universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Der Wald als Anderswelt

Elemente des phantastischen (Entwicklungs-)Raums in der Jugendliteratur

verfasst von / submitted by

Kristina Uhrmacher, BA

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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:	Lehramtstudium UF Deutsch UF Psychologie und Philosophie
Betreut von / Supervisor:	Mag. Dr. Sonja Loidl

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich während meines Studiums auf unterschiedliche Art und Weise unterstützt haben.

Mein erster Dank gilt meiner Betreuerin, Frau Dr. Sonja Loidl, die mich von der Themenfindung an – manchmal sieht man den Wald vor lauter Bäumen nicht –, bis zum Abschluss dieser Diplomarbeit inspiriert und beraten hat. Danke, dass Sie mir stets gut zugesprochen haben.

Ganz herzlich möchte ich außerdem meinen Eltern, Karl und Monika Flöck, danken, die während meines Studiums sehr viel Geduld und Verständnis für mich aufgebracht haben. Danke, dass ich mich immer auf euch verlassen kann.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinem Ehemann, Andreas Uhrmacher, und unserem Hund Gin bedanken. Danke, dass ihr immer an meiner Seite seid. Nur mit euch habe ich es geschafft, das scheinbar Unmögliche möglich zu machen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 3

2 Theoretische Grundlagen und Begriffsklärung 8

2.1 Der Raum 10

2.2 Die Grenze 12

2.3 Die Schwelle 14

2.4 Die Anderswelt 16

2.5 Die Passage 18

2.6 Das green-world-Motiv 22

2.7 Der Wald 25

2.8 Raum für Theorien und Modelle 26

2.8.1 Bachelard: Glück und Raum 27

2.8.2 Bollnow: Mensch und Raum 28

2.8.3 Ströker, Hoffmann und Haupt: Ein Raum dreier Räume 30

2.8.4 Foucault: Andere Räume und Räume des Anderen 32

2.8.5 Lotman: Grenze und Raum 34

2.9 Raum für Initiation und Entwicklung – Grenzen überschreiten 36

2.9.1 Van Gennep: Passagen des Übergangs 37

2.9.2 Simonis: Phantastische (Grenz-)Übergänge 38

2.9.3 Freese, Stichnothe und Kalbermatten: Momente des Individuationsprozesses 39

2.10 Der Wald als phantastischer (Entwicklungs-)Raum 40

3 Die Primärwerke 43

3.1 Antonia Michaelis: Solange die Nachtigall singt 44

3.2 Daniela Winterfeld: Der geheime Name 46

3.3 Tanja Heitmann: Nebelsilber 49

3.4 Drei phantastische Initiationsromane 50

4 Der Wald als Anderswelt 55

4.1 Grenze und Weltenwechsel: „Der Wald war tief und er folgte ihr hinein“ 55

4.1.1 Das Haus 55

4.1.2 Der Wald 62

4.2 Figuren und Motive des Waldes 73

4.2.1 Die Protagonist/-innen und das Initiationsmotiv 73

4.2.2 Die green-world guides/lovers und das green-world-Motiv 77

4.2.3 Die Entführer/-innen und das Entführungsmotiv 83

4.3 Der Wald: Elemente des phantastischen (Entwicklungs-)Raums 87

4.3.1 Verschleiernder Nebel 88

4.3.2 Geheimnisvolle Höhlen 94

4.3.3 Unergründliche Gewässer 98

4.3.4 Träumen oder Wachen 103

4.3.5 Ästhetik, Musik und Kunst 110

4.3.6 Machtvolle Namen 113

4.3.7 Gefährliche Feuer ... 116
4.3.8 Phantastische Tiere ... 118
4.3.9 Magie und übernatürliche Kräfte ... 120
4.3.10 Verwirrungsstiftende Doppelgänger ... 123
4.3.11 Metamorphose als Teil der Entwicklung ... 126
5 Fazit ... 131
6 Literaturverzeichnis ... 134
6.1 Primärliteratur ... 134
6.2 Sekundärliteratur ... 134
7 Anhang: Abstract ... 139

1 Einleitung

> Ein seltsames Gefühl befiel sie, während sie über die Pferdewiese hinwegblickte, auf den dunklen Wald, der sich darüber neigte. Fast schien es ihr, als gäbe es etwas in der Dunkelheit des Waldes, das sie anlockte, das sie zu sich rief, das auf sie gewartet hatte.[1]

Dieses Zitat stammt aus einem der drei gewählten Primärtexte und exemplifiziert die unmittelbar bevorstehende Initiation Finas in *Der geheime Name* von DANIELA WINTERFELD. Der Initiationsbegriff kann auf die „rituelle Einführung in die antiken Mysterienkulte zurück[geführt]“[2] und in Bezug auf diese Diplomarbeit vor allem auf seinen Charakter des Übergangs „von einem Status in den anderen“[3] reduziert werden. Die Schwellenphase zeichnet sich als Teil eines Initiationsprozesses durch „Liminalität als Zustand sozialer und psychologischer Ambivalenz“[4] aus.[5] So befindet sich auch Fina in einer derartigen Schwellensituation. Der Wald wirkt auf sie bedrohlich, unergründlich und unheimlich. Gleichermaßen birgt er etwas in sich, das sie anzieht. Ebenso beängstigend und zugleich aufregend wie die Fremde des Waldes ist der Prozess des Erwachsenwerdens – ein Thema, womit alle Jugendlichen eines Tages konfrontiert sind. Letztendlich bringt auch Fina eben diese Ambivalenz dazu, von dem vertrauten Kindheitsraum, der Mühle ihrer Großeltern, fortzuziehen. Sie bricht auf und stellt sich den Herausforderungen, die in der Dunkelheit des Waldes auf sie warten.

Doch wie wird man im Kindes- und Jugendalter auf eine Welt voller Hürden und Herausforderungen vorbereitet? Woher weiß ein/-e Heranwachsende/-r, was richtig ist und was falsch? Literatur ermöglicht es bereits kleinen Kindern, in fremde Rollen zu schlüpfen und Dinge zu erleben, die sie noch nie zuvor erlebt haben. Bereits beim Vorlesen vor dem Zubettgehen lauschen sie Geschichten von Figuren, die – anders als sie selbst – eigene Entscheidungen treffen müssen, Probleme bewältigen und über sich hinauswachsen sollen. Für die Zuhörer/-innen und Leser/-innen ist deren Geschichte der Problembewältigung, deren Wechselspiel zwischen Scheitern und Vorankommen ein einziges, aufregendes Abenteuer. Mittlerweile sind es Millionen Kind gebliebene Erwachsene, die gemeinsam mit Harry, Hermine und Ron Hogwarts besucht und somit Drachen bekämpft, den verbotenen Wald erkundet und letztendlich Lord

[1] Winterfeld, Daniela: Der geheime Name. München: Knaur Taschenbuch 2013, S. 82.
[2] Stichnothe, Hadassah: Der Initiationsroman in der deutschen und englischen Kinderliteratur. In: Enklaar, Jattie und Hans Ester u.a. (Hg.): Studien über Kinder- und Jugendliteratur im europäischen Austausch von 1800 bis heute. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. (Deutsche Chronik 60), S. 257–271, S. 257.
[3] Stichnothe, Hadassah: Der Initiationsroman in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur. Heidelberg: Winter 2017. (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur 6), S. 11.
[4] Vgl. ebd.
[5] Die drei rituellen Phasen des Übergangs, zu welchen die Schwellenphase gehört, werden im zweiten Kapitel erläutert.

Voldemort besiegt haben. Gerade das Genre der Phantastik bietet Kindern und Jugendlichen andere Räume an, die sie in ihrer vertrauten außerliterarischen Alltagswelt nicht erkunden können. Die Pluralität der innerhalb der phantastischen Literatur generierten Welten führt zu einer Pluralität der Erfahrungs-, Entfaltungs- und Entwicklungsmöglichkeiten, die nicht nur den jugendlichen Protagonist/-innen, sondern auch den Leser/-innen zugänglich sind.
Wenn die Protagonist/-innen bereit sind, ein neues Kapitel ihres Lebens aufzuschlagen, verlassen sie das vertraute Umfeld ihrer Realität, mit deren Gesetzen sie mittlerweile vertraut geworden sind. Sie begeben sich in die Fremde, um an neuen Aufgaben zu wachsen, sie betreten den Wald.

> „Na, dann komm doch" flüsterte er. Er sprach zu der Schönheit, der Unwirklichkeit, der Welt des Waldes. „Komm doch, und mach mich zu was immer du willst. Ich bin bereit. Jetzt bin ich wirklich bereit."[6]

Dieses Zitat stammt aus ANTONIA MICHAELIS' *Solange die Nachtigall singt,* das zweite von drei Primärwerken, und veranschaulicht den Naturraum des Waldes bzw. die Bereitschaft des Protagonisten Jari, sich den Herausforderungen darin zu stellen. In diesem Zusammenhang soll betont werden, dass sich insbesondere das Motiv der „green-world", das laut PRATT allerdings im Verlauf der weiblichen Initiation eine Rolle spielt, in allen drei Texten wiederfindet. Da die Entwicklung und Individuation der Figuren im Naturraum und nicht die Loslösung von gesellschaftlich normierten Geschlechterrollen in dieser Diplomarbeit im Vordergrund stehen, wird dieser Begriff auch in Zusammenhang mit der männlichen Initiation verwendet. Green-world kann jeder Naturraum sein, der „naturistic epiphanies"[7], die Entfaltung und das Einswerden mit der Natur zulässt – Beispiele aus der Literatur sind FRANCES HODGSON BURNETTs *Der geheime Garten* sowie der Wald in den drei Primärtexten dieser Diplomarbeit.[8]
Oftmals bedeutet das Betreten der green-world, sich auf etwas Unvorhersehbares einzulassen. Die Protagonist/-innen müssen wie auch die Leser/-innen erst herausfinden, dass es nie nur eine Möglichkeit gibt, die Welt zu begreifen. Dies ist genau der Anspruch, den die Phantastik hat: eine Vielzahl an oder einfach nur andere Erklärungsmöglichkeiten anzubieten. Erwachsene klammern jene Möglichkeiten, die nicht rational erklärbar sind, von Vornherein aus, während Kinder glauben wollen. Dieses Glauben-

[6] Michaelis, Antonia: Solange die Nachtigall singt. Hamburg: Friedrich Oetinger 2012, S. 146.
[7] Pratt, Annis: Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana University Press 1981, S. 17.
[8] Vgl. Stichnothe (2017), S. 42 und 255–257.

Wollen ist aber auch der Grund, warum sich Figuren in den Texten sowie die Leser/-innen ihrer Geschichte entwickeln können. Unzählige verschiedenartige Erfahrungen gewährleisten schließlich, letztendlich zu dem Individuum zu werden, das sich in der Erwachsenenwelt zurechtfindet. So lässt sich auch Silas, eine der Hauptfiguren aus dem letzten Primärwerk, *Nebelsilber* von TANJA HEITMANN, auf verschiedene Wahrnehmungsvarianten ein:

> Bislang hatte er immer geglaubt, dass die Welt der Erwachsenen nur aus vernünftigen Erklärungen bestand: Eisblumen am Fenster sind keineswegs Feenküssen zu verdanken, sondern lediglich gefrorene Luftfeuchtigkeit. Die winzigen Sterne in der Sommerdämmerung waren Glühwürmchen, während in Pilzen selbstverständlich niemand wohnte, das war immer nur Raupenfraß, keine kleinen Fenster und Türen. […] Vielleicht war alles, was er bislang für langweilig gehalten hatte, in Wirklichkeit doch ganz interessant, wenn man nur den richtigen Blick hatte. […] Er konnte die Welt auf die erwachsene Art sehen oder auf eine ganz andere… eine schillernde, phantastisch aufregende Art.[9]

Jugendliteratur, insbesondere jene, die sich durch das Spiel mit phantastischen Elementen definiert, evoziert nicht nur bei den eigentlichen Adressat/-innen[10] große Faszination. Sie erfüllt darüber hinaus auch eine Funktion. Die Phantastik macht es möglich, bei den Figuren und Leser/-innen gleichermaßen, einen Entwicklungsprozess zu initiieren, der in unserer einfachen, außerliterarischen Welt anfangs unmöglich erscheint. Während der Konfrontation mit einer andersartigen, fremden Welt, muss man mutig, unerschrocken und sich vor allem darüber im Klaren sein, dass man letztlich als jemand anderer in die gewohnte, vertraute Welt zurückkehrt. In kürzester Zeit verändert sich alles und nichts ist mehr so wie zuvor. PFENNIG bezieht sich auf FOUCAULTS „Heterotopien“[11], indem sie auch „Nicht-Orte“, zu denen alle fiktiven Räume zählen, als Entwicklungsräume beschreibt. Die Weltenpluralität innerhalb der phantastischen Literatur „ermöglich[t] die Auseinandersetzung mit dem Fremden und dem Anderen auf einer kreativen Ebene“ [12]. Die Nicht-Orte schaffen für die kindlichen und jugendlichen Leser/-innen „risikofreie Übungsräume“[13], die sich durch die „Nachahmung und Über-

[9] Heitmann, Tanja: Nebelsilber. München: cbt 2015, S. 8.
[10] Es wird von einer Mehrfachadressierung der meisten – insbesondere der phantastischen – kinder- und jugendliterarischen Texte ausgegangen.
[11] Der Begriff „Heterotopie“ wird im zweiten Kapitel erläutert.
[12] Pfennig, Daniela: Sinnperspektiven statt Fluchtmöglichkeiten. Fantastische Parallelwelten als Orte der Entwicklung. In: Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: Lit 2014., S. 171–183, S. 180.
[13] Ebd.

steigerung der erfahrbaren Realität“[14] dazu eignen, neue Sinnperspektiven zu schaffen.[15]

PFENNIG postuliert,

> […] dass sich nicht nur die Protagonistinnen und Protagonisten durch die Erlebnisse in parallelen Welten und die dadurch aufgebaute Distanz wichtige Kompetenzen wie Reflexionsfähigkeit oder Teamfähigkeit aneignen, sondern auch die kindlichen Rezipientinnen und Rezipienten. Damit geht eine Emanzipation des Subjekts einher. Das Zusammenspiel von Identität, Spiel, Raum und (Orts-) Bewegung führt zu einer äußeren und inneren Mobilität, die zu einer Horizonterweiterung sowie zur Ausbildung und Festigung der Identität führt.[16]

In Zusammenhang mit dem Wechsel zwischen der fiktiv-realen und der fiktiv-phantastischen Welt spielen demnach Schwellen eine besondere Rolle. Sehr häufig befinden sich Figuren innerhalb und auch Menschen außerhalb der literarischen Welt in einer Situation, wo sie wortwörtlich auf der Schwelle stehen, sich in gewisser Weise in einem Zwischenraum befinden. Ebenso ist es beim Erwachsenwerden und so wurde nach einiger Recherchearbeit das Thema dieser Diplomarbeit auf den phantastischen (Entwicklungs-)Raum festgelegt. Die ausgewählte Primärliteratur ist dem Genre der Phantastik zuzuordnen.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, herauszuarbeiten, welche Elemente und Phänomene einen phantastischen (Entwicklungs-)raum kennzeichnen. Als beispielhafter Raum wurde der Wald ausgewählt, der in weiterer Folge als Anderswelt definiert wird. Der Fokus innerhalb dieser Untersuchung soll auf das Phantastische – dessen Präsenz und Wirkung – an sich gelegt sein, wodurch auch gezeigt werden kann, dass sich Phantastik- und Raumtheorie gleichermaßen für eine Textanalyse eignen.

Ein weiteres Augenmerk soll in diesem Zusammenhang auf das Thema „Initiation“ gelegt werden. Der Wald als Entwicklungsraum ist auch gleichzeitig ein Ort, an dem sich der Initiationsprozess vollzieht. Das Phantastische unterstützt und forciert diesen, was im analytischen Teil dieser Arbeit anhand der gewählten Primärtexte gezeigt werden soll. Aus diesem Grund wurden drei Texte ausgesucht, in welchen der Wald den phantastischen Raum darstellt. Während ANTONIA MICHAELIS‘ *Solange die Nachtigall singt* wohl als Grenzfall der Phantastik gesehen werden kann, da die Geschehnisse im Wald

[14] Pfennig (2014), S. 180.
[15] Vgl. ebd.
[16] Ebd.

gleichermaßen als Wahrheit und Illusion beurteilt werden können, handelt es sich bei DANIELA WINTERFELDS *Der geheime Name* auf strukturaler Ebene um einen Klassiker der Phantastik. Jedoch lebt dieser Text ebenso von märchenhaften Elementen, während TANJA HEITMANNS *Nebelsilber* den Stoff des Erlkönigs von JOHANN WOLFGANG VON GOETHE thematisiert. Alle drei Texte zeichnen sich durch idente Elemente und wiederkehrende Motive aus, was eine Merkmalbündelung bzw. Kategorienbildung ermöglicht, um das Phantastische als entwicklungsforcierendes Merkmal mit Bezugnahme auf ausgewählte Raumtheorien analysieren zu können.

Nach einem Überblick über die, in dieser Diplomarbeit verwendete, Literatur, werden die wichtigsten Begriffe definiert. Im Anschluss findet eine Auseinandersetzung mit relevanten Raum- und Initiationstheorien statt.

2 Theoretische Grundlagen und Begriffsklärung

Mittels der gewählten Primärliteratur sollen Elemente und Textmerkmale – sowohl raumkonstruierende Elemente (z.B. Nebel, Gewässer) als auch Narrative und Motive (z.B. Traum, Doppelgänger etc.) – herausgearbeitet werden, die kennzeichnend für die Präsenz einer Anderswelt sind. LÖTSCHER und SCHRACKMANN u.a. haben mit ihrem Sammelband *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik* (2014) einen guten Überblick geschaffen, mit welchen Mitteln in der modernen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur gearbeitet wird, um zwischen Primär- und Sekundärwelt zu wandern und welche Elemente für die phantastische Welt kennzeichnend sind.[17] Darüber hinaus soll der Raum des Waldes als Entwicklungsraum gesehen werden. Wie Figuren über sich hinauszuwachsen lernen sowie das identitätsstiftende Moment einer phantastischen Reise soll ebenfalls untersucht werden. In diesem Zusammenhang wird der Sammelband von ROEDER, *Topographien der Kindheit* (2014)[18], herangezogen, dessen Aufsätze Kindheits-Räume thematisieren.

ABRAHAM beschreibt in seinem Beitrag Bedeutende Räume*. ‚Elementar-Poetisches' in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur* (2014) den Wald, in dem eine Entwicklung in Richtung Selbstständig-Werden stattfinden kann, als Ort der Fremde. Er bezieht sich dabei auf BOLLNOW, der sich in seinem Werk *Mensch und Raum* (1951) auch mit dem Wald als aus der menschlichen Wahrnehmung generierten Raum auseinandersetzt.[19] Ebendieser Ansatz ist für diese Diplomarbeit deswegen von Relevanz, weil er die Bedeutung der Symbolik, die sich in den Texten findet, hervorhebt. Das Wahrnehmen der bewusst oder auch unbewusst von dem/der Autor/-in eingesetzten Elemente scheint den Raum mitzukonstruieren, die Reaktionen auf diese wiederum forcieren den Entwicklungsprozess der Figuren.

Da der Wald als phantastischer Raum anhand der gewählten Primärwerke beleuchtet werden soll, ist eine Auseinandersetzung mit relevanten Raumtheorien sinnvoll. Dennoch steht weniger der räumliche Aspekt des Übergangs im Vordergrund, sondern

[17] Vgl. Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: Lit 2014.
[18] Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014.
[19] Vgl. Abraham, Ulf: Bedeutende Räume. „Elementar-Poetisches" in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014., S. 313–328, S. 315. sowie Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart [u.a]: Kohlhammer ^{7}1994.

„der Einbruch einer anderen Realität in die vorhandene“[20], wodurch der Erfahrungshorizont des/der Protagonisten/-in erweitert wird und somit eine Wandlung stattfindet. Durch die Präsenz der Sekundärwelt wird die Figur Teil der phantastischen Welt – in diesem Falle – des Waldes. Hierzu sollen neben den raumtheoretischen vor allem auch Modelle hinzugezogen werden, anhand jener Vorgänge der Initiation und Individuation der Figuren innerhalb des phantastischen Raums untersucht werden können. Dazu eignen sich das dreigliedrige Strukturmodell der Übergangsriten von VAN GENNEP, *Les rites de passage*, aus dem Jahr 1909 und SIMONIS‘ *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur* (2005). Das Moment der Entwicklung der Figuren innerhalb des Waldes als Untersuchungsgegenstand spielt auch bei PROPP eine besondere Rolle, der in *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (1946) postuliert, dass Initiationsriten „immer nur im Walde vollzogen“[21] werden.[22] STICHNOTHE bezieht sich in ihrem Werk zum Initiationsroman auf VAN GENNEPS Schema der Übergangsriten und sieht somit ebenso den Wald als möglichen Raum innerhalb der Schwellen- bzw. Übergangsphase, die Teil des Initiationsprozesses der Figuren ist.[23] Auch JURI LOTMAN, dessen Raumtheorie ebenso herangezogen werden soll, verbindet sie mit VAN GENNEPS Modell der Übergangsriten und instrumentalisiert deren Theorien für ihre Analyse. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, zahlreiche ältere Raumtheorien, die innerhalb der Literaturwissenschaft seit längerer Zeit für die Analyse des Raums genutzt werden, zu erwähnen: Neben LOTMANS und BOLLNOWs sollen auch die Überlegungen von BACHELARD, STRÖKER, HOFFMANN, HAUPT und FOUCAULT miteinbezogen werden. KASBOHM vereint in seinem Aufsatz Phantastik- und Raumtheorie, indem er einen operationalisierbaren Begriff von Phantastik schafft.[24] Mithilfe der Phantastiktheorien von NIKOLAJEVA (*The Magic Code, 1988)* und MENDLESOHN (*Rhetorics Of Fantasy*, 2008) wird auch eine Genrezuordnung der Primärtexte erfolgen.

Zuletzt soll noch auf einen von zahlreichen Artikeln zum Thema Wald hingewiesen werden, der von MATTENKLOTT verfasst worden ist. Die Literatur- und Erziehungswissenschaftlerin beschäftigt sich in *Magische Wälder* (2010) mit dem Wald als poetischer Topos, der – nicht selten mithilfe phantastischer Elemente – eine Wandlung der Figu-

[20] Dangel, Judith: Passagen, Schwellen, Übergänge. In: Brittnacher, Hans Richard (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013., S. 441–447, S. 444.
[21] Propp, Vladimir: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. Aus dem Russischen von Martin Pfeiffer. München, Wien: Carl Hanser 1987, S 65.
[22] Vgl. Propp (1987),
[23] Stichnothe (2017), S. 20.
[24] Kasbohm, Henning: Die Unordnung der Räume. In: Schmeink, Lars und Hans-Harald Müller (Hg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 37–56.

ren initiiert.[25] Das Thema ist also aktueller denn je und lässt sich anhand der gewählten Primärliteratur ideal untersuchen. Inwiefern sich raumkonstituierende und -verändernde Elemente wie Höhlen, Feuer oder Nebel auf die Entwicklung der Protagonist/-innen auswirken, ist noch nicht erforscht worden. Aus diesem Grund sollen diese sowie mit dem Wald als Entwicklungsraum zusammenhängende, wiederkehrende Phänomene und Motive anhand der gewählten Primärliteratur beispielhaft analysiert werden.

Im Folgenden werden all jene Begriffe erläutert, welche für die anschließende Darstellung der gewählten Raumtheorien und die Analyse der Primärliteratur relevant sind.

2.1 Der Raum

Als Grundlage für alle weiteren Begriffe soll zuerst jener des Raums geklärt werden. Sucht man im Deutschen Online-Wörterbuch von JACOB und WILHELM GRIMM nach „Raum", findet sich folgende Definition: „raum ist zunächst die gegebene stätte für eine ausbreitung oder ausdehnung. gegensatz dazu ort, der auf einem solchen raume erst entsteht"[26]. In diesem Zusammenhang soll auch OTTO FRIEDRICH BOLLNOW genannt werden, der den Raum mit den Wörtern „Ort", „Stelle", „Fleck" sowie „Feld" in Verbindung setzt. Als „festen Punkt im Raum"[27] – im Gegensatz zur Stelle oder dem Platz, welchen das Moment der Beliebigkeit und Austauschbarkeit anhaftet –, beschreibt er den Ort. Obgleich mit Stelle ebenso etwas Punktuelles im Raum gemeint ist, ist diese jedoch im Gegensatz zum Ort unbestimmt und somit variabel. Zudem ähnelt der Platz, der einen weniger punktuellen, sondern ausdehnenden Charakter aufweist, dem Begriff des Raums. Doch warum ist in weiterer Folge von Raum- und nicht von Platztheorien die Rede? Was ist der Grund, warum dem Raum nicht nur innerhalb der Literaturwissenschaft eine derartige Bedeutung zukommt?[28]

> Platz brauchen auch die Dinge, Raum aber braucht im eigentlichen Sinn nur der Mensch. Platz ist etwas in der Welt Verfügbares, Raum dagegen gehört zur transzendentalen Ver-

[25] Vgl. Mattenklott, Gundel: Magische Wälder. In: 1000 und 1 Buch 4 (2010), S. 4–9.
[26] Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GR01528#XGR01528 (05.06.2019).
Hierbei handelt es sich um eine, von der Universität Trier zur Verfügung gestellte, digitale Version des Deutschen Wörterbuchs von Jacob und Wilhelm Grimm.
[27] Bollnow (1994), S. 38.
[28] Vgl. ebd. S. 38–44.

> fassung des Menschen. In diesem Sinn gewinnt dann der Raum den grundsätzlichen Vorrang gegenüber allen Orten, Stellen und auch Plätzen im Raum.[29]

Der Raum scheint somit allen anderen Begriffen übergeordnet zu sein, was sich zwangsläufig auch aus der Tatsache ergibt, dass alle oben genannten Bezeichnungen a priori Raum benötigen, um in weiterer Folge erst definiert werden zu können.

Da sich diese Diplomarbeit mit Primärtexten der Jugendliteratur beschäftigt, soll an dieser Stelle auch auf den Begriff „Kindheits-Raum", der von CAROLINE ROEDER zu Beginn ihres Sammelbandes *Topographien der Kindheit*[30] definiert wird, Bezug genommen werden. Die Beiträge gehen auf ein gleichnamiges Symposium zurück, das im Juni 2013 stattfand, und widmen sich den drei Raum-Dominanten „Erinnerung", „Handlung" und „Imagination". Bis zu diesem Zeitpunkt war der Kindheits-Raum in diesem Untersuchungsbereich noch kaum erforscht und systematisch definiert worden. Es wurden neben den geisteswissenschaftlichen auch sozial- und naturwissenschaftliche Disziplinen sowie auch künstlerisch-ästhetische Aspekte des Raums miteinbezogen. Räume, in denen Kindheit gelebt wird bzw. wurde, sind Kindheitsorte, an die man sich beispielsweise durch einen Duft, der ebenfalls an diesen Raum gebunden ist, erinnern kann. Dieser fungiert als Schlüssel, womit die Zeit durch die Imagination der einstigen Kindheitshandlungen räumlich rekonstruiert wird. Während innerhalb der Dimension „Erinnern des Kindheitsraumes" vor allem autobiographisches Schreiben und Reflektieren der eigenen Kindheit die Grundlage für die Beiträge darstellen, widmet sich der Abschnitt „Handlung" den tatsächlichen Handlungsräumen, in denen gespielt, gelernt, gelebt wird, in welchen schlichtweg das Heranwachsen und Entwicklung stattfinden. Mit der letzten Raum-Dominante „Imagination" stehen Phantasie und Spiel im Mittelpunkt.[31]

Raum ist also neben der Zeit für Kindheit und Jugend ebenso konstitutiv wie es in der Literatur der Fall ist. Zeit und Raum bedingen sich gegenseitig. Man denke an die Redewendung „einer Sache Raum geben"[32] – etwas oder sich als Individuum entfalten bzw. entwickeln –, die den zeitlichen Aspekt bereits impliziert.

Viele Kindheits-Räume werden durch die Zeit zu Erinnerungsräumen. PIATTI nennt in diesem Zusammenhang den Begriff des „projizierten Raumes". Hier handelt es sich

[29] Bollnow (1994), S. 43.
[30] Roeder, Caroline: „Hier, genau hier habe ich damals gelebt" oder „Die Erde ist rund". Annäherung an Topographien der Kindheit. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014., S. 11–26.
[31] Vgl. ebd. S. 13–19.
[32] Online-Duden/Raum: https://www.duden.de/rechtschreibung/Raum (10.06.2019).

um einen „Traum-, Sehnsuchts- oder Erinnerungsort“[33], an dem man entweder schon gewesen ist, der aber auch nur einen Phantasieort darstellen kann.[34]
In der Jugend erschließt man immer neue Räume, die für die jeweilige Entwicklungsstufe von Bedeutung sind. ROEDER unterscheidet innerhalb der Handlungs-Dimension folgendermaßen:

> Räume alltäglicher Routine (wie die Lebenswelt Vorstadt, das familiale Kinderzimmer oder Spiel-Universen), Räume institutioneller Ordnung (wie Kindergarten oder Schule) sowie Räume gesellschaftlich-kultureller Prägung (wie Sprachlandschaften oder kulturelle Identitätsräume).[35]

Der Begriff „Raum“ impliziert Ausdehnung. Auf das Individuum bezogen bedeutet dies demnach auch Raum – im transzendentalen Sinne –, sich entwickeln zu können. Aus diesem Grund widmet sich ein Unterkapitel den Raumtheorien von BACHELARD, BOLLNOW, STRÖKER, FOUCAULT und LOTMAN; in einem weiteren sollen durch VAN GENNEP und SIMONIS sowie STICHNOTHE, FREESE und KALBERMATTEN initiationstheoretische Aspekte herangezogen werden, um die Bedeutung des Raumes für die Entwicklung einer Figur zu verdeutlichen.

2.2 Die Grenze

BIRGIT HAUPT beschreibt „[d]as Phänomen der Grenze […] für die Trennung von verschiedenen Teilbereichen“[36] als bedeutendes und vor allem bedeutungsstiftendes Merkmal des Raums. Gerade diese Teilung des Raums kann eine zusätzliche Semantisierung implizieren und neben der Trennung auch eine Verbindung zwischen zwei Bereichen herstellen. Zuerst muss man einerseits zwischen topographisch sichtbaren Grenzen sowie solchen, die unweigerlich als Grenzen empfunden werden und jenen, die nur bestimmte Figuren zu überschreiten vermögen, unterscheiden.[37] In *Der geheime Name* ist es nur jenen Figuren möglich, die Grenze zu einem versteckten Teil des Waldes zu überschreiten, sobald sie diese selbst ziehen, indem sie eine Salzlinie streuen. Dies setzt voraus, dass die jeweilige Figur nicht nur über das Salz, sondern auch die exakte Stelle, an der sich das Salztor öffnet, Bescheid wissen muss.

[33] Piatti, Barbara: Kindheitslandschaften. Literaturgeografische Lektüren besonderer Orte und Räume. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014., S. 83–102, S. 87.
[34] Vgl. ebd.
[35] Roeder (2014), S. 17–18.
[36] Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT 2004. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 6), S. 69-87, S. 78.
[37] Vgl. ebd.

In diesem Zusammenhang kommt man nicht umhin, den Literaturtheoretiker JURI LOTMAN zu erwähnen, der die Grenze als unüberschreitbar und zugleich „wichtigstes topologisches Merkmal des Raumes“[38] deklariert.

> So gliedert sich z.B. der Raum des Zaubermärchens deutlich in ‚Haus‘ und ‚Wald‘. Die Grenze zwischen ihnen ist klar – der Rand des Waldes, manchmal ein Fluß […]. Die Helden des Waldes können nicht ins Haus eindringen – sie sind einem bestimmten Raum fest zugeordnet. Nur im Wald können sich schreckliche und wunderbare Geschehnisse ereignen.[39]

INKEN FROST äußert sich in ihrem Aufsatz „Märchenwälder“ konkret zum Wald in seiner Funktion als Grenze, die er innerhalb der Phantastik im Allgemeinen häufig einnimmt:

> Peripherie/Grenze/Ort des Anderen sind (neben einer bloß dekorativen Funktion) die wesentlichen Möglichkeiten des Waldes im Märchen, wobei die Semantik des konkret erzählten Waldes im einzelnen Märchen sich aus dem Text erschließt. Der Wald exemplifiziert, was das Märchen in den größeren Rahmen der Fantastikforschung einordnet.[40]

Für phantastische Texte, deren unterschiedliche ontologische Ebenen als jene Teilräume angesehen werden können, die durch eine unüberwindbare Grenze voneinander abgegrenzt sind, ist zudem Folgendes relevant:

> Der Fall, in dem der Raum des Textes von einer Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Teile gehört, ist der grundlegende und wichtigste. Es sind jedoch auch kompliziertere Fälle möglich: verschiedene Helden können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. Dann erweist sich ein und dieselbe Welt des Textes als für die jeweiligen Helden in verschiedener Weise aufgeteilt. Es entsteht sozusagen eine Polyphonie der Räume, ein Spiel mit den verschiedenen Arten ihrer Aufteilung.[41]

Semantisiert man also den Wald als Raum des Phantastischen und jenen außerhalb als Raum des Realfiktionalen, ist die Grenze zwischen den beiden Teilbereichen nur für jene Figuren überwindbar, die auch eine Verbindung zu beiden Welten haben. Wie sich in jenem Kapitel, das sich der Textanalyse widmet, herausstellen wird, sind es meist die Protagonist/-innen eines Textes, die auch eine Relation zwischen den Räumen herstellen und die Grenze wieder aufheben.

---

[38] Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink [4]1993, S. 327.
[39] Ebd.
[40] Frost, Inken: Märchenwälder. Der Topos Wald im europäischen Märchen und in seinen modernen Interpretationen. In: Schmeink, Lars und Hans-Harald Müller (Hg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: de Gruyter 2012 b., S. 319–338, S. 333.
[41] Lotman (1993), S. 328–329.

Die Auseinandersetzung mit Teilbereichen ist nur dann sinnvoll, wenn sich diese qualitativ voneinander unterscheiden und gleichzeitig miteinander in Verbindung stehen und somit eine Semantisierung generiert wird. HAUPT bezieht sich auf HOFFMANN, der neben den voneinander unabhängigen Orten mit additiver Relation – eine Aneinanderreihung von Orten, die schlichtweg nebeneinander bestehen –, zwischen Orten, die „**kausal bzw. konsekutiv-final** [Hervorhebung im Original]“[42] - oder „**korrelativ** [Hervorhebung im Original]“[43] miteinander verbunden sind, unterscheidet. Anhand einer kausalen bzw. konsekutiv-finalen Verknüpfung von Teilräumen lässt sich die Entwicklung einer Figur abbilden. Durch das Beschreiten eines Weges, mit einem oder mehreren Zielen als Etappen, die wiederum durch Grenzen gekennzeichnet sind, kann man diese sehr gut nachvollziehen. So lassen sich auch die Initiationsprozesse der Protagonist/-innen in den Primärtexten ablesen. Der Teilbereich außerhalb des Waldes – oftmals ein Haus – markiert den Beginn der Reise, die Situation des Aufbruchs aus der Welt der Kindheit. Das Überqueren der Grenze des Waldes steht für das erste Etappenziel. Die zu überschreitenden Grenzen trennen somit „Erfolg von Misserfolg, Glück von Unglück“[44]. Jenen Figuren, denen es gelingt, immer wieder Grenzen zu überschreiten, gelangen letztendlich auch an das letzte Etappenziel – die geglückte Initiation. Korrelativ miteinander verbundene Räume weisen dahingehend einen Bezug zueinander auf, dass sie entweder parallel oder kontrastiv miteinander verbunden sind. Der semantisierte Teilbereich Zivilisation/vertraute Welt/Kindheitswelt steht kontrastiv jenem des Waldes als Naturraum/Ort der Fremde/Erwachsenenwelt gegenüber. Durch diese beiden Verknüpfungsvarianten kommt der „räumlichen Gesamtordnung eines Textes [eine] kommentierende Funktion“[45] zu.[46]

Demnach lässt sich anhand des Phänomens der Grenze sowohl der Kontrast zwischen der Welt außerhalb und der Welt innerhalb des Waldes als auch der Initiationsprozess – der glücken, aber auch scheitern kann – der Protagonist/-innen der gewählten Primärtexte darstellen.

2.3 Die Schwelle

Sind zwei Räume voneinander getrennt, ist es nicht nur die Grenze, sondern auch die Schwelle, die innerhalb dieser Diplomarbeit topographisch, aber vor allem auch meta-

[42] Haupt (2004), S. 79.
[43] Ebd.
[44] Ebd.
[45] Ebd.
[46] Vgl. ebd.

phorisch eine Rolle spielt. Wenn man ein Haus betritt, ist „[d]as Durchschreiten der Tür […] das Überschreiten der Schwelle, womit man in der Regel den unteren Türbalken bezeichnet. Die Schwelle bezeichnet darum noch bestimmter die Grenze zwischen dem Drinnen und dem Draußen.“[47] Wendet man sich dem metaphorischen Begriff der Schwelle zu, wird deutlich, dass die Phase des Übergangs noch viel mehr Bedeutungsaspekte in sich birgt, als es auf topographischer Ebene den Anschein hat:

> Denn der metaphorische Begriff ‘Schwelle‘ zeugt auf eigentümliche Weise vom Übergangsstatus und daher von jenen den jeweiligen Erkenntnisgegenständen eingeschriebenen Zweideutigkeiten. Auf der ‘Schwelle‘ stimmt der Satz vom Widerspruch nicht, denn sie ist janusköpfig und nach beiden Seiten hin offen, trennt und vereinigt, je nach Betonung. Wer *vor* [Kursivsetzung im Original] einer Schwelle steht, ahnt schon die kommende Verwandlung, die Öffnung zum Neuen. Wer *auf* [Kursivsetzung im Original] der Schwelle steht, kann zurück, befindet sich aber doch gleichzeitig im Zustand einer sowohl nach vorn wie nach hinten hin offenen Bestimmbarkeit. Wer *über* [Kursivsetzung im Original] die Schwelle gegangen ist, bleibt der Gleiche, ist aber doch auch ein Anderer geworden.[48]

Der Begriff „Verwandlung“, die vor dem Übertritt der Schwelle erwartet wird, ist insofern zutreffend, als das Verlassen der vertrauten Welt vor allem dann eine Veränderung der Figuren bedeutet, wenn sich das Regelsystem der Welt ändert. So „[markiert] das Phantastische […] die Schwelle zweier ontologischer Ebenen“[49].

Um in die fiktiv-phantastische Welt zu gelangen, braucht es nicht immer, aber doch sehr häufig Mittel und Wege: HEIDI LEXE bezeichnet diese als „Rituale des Übertritts“[50], während TOBIAS KURWINKEL den Begriff „Schwellenmotiv“ [51] verwendet. Ein Beispiel hierfür ist das Flohpulver, das die Figuren in der *Harry-Potter*-Heptalogie von Kamin zu Kamin transportiert; bei *Peter Pan* erlangt man durch Feenstaub die Fähigkeit zu fliegen und gelangt so in das Nimmerland. KURWINKEL unterscheidet zwischen materiellen Schwellenmotiven wie Höhlen, Bilder oder Spiegel, unter welchen manche zugleich permanente Schwellenmotive sind[52], zu denen die Türschwellen gehören, und immateriellen Schwellenmotiven wie Träume, Zeitsprünge, der Tod etc..[53]

---

[47] Bollnow (1994), S. 157.
[48] Saul, Nicholas: Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 9.
[49] Kasbohm (2012), S. 49.
[50] Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Praesens 2003. (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5), S. 89.
[51] Kurwinkel, Tobias: „Three up … two across‘ […] The brick he had touched quivered“. Zur Metapher der Schwelle in Joanne K. Rowlings Harry Potter. In: Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: LIT 2014., S. 307–315, S. 309.
[52] Einen festen Standpunkt hat der Gleis 9 ¾ als Zugang zum Hogwarts-Express oder jener zur Winkelgasse, der durch verzauberte Mauersteine geöffnet wird.
[53] Vgl. Kurwinkel (2014), S. 309–311.

ARNOLD VAN GENNEP, dessen Untersuchungsgegenstand nicht die phantastische Jugendliteratur, sondern die Ethnologie ist, definiert „zeremonielle Sequenzen […], die den Übergang von einem Zustand in einen anderen oder von einer kosmischen bzw. sozialen Welt in eine andere begleiten“[54] als Übergangsrituale und kommt dem bereits sehr nahe, was der Schwellenübertritt zur phantastischen Welt bei der Figur sowie bei dem/der Leser/-in initiiert: Irritation. Nicht nur bei einem Weltenwechsel haben wir es mit Schwellen und Übergängen zutun:

> Und immer wieder sind neue Schwellen zu überschreiten: die Schwelle des Sommers oder die des Winters, der Jahreszeit oder des Jahres, des Monats oder der Nacht; die Schwelle der Geburt, der Adoleszenz oder der Reife; die Schwelle des Todes und – für die, die daran glauben – die Schwelle zum Jenseits.[55]

Insofern können Schwellenelemente[56], die den phantastischen Raum charakterisieren, nicht nur beim Übergang von einer ontologischen Ebene in die andere auftreten, sondern auch dann, wenn sich die Präsenz der phantastischen Welt zeigt.
LEXE bezeichnet dies als „phantastische Irritation“[57], wenn Elemente der Anderswelt plötzlich in der innerfiktionalen Realität auftauchen:

> Ganz dem phantastischen Grundprinzip entsprechend, bricht mit dem Wichtelmännchen das Unerklärbare, das Übernatürliche in eine real-fiktional gezeichnete Kinderwelt ein – und nimmt jene Irritation vorweg, die die kindlichen ProtagonistInnen durch die Erweiterung ihres Handlungsbereiches auf zwei konträre Welten erfahren.[58]

2.4 Die Anderswelt

Während die Primärwelt mit der außerliterarischen Realität gleichzusetzen ist, wird das Wort „Secundary World“ erstmals von J.R.R. TOLKIEN im Jahr 1938 verwendet und ist nach MARIA NIKOLAJEVA, die sich in *The Magic Code* (1988) auf C.S. LEWIS beruft: „[…] a really Other World – another nature – another universe – somewhere you could never reach even if you travelled through space for ever and ever – a world that could be reached only by magic.“[59]
Diese Anderswelt kann entweder geschlossen, offen oder impliziert sein. Geschlossene Sekundärwelten wie jene des Fantasy-Klassikers *Der Herr der Ringe* existieren ei-

[54] Van Gennep, Arnold: Übergangsriten. Les rites de passage. Frankfurt/Main: Campus ³2005, S. 21.
[55] Ebd. S. 181.
[56] Der Begriff „Schwellenelement“ wird in dieser Arbeit immer dann verwendet, wenn der Schwellencharakter, die Diskrepanz zwischen innerfiktiver Realität und Anderswelt im Text präsent wird.
[57] Lexe (2003), S. 89.
[58] Ebd. S. 90.
[59] Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1988, S. 35.

genständig und verkörpern in derartig konzipierten Texten das, was innerhalb der nicht-phantastischen Literatur als Primärwelt anzusehen ist. Mit der *Harry-Potter*-Reihe wurde die wohl bekannteste offene Sekundärwelt erschaffen, die neben bzw. tatsächlich sogar innerhalb der Primärwelt existiert und durch Passagen, Rituale und diverse Elemente zu erreichen ist. Wenn die sekundäre Welt eines Textes durch derartige Mittel nicht zugänglich ist, also nicht vorkommt, können dennoch magische Gegenstände oder Figuren auftreten, die diese implizieren. In diesem Fall spricht man von einer implizierten Sekundärwelt, wie es bei Pippi Langstrumpf der Fall ist, die als Figur mit übernatürlichen Kräften in der Primärwelt lebt.[60] NIKOLAJEVAS Erklärungsansatz eines „Zwei-Welten-Modells" ist, obwohl nun schon einige Jahrzehnte alt, bis heute einer der bedeutendsten innerhalb der Phantastiktheorie im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur. Da der Raumaspekt, den es auf textinterner Ebene zu analysieren gilt, im Fokus dieser Untersuchung steht, wurden hauptsächlich Raumtheorien als Grundlage für die Textanalyse ausgewählt. Dennoch eignen sich Elemente von Phantastiktheorien für die Textanalyse. Auf textinterner Ebene existiert eine Primärwelt, die der außerliterarischen Realität gleicht. Für die Figuren phantastischer Texte mit offener Sekundärwelt findet ebenso eine Irritation statt, wie es bei dem/der Leser/-in der Fall ist, sobald diese unbekannte Welt erstmals vorkommt. Somit braucht es Helferfiguren, Schwellenmotive oder Passagen, die dem/der Protagonisten/-in den Weg in eine andersartige Welt weisen, denn: „The magic world can be over the horizon, up in the sky, under ice or in the kitchen."[61]

FARAH MENDLESOHNS Phantastiktheorie unterscheidet sich von dem Zwei-Welten-Modell NIKOLAJEVAS vor allem dahingehend, als sie die unterschiedlichen Kategorien der Phantastik nicht nur von dem Vorhandensein einer Sekundärwelt abhängig macht. Es ist vielmehr die Art und Weise entscheidend, wie das Phantastische in Erscheinung tritt und inwiefern der/die Leser/-in impliziert ist. Sie differenziert zwischen „The Portal-Quest-Fantasy", „The Immersive Fantasy", „Intrusion Fantasy" und „The Liminal Fantasy" sowie einigen Ausnahmen, die sie als „Irregulars" bezeichnet. Sowohl in Portal- als auch Quest-Fantasy-Texten verlässt der/die Protagonist/-in das gewohnte Umfeld durch ein Portal und gelangt in unbekanntes Areal. Diese Kategorie, die Intrusion Fantasy sowie jene der Liminal Fantasy sind für diese Arbeit interessant, da die Primärtex-

[60] Vgl. Rank, Bernhard: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Hohengehren: Schneider 2011., S. 168–192, S. 176. sowie Nikolajeva (1988), S. 36.
[61] Fisher, Margery: Intent Upon Reading. Leicester: Brockhampton Press 1964, S. 78.

te diesen zugeordnet werden können. Letztere bezeichnet MENDLESOHN als die speziellste und seltenste Variante. Hierzu gehören all jene Fälle, die bis zuletzt Irritation und Unsicherheit erzeugen, und somit exakt den Anspruch TODOROVS an phantastische Texte erfüllen.[62] Kennzeichnend für Immersive Fantasy ist ein/-e implizierte/-r Leser/-in, die in die Sekundärwelt eintaucht und sie nicht infrage stellt. Fällt das Phantastische in die innerfiktional reale Welt ein, spricht man von Intrusion Fantasy.[63]

Obgleich die Primärwerke einer bestimmten Kategorie zugeordnet werden können, sind sie vielmehr Mischformen, da sie sich, je nach Leseart und aufgrund ihrer Merkmale, auch in andere Kategorien einordnen lassen: DANIELA WINTERFELDS *Der geheime Name* kann als Portal Fantasy bezeichnet werden, da die Protagonistin Fina durch ein Salztor, das als Portal fungiert, in den geheimen, ansonsten unsichtbaren und magischen Teil des Waldes gelangt. Der Text weist allerdings auch Elemente der Intrusion Fantasy auf. Retrospektiv kann man aus unzähligen Traummanipulationen Finas durch die magische Figur eines bösen Wichts bereits auf das Vorhandensein einer Anderswelt schließen. Für Edie aus *Nebelsilber* von TANJA HEITMANN bricht mit der Präsenz des Erlenkönigs das Phantastische in die fiktiv-reale Welt ein, wodurch der Text der Intrusion Fantasy zugeordnet werden kann. Durch das Portal der Höhle, welche in die Welt des Erlenkönigs führt, enthält der Text aber auch Portal-Fantasy-Qualitäten. ANTONIA MICHAELIS' *Solange die Nachtigall singt* lässt sich wiederum der Kategorie der Liminal Fantasy zuordnen, weil das Zusammenspiel von Trugbildern, Träumen und Halluzinationen im Wald dazu führt, dass sowohl der Protagonist als auch der/die Leser/-in nicht über Wahrheit und Illusion der Geschehnisse entscheiden können. Schätzt man die Ereignisse als wahr ein, ist die Welt des Waldes als magisch zu beurteilen. Der Text kann in diesem Fall als Portal Fantasy bezeichnet werden, weil Jari mit dem Übertritt in den Wald auch gleichzeitig eine andere Welt betritt – die Waldgrenze repräsentiert gleichermaßen eine Passage.

2.5 Die Passage

Was die Verbindung zwischen primärer und sekundärer Welt anbelangt, so sieht bereits VLADIMIR PROPP in Initiationsritualen den Ursprung für Passagen in Märchen. In seiner Untersuchung ist entscheidend, welche Funktion die übernatürliche Helferfigur im Zusammenhang mit dem Übergang des/der Helden/-in erfüllt, während für Motivfor-

[62] TODOROVS Theorie soll in einem späteren Teil der Arbeit noch erläutert werden.
[63] Mendlesohn, Farah: Rhetorics of Fantasy. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 2008, S. 12–16.

scher/-innen eher die Merkmale bzw. die Beschaffenheit der Passage – „caves, pictures, mirrors, dream, magic rings, flying horses etc.“[64] – relevant sind. Sowohl für PROPPS Untersuchungsgegenstand des Märchens als auch allgemein in Büchern der Kinder- und Jugendliteratur wird häufig „Abwesenheit“ – kurzzeitige Abwesenheit oder Tod der Eltern, Umzug, Urlaub etc. – als narratives Element eingesetzt, bevor etwas Außergewöhnliches geschieht.[65] Nach LEXE ermöglicht das Motiv der Elternferne, in Zusammenhang mit anderen Motiven, kindlichen Figuren autonomes Handeln und in weiterer Folge die Bewährung in fremden Räumen.[66] Viele Autor/-innen generieren eine magische Atmosphäre, die das Übernatürliche ankündigt. In *Harry Potter und der Stein der Weisen* antizipieren die unzähligen Eulen, die den Ligusterweg Nummer Vier mit Unmengen von Briefen überfluten, eine andere Welt. Alle Briefe haben denselben Inhalt und laden nicht nur den Protagonisten, sondern auch die Leser/-innen in die Zauberwelt von Hogwarts ein. Die Briefe und Eulen sind Teil der Anderswelt und durch die Übermittlung der Post vermitteln sie erstmals zwischen dieser und der innerfiktionalen Realität.

NIKOLAJEVA beschreibt in dem Kapitel „The magic Passage“ in *The Magic Code* verschiedene Varianten von Passagen, und sieht in ihnen „a good example of how narrative elements – motifs, functions and fantasemes – are related to each other in different theories“[67]. Nur innerhalb von Texten mit offenen Sekundärwelten kann eine Tür – real oder auch nur symbolisch – das Verbindungsglied bzw. die Passage zwischen zwei Welten repräsentieren. Diese stellt nach NIKOLAJEVA das „most important fantaseme“[68] dar.[69] Unter „fantasemes“ versteht sie wiederkehrende Elemente innerhalb phantastischer Literatur. Diese können wie die soeben angeführte Passage der Tür als kleines narratives Detail eines Textes, aber auch wie die Ausführung der gesamten Sekundärwelt beschaffen sein.[70] Was KURWINKEL als Schwellenmotive oder Artefakte, welche die Art und Weise der Passage genauer definieren, bezeichnet, subsumiert NIKOLAJEVA als „variables of the same fantaseme“[71]. Der Übergang von dem vertrauten Zuhause in das Abenteuer ist für Texte der allgemeinen Kinder- und Jugendliteratur ebenso konstituierend wie das Vorhandensein zumindest eines fantaseme in phantas-

[64] Nikolajeva (1988), S. 75.
[65] Vgl. Propp (1987), S 50. sowie Nikolajeva (1988), S. 76.
[66] Vgl. Lexe (2003), 193.
[67] Nikolajeva (1988), S. 75.
[68] Ebd. S. 76.
[69] Vgl. ebd. S. 75.
[70] Vgl. ebd. S. 23.
[71] Ebd. S. 75.

tischen Texten.[72] Durch diese narrativen Elemente wird die Handlung erst in Gang gesetzt. Von einem gewohnten Umfeld geht es für die Protagonist/-innen in die Fremde – das Phantastische unterstützt nunmehr die Fremdartigkeit der unbekannten Welt.

Die gewählten phantastischen Elemente, die in den Primärtexten wiederkehren, obgleich sie oftmals mit Motiven oder Funktionen übereinstimmen, sind begrifflich von fantasemes zu unterscheiden. „They are *literary devices used to introduce the extraordinary into the narrative* [Kursivsetzung im Original].“[73]

In weiterer Folge soll nun spezifischer auf die fantasemes der magischen Passage eingegangen werden: Neben der Tür, die wie in Narnia als Tür eines Kleiderschranks tatsächlich in die Sekundärwelt führt, gibt es die Möglichkeit symbolischer Türen, die ebenso eine symbolische Schwelle zwischen der Primär- und Sekundärwelt implizieren. Diese können permanent oder aber auch nur vorübergehend als Passage dienen, deren Zugänglichkeit auch nur auf bestimmte Figuren beschränkt sein kann.[74] Die magische Passage kann in Bezug auf MENDLESOHNS Phantastiktheorie als Klassifikationsmerkmal von Portal Fantasy angesehen werden, da diese den Zugang zur Sekundärwelt markiert. Sie bezieht sich ebenso auf die Welt von Narnia und nennt *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) von CLIVE STAPLES LEWIS als Beispiel für diese Kategorie. Die Schranktür ermöglicht zwar den Figuren den Weltenwechsel, schließt aber das Magische in die Anderswelt von Narnia ein.[75] Ähnlich verhält es sich bei *Der geheime Name*. Hier stellt ein Salztor das Portal zu einem Tarnkreis – ein phantastischer Teilraum des Waldes – dar. Es handelt sich um eine vorübergehende Passage, da das Salz immer neu gestreut werden muss, um einen Übergang zu gewährleisten. Ebenso ist der Tarnkreis nur jenen Figuren zugänglich, die über das Salz sowie die genaue Stelle, an der das Salz gestreut werden muss, Bescheid wissen. Figuren, die sich im Tarnkreis befinden, sind für Figuren außerhalb unsichtbar. In vielen Texten sind es Traum oder Tod, die den Zugang zur Sekundärwelt erst möglich machen. Während diese vorher nur als „Schatten“ der tatsächlichen Anderswelt erfahrbar gewesen ist, befördert der Tod als Passage Figuren endgültig in die andere Welt. Der Traum hat oftmals die Funktion, übernatürliche Geschehnisse am Ende einer Handlung rational erklärbar zu machen und wird selten zu Beginn angekündigt – er dient meist dazu, die Rückkehr in die Primärwelt zu ermöglichen. Dennoch können Traum-Status, Trance-

[72] Vgl. Nikolajeva (1988), S. 75.
[73] Ebd. S. 23.
[74] Vgl. ebd. S. 78–79.
[75] Vgl. Mendlesohn (2008), S. 13.

Zustand sowie Halluzinationen einer Figur schlichtweg auch Folgendes ausdrücken: „Dream […] is not a rational explanation of the irrational adventures, it is the magical state (like trance) allowing the two worlds to connect.“[76]

Aus diesem Grund ist es für NIKOLAJEVA, und auch innerhalb dieser Diplomarbeit, nicht von Bedeutung, ob der Traum nun die objektive Aufklärung einer unmöglichen Geschichte liefert. Ein phantastischer Text lebt vielmehr von seinen phantastischen Elementen, die es zu analysieren gilt.[77] Ob der Sekundärglaube während des Lesens präsent ist oder nicht, obliegt zur Gänze der Subjektivität des Einzelnen. Somit hat die Passage – insbesondere jene des Traums – nicht nur auf narrativer, sondern vor allem auf textexterner Ebene eine bedeutsame Funktion: Sie legitimiert, unabhängig vom Glauben des/der Lesers/-in, eine Anderswelt.

Als Vermittler zwischen Primär- und Sekundärwelt fungiert der „messenger“ und stellt nach NIKOLAJEVA ein eigenständiges fantaseme dar. Als messenger können mitunter auch die Eulen als Briefübermittler gesehen werden, die Harry Potter wortwörtlich als Boten dienen. Messenger erscheinen den Protagonist/-innen manchmal auch deshalb, um das Böse der sekundären Welt zu bekämpfen oder Aufgaben zu bewältigen, was auch oftmals Teil des Initiationsprozesses ist.[78] Der green-world guide kann als Repräsentant des magischen Naturraums ebenso die Funktion des messenger einnehmen.[79] In den Primärtexten handelt es sich stets um green-world guides, welche die Figuren zum ersten (Entwicklungs-)Schritt bewegen: Der Übertritt in die green-world des Waldes ist sogleich der erste Schritt innerhalb des Initiationsprozesses.

Darüber hinaus scheint interessant, dass NIKOLAJEVA einen sehr weit gefassten Begriff der Passage hat. Jegliche Verbindung, jeder Kontakt zur oder Verweis auf eine Anderswelt – eine Figur, die aus der implizierten Sekundärwelt in die Primärwelt gelangt – ist Teil der Passage.[80] In vielen Fällen benötigt der messenger einen magischen Gegenstand, damit der Übergang von der Primär- in die Sekundärwelt stattfinden kann. Auch wenn es sich hierbei nach NIKOLAJEVA um ein eigenständiges fantaseme handelt, ist die Abgrenzung zur Tür – die Tür des Kleiderschranks in Narnia ist immerhin ebenso ein magisches Objekt wie eine Tür – nicht immer einfach. Magische Objekte bewirken meist nicht nur Positives. Der magische Ring, der erstmals in TOLKIENS *Der Hobbit* vorkommt, kann seinen Träger sowohl unsichtbar machen und somit beschützen als

[76] Nikolajeva (1988), S. 81.
[77] Vgl. ebd. S. 80–81.
[78] Vgl. ebd. S. 83–84.
[79] Vgl. Stichnothe (2017), S. 257.
[80] Vgl. Nikolajeva (1988), S.84.

auch zerstören, weshalb in vielen Texten dieser Art manche Figuren dazu bestimmt sind, Gegenstände der Anderswelt zu vernichten.[81] NIKOLAJEVA bezeichnet all diese genannten Beispiele eines Zugangs oder Kontakts zur sekundären Welt trotz der heutzutage mannigfaltigen Variationen als „traditional ways of magic travelling in myth and folklore“[82], die von Initiationsriten abgeleitet werden können, welche PROPP im Zuge seiner Analyse des Zaubermärchens untersucht hat.[83] Magische Fähigkeiten, wie fliegen oder unsichtbar werden zu können, zählt NIKOLAJEVA zu den magischen Objekten, da Unsichtbarkeit oftmals von diesen hervorgerufen wird. Der bereits erwähnte Ring in TOLKIENS *Der Hobbit* sowie *Der Herr der Ringe*-Trilogie, der Tarnumhang bei J.K. ROWLINGS *Harry-Potter*-Heptalogie und andere Gegenstände rufen erst bei ihrer Anwendung die jeweilige magische Kraft hervor, die ihrerseits als eigenständiges und oftmals auch einziges fantaseme eines Textes gilt. In manchen Fällen verleiht der magische Helfer oder Bote (messenger) einer Figur die magische Fähigkeit.[84]
Nachdem nun das „Wie“ der Beschaffenheit der Primär- und Sekundärwelt sowie des Übergangs geklärt worden ist, soll das „Warum“ eines Weltenwechsels nun Gegenstand des nächsten Unterkapitels sein.

2.6 Das green-world-Motiv

Als eines einer Reihe von Motiven nennt HADASSAH STICHNOTHE in ihrer Untersuchung zum Initiationsroman das „green-world-Motiv“ bzw. den „green-world-Archetyp“ als möglichen Bestandteil der weiblichen Initiation.[85] Dies soll auch innerhalb dieser Diplomarbeit eine Rolle spielen, da der Übergang in die Anderswelt des Waldes in den drei gewählten Primärtexten immer von einem „green-world guide or token“[86] begleitet wird.
In der green-world – ein Naturraum wie ein Garten oder Wald – beginnt die Individuation. Hierbei handelt es sich um einen Prozess der Auseinandersetzung mit Bewusstem und Unbewusstem, um zu einem Individuum, einer Ganzheit zu werden – was auch Ziel des Initiationsvorgangs ist.[87] Die archetypischen Bilder, die das Unbewusste hierbei generiert, sind bei allen Individuen gleich, da sie das vererbte kollektive Unbewuss-

[81] Vgl. Nikolajeva (1988), S.86–87.
[82] Ebd. S.90.
[83] Vgl. ebd. S. 90. sowie Propp (1987).
[84] Vgl. Nikolajeva (1988), S.92–94.
[85] Vgl. Stichnothe (2017), 35 sowie 256–257.
[86] Pratt (1981), S. 139.
[87] Vgl. Jung, Carl Gustav: Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation. In: Jung-Merker, Lilly und Elisabeth Rüf (Hg.): C.G. Jung: Gesammelte Werke. Neunter Band, erster Halbband: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1976., S. 291–307, S. 293.

te darstellen.[88] Somit kann die green-world sowohl als realer Handlungsraum als auch universales Bild für die Analyse genutzt werden. Da es in dieser Diplomarbeit sehr oft um Muster und Motive gehen wird, soll der Begriff des Archetyps des Psychologen C.G. JUNG so genutzt werden, wie er innerhalb STICHNOTHES Forschungsarbeit verstanden wird: Der Mensch sowie auch eine Figur innerhalb eines Textes erlebt die Welt in bestimmten Situationen auf ähnliche Weise. Daraus ergeben sich „physikalische Bilder“[89], die auch andere Menschen bzw. Figuren anderer Texte in derartigen Situationen generieren – archetypische Bilder. In dieser Diplomarbeit soll der green-world-Archetyp als literarisches Phänomen eines immer wiederkehrenden Musters verstanden werden, dem eine „Manifestation einer psychischen Kondition“[90] als Ursache dieser Motive innewohnen kann.[91] Ein literarisches Phänomen, das speziell in phantastischen Narrativen immer wiederkehrt, kann also nicht nur als fantaseme, sondern auch als Motiv sowie literarische Ausformung eines Archetyps interpretiert werden.

Obgleich das von der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin ANNIS PRATT eingeführte green-world-Motiv grundsätzlich in Zusammenhang mit weiblichen Initiandinnen genannt wird, ist der Aufenthalt in der Natur keinesfalls auf diese beschränkt. Auch der männliche Initiationsvorgang findet in vielen Texten oftmals in einem Naturraum statt, in welchem gewisse Aufgaben bewältigt werden müssen.[92] PRATT beschreibt die green-world jedoch aus feministischer Perspektive. Diese stellt einen Rückzugs- und Entwicklungsort abseits der patriarchalischen Gesellschaft dar, der für heranwachsende Frauen Entfaltungsmöglichkeiten abseits von Rollenbildern und Geschlechternormen bereithält.[93]

In dieser Diplomarbeit wird der Begriff „green-world“ jedoch nicht nur in Zusammenhang mit der weiblichen Initiation verwendet. Wenngleich sich die Erfahrungen von Mann und Frau in sozialen Räumen der Zivilisation unterscheiden, heben sich jedwede gesellschaftliche Normen in der Isolation des phantastischen Waldraums auf. So wird der Begriff auf sein Moment der Entwicklungsmöglichkeit reduziert, welches auch für die Analyse der Primärliteratur maßgeblich ist.

[88] Vgl. Stichnothe (2017), S. 33–34.
[89] Ebd. S. 33.
[90] Ebd. S. 36.
[91] Vgl. ebd. S. 33–36.
[92] Vgl. ebd. S. 256.
[93] Vgl. ebd. S. 32 sowie 42.

Nach STICHNOTHE besitzt die green-world ein „utopisches Potential“[94], indem sie beispielsweise wie der Garten Eden beschaffen sein kann. Aufgrund ihrer Fremdartigkeit im Vergleich zur zivilen Alltagswelt ist sie der optimale Raum, in dem Selbstfindung stattfinden kann. Selbstverständlich ist in diesem Zusammenhang die Grenzüberschreitung von Bedeutung, da die Selbstfindung erst mit dem Betreten des Naturraums – durch das Entdecken magischer Fähigkeiten bzw. nach dem Kontakt mit übernatürlichen Figuren oder Elementen – forciert wird. Green-world guide kann innerhalb phantastischer Initiationsromane sowohl ein Mensch als auch ein Gegenstand aus dem phantastischen Raum sein, der – wie es auch in dieser Diplomarbeit der Fall ist – mit der green-world gleichgesetzt wird, und in letzterem Fall sogar als Schwelle oder Linie im Raum fungieren kann.[95] Manchmal übernimmt diese Funktion eine Figur, die gleichzeitig auch green-world lover ist: „an ideal, nonpatriarchal lover sometimes appears as an initiatory guide and often aids at difficult points in the quest.“[96] Obgleich derartige Figuren in schwierigen Situationen weiterhelfen können, sind sie nicht das Ziel der Initiationsreise des/der Protagonisten/-in. Der green-world lover führt den/die Helden/-in durch eine Phase, die überwunden werden muss, dient als Identifikationsobjekt oder tatsächlich als vorübergehende/-r Liebhaber/-in.[97]

„Die Natur ist für die Protagonistin ein Ort, in dem sie mit ihrer natürlichen Umgebung eins werden kann und sich ihr Horizont durch ‚naturistic epiphanies‘ […] erweitert.“[98] Obgleich sich diverse Forschungsarbeiten wie jene von PRATT ausschließlich der weiblichen Initiation widmen, sich die Analyse demnach auf Protagonistinnen und deren Aufenthalt in der green-world beschränkt, soll an dieser Stelle nochmals betont werden, dass auch der männliche Initiand eine naturistic epiphany erfahren kann. Wenngleich die green-world in diesem Fall weniger einen Schutzraum darstellt, handelt es sich doch häufig um einen Naturraum, in dem sich der Protagonist bewähren muss, „zumal die Einsamkeit in der Wildnis als Initiationsprüfung zur männlichen Genretradition zählt.“[99].

NIKOLAJEVA bezieht sich ebenso darauf, dass Magie in Form eines „magic object or a magic helper“[100] dafür verantwortlich ist, dass der/die Held/-in in einem Märchen „into

[94] Stichtnothe (2017), S. 257.
[95] Vgl. ebd. S. 256–257.
[96] Pratt (1981), S. 140.
[97] Vgl. ebd.
[98] Stichnothe (2017), S. 42. sowie Pratt (1981), S. 17.
[99] Stichnothe (2017), S. 256.
[100] Nikolajeva (1988), S. 35.

some unkown territory“[101] – die green-world – gelangt, das in dieser Diplomarbeit der Wald darstellt.

2.7 Der Wald

Durch Bäume, Blätter und Sträucher ergibt sich der Wald, der den Menschen wie in „eine Art von Innenraum“ einschließt.[102] Seine natürliche Beschaffenheit sorgt dafür, dass man sich trotz seiner Offenheit dennoch eingeschlossen fühlt.[103] Innerhalb der Literatur sowie auch in der Realität „fungiert [der Wald] als eine eigene in sich geschlossene Welt“[104]. Denjenigen, die in ihm leben, bietet er Schutz. Auch in Zusammenhang mit dem green-world-Motiv kann er als Rückzugsort und Schutzraum betrachtet werden, in dem jegliche gesellschaftliche Normen und Anforderungen vorübergehend vergessen werden können. Als „der Schatten der Zivilisation“[105] wird er oftmals als fremd, bedrohlich und undurchdringlich wahrgenommen. Aus diesem Grund bezeichnet ZÖHRER den Wald mit seinen eigenen Gesetzen als Heimat von Wilden, Ausgestoßenen, Fabelwesen, Hexen, Feen und (Un-)Tieren als „Grenze und Gegenwelt“[106]. Je nachdem, ob einem diese Gegenwelt vertraut ist oder nicht, kann der Wald „Symbol der Verborgenheit und Täuschung, des Anderen, des Ursprünglichen und der Freiheit sowie der Poesie“[107] sein. Im Märchen ist der Wald oftmals Handlungsmittelpunkt und Ort des Geheimnisses, der Verirrung (*Hänsel und Gretel*), unheimlicher Begegnungen sowie Wahnvorstellungen (*Der blonde Eckbert*).[108]
Befindet man sich mitten im Wald, gleicht abseits von Wegen und Beschilderungen ein Baum dem anderen und ganz ohne Anhaltspunkte verliert man sich.[109] Die Stille, das friedliche Rascheln der Blätter, die Unmengen an sich gleichenden Bäumen, die das Sichtfeld einschränken – all das kann nur allzu bedrohlich wirken:

> Der Mensch ist eingeschlossen in der Umhüllung des Waldes. […] Aber auf der andern Seite sind es wiederum keine festen Mauern, die eine undurchdringliche Grenze bezeichnen. Der Mensch ist an einen engen Raum gebunden, ohne daß dieser eine feste, angebbare Grenze hätte. Er kann sich in einem gewissen Maß frei bewegen. Er kann durch den Wald

[101] Nikolajeva (1988), S. 35.
[102] Bollnow (1994), S. 218.
[103] Vgl. ebd.
[104] Zöhrer, Marlene: Wilde Waldheimat. In: 1000 und 1 Buch 4 (2010), S. 15–18, S. 15.
[105] Holzberger, Rudi: Medium Wald. Der Blick des Wilderers. In: Lehmann, Albrecht und Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos. Perspektiven eines Kulturthemas. Berlin, Hamburg: Reimer 2000, S. 235.
[106] Zöhrer (2010), S. 15.
[107] Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart [u.a.]: Metzler [2]2012, S 470/rechte Spalte.
[108] Vgl. ebd.
[109] Vgl. Bollnow (1994), S. 218.

> hindurchgehen. Aber sobald er nach der einen Seite hin in ihn eindringt, entgeht er nicht der Gefangenschaft seines Blicks und gewinnt nicht das Freie, sondern der enge übersehbare Bereich wandert mit ihm mit, wie ein Schatten; er wird seine Enge nicht los, sondern bleibt darin eingeschlossen. […] Daher sein unheimlich bedrängender Charakter.[110]

Aufgrund dieser offenen Geschlossenheit, die dem Wald als Raum einen ganz besonderen Charakter verleiht, soll im nächsten Kapitel allgemein erläutert werden, wie Räume beschrieben und kategorisiert werden können.

2.8 Raum für Theorien und Modelle

In literarischen Texten werden Räume nicht nur dargestellt, vielmehr werden sie durch diese erst geschaffen. Mit dem „topographical" oder „spatial turn", durch welchen Anfang der 1980er Jahre innerhalb der Kulturwissenschaften eine Wende hinsichtlich des Raumdenkens stattfand[111], wurde deutlich, dass der Raum nicht nur den Rahmen für Handlungen darstellt, sondern durch diese erst produziert wird[112].

Die folgenden Raumtheorien, welchen entweder strukturalistische oder phänomenologische Ansätze zugrunde liegen, stellen nur eine Auswahl unzähliger Versuche dar, den Raum zu beschreiben und analysierbar zu machen. Somit wurde keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, sondern vielmehr darauf Wert gelegt, relevante Aspekte verschiedener Modelle herauszufiltern, damit diese im Analyseteil dieser Diplomarbeit angewandt werden können. Voraussetzung für die gewählten Raumtheorien war einerseits, dass sich mit diesen möglichst kleine räumliche Einheiten bzw. Einzelaspekte analysieren lassen, andererseits, durch Hinzunahme adäquater Theorien, das atmosphärische Moment des Raums untersuchen zu können. Zudem liegt das Augenmerk nicht nur auf dem Raum, sondern auf der darin stattfindenden Entwicklung, die aus der Interaktion zwischen Figur und Raum resultiert, und den Elementen, die sich sowohl für den phantastischen Raum als auch für die Wandlung der Figuren als konstituierend erweisen. Besonders relevant sind demnach phänomenologische Raummodelle, die den erlebten Raum behandeln – wie jenes des Philosophen BACHELARD.

[110] Bollnow (1994), S. 218.
[111] Vgl. Sasse, Sylvia: Poetischer Raum. Chronotopos und Geopoetik. In: Günzel, Stephan und Franziska Kümmerling (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2010., S. 294–308, S. 297.
[112] Vgl. Spatial turn: https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6162 (19.06.2019).

2.8.1 Bachelard: Glück und Raum

GASTON BACHELARD widmet sich in *Poetik des Raumes* (1957) jenen Räumen, die für den Menschen positiv konnotiert sind. Daraus ergibt sich der Begriff „Topophilie“, die Liebe zu Räumen, die Schutz und Zuflucht bedeuten. Sie spiegeln nicht nur das Seelenleben des Menschen metaphorisch – BACHELARD beschreibt das Haus mit dem Verweis auf C.G. JUNG als Realisation der seelischen Struktur und integriert somit Ansätze aus der Psychologie – wider, sondern repräsentieren auch „den menschlichen Wert der Besitzräume […], der gegen feindliche Kräfte verteidigten Räume, der geliebten Räume.“[113] Darüber hinaus sind es Bilder, die als Produkte der Einbildungskraft bei der Imagination von Räumen erscheinen. BACHELARD beschreibt dieses Vorstellen von Bildern als etwas, das zwischen Vergangenheit und Zukunft liegt.[114] Obgleich innerhalb der Literaturwissenschaft neben dem Raum vor allem die Zeit als textbestimmendes Merkmal untersucht wurde, sei es vor allem der Raum, der „in seinen tausend Honigwaben […] verdichtete Zeit [speichert].“[115] So existieren jene (Kindheits-)Bilder wie der Keller oder Dachboden, Schränke, aber auch kleinere Einheiten wie „Schlupfwinkel“ des Hauses, zeitlos als imaginierte Orte in den Köpfen der Menschen, weil sie „verräumlichte Erinnerungen“[116] darstellen.[117] Zudem sind es vor allem positive, subjektive Assoziationen, entstanden aus einstigen Raumerfahrungen, die derartige Bilder von einst erlebten Räumen entstehen lassen. So kehrt die Protagonistin Fina aus *Der geheime Name* nach vielen Jahren zur Mühle ihrer Großeltern zurück. Vieles hat sich verändert. Der Großvater ist bereits gestorben, die Fassade des alten Gebäudes bröckelt und ihre Eltern sind nicht bei ihr. Aber das vertraute Bild aus ihren Erinnerungen, von einem Kindheitsraum, der mit dem Gefühl von Geborgenheit und dem Geruch von Milchreis verbunden ist, wird nicht getrübt.

BACHELARDS eben veranschaulichter Begriff der Bilder sowie die einzelnen Abschnitte seiner Schrift implizieren, dass er vor allem „Stimmungsräumlichkeiten“[118] topologisch untersucht. Atmosphäre und Stimmung sind etwas ausnahmslos phänomenologisch

[113] Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. München: Fischer Taschenbuch [11]2017, S. 25.
[114] Vgl. ebd. S. 23–26.
[115] Ebd. S. 35.
[116] Ebd. S. 36.
[117] Vgl. ebd. S. 35–36. sowie zusammenfassend zu den von BACHELARD untersuchten Räumlichkeiten: Sasse (2010), S. 303. und Günzel, Stephan: Einleitung. Phänomenologie der Räumlichkeit. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006., S. 105–128, S. 123.
[118] Günzel (2006),S. 123.

Erfahrbares, da das subjektive Erleben die Voraussetzung darstellt, um erst von einem gestimmten Raum sprechen zu können.

Räume sind in und außerhalb der Literatur mehr als Topographien. Raum wird gelebt, imaginiert und konstruiert – er stellt keinen Hintergrund dar, vor welchem sich die Handlung vollzieht, indem die Figuren agieren.[119] Raum ist bereits Handlung.

Autor/-innen realisieren persönliche Bilder als imaginierte Orte, samt ihres atmosphärischen Gehalts, in ihren Texten. Oftmals sind es eben diese glücklichen Räume, die schriftlich festgehalten werden. Topophilie beschreibt BACHELARD folgendermaßen: „Die ‚Liebe zum Ort' drückt sich aber keinesfalls in einer territorialen Bejahung aus, sondern in dem Plädoyer für die Anerkennung der imaginären oder auch phantastischen Motive, die jedwedem Raumkonzept zugrunde liegen."[120] Allerdings sind nicht alle Räume positiv konnotiert. Dass nicht nur glückliche Räume untersucht werden sollen, kritisiert OTTO FRIEDRICH BOLLNOW mit seinem ebenso phänomenologischen Ansatz. Er bezieht sich auf BACHELARDS Raumüberlegungen und erweitert sie.

2.8.2 Bollnow: Mensch und Raum

Da der Mensch sowohl innerhalb als auch außerhalb der Literatur nicht nur mit Räumen des Glücks konfrontiert wird, empfiehlt es sich, die weniger literaturästhetisch, aber vor allem philosophisch-anthropologisch motivierten Überlegungen von OTTO FRIEDRICH BOLLNOW ergänzend heranzuziehen. Mit seinen Untersuchungen schließt er sich dem phänomenologischen Ansatz BACHELARDS an und erweitert ihn, indem er sich ausführlicher auf unterschiedliche Räume, damit zusammenhängende raumkonstituierende Einzelaspekte sowie vor allem auf die wechselseitige Beeinflussung von *Mensch und Raum* – dies ist auch der Titel für seine 1963 veröffentlichte Schrift – konzentriert. Nach einer Darlegung seines Raumbegriffs, setzt er sich einerseits mit dem Raum außerhalb der Heimat des Menschen, was er als Kapitel „Die weite Welt"[121] betitelt, auseinander, um letztendlich in die Mitte des gelebten Raums, das Haus, mit all seinen Türen, Fenstern, Schwellen und Einzelelementen zurückzukehren. Für den Menschen ist das Haus einerseits Heimatort und „Mitte seiner Welt"[122], andererseits ist er selbst durch seine Fortbewegung im Raum auch nicht nur „der Ursprung, sondern

[119] Vgl. Haupt (2004), S. 69.
[120] Günzel (2006), S. 121.
[121] Vgl. Bollnow (1994), S. 81–138.
[122] Ebd. S. 124.

zugleich die bleibende Mitte seines Raums.“[123]. Darüber hinaus untersucht BOLLNOW unterschiedliche Aspekte des Raums, indem gefühlsmäßige Assoziationen oder raumverändernde Elemente wie Nebel, Schnee oder Dämmerung angesprochen werden.[124]
Wie am Ende des letzten Unterkapitels angedeutet, kritisiert BOLLNOW an BACHELARDS Ansatz vor allem die Einseitigkeit, die dessen Topophilie in sich trägt. In diesem Punkt, dass sich die feindlichen Räume erst nach den glücklichen bilden können, stimmt BOLLNOW zu; allerdings sieht er selbst eine Notwendigkeit darin, diese gleichermaßen zu behandeln.[125]
Des Weiteren hat BOLLNOW ein weniger auf Subjektivität basierendes Raumverständnis: Obgleich der Mensch „den Raum braucht, um sich darin entfalten zu können“[126] und es ihn „nur [dann gibt], insofern der Mensch ein räumliches, d.h. Raum bildendes und Raum gleichsam um sich aufspannendes Wesen ist“[127], ergibt sich – ganz im Gegensatz zu BACHELARD, der die Bilder des erlebten Raums als Produkt „der dichterischen Einbildungskraft“[128] sieht – eine objektive Erkenntnis:

> In […] [seiner] doppelten Bestimmung als ‚Entfaltungsmöglichkeit‘ und als ‚Widerstand‘ ist […] der Raum kein neutrales gleichbleibendes Medium, sondern in den entgegengesetzt wirkenden Lebenszügen erfüllt von Bedeutungen, und diese Bedeutungen sind nicht auf bloß subjektive Gefühle zurückzuführen, die der Mensch mit dem Raum verbindet, sondern sie sind echte Charaktere des gelebten Raums selbst.[129]

Grundlage seiner Erkenntnis sind die Überlegungen GRAF DÜRCKHEIMS, auf welche er sich in diesem Zusammenhang bezieht. Im Gegensatz zu BACHELARD wird hier die Beziehung zwischen Mensch und Raum in all ihren Ausprägungen wahrgenommen und untersucht:[130]

> Der Raum ist, wie schon hier tief gesehen wird, dem Menschen in einer doppelten Weise gegeben, als fördernd und als hemmend, ja tiefer: als etwas, was als Glied zum Menschen gehört und wiederum als etwas, was ihm von außen her als feindlich oder zum mindesten als fremd gegenübertritt.[131]

Zudem wird deutlich, dass mit der Entwicklung des Menschen bzw. einzelner Figuren in narrativen Texten auch der Raum eine Wandlung vollzieht, was in Hinblick auf die

[123] Bollnow (1994), S. 24.
[124] Vgl. ebd. S. 191–270.
[125] Vgl. ebd. S. 307–308.
[126] Ebd. S. 22.
[127] Ebd. S. 23.
[128] Ebd. S. 21.
[129] Ebd. S. 20.
[130] Vgl. ebd.
[131] Ebd.

spätere Analyse der Primärtexte interessant ist: „Jede Veränderung ‚im' Menschen bedingt eine Änderung des gelebten Raums."[132] So hat das Einnehmen von Pilzen für den Protagonisten Jari aus *Solange die Nachtigall singt* Auswirkungen auf seine Raumwahrnehmung. Der erzählte Raum verändert sich dahingehend, dass er halluziniert, unter Verfolgungswahn leidet und letztlich sogar gegen eine Bärin kämpfen will, die sich als Branko, ein großer, kognitiv eingeschränkter Mann, der einem Bären lediglich ähnlich sieht, herausstellt.[133]
Auch die folgenden phänomenologischen Raummodelle benötigen das Wechselverhältnis von Mensch und Raum als Grundlage.

2.8.3 Ströker, Hoffmann und Haupt: Ein Raum dreier Räume

Einem phänomenologischen Ansatz zugrunde liegt die Theorie der Philosophin ELISABETH STRÖKER, deren Unterscheidung zwischen gestimmtem Raum, Aktionsraum und Anschauungsraum von GERHARD HOFFMANN in die wohl umfassendste Raumtheorie zum literarischen Raum integriert worden ist. Auch BIRGIT HAUPT übernimmt diese Begriffe für ihr Modell der Raumanalyse des erzählten Raums, auf das im Folgenden noch genauer eingegangen werden soll.
Die erste Kategorie des gestimmten Raums bezieht sich auf das Atmosphärische, das einem Raum anhaftet. Je nach subjektiver Wahrnehmung und Assoziationen variiert die Stimmung, die ein Raum hervorruft. HAUPT nennt als Beispiel die Kirche, deren Atmosphäre bei einem Begräbnis anders ist als bei einer Hochzeit. Ebenso wird diese auch bei jedem Menschen unterschiedlich sein, weshalb der Raum, der in diesem Zusammenhang gemeint ist, nicht gemessen werden kann. Von einem Aktionsraum spricht man schließlich, wenn in der Kirche Handlungen vollzogen werden, wie das Voranschreiten der Braut zum Altar – durch die Bewegung verändert sich auch dieser Raum. Mehr Objektivität wird der Kategorie des Anschauungsraums zuteil, da sich dieser auf alle Elemente der Kirche – Bänke, Bilder, Skulpturen – bezieht, die von allen Betrachter/-innen gleichermaßen wahrgenommen werden können. Diese dreiteilige Strukturierung eines Raums zielt allerdings nicht auf eine Trennung von Räumen ab, sondern soll verdeutlichen, dass Räume, je nach individuellen Handlungen darin und

[132] Bollnow (1994), S. 20.
[133] Vgl. Michaelis (2012), S. 208.

der unterschiedlichen Wahrnehmung in Bezug auf die Atmosphäre, subjektiv anders aussehen können.[134]

Von der außerliterarischen Wahrnehmung von Räumen unterscheidet sich jene des erzählten, in der Literatur dargestellten Raums insofern, dass sie von dem/der Autor/-in in gewisser Weise manipuliert wird. Die reelle Wahrnehmung passiert spontan und ungesteuert, während Autor/-innen einen Raum konstruieren, der eine gewisse Wahrnehmung desselben bei den Leser/-innen evoziert. Auch die Figuren eines Textes können den Raum unterschiedlich wahrnehmen. Dies betrifft insbesondere den gestimmten Raum, der für ein und dieselbe Figur zu unterschiedlichen Zeitpunkten immer anders erlebt werden kann. Von den drei Raumkomponenten dieses Modells ist diese auch jene, welche für die vorliegende Diplomarbeit am relevantesten ist, da der innere Prozess und die Entwicklung einer Figur hierbei im Fokus stehen. Hinzukommende Gegenstände – mitunter auch Elemente wie Nebel oder Feuer etc. – und Figuren können sowohl die Wirkung des Raums auf eine bestimmte Figur sowie sie selbst mit der Zeit verändern.[135] So verändert sich der gestimmte Raum für die Protagonistin Fina aus *Der geheime Name* sobald sie erkennt, dass eine unsichtbare Gestalt im See schwimmt. Sie nimmt zwar die Schwimmbewegungen eines Menschen wahr, sieht aber niemanden. Schnell wird der befreiende Waldspaziergang, der als Suche nach einem Fotomotiv begonnen hat, zu einer unheimlichen Erfahrung, die sich nicht rational erklären lässt.

Durch STRÖKERS Modell wird deutlich, dass die Merkmale Raum und Zeit nicht nur für einen literarischen Text, sondern auch die Entwicklung einer Figur konstituierend sind.

Um nochmals auf die umfassende phänomenologische Raumtheorie HOFFMANNS zurückzukommen, sollen Sinnmodelle, die sich auf den gestimmten Raum anwenden lassen, Bezug genommen werden. Das Unheimliche[136] ist eine Art „Ausdrucksqualität des gestimmten Raums“[137] und Grundlage für den „halluzinativ-visionären“[138] und „mythischen Raum“[139]. Im gestimmten Raum steht das subjektive Wahrnehmen einer Figur im Fokus; der halluzinativ-visionäre Raum mündet in einer epiphany, einer Wesenserscheinung, während der mythische Raum sich ins Metaphysische steigert. Die-

[134] Vgl. Haupt (2004), S. 69–71.
[135] Vgl. ebd. S. 72–73.
[136] Das „Unheimliche“ ist auch innerhalb TODOROVS minimalistischer Phantastiktheorie ein wichtiger Begriff, um das atmosphärische Gehalt und somit die Glaubhaftigkeit des Raumgeschehens auf textexterner Ebene beurteilen zu können.
[137] Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978, S. 161.
[138] Ebd. S. 161.
[139] Ebd.

se Sinnmodelle machen deutlich, dass der Raum von der Figur selbst erst durch ihre Wahrnehmung konstruiert wird und sich von jenem anderer Figuren maßgeblich unterscheiden kann.[140] HOFFMANN bezieht sich auf CHARLES DICKENS, der sich in vielen seiner Texte der Darstellung des halluzinativen Raums sowie der Psychologisierung des Erlebens eines derartigen Raums gewidmet hat. Erlebt eine Figur die Welt als irreal, ist dies oftmals nur ihr innerer Prozess, der entweder in der innerfiktionalen Realität oder gar im Traum oder Fieberzustand – durch archetypische Bilder[141] – durch den/der jeweiligen Autor/-in räumlich realisiert wird.[142]

2.8.4 Foucault: Andere Räume und Räume des Anderen

Sogenannte Heterotopien prägen den Raumbegriff MICHEL FOUCAULTS, der seine Überlegungen erstmals in einem Vortrag (1966) zur Sprache brachte, welcher später als Artikel, *Von anderen Räumen* (1987), erschien. Er entwickelte eine Theorie rund um Orte, die eigentlich keine Orte sind, sondern wiederum vom Menschen erschaffen, mit der Zeit verlagert werden oder vollkommen verschwinden können. Als Beispiel für diese Gegenräume nennt FOUCAULT den Friedhof, welcher bis zum 18. Jahrhundert noch in der Mitte einer Stadt neben der Kirche lokalisiert war und später aber an den Stadtrand verlegt wurde. Sanatorien, Gefängnisse oder Bordelle zählen ebenso zu den Heterotopien wie das Bett der Eltern, das innerhalb des kindlichen Spiels Wald, Himmel oder Meer sein kann – nämlich andere Räume. Diese Orte werden deshalb als Gegenräume bezeichnet, weil sie „sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen“[143]. FOUCAULT spricht von „mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben“[144]. Es handelt sich also um Räume, die nicht wie die Utopie keinen Ort haben, sondern einem bestimmten Ort den Raum nehmen.[145] FOUCAULT untergliedert in weiterer Folge in Krisen-, Abschiebungs-, Illusions- und Kompensationsheterotopien. Während die erste Kategorie heilige, verbotene oder privilegierte Orte meint, in denen biologische Krisen wie der erste Geschlechtsverkehr oder das Gebären eines Kindes überwunden werden können, fallen unter die zweitgenannte Gefängnisse, Altersheime oder Psychiat-

[140] Vgl. Hoffmann (1978), S. 161.
[141] Unter Archetypen versteht man Urbilder, die im menschlichen Unterbewusstsein verankert sind. Dazu zählen elementare Erfahrungen wie die Geburt oder der Tod, die durch Symbole in Träumen in Erscheinung treten können, wenn eine Entwicklung stattfindet.
[142] Vgl. Hoffmann (1978), S. 172–173.
[143] Foucault, Michel: Heterotopien. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch 2013, S. 10.
[144] Ebd. S. 11.
[145] Vgl. ebd. S. 10–14.

rien. Illusions- und Kompensationsräume sind solche, die im ersten Fall die ursprünglichen Räume denunzieren und im letzten einen Mangel ausgleichen. Heterotopien verändern sich vor allem innerhalb der Kulturgeschichte – sie sind an die Zeit gebunden, wodurch sich Heterochronien ergeben. Heterochronien sind Orte, die durch zeitliche Konjunkturen kategorisiert werden können. Manche sind zeitweilig, wie das Fest oder Theater, andere zeichnen sich durch Unendlichkeit aus. Die Bibliothek als „Raum aller Zeiten“ [146] sowie der Friedhof als jener „einer Zeit, die nicht mehr fließt“[147] stellen demnach Sonderformen dar.[148]

Da das Phantastische andere Räume sowie Räume des Anderen hervorbringt, postuliert HENNING KASBOHM in seinem Beitrag *Die Unordnung der Räume*, dass sich die FOUCAULT'SCHEN Heterotopien sehr gut für eine räumliche Analyse unter dem Aspekt des Phantastischen eignen.[149] Schließlich haben Anderswelten eine Ordnung, die sich nicht durch die Gesetzmäßigkeiten der außerliterarischen Welt erklären lassen und so muss ein fiktiv-realer Raum zwangsläufig einen anders beschaffenen Raum implizieren, sobald phantastische Elemente in Erscheinung treten. Durch das Aufeinandertreffen zweier Ordnungssysteme, der fiktiv-realen mit der fiktiv-wunderbaren Welt, entsteht das Phantastische. Von FOUCAULT definierte Heterotopien wie Gefängnisse oder psychiatrische Anstalten werden gleichermaßen aus- als auch in das System eingeschlossen. Durch das Ausgliedern des nicht der Ordnung Entsprechenden wird gleichermaßen Ordnung generiert. So verhält es sich auch mit der Anderswelt, die durch „heterotopische Enklaven des Wunderbaren“[150] präsent wird.[151] Das Phantastische des Waldes der Primärtexte negiert die Gesetze, die in der innerfiktionalen Realität gültig sind. Der Wald repräsentiert einen „Ort, an den das Wunderbare innerhalb der Weltordnung, welcher es widerspricht, suspendiert (worden) ist“[152]. Durch die Verlagerung des Raums des Phantastischen abseits der Zivilisation ist der Wald dennoch Teil dieser Ordnung. In *Nebelsilber* herrscht der Erlenkönig unterhalb des Ortes Wasserruh nicht nur über einen anderen Raum, sondern über eine andere (phantastische) Welt. In *Solange die Nachtigall singt* ist der Wald Raum des Schönen und Unberührten – niemand darf diese Unberührtheit gefährden. Während in der Zivilisation angesiedelte Räume stets verändert und bebaut werden, handelt es sich bei dem Wald dieses Tex-

[146] Foucault (2013), S. 16.
[147] Ebd.
[148] Vgl. ebd. S. 12–16. sowie Sasse (2010), S. 302.
[149] Vgl. Kasbohm (2012), S. 38 sowie S. 50.
[150] Ebd. S. 53.
[151] Vgl. ebd. S. 52–54.
[152] Ebd. S. 52.

tes um einen anderen, von dieser vollkommen ausgegliederten Raum. In *Der geheime Name* wird das Phantastische nur in versteckte (andere) Teilräume des Waldes ausgelagert, die nur wenigen Figuren zugänglich sind. Für alle anderen bleibt der Wald ein Naturraum mit Wanderwegen, Rückzugsort und Erholungsgebiet. Heterotopien bringen also nicht nur „an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind“[153], sondern vereinen auch mehrere Wirklichkeitsmodelle.
KASBOHM plädiert letztlich für einen Phantastikbegriff, der operationalisierbar ist. FOUCAULTS Modell der Gegenräume stellt für ihn ein geeignetes Analyseinstrument dar, um phantastische Elemente aus der Erzählstruktur eines Textes klar erkennbar und analysierbar zu machen.[154] Ebenso gut eigne sich LOTMANS Raumsemantik, um phantastische Literatur anhand der Kategorie des Raums zu untersuchen[155] – diese soll im Folgenden erläutert werden.

2.8.5 Lotman: Grenze und Raum

Für die Analyse erzählter Räume ist JURI LOTMANS strukturalistische und kultursemiotische Raumtheorie innerhalb der Literaturwissenschaft von großer Bedeutung.
Er sieht die „Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“[156].
Als kleinste Handlungseinheit beschreibt er das Sujet, das in seinem 1972 erschienenen Werk *Die Struktur literarischer Texte* folgendermaßen definiert wird:
„*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes* [Kursivsetzung im Original]*“.*[157]
Aus dieser Definition des Sujets lässt sich auch gleichermaßen herauslesen, wie wichtig der Begriff der Grenze für LOTMANS Modell ist. Als „wichtigste[s] topologische[s] Merkmal des Raumes“[158] spaltet sie „den Raum in zwei disjunkte Teilräume“[159].
Welche Elemente notwendig sind, um von einem Sujet sprechen zu können, definiert er folgendermaßen:

> 1. ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist; 2.eine Grenze zwischen diesen Teilen, die unter normalen Umständen unüberschreitbar

[153] Foucault (2013), S. 14.
[154] Vgl. Kasbohm (2012), S. 53–54.
[155] Vgl. ebd. S. 48.
[156] Lotman (1993), S. 313.
[157] Ebd. S. 332.
[158] Ebd. S. 327.
[159] Ebd.

> ist, sich jedoch im vorliegenden Fall [...] für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist; 3. der Held als Handlungsträger.[160]

Bei der Grenzüberschreitung ist es weniger von Bedeutung, eine topographische Grenze, wie beispielsweise ein Tal, zu überqueren, sondern vielmehr müssen die zu übertretenden Räume „semantisiert, d.h. mit nicht-räumlichen Merkmalen“[161] beladen sein, um von einem Sujet sprechen zu können. Die räumlich dargestellte, erzählte Welt beinhaltet also Räume, die im herkömmlichen Sinne topographisch zu verstehen sind und nebeneinander existieren. Ebenso können Räume zusätzlich semantisiert sein – die genannten nicht-räumlichen Attribute besitzen – und kontrastierend zueinander stehen. Durch die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Grenze wurde bereits auf die mögliche Kontrastierung von korrelativ miteinander verbundenen, semantisierten Teilbereichen hingewiesen. In *Der geheime Name* steht die Mühle für Vertrautheit, Schutz und Kindheit, der angrenzende Raum des Waldes für Fremdheit, Gefahr und Erwachsensein. Darüber hinaus kann der semantisierte Raum vom topographischen abstrahiert werden und rein aufgrund seiner Merkmale – z.B. arme Bauern mit bestimmten Eigenschaften, die am Land leben, aber den Raum der Stadt betreten – dennoch räumlich präsent sein.[162] Die Figur der Jascha repräsentiert die Schönheit des Waldes in *Solange die Nachtigall singt* und lässt mit dem Grenzübertritt nicht nur den Wald, sondern auch seine Eigenschaften hinter sich. Sobald sie die Waldgrenze übertritt, verwandelt sie sich durch ihre Verkleidungskünste in ein Mädchen mit gekrümmtem Rücken, ungleich langen Beinen und entstelltem Gesicht. Jascha passt sich der Hässlichkeit der Welt außerhalb des Waldes an, verhindert somit eine Abstraktion des semantisierten Waldraums und dessen räumliche Präsenz in der Ortschaft am Waldrand. Dadurch wird der Kontrast zwischen dem Wald, als Raum des Schönen, und den angrenzenden Dörfern, als Räume des Hässlichen, in diesem Text besonders deutlich.

LOTMAN unterscheidet zwischen Ereignissen, die sich aus einer Grenzüberschreitung von semantischen Räumen ergeben und Metaereignissen, bei welchen sich die Gesetzmäßigkeiten der fiktiv-realen Welt verändern.[163] Zudem ist es nur beweglichen Figuren möglich, eine Grenze zu überschreiten – hierbei handelt es sich im Regelfall um

[160] Lotman (1993), S. 341.
[161] Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Posner, Roland und Klaus Robering u.a. (Hg.): Semiotik/Semiotics: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Berlin: de Gruyter 2003. (Handbücher zur Sprach-und Kommunikationswissenschaft 13.3), S. 3028–3103, S. 3077.
[162] Vgl. ebd.
[163] Vgl. Kasbohm (2012), S. 49.

den/die Protagonisten/-in. Allerdings ist ein Text nur dann sujethaft, wenn bewegliche Figuren auftreten, die diesen „revolutionären" Akt des verbotenen Grenzübertritts – wie das Überwinden der Barriere der verfeindeten Häuser bei *Romeo und Julia* – wagen.[164]

LOTMANS Raumsemantik ist vor allem dann dienlich, wenn es gilt, Raum- und Phantastiktheorie zu vereinen. Hierzu äußert sich KASBOHM folgendermaßen:

> Die Erklärung des Phantastischen als Zustand innerhalb des narrativen Spektrums korrespondiert mit der raumsemantischen Analysetechnik: ein Zusammenfallen von phantastischem Zustand und raumsemantischer Erklärung liegt genau dann vor, wenn eine Figur sich auf der Schwelle zweier semantischer Räume befindet, deren einer der dem Text eigenen Normrealität ent- und der andere ebendieser widerspricht und wenn zusätzlich der Erzähler zu einem Zeitpunkt keine eindeutige Erklärung für die Koexistenz beider Räume erlaubt.[165]

Betritt eine Figur durch eine Grenzüberschreitung nicht nur einen anders semantisierten Raum, sondern eine ihr unbekannte ontologische Ebene, entsteht erstmals Irritation. Diese Andersartigkeit des neuen Raums gewährleistet eine Erweiterung der Erfahrungshorizonte, was in weiterer Folge die Entwicklung der Figur initiiert.

So widmen sich auch die im Folgenden behandelten Modelle und Theorien den Aspekten Entwicklung und Initiation, ohne das räumliche Moment zu vernachlässigen.

2.9 Raum für Initiation und Entwicklung – Grenzen überschreiten

Vor allem SIMONIS' Theorie setzt sich mit phantastischen Grenzüberschreitungen derartiger semantischer Räume auseinander, denen zugleich unterschiedliche Erklärungsmodelle der vorherrschenden Gesetzmäßigkeiten zugrunde liegen – das Sujet definiert sich somit durch den Einbruch des Phantastischen. Derartige Metaereignisse im LOTMAN'SCHEN Sinn sind gleichzeitig auch Initiationserfahrungen. Nach STICHNOTHE, die ihre Dissertation dem Initiationsroman in der Kinderliteratur gewidmet hat, und sich darin vor allem auf das dreistufige Konzept von VAN GENNEP und auf LOTMAN bezieht, ist Initiation das Sujet des Initiationsromans. Insofern die behandelten Werke auch phantastische Initiationsromane darstellen, werden diese Theorien sowie Überlegungen zur Figurenentwicklung im Folgenden dargelegt, um sie zusammenführend für die Analyse der Primärtexte anwenden zu können.

[164] Vgl Lotman (1993), S. 338–339.
[165] Kasbohm (2012), S. 50.

2.9.1 Van Gennep: Passagen des Übergangs

Die dreiphasige Struktur von Riten des Übergangs prägt das Modell des französischen Ethnologen ARNOLD VAN GENNEP, der mit *Les rites de passage* (1909) auch für die Literaturwissenschaft, insbesondere wenn Initiation und Adoleszenz zum Untersuchungsgegenstand werden, eine ritualtheoretische Grundlage geschaffen hat. Phasen der Trennung, Umwandlung und Angliederung begleiten Menschen sowie Figuren in jeder Phase ihres Daseins:[166]

> Das Leben des Menschen besteht […] in einer Folge von Etappen, deren End- und Anfangsphasen einander ähnlich sind […]. Zu jedem dieser Ereignisse gehören Zeremonien, deren Ziel identisch ist: Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen. Da das Ziel das gleiche ist, müssen auch die Mittel, es zu erreichen, zwangsläufig wenn nicht in den Einzelheiten identisch, so doch zumindest analog sein. Jedenfalls hat sich das Individuum verändert, wenn es mehrere Etappen hinter sich gebracht und mehrere Grenzen überschritten hat.[167]

Vor allem durch BACHELARDS Vorstellung von Bildern[168], die Zeit räumlich einzufangen vermögen, wird deutlich, dass diese dreigliedrigen Phasen VAN GENNEPS ein ebenso räumliches Moment beinhalten müssen. Die Begriffe Passage und Schwellenphase implizieren Räumlichkeit: Während sich Umwandlungsriten auf den Zustandswechsel einer Figur – wie es bei der Initiation der Fall ist – beziehen, spielt bei Schwellenriten die räumliche Komponente eine Rolle. Zeit lässt sich ohne Räumlichkeit nicht imaginieren. Aus diesem Grund ist der Übergang von Kindheit zum Erwachsensein ein räumlicher; es ist ein Übertritt von einer Welt in eine andere. Mit dem „Betreten eines Dorfs oder eines Hauses, dem Durchschreiten von Räumen, dem Überqueren von Straßen und Plätzen“[169], mit dem Wechsel einer sozialen Position in eine andere ist es wie mit dem „Hindurchgehen durch ein Tor“[170] – es handelt sich um räumliche Übergänge.[171]

> Jeder, der sich von der einen Sphäre in die andere begibt, befindet sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation: er schwebt zwischen zwei Welten. Diese Situation bezeichne ich als *Schwellenphase* [Kursivsetzung im Original], und eines der Ziele dieses Buches ist es zu zeigen, daß man diese räumliche und symbolische Transitionsphase mehr oder weniger ausgeprägt in allen Zeremonien wieder-

[166] Van Gennep (2005), S. 21.
[167] Ebd. S. 15.
[168] Siehe Kapitel 2.8.1.
[169] Van Gennep (2005), S. 184.
[170] Ebd.
[171] Vgl. ebd.

> finden kann, die den Übergang von einer magisch-religiösen oder sozialen Situation zur anderen begleiten.[172]

Schließlich bedeutet eine Schwelle zu überschreiten, „sich an eine neue Welt anzugliedern“[173]. In dieser Phase des Zwischen-zwei-Welten-Seins befindet man sich in einer „neutralen Zone“, erst wenn die Übergangs- und Schwellenriten vollzogen sind, beginnt die Angliederungsphase, in welcher Kontakt zu Menschen bzw. Figuren der anderen Welt aufgenommen werden.[174]

Dieser räumliche und sogleich symbolisch-metaphorische Übergang korrespondiert sogleich mit jenem von der fiktiv-realen in die fiktiv-phantastische Welt – nach LOTMAN'SCHER Terminologie findet in einem narrativen Text an dieser Stelle ein Metaereignis statt.[175]

2.9.2 Simonis: Phantastische (Grenz-)Übergänge

Ein Metaereignis ist die Kontaktaufnahme von einer Figur der fiktiv-realen mit der fiktiv-phantastischen Welt für ANNETTE SIMONIS auch insofern, als die Grenzüberschreitung an sich innerhalb ihrer Untersuchungen entscheidend ist, um von einem phantastischen Text sprechen zu können. Während die Passagenriten von VAN GENNEP den Übergang von der profanen in die sakrale Welt begleiten, stehen hier phantastische Grenzübergänge im Vordergrund, die sogleich eine Wandlung initiieren.

> Die Überschreitung räumlicher Grenzen markiert somit zugleich die Übergänge zwischen verschiedenen Entwicklungsstufen oder Reifegraden des jugendlichen Helden. Nach der Begegnung mit den Dimensionen des Übernatürlichen und Wunderbaren ist – so die Implikation der Texte – der Held nicht mehr derselbe wie zu Beginn der Erzählung.[176]

Dass Mensch und Raum einander bedingen, wurde bereits mehrmals angedeutet. Durch das Übertreten einer Grenze, die zwei unterschiedliche Welten voneinander trennt, wird dieser Aspekt umso deutlicher. Diese Grenze ist dennoch nicht als Linie zu sehen, vielmehr sind es Abstufungen und unterschiedliche Ausprägungen des Phantastischen, die innerhalb des Übertritts überwunden werden, weshalb in Bezug auf die vorliegende Diplomarbeit der Wald zwar der Raum ist, der sich als Schauplatz des

[172] Van Gennep (2005), S. 27–28.
[173] Ebd. S. 29.
[174] Vgl. ebd. S. 27–28.
[175] Innerhalb dieser Diplomarbeit spielt die Zeit der Initiation eine wesentliche Rolle. Im Fokus steht das räumliche Moment von Initiation – der Wald als phantastischer Raum ist sogleich der Raum, in welchem sich Initiation vollzieht.
[176] Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres. Heidelberg: Winter 2005, S. 58.

Phantastischen abgrenzen lässt, die Grenzziehung aber nicht zwangsläufig am Waldrand stattfindet. Immer wieder gilt es, Grenzen zu überschreiten, um die verschiedenen „Grade[…] des Phantastischen“[177] zu durchleben, damit die Figur anhand der verschiedenen Erfahrungshorizonte in dem erweiterten gelebten Raum wachsen kann. Phantastische Literatur ermöglicht es den Figuren, Ängste zu überwinden, um die nächste Entwicklungsstufe zu erreichen.[178]

> Denn die phantastischen Erzählmuster stimmen mit der Logik der Übergangsrituale und Initiationsriten überein, indem sie konkreten räumlichen und sozialen Raumsymbolen einen bedeutenden entwicklungspsychologischen bzw. individualgenetischen Stellenwert zuordnen.[179]

Somit bestätigt sich erneut, dass sich Raum- und Phantastiktheorie miteinander vereinen lassen. Dadurch tritt das Moment der Entwicklung einer Figur bei der Raumanalyse umso mehr in den Vordergrund.

2.9.3 Freese, Stichnothe und Kalbermatten: Momente des Individuationsprozesses

Individuation ist ein Prozess, „welcher ein psychologisches ‚Individuum‘, das heißt eine gesonderte, unteilbare Einheit, ein Ganzes erzeugt“.[180] FREESE beschreibt Initiation als inner- und zwischenmenschlichen Ablauf, der die Selbstfindung, Selbstverwirklichung, Individuation sowie Sozialisation zum Ziel hat.[181] STICHNOTHE betont ebenfalls den engen Zusammenhang zwischen dem Initiations- und Individuationsprozess:

> In beiden Fällen handelt es sich um einen dreiphasigen Prozess, dessen Ziel die Integration des Individuums ist. Beide können auf psychologischer Ebene die Auseinandersetzung mit der gegengeschlechtlichen sowie der ‚dunklen‘ Seite der Persönlichkeit umfassen.[182]

Insofern sind die Motive der „Elternferne“ und „Reise“[183], die LEXE in ihrem Werk zur Motivik in den Klassikern der Kinderliteratur untersucht sowie der damit zusammenhängende „Aufenthalt in der Fremde“[184], den FREESE sogleich der zweiten Phase des Initiationsprozesses zuordnet, kennzeichnend für den simultanen Vorgang von Individuation und Initiation.

---

[177] Simonis (2005), S. 185.
[178] Vgl. ebd. S. 183–184.
[179] Ebd. S. 184.
[180] Jung (1976), S. 293.
[181] Freese, Peter: Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Neumünster: Wachholtz 1971, S. 154.
[182] Stichnothe (2017), S. 34.
[183] Vgl. Lexe (2003), S. 84–89.
[184] Freese (1971), S. 157.

Darüber hinaus scheint interessant, wie Literatur Innerliches zu veräußerlichen, vielmehr sogar verräumlichen vermag:

> Mit der Vorstellung der Initiation übernimmt die Literatur auch deren Versinnlichungen, und so wie der Initiationsmythos den psychischen Ablauf als eine wirkliche Reise darstellt, auf der es gefahrvolle Abstiege zu wagen, Brücken zu überqueren und Felsenfallen zu durchschreiten gilt, hebt auch der ‚Initiationsroman' das Unsichtbare in das Sichtbare und macht die Seelenreise zur konkreten Reise, läßt die Bewegung des Inneren als Aufbruch in die Fremde, als Flucht, als abenteuerliche Reise, als Pilgerfahrt oder als Queste Gestalt annehmen.[185]

Für die Protagonist/-innen phantastischer Texte, deren vertrautes Umfeld in der Primärwelt angesiedelt ist, vermag nichts fremder und somit vorantreibender für die Entwicklung zu sein, als jene Anderswelt, mit der sie konfrontiert werden. Als „Schritt aus der Ordnung"[186] beschreibt MANUELA KALBERMATTEN die Notwendigkeit, die Heimat zu verlassen, um in der Ferne oder Fremde der magischen Welt zu wachsen und „neue Erfahrungswelten [zu] erschliessen"[187].

> Diese Vorwärtsbewegung, sei sie nun verbunden mit dem konkreten Aufbruch in die neue Welt oder mit dem – teilweise symbolischen – Überschreiten und Kritisieren von Normen innerhalb dieser neuen Welt, wird als Voraussetzung verstanden für Spielräume von Individualitätsentwicklung und letztlich die Responsibilisierung des Individuums.[188]

Das Ziel von Initiation und Individuation ist die Weiterentwicklung einer kindlichen Figur zu einem Individuum. Dies kann nur erfolgen, wenn eine Konfrontation mit etwas Neuem, mit Hürden, Aufgaben und Herausforderungen stattfindet. KALBERMATTEN nennt hierfür „[d]ie Rettung eines geliebten Menschen […], die Wiederherstellung der gestörten Ordnung […] als Motive für die Initiierung des Individuationsprozesses, den sämtliche Figuren durchlaufen"[189].

2.10 Der Wald als phantastischer (Entwicklungs-)Raum

Da sich die Anderswelt des Waldes von der innerfiktionalen Realität maßgeblich unterscheidet, stellt sie sowohl für Figuren als auch für Leser/-innen eine Heterotopie dar – sie dient als Entwicklungs- und Übungsraum. Innerhalb des phantastischen Raums lassen sich Elemente aus der Primärwelt, die unserer Realität entspricht, „symbolisch

[185] Freese (1971), S. 157.
[186] Kalbermatten, Manuela: „Von nun an werden wir mitspielen". Abenteuerinnen in der phantastischen Kinder und Jugendliteratur der Gegenwart. Zürich: Chronos 2011, S. 93.
[187] Ebd. S. 96.
[188] Ebd. S. 113.
[189] Ebd.

[…] nutzen, ohne sich um reale geografische Gegebenheiten, physikalische Gesetze oder psychologische Plausibilitäten zu kümmern“[190]. Wie auch im echten Leben gilt es, das Vertraute zu verlassen, um in der Fremde selbstständig werden, Verantwortung übernehmen und über sich hauswachsen zu können. ABRAHAM sieht den Weglosen Wald der Tintenwelt sowie den Verbotenen Wald der *Harry Potter*-Serie als Räume, die Bedrohlichkeit und Gefahr suggerieren; aber auch die Entwicklung der Figuren initiieren – als Weg hinaus aus der Vertrautheit, hinein in die wilde Natur.[191] Ebenso ist es im GRIMM'SCHEN Märchen *Hänsel und Gretel:* Die beiden Geschwister müssen sich zwangsläufig im großen, dunklen Wald zurechtfinden. Durch das Verlassen des vertrauten Heims und das Zurechtfinden in der Fremde des bedrohlichen Waldes vollzieht sich eine Entwicklung. Gretel wächst über sich hinaus, besiegt die Hexe und kehrt mit ihrem Bruder zu ihrem Vater zurück.[192]

Der Wald, wie er in dieser Diplomarbeit untersucht wird, ist ein dunkler, bedrohlich wirkender, der zugleich auch „das Anzeichen einer veränderten Seelenlage“[193] ist:

> Der wilde Wald ist der poetische Raum, in dem die Akteure einer Erzählung eine oft lebensbedrohliche Krise ihrer Identität und ihrer bisherigen Lebensverhältnisse durchleben. Den Ausgang finden sie als den Weg in ein verwandeltes, meist durch die bewältigte Krise gestärktes Selbst und in ein neues Leben.[194]

Abgeschnitten von der Außenwelt ist der Wald für den/die adoleszente/-n Protagonisten/-in ein Ort, an dem eine Krise durchlebt, eine Veränderung oder gar Verwandlung des Selbst stattfindet. In diesem Zusammenhang lässt sich anhand ARNOLD VAN GENNEPS *Übergangsriten* veranschaulichen, dass eine Grenzüberschreitung mit Passagen einhergeht, die – angewandt auf das Betreten des phantastischen Raums des Waldes – mit der Trennung von der alten Welt beginnen, übergehen in eine Schwellen- bzw. Umwandlungsphase, um letztlich die Angliederungsphase zu erreichen. In dieser finalen Phase wird Kontakt zur neuen Welt aufgenommen, es findet ein Anpassen und Vertrautmachen mit der neuen Situation statt.[195] Dieses Phänomen ist bereits im Märchen zu finden, in dem sich beispielsweise Gretel damit abfindet, nun selbst Verantwortung übernehmen zu müssen und sich abseits der vertrauten Hütte gegen die böse Hexe durchsetzt. In vielen Texten der phantastischen Jugendliteratur lässt sich dieses

[190] Abraham (2014), S. 313.
[191] Vgl. ebd. S. 319–320.
[192] Vgl. Frost, Inken: Viele Pfade führen durch die Wälder des Märchens. In: Buch & Maus 4 (2012 a), S. 8–10, S. 9.
[193] Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen: Francke [11]1993, S. 92.
[194] Mattenklott (2010), S. 4.
[195] Vgl. Van Gennep (2005), S. 21 sowie S. 39.

rituelle Strukturschema ebenso erkennen. In den gewählten Primärwerken wird der Wald zum Entwicklungsraum der Figuren, da deren Erzählstruktur dem Schema der Übergangsriten gleicht. Durch die phantastischen, oftmals auch irrationalen Elemente, die von den Autor/-innen in den Büchern verwendet werden, wird umso deutlicher gemacht, dass ein Lebenswandel stattfindet und eine neue Lebensphase anbricht.
Doch warum der Wald als phantastischer Raum mit den in den Primärtexten immer wiederkehrenden Elementen in Bezug auf den Aspekt des Heranreifens der Figuren eine derartig signifikante Stellung einnimmt, soll in weiterer Folge ausgeführt und untersucht werden. PROPP, der sich mit Riten in Zusammenhang mit Märchen auseinandersetzt, stellt in seiner Monographie Folgendes fest:

> Der Ritus der Initiation wurde immer nur im Walde vollzogen. Das ist ein beständiger, unveränderlicher Zug dieses Ritus in aller Welt. Wo es keinen Wald gibt, führt man die Kinder zum Beispiel in ein Dickicht. […] Der Wald spielt im Märchen allgemein die Rolle eines Hemmnisses, einer Schranke. Der Wald, in den der Held gerät, ist undurchdringlich, er ist eine Art Netz, das die Ankömmlinge einfängt.[196]

Da im Märchen irrationale Elemente, übernatürliche Kräfte sowie wundersames Figureninventar auftreten, lässt sich diese These auch auf die gewählten jugendliterarischen Phantastiktexte anwenden. Die Eindimensionalität der dargestellten Wirklichkeit, die der Textsorte Märchen immanent ist, hat zur Folge, dass man sich als Leser/-in weniger über ebendiese Irrealitäten wundert als in den Primärtexten, in denen das Wunderbare immer ein Einbruch in die bestehende Ordnung, ein Aufblitzen einer anderen Welt bedeutet. Während Übernatürliches im Märchen a priori zum Wirklichkeitskonzept gehört, bedeutet es in den gewählten Texten, dass „die Sicherheit einer Welt zerbricht […]. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist“[197]. Durch diesen Einbruch des Wunderbaren kann umso deutlicher veranschaulicht werden, dass gerade eine Entwicklung oder gar Verwandlung einer Figur stattfindet.
Im nächsten Kapitel werden die Primärwerke gattungspoetologisch eingeordnet und vorgestellt.

[196] Propp (1987), S. 65–66.
[197] Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon 1 (1974), S. 44–83, S.46.

3 Die Primärwerke

Der für diese Diplomarbeit gewählte Textkorpus beinhaltet Sekundärwelten, die – ebenso wie die Zauberwelt in *Harry Potter* – als magische Orte in einer Primärwelt angesiedelt sind. Allerdings beschränkt sich der phantastische Raum auf den Wald, der eine geheimnisvolle, fremde Welt in sich birgt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich die Primärtexte der phantastischen Literatur zuordnen lassen. Mit dem Betreten des Waldes wird bei den Protagonist/-innen ein Initiationsprozess in Gang gesetzt, wodurch die Texte auch als phantastische Initiationsromane bezeichnet werden können. Die Flucht in eine andere Welt steht nicht selten in Zusammenhang mit Entwicklungsaufgaben, die es zu bewältigen gilt. Die nicht vertrauten, elternfernen Räume erlauben den adoleszenten Figuren, ihren Individuationsprozess voranzutreiben und sich in der Auseinandersetzung mit der phantastischen Welt und deren Hürden Kompetenzen anzueignen. Auch für die Rezipient/-innen bedeutet dieses Miterleben und -bewältigen von entwicklungsvorantreibenden Herausforderungen eine Erweiterung ihres Erfahrungshorizonts.[198] Um die gattungspoetologische Einordnung theoretisch zu begründen, wurde auf die Phantastiktheorien von NIKOLAJEVA und MENDLESOHN Bezug genommen. Zudem wurde bereits mehrmals auf TODOROV verwiesen, und dessen Begriff der „Unschlüssigkeit“, der durch folgendes Zitat nochmals deutlicher werden soll:

> Das Fantastische liegt in dem Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.[199]

Unschlüssig bleibt der/die Leser/-in bis zuletzt in Bezug auf den ersten Text – *Solange die Nachtigall* singt von ANTONIA MICHAELIS. Obgleich sich der Wald als Anderswelt in allen drei Primärwerken wiederfindet und zugleich den wichtigsten Handlungsraum der Figuren darstellt, nimmt dieser Text eine Sonderstellung ein. Hier ist der Wald nicht offensichtlich der Raum des Übernatürlichen, sondern vielmehr ein Raum des Illusionären, in dem sich der Protagonist niemals sicher ist, ob und wann er gerade halluziniert oder träumt. Die gewählten Primärtexte, welche die Grundlage für die Textanalyse des nächsten Hauptkapitels darstellen, werden in weiterer Folge vorgestellt.

[198] Vgl. Pfennig (2014), 180–181.
[199] Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt/Main: Ullstein 1975, S. 40.

3.1 Antonia Michaelis: Solange die Nachtigall singt

Jari Cizek, der Protagonist dieses Textes, hat soeben seine Tischlerlehre abgeschlossen und fährt mit dem Zug nach Zittau, eine ostdeutsche Stadt im Dreiländereck, die an der Grenze zu Polen und Tschechien liegt. Im Zittauer Gebirge möchte er eine Wanderung unternehmen – ein letztes Abenteuer, bevor sein Berufsleben beginnt. In einem kleinen Dorf wird er auf ein Bild im Schaufenster einer Galerie aufmerksam, das einen Wald abbildet. Dieses lockt ihn schließlich in die Galerie, in welcher er auf die Malerin des Gemäldes trifft, deren Äußeres er als sehr hässlich empfindet. Das buckelige Mädchen mit ungleich langen Beinen und unschönem Gesicht stellt sich als Jascha vor. Schließlich hilft Jari der jungen Frau, trägt ihre Kiepe mit den Bildern und folgt ihr in den angrenzenden Wald, in dem auch seine Wanderung beginnen soll. Am Waldrand angekommen, lässt Jascha auf einmal ihre Hüllen fallen und verwandelt sich durch das Entfernen verschiedener Verkleidungsrequisiten in eine Schönheit. Hier beginnt auch Jaris Verwandlung. Jascha nimmt ihn mit in ihr Haus, das sich mitten im Wald befindet, und bietet ihm an, bei ihr zu übernachten. Das Haus ist sehr groß, verfügt über unzählige Spiegel und wirkt auf Jari anfangs sehr behaglich. Er bleibt schließlich mehrere Tage und aus Tagen werden Wochen, in denen er verschiedene Arbeiten im Obstgarten und auf dem Feld übernimmt. Die Atmosphäre im Wald und auch im Haus wird immer düsterer und bedrohlicher, die Geschehnisse verwirrender und irrealer. Jari verliert das Gefühl über Raum und Zeit, fühlt sich gefangen in den Nebeln des finsteren Waldes. Jascha zeigt ihm sowohl die schöne als auch die bedrohliche Seite des Waldes – letztere kommt immer dann zum Vorschein, wenn die Nebel kommen. Jari isst mit Jascha im Wald Pilze und bekommt auch so regelmäßig Speisen mit Pilzen oder anderen Erzeugnissen des Waldes vorgesetzt. Mit der Zeit begegnet er Jaschas Drillingsschwestern, Joana und Jolanda, die sich nur durch Narben und verschiedene Wesenszüge von ihr unterscheiden lassen. Jari – wie auch der/die Leser/-in – zweifelt jedoch bald an der Existenz dieser Schwestern. Gibt es diese wirklich oder sind sie Trugbilder, die der verschleiernde Nebelwald hervorbringt? Sind es eventuell die Pilze, die Halluzinationen auslösen oder ist alles Teil seiner Fieberträume? Immer wieder überlegt er, den Wald zu verlassen, in sein gewohntes Umfeld zurückzukehren. Jascha schafft es jedoch, ihn durch ihr verführerisches Spiel mit Instrumenten, ihren glockenhellen Gesang und ihre Schönheit in den Bann zu ziehen. Jari weiß, dass er sich in der Unwirklichkeit des Waldes verliert und verändert. Letztlich bleibt er und wird zum Jäger. Er tötet, um die drei Schönheiten zu beschützen.

Denn der dunkle Wald birgt viele Gefahren: Neben Wölfen und einer herumirrenden Bärin stellen jedoch jene Menschen, die den Raum des Waldes durch das Schaffen von Waldwegen verändern wollen, die größte Bedrohung dar. Schließlich muss die Schönheit und Unberührtheit des Waldes erhalten bleiben. Die Hässlichkeit der Menschheit wird aus dem Wald verbannt, indem Jari den Förster und die Landvermesser tötet. Mit der Zeit erfährt er, dass bereits zwei andere Männer die Funktion des Jägers übernommen haben, deren Ziel es ebenso gewesen ist, Eindringlinge zu jagen und zu töten. Sie sind wie Jari mit der Zeit wahnsinnig geworden. Bevor sie jedoch den Wald hinter sich lassen haben können, sterben sie. Einer hat sich über dem dunklen Auge – ein unergründlicher See, der einen von vielen rätselhaften Teilräumen des Waldes darstellt – erhängt, der andere ist von einem Felsen gestürzt, nachdem er Jascha mitgeteilt hat, dass er den Wald verlassen wolle.

Am Ende begreift Jascha, dass das Trauma in Zusammenhang mit der Entführung schuld daran ist, dass der Aufenthalt im Wald auch dem dritten Jäger ein unheilvolles Ende bringen könnte. Sie verhindert, dass Jari im dunklen Auge stirbt und zieht ihn aus dem Wasser. Jascha erkennt, dass sie ebenso von Jari gerettet werden kann, wenn sie das Schauspiel beendet: „‚[…] [Jolanda und Joana] haben dich betrunken gemacht. Sie brauchen all diese Dinge, den Wein, die Pilze, die Spiegel … all diese Illusionen … Ich hasse sie!‘“[200] Die Folge ist der zweite, diesmal symbolische, Tod der Schwestern. Zudem hat Jascha das Haus niedergebrannt und damit auch ihre Vergangenheit. Sie möchte den Wald gemeinsam mit Jari verlassen. Kurz vor dem Ende der Klamm, von dort aus die Waldgrenze nicht mehr weit ist, wirft Jascha drei Federn in die Luft und lässt somit die Nachtigallen, Joana und Jolanda, aber auch sie selbst frei. Schließlich entflieht sie mit Jari dem Wald und möchte hier, in der hässlichen Welt der Zivilisation, ein neues Leben beginnen. Erst dann, als er den verschleiernden Nebelwald hinter sich lässt, begreift Jari erst, dass Jaschas Schwestern schon lange tot sind: Die Drillinge sind vor vielen Jahren entführt worden. Die Entführer haben deren Vater, der ein Diplomat gewesen ist, erpresst, um an Waffen und Informationen der deutschen Regierung zu gelangen. Nach zwei Jahren macht der Vater bei einer vermeintlichen Übergabe einen Fehler und wird getötet – so auch Joana und Jolanda. Jascha überlebt und flüchtet in den Wald, abseits der Hässlichkeit der Menschheit. Sie wohnt bei einem alten Mann, bis dieser stirbt.

[200] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 413.

Auch wenn das Schicksal der Schwestern letztlich aufgedeckt worden ist, vermag selbst am Ende des Textes weder Jari noch der/die Leser/-in, zwischen Traum, Halluzination, Illusion und Realität der Ereignisse im phantastischen Wald zu unterscheiden.[201] So lässt sich der Text auch verschiedenen Genres zuordnen und kann, je nach Leseart, als Horrormärchen oder phantastischer Initiationsroman gelesen werden.

3.2 Daniela Winterfeld: Der geheime Name

Die Protagonistin Fina ist heimatlos. Ihr ganzes Leben flüchtet sie mit ihrer Mutter vor ihrem Vater, den sie nie kennengelernt hat. Sie reisen in ein Land, verweilen dort, solange ihr Aufenthaltsort geheim bleibt, und ziehen dann weiter. Zu Beginn des Textes befinden sich Fina und ihre Mutter Susanne gerade in der Provence. Die Jugendliche träumt von einem Fotografiestudium, während die Mutter Pläne schmiedet, nach Neuseeland auszuwandern. Fina wird bald klar, dass ihre Mutter Geheimnisse vor ihr hat und spioniert ihr nach. Das Mädchen beobachtet sie, als sie gerade eine Verabredung mit Finas leiblichem Vater hat, den sie aufgrund eines einzigen Fotos, das sie besitzt, erkennt. Fina wird klar, dass Susanne sie bereits seit Jahren anlügt, da die beiden in Wirklichkeit scheinbar doch nicht vor ihrem Vater fliehen. Sie beschließt darauf, in die Lüneberger Heide zu Fahren. Dort befindet sich die Mühle ihrer Großeltern, ein Ort, an dem sie sich zu Hause fühlt, obwohl ihre Erinnerungen an diesen bereits sehr weit zurückliegen. Dort angekommen, erkennt sie die Mühle sofort wieder. Es handelt sich um ein Gebäude, das sich direkt an der Grenze zum Wald befindet, was die Diskrepanz zwischen dem vertrauten Raum der Geborgenheit und dem fremden Raum der Bedrohlichkeit unterstreicht. Nach Betreten des Wohnraums wird die überschwängliche Freude der Großmutter, ihre Enkelin nach so vielen Jahren wiederzusehen, kurzzeitig von der Nachricht des Todes ihres Großvaters überschattet. Die Großmutter zeigt Fina ihr Zimmer und nimmt sie bei sich auf. Mutter Susanne erfährt nichts von dem Aufenthaltsort ihrer Tochter. Fina bleibt einige Zeit, ohne in den angrenzenden, bedrohlich wirkenden Wald zu gehen. Erst als sie bereit ist, ihre über Wochen bestehende Angst vor dem Wald zu überwinden, beschließt sie, diesen zu erkunden. Mit dem Betreten des Waldes steigt Fina der Geruch von Salz in die Nase und erinnert sie an etwas. Sie folgt dem Waldweg, doch der Salzgeruch lockt sie in ein Moorgebiet, das abseits des befestigten Weges liegt. Schließlich fühlt sie sich verfolgt, weil sie ein schmatzendes Geräusch, erzeugt von unsichtbaren Schritten, hinter sich wahrnimmt und flieht zurück

[201] Vgl. Solange die Nachtigall singt (2012).

zum Schutzraum der Mühle. Eines Tages wacht Fina mit dem Geruch von Salz in der Nase auf und wagt sich erneut in den Wald, um sich auf die Suche nach einem Fotomotiv zu machen. Im Bereich des Moorwaldes – hier meint sie den Ort aus ihren Träumen gefunden zu haben – entdeckt sie einen See, umrundet von weißen Nebelschwaden. Sie erkennt darin das perfekte Fotomotiv. Irgendwann verändert sich die Oberfläche des Sees und Fina nimmt durch die Geräusche und die sich verändernde Wasseroberfläche einen Schwimmer wahr, der allerdings unsichtbar ist. Dieser Moment markiert gleichermaßen den Einbruch des Phantastischen. Fina flüchtet vor dem Unsichtbaren und fällt in das Moor. Als sie wieder zu Bewusstsein kommt, findet sie sich in einer Erdhöhle wieder. Nun kann Fina den Jungen sehen, der ihr zuerst Angst eingejagt, sie aber schließlich gerettet hat. Sein Name ist Mora. Seine eigenartige Art zu sprechen, die Narben und Striemen auf seinem Rücken und die Tatsache, dass er in einer Höhle lebt, deuten darauf hin, dass er abseits der Zivilisation, nämlich im Wald, aufgewachsen ist. Mit der Zeit stellt sich heraus, dass Mora der Diener und Sklave des „Geheimen“ – ein böser Wicht, welchen Mora als seinen Herren bezeichnet – ist. Die Schilderungen des Jungen und die Geschehnisse im Wald lösen bei Fina Irritation aus. Sie flüchtet vor Mora. Eines Tages kehrt sie wieder in den Wald zurück und stürzt sich absichtlich in das Moor, um Mora wiedersehen zu können. Mora erklärt ihr, was es mit dem Unsichtbarsein auf sich hat, dass er in einem Tarnkreis lebt, der einen versteckten Teil des Waldes repräsentiert. Diesen kann man grundsätzlich nur durch das Streuen von Salz betreten. Mora zeigt Fina die genaue Stelle, wo das Salztor gestreut werden muss, das als Passage in seine Anderswelt dient. Fina verbringt sehr viel Zeit in Moras Höhle, nutzt die Mühle jedoch stets als Zufluchtsort. Von dort holt sie unter anderem auch Kleidung für Mora und rasiert ihn, sodass er aussieht, als wäre er Teil der zivilisierten Welt. Die beiden nähern sich immer mehr an und bemerken nicht, dass der Geheime nur darauf wartet, Fina zu sich zu holen. Nachdem Fina ein weiteres Mal in die Mühle zurückkehrt, wird sie von ihren Eltern entführt, die sie beschützen wollen. An dieser Stelle erfährt sie auch, was es mit dem Geheimen auf sich hat und ihr wird klar, dass dieser den Grund für das jahrelange Fluchtleben darstellt: Um an Gold zu gelangen, hat ihre Mutter vor Finas Geburt einen Pakt geschlossen, durch welchen dem Wicht ihre erste Tochter versprochen ist. Anstatt Fina bringt ihm Susanne jedoch eines Tages den kleinen Mora, den er als Diener behandelt – dies findet Fina jedoch erst später heraus. Der Geheime gibt die Suche nach dem

Mädchen nicht auf und findet durch das Eintauchen in die Träume von Mutter und Tochter immer heraus, wo die beiden sich gerade aufhalten.

Nachdem Fina bewusst wird, in welcher Gefahr sich Mora befindet, flüchtet sie aus der Obhut ihrer Eltern und kehrt wieder in den Wald zurück. Da der Tarnkreis Moras jedoch geschlossen ist, wendet sie sich an den Geheimen, dessen Präsenz immer spürbarer wird. Fina folgt unsichtbaren Schritten, bis sie im Tarnkreis des Wichts angekommen ist. Mit dem Betreten des magischen Teilbereiches sieht Fina ihn zum ersten Mal. Der Geheime hält sie und Mora gefangen, behandelt das Mädchen jedoch als seine zukünftige Braut. Eine Hochzeitszeremonie, die durch einen richtigen Pfarrer angeleitet wird, soll die Voraussetzung für die Zeugung eines Nachkommen darstellen. Erst dann, wenn der Wicht einen Erben für sein Reich erhält, kann er in Frieden sterben. Doch dazu kommt es nicht. Fina gibt zwar vor, den bösartigen Wicht zu heiraten, hat jedoch seinen richtigen Namen herausgefunden – seine Schnarchgeräusche haben ihn verraten. So ruft sie ihn mit dem Namen „Grummelscrat", wodurch er – in Rumpelstilzchen-Manier – ins Jenseits befördert wird. Er löst sich in Luft auf und mit ihm auch die Anderswelt des Waldes. Mora wird dadurch heimatlos und ist bereit, Fina in die Welt der innerfiktionalen Realität zu folgen. Die beiden wissen jedoch noch nicht, ob mit dem Tod Grummelscrats auch der Tarnkreis verschwunden ist oder ob sie für immer in einem versteckten Bereich des Waldes gefangen sind. Schließlich wagen sie den Schritt aus dem Wald und finden sich in Finas vertrauter Welt wieder – die alte Ordnung ist wiederhergestellt.[202]

Grundlage für WINTERFELDS Werk ist das Märchen *Rumpelstilzchen* der BRÜDER GRIMM, da sie sich an dessen Motivik bedient. Wie das Märchen wird auch die Figur des namenlosen Wichts adaptiert – Grummelscrat verkörpert ein phantastisches Wesen mit verschiedenen Fähigkeiten. Bei dieser Märchenadaption handelt es sich gleichzeitig um einen phantastischen Initiationsroman, in welchem eine fiktiv-reale auf eine fiktiv-phantastische Welt trifft. Das Phantastische bleibt Teil der Anderswelt und berührt die innerfiktionale Realität nur durch das Narrativ des Traums, das auf die geheime Welt des Waldes hinweist, was erst durch eine retrospektive Betrachtungsweise deutlich wird.

[202] Vgl. Der geheime Name (2013).

3.3 Tanja Heitmann: Nebelsilber

Edie Klaws, die Protagonistin dieses Romans, und ihre Eltern wechseln aufgrund des Berufs der Mutter häufig den Wohnort. Ihr Vater Haris hat aber keine Lust mehr, seiner Frau hinterher zu reisen und so beschließt er, mit seiner Tochter nach Wasserruh zu ziehen. Dort befindet sich, inmitten des Erlenwalds, der Klaws-Hof, ein leerstehendes Bauernhaus aus dem Familienbesitz ihrer Urgroßeltern. Edie wird auf dem Weg dorthin sofort die veränderte Atmosphäre bewusst, sobald sie mit dem Auto das Ortsschild „Wasserruh“ passieren. Nach einer Zeit nimmt sie sogar das Geräusch von Hufschlägen wahr und wundert sich, wer denn so spät noch durch die Nacht reiten könnte. Edie verfügt über eine besondere Gabe, die ihr Einblicke in eine phantastische Welt gewährt. Als Haris in der Dunkelheit beinahe eine alte Dame überfährt, die sich als Rodriga Adonay vorstellt, trifft Edie auf eine Seelenverwandte. Diese beschreibt ihnen den Weg zum Klaws-Hof und stellt sich als Nachbarin heraus. Rodriga erzählt ihr auch die Geschichte des Erlenkönigs, der über das Reich der Nachtschatten herrschen soll, in das er besondere Kinder entführt. Vor zehn Jahren soll Silas Sterner – der wie Edie die Gabe besitzt – auf diese Weise verschwunden sein, als er in den Kahn seines Vaters steigt, um das nebelige Fließ zu beobachten. Der Junge, der mittlerweile etwa so alt ist wie Edie selbst, findet schließlich aus der Höhle heraus – Silas Herzschlag hat sie in Höhle gelockt und der Junge hat daraufhin den Weg hinaus gefunden –, die als Passage in die Nachtschatten dient. Eines Tages trifft ihn Edie auf dem Grundstück des Klaws-Hofs. Er erklärt ihr, dass er hier in Sicherheit sei, weil er auf festem Grund stehe. Es stellt sich später heraus, dass man nur in jenen Bereichen des Erlenwalds vor dem Erlenkönig sicher ist, die sich nicht oberhalb des Sumpfgebiets befinden. Zu diesen sicheren Plätzen zählt Edies Haus – es stellt den einzigen Schutzraum im Erlenwald dar.

Eines Tages macht sich Edie auf dem Heimweg von dem Gasthaus ihrer Freundin Marischka. Die Nebel des Waldes schließen sie ein, erzeugen Hirngespinste, bis sie die Orientierung verliert und ins Fließ stürzt. Edie wird schließlich von Silas gerettet, der sie nach Hause bringt. Zwischenzeitlich erfährt Edie, dass der große Bruder von Roman – der Neffe von Rodriga Adonay, der nach einem mysteriösen Unfall der alten Frau zu Besuch kommt – ebenso Opfer des Erlenkönigs geworden ist. Schließlich möchte Edie Silas helfen herauszufinden, was mit ihm geschehen ist, da er sich an nichts mehr erinnern kann. Gemeinsam mit den Freunden Marischka und Addo steigen Edie und Silas in die Höhle hinab, die in das phantastische Reich des Erlenkönigs

führt. Die Freunde finden heraus, dass das Reich der Nachtschatten auch den schlafenden Hofstaat des Erlenkönigs – dieser besteht aus menschenähnlichen Gestalten, über denen ein Schutzzauber liegt, der ihren Verfall verhindert – beheimatet. Am Ende gesteht Silas Edie und Roman – dieser ist den Freunden in die Höhle gefolgt –, dass der Erlenkönig längst tot sei. Nun benötigen die Nachtschatten wie auch Wasserruh einen neuen Herrscher über die Anderswelt des Erlenwaldes. Dies ist notwendig, damit der Schutzzauber bleibt und das aus Erlenstämmen bestehende Fundament Wasserruhs, das über dem Sumpfgebiet liegt, nicht einbricht. Am Ende übernimmt Silas die Herrschaft über die Nachtschatten und entscheidet sich somit für ein Leben im phantastischen Teilraum des Waldes. Mit dem Aufsetzen der Krone ist er nun Nachfolger des Erlenkönigs. Silas ist somit für keinen anderen Menschen außer Edie mehr sichtbar. Die beiden sind nicht nur durch ihren Herzschlag miteinander verbunden, sondern auch durch eine Flüssigkeit einer, aus der Welt der Nachtschatten stammenden, Kanope, aus der sie einst beide getrunken haben. So sieht Edie den neuen Herrscher gelegentlich auf der Stute des ehemaligen Erlenkönigs durch den Wald reiten.[203]
Mit HEITMANNS *Nebelsilber* wird mit der Figur des *Erlkönigs* zwar kein märchenhafter, aber dennoch mythischer Stoff aus GOETHES gleichnamiger Ballade neu aufbereitet. Auch hier handelt es sich um einen phantastischen Initiationsroman, dessen Merkmale nun genauer erläutert werden sollen.

3.4 Drei phantastische Initiationsromane

Die Begriffe Initiation, Adoleszenz und Entwicklung spielen in den gewählten Primärwerken alle eine große Rolle, weshalb eine Auseinandersetzung mit den dazugehörigen Genres sinnvoll ist.
Der Entwicklungsroman geht auf die Literaturhistorikerin MELITTA GERHARD zurück, welche den Begriff 1926 eingeführt hat. Im Unterschied zum Adoleszenz- sowie Initiationsroman ist die erzählte Zeitspanne eine, die sich über das gesamte Leben bis zum Tod des/der Protagonisten/-in erstreckt.[204] Im Adoleszenzroman hingegen beschränkt sich die erzählte Zeit auf die Jahre der Adoleszenz, die etwa zwischen – so legen GANSEL und ZIMNIAK diese fest – dem 11./12. und 25. Lebensjahr liegen, die sogenann-

[203] Vgl. Nebelsilber (2015).
[204] Vgl. Stichnothe (2017), S. 57–85.

te Postadoleszenz kann sich bis ins vierte Lebensjahrzehnt erstrecken.[205] Im Mittelpunkt des Adoleszenzromans steht eine „psychosoziale Entwicklungsphase, die auf die Individualisierung des Jugendlichen und die Integration in die Gesellschaft der Erwachsenen abzielt“[206]. Dies inkludiert oftmals erste sexuelle Erfahrungen und vor allem die Suche nach einer eigenen Identität, die nicht immer ohne Hürden und Krisen verläuft.[207] Allen drei Gattungen gemeinsam ist die Entwicklung, die der/die Protagonist/-in im Laufe der Handlung vollzieht – die Zeitspanne, in welcher diese stattfindet, differiert jedoch. Der Initiationsroman bildet nur einen Ausschnitt aus der Adoleszenz bzw. der lebenslangen Entwicklung einer Figur ab. Obgleich Entwicklungs-, Adoleszenz- sowie Initiationsromane miteinander verwandt sind und sich auch überschneiden können, sind es die kleinen Merkmale, die definitionsgebend sind.

Im Initiationsroman überschreitet der/die Protagonist/-in die Schwelle zum Erwachsenenalter und durchläuft die von VAN GENNEP geprägten Phasen der Übergangsriten. Die letzte Phase der Angliederung an die neue Welt bedeutet symbolisch und rituell den Tod des alten und die Wiedergeburt des neuen Ichs. Die Wandlung kann nicht mehr rückgängig gemacht werden und bedeutet einen existentiellen Statuswechsel. Diese endgültige Veränderung ist auch das, was den Initiationsroman maßgeblich vom Adoleszenzroman unterscheidet – letzterer erhebt nicht den Anspruch einer substantiellen Wandlung des/der Protagonisten/-in, sondern endet nicht selten vor dieser.[208]

An dieser Stelle muss STICHNOTHE besonders hervorgehoben werden, die mit ihrem Werk *Der Initiationsroman in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur* (2017) eine sehr umfangreiche Auseinandersetzung mit diesem Thema dargeboten hat. Zudem widmet sie Initiationsromanen, die der Phantastik zuzuordnen sind, ein eigenes Kapitel und geht insbesondere auf die weibliche Initiation ein, welcher in den bisherigen Untersuchungen nur wenig Beachtung geschenkt worden ist.[209] Bereits FREESE beschäftigte sich ausführlich mit diesem Genre und definiert es in *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im amerikanischen Roman* (1969), indem er sich wie auch STICHNOTHE am dreiphasigen rituellen Schema VAN GENNEPS orientiert und vor allem das räumliche Moment einer Initiationsreise, die eine Subkategorie des Initiationsromans bildet, hervorhebt. Die drei Phasen Ausgang, Übergang und Eingang

[205] Vgl. Gansel, Carsten und Pawel Zimniak: Adoleszenz und Adoleszenzdarstellung in der Literatur – Vorbemerkungen. In: Gansel, Carsten und Pawel Zimniak (Hg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Winter 2011, S. 9–14., S. 10.
[206] Stichnothe (2017), S. 59.
[207] Vgl. ebd. S. 59.
[208] Vgl. ebd. S. 63–64.
[209] Vgl. ebd.

spiegeln sich auf der Ebene der Handlung mit „Aufbruch des Helden, Aufenthalt in der Fremde und Rückkehr“ wider und repräsentieren die „Bewegung des Protagonisten durch den Raum“ [210].[211]

Für den für diese Diplomarbeit gewählten Textkorpus relevant ist vor allem Folgendes:

> Die „Initiationsreise“ ist also ein nach außen projizierter innerer Ablauf, ein als reale Reise gestalteter Initiationsvorgang, bei dem […] die Phasen des innermenschlichen Geschehens als die Stationen einer geographisch lokalisierbaren Reiseroute verwirklicht werden.[212]

Die gewählten phantastischen Primärtexte können sowohl als Adoleszenzromane als auch als phantastische Initiationsromane bezeichnet werden. Alle drei Protagonist/-innen befinden sich in einem ähnlichen Alter. Edie in *Nebelsilber* geht noch zur Schule und ist 17 Jahre alt. Jari in *Solange die Nachtigall singt* hat soeben eine Tischlerlehre abgeschlossen und steht mit seinen 18 Jahren unmittelbar davor, durch den Eintritt in die Arbeitswelt sein Erwachsenenleben zu beginnen. Die 19-jährige Fina in *Der geheime Name* hat soeben ihr Abitur gemacht und möchte Fotografie studieren.

In allen Texten findet auf Seiten der Protagonist/-innen eine Phase der Loslösung von der alten Welt der Kindheit sowie der Angliederung an eine neue Welt des Erwachsenseins statt. In Bezug auf LOTMANS Raumsemantik bedeutet dies, dass der semantische Teilbereich der Kindheit in Opposition zu jenem des Erwachsenseins steht. Die Grenze ist zunächst als unüberwindbar anzusehen.[213]

Das Verlassen dieses Teilbereiches und die damit verbundene Grenzüberschreitung kann auch als Reise betrachtet werden, die mit dem Übergang in den Wald und den damit zusammenhängenden Aufenthalt in der Fremde beginnt. Hier vollzieht sich der Wandlungs- und Entwicklungsvorgang in Form eines Individuationsprozesses mit dem Ziel der Selbstfindung und -verwirklichung auf innermenschlicher Ebene. Auf zwischenmenschlicher Ebene kann sowohl die Einführung in die Gesellschaft als auch die Loslösung von dieser – wie es in den Primärwerken teilweise der Fall ist – geschehen. Bei einer Abnabelung erfolgt anstelle der Initiation eine sogenannte „Denitiation“, was bedeutet, dass der Wunsch nach Unabhängigkeit im Vordergrund steht sowie das Bedürfnis, etwas alleine zu schaffen. Eine derartige Isolation kann sich sowohl positiv als auch negativ auf die Figur auswirken. Nach einem Offenbarungsprozess, der sich auf religiöser, transzendentaler Ebene vollzieht, der Konfrontation mit dem Bösen und dem

[210] Stichnothe (2017), S. 13.
[211] Vgl. Freese (1971), S. 153–157.
[212] Ebd. S. 157.
[213] Vgl. Stichnothe (2017), S. 69.

damit zusammenhängenden „Verlust von Unschuld und Gewinn der Reife“[214] findet die Rückkehr in die alte Welt als neuer Mensch statt.[215] FREESE sieht vor allem die mittlere Phase, jene des Übergangs, als entscheidend für den Ausgang des Initiationsprozesses an. Geprägt wird diese durch die „Überwindung eines unüberwindlichen Hindernisses, […] des paradoxen Durchgangs“[216], was durch unterschiedliche Einzelereignisse – neue Namensbenennungen, Abstiege in Höhlen, Stürze in Flüsse, Tordurchquerungen, Brückenüberschreitungen, Tunneldurchfahrten etc. – in den Texten realisiert wird.[217]

Einige dieser Geschehnisse sind auch Teil der Handlung in den drei Primärtexten:

Die Annahme eines neuen Namens geht in Bezug auf die Figur des Silas in *Nebelsilber* mit einem geglückten Denitiationsprozess einher. Als Nachfolger des Erlenkönigs ist er am Ende der Erzählung Herrscher über das Reich der Nachtschatten. Er verweilt somit als unbewegliche Figur in der fiktiv-phantastischen Welt und lebt in Isolation von der fiktiv-realen Welt. Auch in Bezug auf den Protagonisten Jari in *Solange die Nachtigall singt* kann man von einer Denitiation sprechen. Dieser erhält nach Betreten des Waldes ebenso einen neuen Namen und wird ab diesem Zeitpunkt von Jascha als „Zeisig“ – die Übersetzung seines Nachnamens Cizek – bezeichnet. Er ist nun, wie der Vogel selbst, Teil des Waldes und isoliert von der Gesellschaft. Jascha lebt bereits seit Jahren in dieser Abgeschiedenheit. Wenngleich die green-world für weibliche Figuren, wie STICHNOTHE es mit Bezug auf PRATT beschrieben hat, einen Raum der Selbstfindung darstellt, resultiert auch Jaschas Waldaufenthalt in einer Loslösung von der Gesellschaft. Während Silas‘ Denitiation jedoch positive Folgen hat und seine Identität durch die Annahme der neuen Aufgabe gefestigt wird, hat der Abnabelungsprozess für Jari und Jascha negative Auswirkungen auf die Entwicklung der Figuren. Die beiden finden sich im Raum des Waldes nicht selbst, sondern verlieren sich. Dies macht eine Weiterentwicklung unmöglich und führt dazu, dass beide Figuren diverse Krisen und Hindernisse, mit denen sie im Wald konfrontiert werden, nicht überwinden können. Bei der Protagonistin Edie in *Nebelsilber* ist der Abstieg in die Höhle des Erlenkönigs das entscheidende Ereignis innerhalb ihres Initiationsprozesses. Nach der Konfrontation mit den Gefahren der Anderswelt, der Überwindung ihrer Ängste und der Wiederherstellung der alten Ordnung verlässt sie die Höhle als neuer Mensch. Ihr zwischenzeitli-

[214] Freese (1971), S. 156.
[215] Vgl. ebd. S. 156 sowie S. 177.
[216] Ebd. S. 155.
[217] Vgl. ebd. S. 155 sowie 175.

cher Sturz ins Wasser zu einem früheren Zeitpunkt in der Erzählung ist ebenso Teil dieser Übergangsphase. An dieser Stelle wird sie zum ersten Mal direkt mit der Anderswelt konfrontiert. Auch Fina, die Protagonistin in *Der geheime Name*, stürzt mehrmals ins Moor, das eine Passage in die Anderswelt darstellt. Gemeinsam mit dem Passieren des Salztors, das als Portal in versteckte Teilbereiche des Waldes fungiert, wird das Motiv des paradoxen Durchgangs hiermit konkretisiert. Das Verlassen des phantastischen Reichs geht mit einem erfolgreichen Abschluss ihres Initiationsvorgangs einher. Davor findet aber eine Hochzeitszeremonie statt, da Fina den Geheimen gegen ihren Willen ehelichen soll. Obgleich die Ehe oftmals das Ziel der weiblichen Initiation darstellt[218], ist die geplante Zeremonie in diesem Zusammenhang als Initiationshindernis anzusehen. Gelingt es einer Figur also, nach der Überwindung derartiger Hindernisse als neuer, erwachsener Mensch in die alte Welt zurückzukehren, ist die Initiation oder Denitiation – das Sujet des Initiationsromans – geglückt.

Zusammenfassend lässt sich als Vorgriff auf die Textanalyse, die Gegenstand des nächsten Kapitel ist, festhalten: Als phantastischer Entwicklungsraum dient der Wald, in dem diese „existentielle […] Veränderung der Seinsweise“[219] im Zuge des Initiationsprozesses vonstattengeht. Die Begegnung mit dem Fremden, Irrationalen forciert den Reife- und Entwicklungsprozess des/der Protagonisten/-in. Aus diesem Grund eignen sich phantastische Werke, in welchen eine sekundäre Welt in die Primärwelt integriert ist, besonders gut, um das Verlassen des Vertrauten und das Vertrautwerden mit dem Fremden eindringlich zu veranschaulichen.

[218] Vgl. Stichnothe (2017), S. 42.
[219] Stichnothe (2017), S. 64.

4 Der Wald als Anderswelt

In diesem Kapitel, das sich der Analyse der Primärtexte widmet, wird zuallererst begründet, warum der Wald als Handlungsraum gewählt wurde. Des Weiteren wird die Anderswelt des Waldes der ausgewählten Texte anhand einiger Zitate illustriert. In weiterer Folge werden Figurenkategorien sowie Merkmalsbündel, die sich aus der Untersuchung der gewählten Texte ergeben, dargestellt. Die Primärwerke werden somit nicht getrennt analysiert, sondern anhand ihrer Merkmale, die charakteristisch für den phantastischen Raum des Waldes sind, untersucht. Dies hat den Zweck, dass das Augenmerk auf Motive, Elemente und Phänomene gelegt wird, die mitunter auch in anderen kinder- und jugendliterarischen Werken der Gegenwart auftreten, in denen der Wald den phantastischen Raum darstellt. Zudem variiert die Gewichtung der Texte in den jeweiligen Unterkapiteln, da diese nicht in jedem Text gleichermaßen vorkommen.
Im anschießenden Kapitel wird die Grenze sowie der Wechsel vom fiktiv-realen zum fiktiv-phantastischen Raum des Waldes anhand der Primärtexte definiert, um im Anschluss herausarbeiten zu können, welche Phänomene und Elemente die darin stattfindende Grenzüberschreitung sowie den Aufenthalt in der Fremde charakterisieren.

4.1 Grenze und Weltenwechsel: „Der Wald war tief und er folgte ihr hinein“[220]

Während eine Grenze den Raum in zwei Teilräume gliedert, ist es durch die Grenzüberschreitung des/der Protagonisten/-in möglich, diese wieder miteinander zu verbinden. Die Trennung der beiden Teilräume, welchen LOTMAN einerseits beispielhaft das „Haus“, anderseits den „Wald“ zuordnet (siehe Kapitel 2.2), wird also von den Protagonist/-innen geschaffen und findet sich in allen drei gewählten Primärwerken wieder. Es besteht eine korrelative Verbindung zwischen den beiden Teilbereichen, wodurch diese innerhalb der Texte eine Bedeutungsfunktion erfüllen. Während das Haus beispielhaft für die fiktiv-reale, vertraute Kindheitswelt sowie Zivilisation steht, bildet der Raum des Waldes, welcher die fiktiv-phantastische, fremde Erwachsenenwelt und Natur repräsentiert, einen Kontrast. Aus diesem Grund dienen die nächsten beiden Unterkapitel dazu, diese beiden semantisierten Teilbereiche zu untersuchen.

4.1.1 Das Haus

Die Symbolik des Hauses als „locus amoenus“, Zufluchtsort oder Schutzraum kann sich in vielen Räumen wiederfinden. Um auf BACHELARD zurückzukommen, so gilt auch

[220] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 22.

für die Wohnräume der Primärtexte: „jeder wirklich bewohnte Raum trägt in sich schon das Wesen des Hausbegriffes.“[221] Allerdings soll in diesem Kapitel das Haus als Teilraum in Abgrenzung zum Wald betrachtet werden. Aus diesem Grund stehen im Folgenden auch nur tatsächliche Wohnhäuser im Fokus, die für die Protagonist/-innen als Zufluchtsorte fungieren. Dabei spielt es keine Rolle, dass alle drei Häuser der Primärwerke, die für diesen Abschnitt relevant sind, renovierungsbedürftig sind. Trotz der Löcher im Dach, kaputten Fenstern oder jahrelang vernachlässigten Räumlichkeiten stellen sie das – wenngleich teilweise nur temporäre – Zuhause einiger Figuren dar.
In *Der geheime Name* markiert die Mühle als Wohnhaus der Großeltern den ersten Teilbereich, der klar von dem zweiten des Waldes getrennt und doch direkt an seiner Grenze lokalisiert ist. Als die Protagonistin Fina schließlich bei ihrer Großmutter ankommt, erschließt sich ihr Folgendes:

> Vor ihr lag tatsächlich die Mühle, an die sie sich erinnerte. Noch dichter als alle anderen Häuser stand sie am Waldrand. Die Äste und Zweige der Buchen neigten sich über ihr Dach, wie eine Mutter, die ihr Kind beschützte.[222]

In diesem Absatz wird deutlich, was das Wesen des Hauses ausmacht. Im Gegensatz zum phantastischen Raum des Waldes bedeutet es Sicherheit. Die Mühle befindet sich direkt am Rand des Waldes und markiert somit gleichzeitig die Grenze zu einer fremden Welt. So dient sie auch immer wieder als Zufluchtsort, wenn der gestimmte Raum des Waldes unbehaglich oder gar gefährlich zu werden droht:

> Der salzige Duft wehte zu ihr herüber, das schmatzende Geräusch schlich hinter ihr durch den Wald. Fina lief weiter. Im nächsten Moment rannte sie. Schneller als zuvor, schneller als jemals in ihrem Leben. In rasendem Tempo ließ sie das Moor hinter sich. Wie im Zeitraffer schienen die Minuten zu vergehen, bis sie aus dem Wald herauskam und die Mühle vor sich sah.[223]

Die in diesem Zitat geschilderte Flucht vor der unsichtbaren Figur Mora findet statt, nachdem die Protagonistin zum ersten Mal den Wald betreten hat. Der Blick aus dem Fenster des geschützten Wohnraums hat den angrenzenden Wald umso bedrohlicher erscheinen lassen. Dieses Gefühl, dass etwas in der Dunkelheit des Waldes verborgen liegt und auf das Mädchen wartet, bestätigt sich nach dem ersten Übertritt. Selbst dann, als Fina bereits Vertrauen zu Mora entwickelt hat und über den versteckten Wald Bescheid weiß, gibt es Augenblicke, in denen sie sich das Gefühl von Schutz

[221] Bachelard, (2017), S. 31.
[222] Der geheime Name (2013), S. 83–84.
[223] Ebd. S. 102.

und Normalität zurückwünscht. Immer dann, wenn Fina die Welt des Waldes zu befremdlich wird, sich nach Wärme und Geborgenheit sehnt, kommt ihr die Mühle ihrer Großeltern außerhalb des Waldes in den Sinn:

> Plötzlich wurde ihr kalt, so eisig kalt, dass sie sich in ein warmes Feuer wünschte, den Kamin in der Mühle, den Trost ihrer Großmutter, fern von seinem unsichtbaren Moorland. [So] sprang sie über das Salztor und balancierte über den Pfad zwischen den Torfstichen. Sobald sie den Wanderweg erreichte, fing sie an zu rennen.[224]

Dass neben allen, sich im Wald zutragenden, phantastischen Ereignissen hinter den Fenstern der Mühle normaler Alltag herrscht, erkennt Fina nach einiger Zeit des Aufenthalts in Moras Höhle, die ebenso einen Schutzraum darstellt, an der Weihnachtsbeleuchtung. Das Haus holt sie immer wieder in die reale Welt zurück, bietet ihr Sicherheit und ist zu diesem Zeitpunkt – um wieder auf LOTMAN zurückzukommen – für Mora nicht betretbar, da es die Grenze zu seiner Welt markiert. Fina aber ist eine bewegliche Figur, was sich anhand der zahlreichen Grenzüberschreitungen zeigt:

> Am Waldrand blieb sie stehen. Fast kam sie sich vor wie ein wildes Tier, das die Gefahr wittern wollte, bevor sie sich in die Gegenwart der Menschen begab. Hinter den Butzenfenstern der Mühle leuchtete die Adventsdekoration, vor der Haustür lag ein ungeschmückter Weihnachtsbaum.[225]

Fina möchte auch Mora zu solch einer beweglichen Figur machen, indem sie ihn durch das Salztor in die fiktiv-reale Welt mitnimmt. Konkret möchte sie, dass Mora mit ihr an den Sehnsuchtsort des Hauses zurückkehrt, was erst möglich zu sein scheint, wenn der Herr mit dem geheimen Namen nicht mehr am Leben ist:

> „Sobald er tot ist, musst du in meine Welt kommen. Geh in das nächste Dorf, es heißt Ebbingen. Dort ist eine Mühle mit einem löchrigen Dach. […]."
> „Ich kenne dein Haus." Moras Tonfall klang ausweichend […].[226]

Mora kennt Finas Haus, das sich bis zu diesem Zeitpunkt noch unerreichbar in ihrer Welt befindet. Von der Waldgrenze aus hat er sich oftmals durch die beleuchteten Fenster beobachtet und sich wohl auch nach einem Zuhause außerhalb des Waldes gesehnt.

[224] Der geheime Name (2013), S. 168.
[225] Ebd. S. 222.
[226] Ebd. S. 313.

Fina lässt ihn zurück, aufgebracht und dennoch froh, die Gefahr des Waldes und vor allem den bedrohlichen Wicht, der sie und Mora verfolgt, hinter sich zu lassen. Die Mühle als Zufluchtsort holt sie abermals in die fiktiv-reale Welt der Normalität zurück:

> Das Tageslicht hinter ihren Tränen wurde greller, ließ sie ahnen, dass der Waldrand vor ihr lag. Auf einmal musste sie an ihre Großmutter denken, an den warmen Kamin und das gemütliche Wohnzimmer der Mühle, in dem vielleicht noch der Weihnachtsbaum stand.[227]

Als die Protagonistin Edie aus *Nebelsilber* das erste Mal mitten in der Nacht in der neuen Heimat Wasserruh ankommt, überfährt ihr Vater beinahe eine alte Frau namens Rodriga. Edie selbst hat zuvor das Geräusch von Hufschlägen eines Pferdes in der Dunkelheit des Waldes wahrgenommen, jedoch weder Pferd noch Reiter entdecken können. Schließlich spricht sie Rodriga auf die geheimnisvollen Geräusche an, diese entgegnet:

> „Nun, was da draußen in den Wäldern geschieht, darüber weiß ich nichts. Die Bäume haben ihr Reich und wir Menschen das unsere. Obwohl man hier in Wasserruh natürlich selten auf festem Grund steht […].“[228]

Die Anspielung auf „festen Grund“ rührt daher, dass nur jenes Gebiet sicher ist vom Erlenkönig – ein Kinderdieb und Herrscher über den Erlenwald –, das nicht Sumpfgebiet ist. Hierzu zählt Edies Haus, der Familienbesitz der Klaws, der stellvertretend für den Teilraum der fiktiv-realen Welt steht. Dies bedeutet, dass das Haus als semantisierter Raum des Schutzes gegenüber dem Wald als Raum der Gefahr gesehen werden kann. Im Falle des Erlenkönigs handelt es sich grundsätzlich um eine unbewegliche Figur. Ihm ist es nur möglich, sich im Bereich der Nachtschatten oder innerhalb des auf Erlenstämmen errichteten Gebiets von Wasserruh aufzuhalten, weshalb Silas mit dem Klaws-Hof einen Ort aufsucht, der für den Erlenkönig unerreichbar ist.
Silas, der aus dem Nachtschattengebiet geflohen ist, um wieder in die fiktiv-reale Welt zurückzukehren, sucht auf dem Grundstück von Edies Familie Zuflucht und merkt ihr gegenüber an: „‚Das hier ist ein guter Ort, um ein Haus zu bauen. Vor allem, weil es in Wasserruh nicht viel festen Grund gibt.‘“[229]
Edie bemerkt während des Gesprächs, dass Silas nicht preisgeben will, warum er gerade den Klaws-Hof aufgesucht hat:

[227] Der geheime Name (2013), S. 314.
[228] Nebelsilber (2015), S. 25.
[229] Ebd. S. 73.

> „Okay, du willst mir offensichtlich nicht erzählen, was dich hierher verschlagen hat. Aber irgendwas auf der Straße oder im Wald muss dich verunsichert haben, sonst wärst du doch wohl kaum uneingeladen auf unseren Hof gekommen, wo du dich in Sicherheit fühlst.“[230]

In diesem Moment ist Silas noch eine bewegliche Figur, die den Schutzraum rund um das Haus betreten kann. Für Edie ist das Haus von Beginn an ein glücklicher Raum: „‚Als ich vor einigen Wochen mit meinem Vater in das alte Bauernhaus eingezogen bin, habe ich auch gleich gefühlt, dass es gut ist. Also, das Haus.‘ […] ‚Das klingt seltsam, wenn man laut ausspricht, dass ein Haus eine eigene Seele hat. […]‘“[231]
Dieser Vergleich des Hauses mit einer menschlichen Seele ist auch Teil BACHELARDS phänomenologischer Raumtheorie. Diese beschäftigt sich auf der Ebene der Psychologie systematisch mit dem – unter anderem im Haus – verörtlichten inneren Leben. Er instrumentalisiert das Haus für die Analyse der Seele des Menschen.[232] So ist es immer das Haus, das Edie Schutz bietet, als Ort, an dem sich keine phantastischen Ereignisse zutragen. Nach ihrer Rettung aus dem Fließ konzentrieren sich Silas‘ „[…] Augen fest auf den künstlichen Lichtkegel der Laterne, als wäre es in dieser Nacht das Einzige, was Sicherheit versprach. Jetzt erst erkannte Edie die Laterne und wusste, was sich hinter ihr verbarg: das alte Bauernhaus ihrer Familie. Fester Grund.“[233]
Am Ende der Erzählung ist Silas der Nachfolger des Erlenkönigs und kann das Haus der Klaws deshalb nicht mehr betreten und bedauert, nicht mehr mit Edie am Dachboden nach Schätzen stöbern zu können:

> „Schade, dass ich sie nicht mit dir gemeinsam entdecken kann.“ […]
> Edie lachte. „Dass ausgerechnet ich in dem einzigen Haus von Wasserruh wohnen muss, das du nicht betreten kannst.“
> „Es ist ein gutes Haus“, erwiderte Silas.[234]

LOTMANS Merkmal der Unüberschreitbarkeit der Grenze tritt in Kraft, sobald Silas zum neuen Erlenkönig wird – die Figur verweilt nun unbeweglich in ihrem phantastischen Teilraum, während Edie weiterhin zwischen den beiden „Welten“ wechseln kann. Zudem kann sie ihn durch ihre Gabe als einzige noch sehen. Dies erklärt Silas Roman, dem Neffen Rodrigas, zu einem früheren Zeitpunkt:

> „Natürlich siehst du mich. Aber wenn ich diese Krone aufsetze und damit mein Erbe antrete, ändert sich das. Wenn ich dir dann in der oberirdischen Welt begegne, werden meine

[230] Nebelsilber (2015), S. 74.
[231] Ebd. S. 75.
[232] Vgl. Bachelard (2017), S. 26 sowie S. 35.
[233] Nebelsilber (2015), S. 118.
[234] Ebd. S. 397.

> Schritte nur noch Blätterrascheln sein und meine Stimme wie Wind, der durchs Geäst fährt. Außer Edie wird niemand in Wasserruh mich sehen können […].“[235]

In Märchen sind Häuser am Waldrand lokalisiert, wenn sie als Zufluchtsort (Wohnhaus in *Hänsel und Gretel*) dienen, während sie inmitten des magischen Waldes Gefahr bedeuten (Knusperhäuschen in *Hänsel und Gretel*, Haus der Großmutter in *Rotkäppchen*).[236]

Während sich die Häuser der beiden ersten Werke durch ihre Zugehörigkeit zu dem fiktiv-realen Raum auszeichnen und somit Orte des Rückzugs und der Sicherheit sind, ist der Protagonist Jari aus *Solange die Nachtigall singt* vollends eingeschlossen in der Unwirklichkeit des Waldes. Die Geschehnisse im Wald führen dazu, dass er nicht mehr beurteilen kann, was wirklich ist und was nicht. Jari hat kein Haus, in das er sich – wie es bei den Protagonistinnen Fina und Edie der Fall ist – zurückziehen kann. Das Haus der vermeintlichen Drillinge Jascha, Jolanda und Joana ist ebenso ein Element des phantastischen Teilraums:

> Er schloss das Fenster und lief die Treppen hinunter, schlüpfte in die grünen Stiefel, ging um das Haus. Der kleine Platz davor war leer, doch nicht weit entfernt wippten Zweige, dort, wo der Wald begann wie das grüne Ufer eines Meeres. Das Haus, dachte Jari, steht darin wie eine Insel, und ich bin auf dieser Insel gestrandet; ein Schiffbrüchiger in Wellen aus davongleitender Zeit, sicher und gefangen zugleich.[237]

Somit dient dieses Haus nicht nur als Schutzraum. Durch diverse Elemente, die den phantastischen Raum charakterisieren, ist auch das Haus Teil dieses Raums, wie sich in Kapitel 4.3 zeigen wird. Für Jascha – sie erwähnt den Tod ihres Vaters in Zusammenhang mit dem Haus, obgleich er bereits vor Jaschas Einzug getötet worden ist, um zu suggerieren, dass sie einst mit ihrem Vater darin gelebt hat – hat es ebenso keinen emotionalen Wert. Auch ist es kein glücklicher Ort für sie, sondern eine Wohngelegenheit im Wald. Schließlich kommt sie nicht aus einem der umgrenzenden Dörfer, wie sie Jari zu Beginn des Plots erörtert, sondern lebt mitten im Wald:

> „Im Wald?“ […]
> „Es gibt ein Haus da, ein altes Haus. Es ist jetzt nur noch mein Haus. Mein Vater … ist gestorben.“
> „Das tut mir leid.“
> Sie zuckte die Schultern. „Es ist eine Weile her.“[238]

[235] Nebelsilber (2015), S. 389.
[236] Vgl. Frost (2012 a), 323–325.
[237] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 130.
[238] Ebd. S. 25.

Als Jari den Wald kurzzeitig verlässt und Jascha in das Dorf am Waldrand begleitet, in dem er sie kennengelernt hat, bestätigt eine Verkäuferin in einer Bäckerei, dass nicht Jaschas Vater, sondern jemand anderer in dem Haus inmitten des Waldes gewohnt hat. Der für sie gestimmte Raum dieses Hauses ist bedrohlich. Sie spricht von einem Ort, an dem man sich nicht zu Hause und schon gar nicht sicher fühlen kann:

> „Früher hat mal einer gewohnt da im Wald, ganz allein. So ein komischer Alter. Kam manchmal ins Dorf, um irgendwas zu kaufen. […] Irgendwann kam er nicht mehr ins Dorf, ist wohl gestorben, und das Haus steht leer. Muss eine Ruine sein … Stell dir vor, eine Ruine mitten im Wald … und der Wind und die Wölfe gehen dort ein und aus. […] Überhaupt glaube *ich* [Kursivsetzung im Original], die Wölfe haben den Alten gefressen. So wie alle anderen, die sich in den Wald wagen." „Ich bin in den Wald gegangen und wieder herausgekommen", erwiderte Jari und lächelte sie an. Und fragte sich, irgendwo hinter seinem Lächeln, ob er das Haus nicht kannte, von dem sie sprach. Ob es vielleicht keine Ruine war.[239]

Anfangs erweckt es auf Jari noch den Eindruck, als wäre das Haus ein geliebter Besitzraum und Rückzugsort. Als er zum ersten Mal das Haus betritt, fühlt er sich sofort wohl:

> Jascha führte ihn eine Treppe hinauf. Auf dem Weg entzündete sie Öllampen, die an den Wänden angebracht waren. In ihrem warmen gelben Licht sah Jari das Haus zuerst. Es war riesig. Ein Haus voller Treppen und Räume, voller Korridore, Zimmer und Zimmerchen, alt und erhaben, die Räume hoch und hallend. Und dennoch verströmte es eine einladende Behaglichkeit.[240]

Immerhin unterscheidet sich das Haus von dem Wald für Jari dahingehend, dass er darin Schutz vor dem Nebel findet. Nach seinen Schießübungen schafft er es noch rechtzeitig zurück: „Am Ende waren es die Nebel, die ihn nach Hause trieben. Als er dort ankam, stellte er etwas Erstaunliches fest: Er hatte sich nicht verlaufen. Er triumphierte still."[241] Allerdings deutet Jascha einmal vor dem Schlafengehen darauf hin, dass es im Haus ebenso wenig mit rechten Dingen zugeht, wie im Wald und sagt zu Jari: „‚[I]ch bringe dich zu deinem Zimmer, damit du dich nicht im Nebel verirrst.'"[242] Ebenso interessant ist die Tatsache, dass das Haus wie auch der Wald als Raum – wie es auch bei einem Initiationsprozess der Fall ist – für andere Eindringlinge tabu ist. Es ist ein sakraler Ort. Somit übernimmt Jari, wie auch seine zwei Vorgänger, die Funktion des Jägers und jagt wortwörtlich alles, was die Schönheit gefährden könnte.

[239] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 165.
[240] Ebd. S. 30.
[241] Ebd. S. 202.
[242] Ebd. S. 68.

Dass Figuren Räume konstituieren, zeigt sich an dem Anschauungsraum, der sich Jari vollkommen verändert präsentiert, als die Mädchen samt ihrer Schönheit nicht im Haus sind. Die Schönheit ist nur Fassade, das Haus kein Raum für eine gelingende Initiation:

> Und dann, auf einmal, begann auch die Schönheit zu bröckeln. Jari sah die Risse im Mauerwerk wieder, er sah, dass es Stellen gab, an denen die Wand schimmelte. Sah, dass die Teppiche hier und dort hingen und Staub lag. Er erinnerte sich daran, dass er all dies schon einmal gesehen hatte, zu Beginn seiner Zeit im Wald. In einem anderen Leben, in dem er noch kein Mörder gewesen war. Damals hatte er weggesehen. Jetzt zwang er sich, hinzusehen, zwang sich, den Makel zu sehen. Die Schönheit war nicht perfekt, sie war eine Kulisse.[243]

Das Fehlen eines Aktionsraums, in welchem Jascha mithilfe ihrer imaginierten Schwestern den Raum konstruiert, öffnet Jari die Augen. Ihm wird klar, dass er selbst das Haus für schöner gehalten hat, als es ist. Das Haus als Teil des Schönen im Wald ähnelt der Kulisse eines bereits stattgefundenen Theaterstücks. Der Schutzraum des Hauses ist ebenso nur Fassade gewesen, verschleiert von Verkleidungskünsten, Schönheit, Spiegeln und ausgestopften Tieren; ein Schauspiel inszeniert und für wahr befunden durch die Wirkung halluzinationsgenerierender Pilze. Der veränderte Anschauungsraum hat einen veränderten gestimmten Raum zur Folge: Jari weiß nun, dass er selbst im Haus keinen Zufluchtsort gefunden hat. Auch hier ist er von den vermeintlichen Drillingsmädchen und durch diverse Elemente in die Irre geführt worden. Die Abwesenheit der Mädchen macht nun deutlich, wie der Anschauungsraum nun tatsächlich aussieht. In Bezug auf den gestimmten Raum schwindet das Empfinden von Behaglichkeit, das der Schein des Schönen zu Beginn in Jari ausgelöst hat und weicht einem Gefühl des Ausgeliefertseins sowie der Erkenntnis.

4.1.2 Der Wald

Nachdem sich nun ausführlich mit der Symbolik des Hauses auseinandergesetzt wurde, ist es nun an der Zeit, das eigentliche Thema, nämlich den Wald in all seinen Ausprägungen anhand der Primärtexte zu untersuchen.

Obgleich phantastische Literatur nicht den Anspruch hat, die Wirklichkeit realistisch abzubilden, stellt sich eine Auseinandersetzung mit ihr als sehr hilfreich für das reale Leben der Leser/-innen heraus. Der Aufenthalt in der Fremde, der insbesondere für den Initiationsprozess sehr bedeutsam ist, lässt sich in fiktiv-phantastischen Räumen

[243] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 285.

besonders effektiv realisieren. Während das Haus exemplarisch für die fiktiv-reale Welt steht und analog dazu der Wald für die Anderswelt, lässt sich in diesem Zusammenhang FOUCAULTS Theorie der Heterotopien besonders gut anwenden. Schließlich meint auch ABRAHAM, dass „Raumkonzepte, die Adoleszenz meinen und damit Selbständig-Werden, […] von anderer Art [sind] als die, die die Mitte der Geborgenheit bedeuten. Das Vertraute wird fremd, und die Fremde ist zu erobern […].“[244] So muss auch der Wald als Raum der Entwicklung und Individuation ein fremder sein; und wie könnte er fremder sein, als wenn er eine Welt in sich birgt, die nichts mit der vertrauten Realität zu tun hat? Der Wald fungiert in den Texten nicht als bloßer Naturraum, sondern als anderer Raum und Raum des Anderen, als Raum des Phantastischen.
Was also macht den Wald so besonders und legitimiert eine Analyse der Entwicklung der in ihm handelnden Figuren?

> Initiationsriten beginnen typischerweise mit einem radikalen Bruch, der durch die Trennung von der Mutter oder der Gemeinschaft erfolgt. Auf diese Trennungsphase folgt die Übergangsphase, in der sich die Initianden an einem abgeschiedenen Ort (Wald, Hütte) aufhalten, der für den Rest der Gemeinschaft sakral oder tabu ist.[245]

Die Übergangsphase des dreigliedrigen Initiationsschemas findet also häufig im Wald, der green-world statt. Das Wort „Übergang“ impliziert bereits, dass eine Entwicklung, eine Vorwärtsbewegung von einer Situation in eine andere in Gang gesetzt wurde. Im Wald beginnt nicht nur die Isolation von einem gewohnten Umfeld, sondern auch die Isolation von einem alten „Ich“. Bei allen Protagonist/-innen lässt sich der durch die Grenzüberschreitung in Gang gesetzte Initiationsprozess sehr gut nachvollziehen.
Begonnen wird mit dem Protagonisten Jari in *Solange die Nachtigall singt*, dessen Übertritt in die Anderswelt des Waldes unmittelbar bevorsteht. Jari möchte eigentlich deshalb den Wald betreten, um zu wandern, was symbolisch bereits darauf hindeutet, dass im Wald sein Individuationsprozess beginnt. Er trifft zufällig auf Jascha, als ihn ein Gemälde im Schaufenster einer Galerie fasziniert. Hier ist jene Welt zu sehen, die er bald betreten wird:

> Der Wald war zu still, die Blätter der hohen Buchen schienen zu zittern, als kostete es sie beinahe übermäßige Anstrengung, sich nicht zu rühren, als wollten die Bäume ihre rauschenden Stimmen zu einem Schrei erheben. […] Und dann sah er Tiere. Auch sie waren zu still, in der Bewegung eingefroren […]. Irgendwo in der Tiefe seiner grünen Undurchdringlichkeit barg der Wald ein Geheimnis, irgendwo dort gab es etwas Schreckliches, viel-

[244] Abraham (2014), S. 318.
[245] Stichnothe (2017), S. 20.

> leicht die Überreste von etwas. Irgendwo dort war Blut in den Boden gesickert, er konnte es beinahe riechen. Noch nie zuvor hatte er etwas Derartiges gefühlt, noch nie zuvor hatte ihn Stille auf diese Art schaudern lassen. Dort, in den Schatten, gab es etwas ihm Fremdes, Dunkles, das in der Welt, aus der er kam, keinen Platz hatte. Einen Moment lang glaubte er, eine Bewegung zu sehen, ein Huschen, drei weiße Schemen. Aber er irrte sich. Der Wald war still.[246]

Auf dem Gemälde wird die Welt des Waldes illustriert. Die unheilvolle Atmosphäre, die auf der Malerei präsent ist, deutet auf ein Geheimnis hin, das der Wald in sich birgt. Bereits die Art der Darstellung beunruhigt, verwirrt und täuscht Jari. Auf einmal glaubt er etwas auf dem Bild zu sehen, das er im nächsten Augenblick als Täuschung deklariert. Jari macht sich schließlich mit Jascha, eine junge Frau mit entstelltem Körper und Gesicht, auf den Weg in den Wald.

Nach dem Überschreiten der Waldgrenze legt sie plötzlich ihre Kleidung ab und verwandelt sich in eine schöne junge Frau. Sie passt sich dem Wald als Raum des Schönen an. „Der Wald war tief und nahm sie auf, als wäre sie ein Teil seiner selbst, ihre Schönheit ein Teil seiner Schönheit. Der Wald war tief und er folgte ihr hinein.“[247] Jari bemerkt sofort, dass sich mit der Grenzüberschreitung etwas verändert hat. Nicht nur Jascha ist nicht die, die sie vorgegeben hat zu sein. Auch der Wald birgt in seiner Tiefe etwas, das er erst ergründen muss. Auf einmal fühlt er sich wie „[e]in kleiner Junge, naiv, leicht zu täuschen.“[248] Dennoch folgt Jari der jungen Frau und findet in ihrem Haus, das mitten im Wald liegt, Unterschlupf.

So ist sich auch Edie, die Protagonistin in *Nebelsilber*, sofort darüber im Klaren, dass im Erlenwald etwas vor sich geht, das sich nicht rational erklären lässt. Bereits während der Autofahrt zum neuen Zuhause wird gleich nach Passieren des Ortsschildes „Wasserruh“ deutlich, wie sich die Atmosphäre plötzlich verändert. Edie meint sogar, Hufgeräusche zu hören: „Augenblicklich fühlte sie eine süße Schwere in sich aufsteigen, während der Duft nach gefallenem Laub immer stärker wurde. […] Plötzlich drang ein Geräusch von draußen an ihr Ohr. […] ein Rhythmus.“[249] Die Präsenz des Erlenkönigs, der Herrscher des Erlenwaldes, wird sofort spürbar.

Sobald sich Edie allerdings im Schutzraum des Hauses befindet, wirkt der Wald für sie weniger bedrohlich, zwar unergründlich, aber doch mit einem gewissen Zauber behaftet. Nach einem Blick aus dem Fenster beschließt sie, sich den Wald genauer anzusehen:

[246] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 7–8.
[247] Ebd. S. 22.
[248] Ebd.
[249] Nebelsilber (2015), S. 20.

> Edie genoss ihren Spaziergang. Die Ehrfurcht vor dem Wald, die ihr seit ihrer Ankunft bei Nacht und Nebel in den Knochen gesteckt hatte, war wie fortgewischt. Zurück blieb eine Faszination für die Schönheit der nur noch spärlich belaubten Äste und dunkel angelaufenen Farnwedel, die filigrane Muster bildeten. Die Welt unter dem Astgebälk bestand aus gedämpften Tönen wie Grau, Braun und Schwarz, über die ein unregelmäßig gewebtes, weißes Tuch ausgebreitet worden war.[250]

Anhand dieser Textstelle wird besonders deutlich, wie schnell sich Edies Stimmung in Bezug auf den Raum des Waldes wandeln kann, und in diesem Zusammenhang auch ihre Raumwahrnehmung verändert. Die Atmosphäre des Raums ist auch für den/die Leser/-in auf einmal eine andere, als jene des dunklen, bedrohlichen Waldes.
HAUPT misst in ihrer Untersuchung des erzählten Raums, mit welcher sich bereits im zweiten Kapitel auseinandergesetzt wurde, vor allem Relationen und Veränderungen im Raum besondere Bedeutung bei. Im Gegensatz zum Anschauungs- und Aktionsraum spiegelt der gestimmte Raum das persönliche Empfinden von einer oder mehreren Figuren wider. HAUPT betont, dass sich der gestimmte Raum aus der Wahrnehmung einer bestimmten Figur ergibt und sich mit der Zeit auch verändern kann.[251]
Je vertrauter der Wald Edie mit der Zeit wird, je besser sie sich in der phantastischen Welt zurechtfindet, desto positiver ist diese auch konnotiert. Die anfängliche Ungewissheit hinsichtlich der Gefahr, die von der Macht des Erlenkönigs ausgeht, weicht letztlich Neugierde. Diese Neugierde auf das Erkunden eines fremden Raums ist schließlich auch das, was ihren inneren Prozess der Entwicklung, Individuation und Initiation vorantreibt.

Der Wald wirkt auch auf Fina bedrohlich und anziehend zugleich. Der Salzgeruch des Moorwaldes in der Lüneberger Heide ist der Protagonistin in *Der geheime Name* schon lange Zeit vertraut. So manifestiert sich der Raum des Waldes auf olfaktorischer Ebene durch ihre regelmäßig wiederkehrenden Träume in ihrem Bewusstsein. Als Fina schließlich in Ebbingen ankommt, wagt sie sich lange Zeit nicht in den Wald. Obgleich er sie anlockt, stößt seine Dunkelheit und Unergründlichkeit sie gleichermaßen auch ab – Fina hat Angst herauszufinden, was im Wald auf sie wartet. Eines Tages eschließt sie, sich dieser Angst zu stellen und betritt den Wald:

> Es war ein kühler, grau verhangener Morgen, als Fina beschloss, ihre seltsame Furcht vor dem Wald zu besiegen. […] Sie stand noch vor ihrer Großmutter auf, zog sich eine Trainingshose und den warmen Wollpulli an, den sie in der Provence gekauft hatte, und joggte

[250] Nebelsilber (2015), S. 51.
[251] Vgl. Haupt (2004), S. 73.

> mit langen Schritten hinter dem Haus in den Wald. Sie rannte so schnell, dass ihr keine Zeit blieb, über ihre Furcht nachzudenken. […] Ein seltsamer Geruch wehte ihr schließlich entgegen, eine Mischung aus welkendem Laub und feuchtem Moos, aber nicht nur. Eine salzige Note versteckte sich darin, fast so wie die Brise eines weit entfernten Meeres. [252]

Fina folgt dem Salzgeruch immer weiter in den Wald, bis sie feststellt, dass sie von einem unsichtbaren Wesen verfolgt wird. Obgleich das Mädchen erstmals wieder aus dem Wald flüchtet, kehrt es doch wieder zurück. Die Grenzüberschreitung und Konfrontation mit der Fremde des Waldes initiiert einen Selbstfindungsprozess. Die 19-jährige weiß schließlich nicht, wer sie ist. Sie ist heimatlos, vaterlos, identitätslos.
Das bereits erwähnte, von LEXE definierte Motiv der Elternferne findet sich an dieser Stelle wieder, da Fina ihre Identität vor allem dann finden kann, wenn sie auf sich allein gestellt ist, Verantwortung übernehmen muss und Hürden überwindet. Ebenso erkennt man FREESES Phasen der Initiationsreise, welche bereits im zweiten Kapitel erläutert wurden, in allen drei Texten anhand ihrer dreiphasigen Struktur wieder. Der Aufbruch in den Wald, den FREESE als erste Etappe der Initiationsreise definiert, ist zugleich der Beginn eines Initiationsprozesses. Nach der Grenzüberschreitung durchlaufen die Protagonist/-innen auch die anderen beiden Phasen – die des Aufenthalts in der phantastischen, fremden Welt des Waldes, und jene der Rückkehr in die fiktiv-reale Alltagswelt.

In *Solange die Nachtigall* singt sind sowohl Jascha als auch das Haus Teil des Waldes. Nachdem Jari den ganzen Vormittag ein Feld gepflügt hat, möchte Jascha mit ihm in den Wald gehen:

> „[…] Lass uns etwas essen. Und danach zeige ich dir den Wald. Du hast den Wald noch nicht gesehen."
> Jari lachte […] „Den Wald? Ich sehe nichts als Wald, den ganzen Tag lang. Er ist überall, selbst auf den Ornamenten hier im Haus. Die Blätter auf den Borten der Stoffe, die Tiere…"[253]

Es wird erneut deutlich, dass das Haus nur scheinbar einen Schutzraum darstellt. Da ihm Jascha eine Suppe mit Fliegenpilzen aus dem Wald vorsetzt, ist auch nicht klar unterscheidbar, ob Jari die phantastischen Geschehnisse im Wald nur halluziniert, oder ob diese tatsächlich stattfinden. Jedenfalls weist ihn Jascha darauf hin, dass der Wald – und somit alle Teilbereiche des Waldes samt ihr – schön, aber gefährlich ist.

[252] Der geheime Name (2013), S. 99–100.
[253] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 53.

Sie möchte ihm diesen „anderen“ Wald, den Raum des Anderen nun ebenso zeigen, wie die Schönheit. FOUCAULT bezeichnet Räume, die mehrere Räume in sich vereinen, als Heterotopien. Wie bereits im zweiten Kapitel erläutert wurde, ist ein phantastischer Raum, als Raum außerhalb der real-fiktiven Ordnung, stets eine Heterotopie. Das Phantastische wird ausgelagert. Somit ist der Wald, der eine fiktiv-phantastische Welt beheimatet, zugleich Naturraum und Raum des Phantastischen. Darüber hinaus ist der Wald in diesem Text nicht nur ein Raum, dem ein anderes Regelsystem zugrunde liegt: Er ist Raum der Natur, Schönheit, Unberührtheit, Selbstfindung und Entwicklung, aber auch gleichermaßen Raum der Fremde, Gefahr, Einsamkeit, Ungewissheit und Isolation.

> „[D]as, Jari, ist ein anderer Wald.“
> Ja, dies war ein anderer Wald. Jenseits dieser lebendigen grünen Blätterbrandung, die ans Haus heranschwappte, enthüllte er bei jedem Schritt mehr Geheimnisse, um gleichzeitig neue zu schaffen. […] Er zeigte ihm die kleinen Vögel in den hohen Ästen, deren Melodien er gehört hatte, und die Blüten des Geißblatts, deren süßen Duft er gerochen hatte. Doch zwischen den Zweigen und bemoosten Wurzen hingen Schatten, unergründlich und tief.[254]

Dieser Wald der verschleiernden Nebel und Halluzinationen auslösenden Pilze ist ihm noch fremd. Zumindest kennt er bereits Joana, eine der beiden getöteten Drillingsschwestern, die von Jascha gespielt wird. Die Inszenierung der Existenz der dritten Schwester namens Jolanda findet erst zu einem späteren Zeitpunkt statt. Über vier Wochen Aufenthalt ändern nichts an dem Gefühl, sich im Wald nicht zurechtzufinden. Das Haus inmitten des Waldes findet Jari aber dennoch immer wieder. Als wäre der Wald selbst ein Irrgarten, bestehend aus den weißen Schleiern des Nebels. Deshalb ist er zwar eingeschlossen im Wald, Jaschas Haus hebt sich jedoch ab von dem Meer aus Bäumen. Er scheint in der Dunkelheit im Kreis zu laufen, findet aber stets Zuflucht im Schutz des Hauses. Jari möchte allerdings herausfinden, welches Geheimnis der Wald vor ihm verbirgt. Selbst als er von Jascha hinausgeführt wird und die Chance bekommt, der Unwirklichkeit zu entfliehen, verlässt er den Wald nicht endgültig:

> Der Wald war so schön wie am ersten Tag und genauso fremd. Vielleicht war es möglich, ihn kennenzulernen. […] Neben Jari wanderte das schönste Mädchen, das er kannte, abgesehen natürlich von jenem anderen, identischen Mädchen [namens Joana], und in ihrer Kiepe trug sie zwei Bilder, die gemalt worden waren, um etwas zu verschweigen.[255]

[254] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 54.
[255] Ebd. S. 154.

Trotz eines Briefes, in welchem ihm geraten wird, den Wald hinter sich zu lassen, der Aufforderung des Försters Tronke, er solle ihm hinausfolgen und der Warnung seines Freundes Matti, dass er schließlich nicht für immer im Wald bleiben könne, möchte er unbedingt herausfinden, was geschehen ist. Aus diesem Grund steigt Jari nicht in den Zug ein und kehrt zurück: „Es war erleichternd, zurückzukommen. Aufzuatmen. Die Formen und Klänge des Waldes zu trinken, das Grün in sich einsinken zu lassen. Er hatte schon vergessen, wie grün der Wald war, grün trotz des Herbstes.“[256] Eine Weile später, als er letztendlich, wie seine beiden Vorgänger, zum Mörder geworden ist, wird ihm bewusst:

> Die Mädchen, dachte er. Sie waren alles, was er noch hatte. Er war auf ihre Seite der Welt gerutscht, ihre irreale, ästhetische, seltsam unmenschliche Seite, ohne es zu merken. Oder er hatte es gemerkt und die Tatsache ignoriert. Die Warnungen. Seine Träume. Die Briefe. […] Der Wald sah ihn und wusste, was er getan hatte. und was er tun würde. Er war der dritte Jäger. […] Dann machte er sich auf den langen Weg zurück zu dem efeubewachsenen Haus im Wald. Nach Hause.[257]

Das Haus ist Jari vertraut geworden. Nun ist auch er Teil des Waldes. Nach einigen Wochen in der Fremde ist er zu einer unbeweglichen Figur, zu einem Jäger, dessen Arbeitsbereich der Wald ist, geworden. Dennoch kann man nicht von einem erfolgreichen Initiationsprozess sprechen, da er an den Herausforderungen des Waldes nicht wächst, sondern daran zerbricht:

> Hier kam er, der dritte Jäger, er war Teil der Schönheit und Teil der Macht, er war ein Teil des Bösen im Wald. Er war frei wie nie zuvor, denn er besaß keine Bindungen zu irgendjemandem draußen, außerhalb des Waldes. Niemand kannte ihn dort mehr, und er kannte niemanden.[258]

Da Jascha eine hybride Figur ist, die mit ihrer Verkleidung außerhalb des Waldes zu einer hässlichen Person wird, im Wald wieder Teil der Schönheit ist, kann sie zwischen den Teilbereichen der Zivilisation und des Waldes wechseln. Jari nimmt letztendlich die Charakteristika des neuen Raums an und entsozialisiert sich dadurch vollkommen, weshalb man von einer Denitiation sprechen kann. Die green-world, die nach PRATT einen idealen Initiationsraum für weibliche Initiand/-innen darstellt, hilft Jascha nicht dabei, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden. Vielmehr scheint das Verlassen des Waldes, der Aufbruch in die Zivilisation, die Voraussetzung für ihre sowie Jaris Identi-

[256] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 170.
[257] Ebd. S. 279.
[258] Ebd. S. 313.

tätsfindung zu sein. In der Anderswelt des Waldes verändert sich Jari, aber auch Jascha. Sie löst sich letztlich von ihren beiden Schwestern: „‚Joana und Jolanda sind tot', wiederholte sie wispernd, kaum hörbar. ‚Jari. Der Wald besitzt keine Herrscherinnen mehr. Wir sind frei.'"[259] Am Ende zündet sie das Haus an, das für Jascha und Jari als Kulisse gedient hat, den Schein des Schönen aufrecht zu erhalten. Erst nach dem Übertreten der Waldgrenze kann mit dem Scheinleben abgeschlossen werden. Jascha will sich nun allem Unschönen der Welt stellen, um ihre Vergangenheit irgendwann ebenso hinter sich lassen zu können. Endlich besteht wieder Hoffnung.

> Schließlich gingen sie weiter, in Richtung des Waldrands, in Richtung des Tals, in Richtung der Dörfer. Sie gingen langsam. Sie schwiegen. Sie waren am Ende Ihrer Kräfte. Manchmal hielten sie sich an den Händen. Es war Zeit für die Nebel. doch sie befanden sich nicht mehr im Nebelwald. Das Einzige, was über die Bäume sank, war die Dämmerung. Und dann traten sie aus dem Wald. Die ersten Sterne standen hoch am Himmel. Der Abendstern saß auf dem verschneiten Bärenfelsen. Auf der Sturmhöhe war es windstill. Und das Tal lag vor ihnen wie ein Fest aus lauter Lichtern.[260]

Der gestimmte Raum des Waldes verändert sich für Edie in *Nebelsilber*, sobald sie einmal bei Dämmerung alleine durch den Erlenwald nach Hause spaziert. Sie verliert nach Einsetzen der Dunkelheit vollkommen die Orientierung:

> Obwohl es gewiss an der Nebelwand lag, vertraute Edie ihren Ohren nicht. Ihre Sinne spielten ihr einen Streich, gaben ihr das Gefühl, in einem Wald gefangen zu sein, der mehr mit einem verwunschenen Märchenreich als mit dem gut gepflegten Forst von Wasserruh gemeinsam hatte. Immer wieder tauchten aus dem Nebel zu den Wegesseiten einzelne Baumstämme auf wie stumme Wächter. Auf ihrer Rinde breitete sich unnatürlich schnell Reif aus. Edie sah es trotz Dunkelheit und Nebel, denn es war ein Blick in eine andere Welt. Die Veränderung geschah, ohne dass Edie es darauf anlegte, vielmehr drängte es sich ihr regelrecht auf. Die Decke aus Kristallen breitete sich wie von Zauberhand über die Stämme aus und verwandelte die Bäume in etwas, das mehr war als Wurzeln, Rinde, Astwerk und Blatt: Sie wurden zu einem Kunstwerk, dem ein eigenes Leben innewohnte. *Die Erlen, begriff Edie. Sie gehören ihm. Er ruft sie, hüllt sie in seinen Zauber ein.* [Kursivsetzung im Original] [261]

Die eigentliche Anderswelt, das Reich des Erlenkönigs, befindet sich unter der Erde. Obgleich sich seine Präsenz durch Hufschläge seines Pferdes sowie andere Elemente auch im Wald bemerkbar macht, gelangt man nur durch eine kleine Höhle in die Nachtschatten. Der verlockende Duft der Nachtschattenblüten und flauschig warme Felle am Boden markieren die Passage in die andere Welt. Als Edie die Höhle das

[259] Solange die Nachtigall singt (2012), 425.
[260] Ebd. S. 428.
[261] Nebelsilber (2015), S. 114.

erste Mal betritt, ahnt sie nicht gleich, wie gefährlich ihre Entdeckungstour eigentlich ist. Als es am Ende der Erzählung darum geht, den Erlenkönig zu vernichten, steigen Edie und Silas mit ihren Freunden Marischka und Addo in die Nachtschatten hinab. Der gestimmte Raum verändert sich und die Atmosphäre wird immer bedrohlicher, je weiter sie in die Höhle eindringen:

> Die Atmosphäre in der Höhle veränderte sich, die Luft wurde dichter und nahm eine andere Qualität an. Wie unsichtbarer Nebel breitete sich ein süßlich-schwerer Duft aus, der ihr bereits allzu vertraut war. Er kam von den weißen Blüten des Nachtschattengewächses. Falscher Jasmin, der zum Erlenkönig gehörte wie die Bäume und der Nebel.[262]

Ebenso unbehaglich wirkt die Atmosphäre des Waldes auf Fina in *Der geheime Name*. Sie spürt sofort, dass hier etwas Gefährliches lauert:

> Doch je diesiger und trüber es draußen wurde, desto häufiger glitt ihr Blick aus dem Fenster zum Waldrand hinüber. Immer häufiger fragte sie sich, was dort auf sie wartete, warum sie sich vom ersten Moment an vor dem Wald gefürchtet hatte – und wieso der Moorgeruch sie auf so magische Weise anzog. Immer noch. Jedes Mal, wenn sie nach draußen ging.[263]

Es besteht eine Diskrepanz zwischen der Sicherheit des Hauses und der Bedrohlichkeit des Waldes, allerdings auch eine Unentschlossenheit, ob die daraus resultierende geheimnisvolle Anziehung des Fremden nicht stärker ist. Die Anderswelt liegt im Verborgenen. Durch das Streuen von Salz an einer bestimmten Stelle ist es möglich, den ansonsten unsichtbaren Teil des Waldes zu betreten. Über diesen liegt ein Tarnzauber, der sich darin befindende Figuren einschließt und von der real-fiktiven Welt abgrenzt. Dieser Raum ist somit nur wenigen Figuren, die über den versteckten Wald und das Schwellenmotiv des Salzes Bescheid wissen, zugänglich. Fina wird zu einer beweglichen Figur, sobald sie erfährt, wie man die Anderswelt betritt. Das Salztor ist an eine bestimmte Stelle gebunden und fungiert als magische Passage:

> Salz. Fina starrte darauf, während er es zu einer Linie auf den provisorischen Weg streute. Was sollte sie tun? Wovon hatte er geredet? Mora sah wieder zu ihr. „Die Körner lösen sich in der Feuchtigkeit auf. Wenn sie zurückkommen möchte, muss sie Salz mitbringen und hierherstreuen. Dann kann sie über das Salztor treten und den versteckten Wald erreichen.[264]

Der Aktionsraum wird durch die Salzstreuung erweitert, ein neuer Anschauungsraum offenbart sich und der neue Teilbereich bildet in seiner Fremdartigkeit einen umso

[262] Nebelsilber (2015), S. 323.
[263] Der geheime Name (2013), S.108.
[264] Ebd. S.166.

stärkeren Kontrast zur Vertrautheit des Hauses. Für Fina ist der versteckte Wald anders gestimmt als für Mora. Was für ihn vertraut ist, wirkt auf sie fremd und so verhält es sich auch umgekehrt. Somit erweist sich der gesamte innerfiktionale Raum für die beiden als unterschiedlich aufgeteilt. LOTMAN spricht in diesem Zusammenhang von einer „Polyphonie der Räume“[265].[266] Mit der Zeit wird der versteckte Wald für Fina aber vertrauter, während ihre Welt von Mora nur von der Waldgrenze, durch die Butzenfenster der Mühle, einsehbar ist. Der Zauber seines Herrn verhindert das Verlassen des versteckten Waldes und macht ihn zu einer unbeweglichen Figur. Moras Tarnkreis ist für Fina aber nur solange sichtbar, bis sie wieder durch das Salztor zurücktritt, was er ihr demonstriert:

> „Wenn sie über das Tor tritt, wird sie erkennen, wo sie ist.“
> Fina betrachtete die Salzlinie. War das das Salztor, von dem er sprach? Vorsichtig setzte sie ihren Fuß darüber, hob den zweiten hinterher…
> …und erkannte den Wanderweg hinter den letzten Torfstichen, den Grundlosen See, der sich in der Mitte des Moores erstreckte.[267]

Nun befindet sich Fina wieder in ihrer Welt – dieser Teil des Waldes ist ihr vertraut.

> Fina lachte erleichtert auf. „Mora“ Sie wandte sich in seine Richtung, wollte ihm sagen, dass sie es geschafft hatten. Doch er war verschwunden![268]

So hat auch der Geheime einen eigenen Tarnkreis, den nur er betreten kann. Die versteckten Waldbereiche existieren innerhalb der sichtbaren, sind sozusagen Zwischenräume, die an bestimmten Stellen durch Salztore erreichbar sind.
Dennoch gibt es eine andere Möglichkeit, den versteckten Wald zu erreichen, die sich allerdings als sehr gefährlich herausstellt. Gleich zweimal stürzt Fina in das Moor, das wie das Salz als Passage dient. Mora rettet sie beide Male und erklärt ihr im Anschluss, wie sie auf kontrolliertem Weg in seine Welt gelangt.
Als Fina schließlich zum letzten Mal den versteckten Wald betreten möchte, stellt sie fest, dass der Tarnkreis Moras an der herkömmlichen Stelle durch Salzstreuung nicht mehr erreichbar ist. Der Geheime scheint den Kreis für sie geschlossen zu haben, damit sie nicht mehr zu Mora zurückkehren kann:

[265] Lotman (1993), S. 329.
[266] Vgl. ebd. S. 328–329.
[267] Der geheime Name (2013), S. 166.
[268] Ebd.

> Fina rannte um den See herum, bog in den Pfad ab, der zwischen den Torfstichen entlangführte, bis zu der Stelle, an der sie ihr Tor streuen musste. Rechts und links spiegelte sich der blaue Himmel in den Moortümpeln, während sie das Salz auf den schwankenden Moosteppich streute. Wie die Male zuvor trat sie über das Tor. Sie erwartete den provisorischen Bohlenweg aus Baumstämmen unter ihren Füßen, doch der Grund blieb weich, vor ihr glänzte ein Moorauge und ließ sie straucheln […] Das Tor funktionierte nicht mehr![269]

Bald stellt sich für sie heraus, dass sie den Tarnkreis Moras nicht mehr betreten kann. Sie spürt die Präsenz seines Herrn und folgt schließlich einer unsichtbaren Stimme und den Geräuschen, die der Wicht beim Fortschreiten des Weges erzeugt. Der Geheime führt Fina durch den Wald bis zu seinem eigenen Tarnkreis: „Plötzlich sah sie eine Linie aus Salz vor sich. Als sie darüber trat, wurde vor ihr eine Gestalt sichtbar, ein kleines Männchen, das ihr knapp bis zur Brust reichte.“[270]
Am Ende, als der Geheime Fina in seinem Tarnkreis gefangen genommen hat, zeigt er ihr die Grenze seines Tarnkreises:

> Lag dort hinter den Bäumen tatsächlich ihre Welt, nur ein paar Schritte entfernt? […] Fina fühlte sich wie in Trance. Mit langsamen Schritten ging sie zum Waldrand, blickte auf das weite Land hinaus. […] Sie ging auf das Gemüse zu, trat aus dem Wald hinaus – und erstarrte. Das Feld vor ihr war verschwunden. Plötzlich stand sie in einem dichten Kiefernwald, soweit das Auge reichte. […] „Das ist sein Tarnkreis. […] Sie kann hinausblicken. Aber wenn sie ihn verlassen will, kehrt sie auf der anderen Seite in ihn zurück.“[271]

Mit dem Tod des Geheimen, der durch die Nennung seines Namens initiiert wird, löst sich auch jeglicher Tarnkreis sowie das Salz auf, das als magische Passage gedient hat. Sie treten schließlich den Weg nach Hause an und hoffen, den Wald nun hinter sich lassen zu können. Die ursprüngliche Ordnung sollte wieder hergestellt sein. Mora müsste nun ebenso eine bewegliche Figur sein, der es möglich ist, die real-fiktive Welt zu betreten. Als Finas Initiationsprozess abgeschlossen ist, sie ihr altes Ich zurücklässt, um als neuer Mensch zurückzukehren, beginnt Moras Initiation in der Fremde der Realität:

> „Wir gehen zusammen. Wir schließen die Augen, gehen einen Schritt und schauen dann, ob wir es geschafft haben.“ […] Sie lehnten sich aneinander, schlossen die Augen und gingen vorwärts. Die Geräusche blieben gleich: das Zwitschern der Vögel, das sich so anhörte, als würde der Frühling endlich beginnen, das kühle Windrauschen in den Kiefernzweigen und dazwischen das Klopfen eines Spechtes. Nur aus der Ferne kam ein Rauschen, das sich schnell näherte, ein Geräusch, das Fina kannte und das sie doch so lange nicht

[269] Der geheime Name (2013), S. 367–368.
[270] Ebd. S. 370.
[271] Ebd. S. 441.

> mehr gehört hatte. […] „Das ist ein Auto!“ […] „Wir haben es geschafft!“ Fina strahlte ihn an. „Wir sind in meiner Welt!“[272]

4.2 Figuren und Motive des Waldes

In diesem Kapitel sollen die handlungs- und raumkonstituierenden Figuren der gewählten Primärwerke charakterisiert werden. Auf eine Auseinandersetzung mit den Initiand/-innen, den Protagonist/-innen der Texte, folgt eine Erörterung der Realisierung des green-world-Motivs. In weiterer Folge wird die Rolle der Antagonist/-innen sowie das damit verbundene Motiv der Entführung im Fokus stehen.

4.2.1 Die Protagonist/-innen und das Initiationsmotiv

Bereits im zweiten Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass sich Initiation und Raum gegenseitig bedingen. Von einem Raum kann man – wie bereits BOLLNOW in seiner Raumtheorie festhält – nur dann sprechen, wenn ein Mensch in diesem agiert. Gleichzeitig benötigt der Mensch den Raum, um sich entfalten zu können.[273] Der Raumbegriff definiert sich durch die Bewegung des Menschen durch den Raum. Darum ist es sinnvoll, die Protagonist/-innen anhand ihres räumlich geprägten Initiationsprozesses zu charakterisieren. Das von VAN GENNEP konstruierte dreigliedrige Schema von Ausgang, Übergang und Eingang dient auch FREESE und in weiterer Folge STICHNOTHE als strukturale Grundlage für deren Untersuchungen des Initiationsromans. Bei FREESE korrespondieren diese drei Phasen mit seiner eigenen Dreiteilung – Aufbruch des Helden, Aufenthalt in der Fremde und Rückkehr –, welche zugleich den Aufbau eines Initiationsromans widerspiegelt. Die mittlere Phase – und somit auch der dazugehörige Raum – ist nach ihm die bedeutendste.[274] Der Prozess vollzieht sich also in jeder Phase immer in einem bestimmten Raum. So benötigt Initiation erstmals einen vertrauten Raum, der verlassen wird, um schließlich wieder in diesen zurückzukehren.

Demnach erfolgt der dreiphasige Initiationsvorgang auf Handlungs-, Raum- und innermenschlicher Ebene der Protagonist/-innen und besteht aus folgenden essentiellen Entwicklungsschritten: Loslösung (von der alten Welt), Selbstfindung (in der neuen Welt) und Angliederung (an die alte Welt). Die mittlere Phase – bei FREESE der Aufenthalt in der Fremde –, innerhalb welcher ein Selbstfindungsprozess stattfindet, ist die entscheidende. Insofern hängt das Gelingen des Initiationsvorgangs von der Über-

[272] Der geheime Name (2013), S. 488–489.
[273] Vgl. Bollnow (1994), S. 22–23.
[274] Vgl. Stichnothe (2017), S. 13.

gangsphase und zugleich von dem Raum des Übergangs ab – von der Bewährung der Figur in einem phantastischen, elternfernen Raum.

Edie ist die erste Protagonistin, die im Mittelpunkt der Figurencharakterisierung steht. Oftmals gestaltet sich die Ausgangslage in Texten der Phantastik so, wie es in *Nebelsilber* der Fall ist. Das Element der Abwesenheit ist signifikant für das baldige Einfallen des Phantastischen in die fiktiv-reale Welt. So zieht auch Edie mit ihrem Vater in ein verlassenes Bauernhaus, inmitten des Waldes, während die Mutter in Singapur ihrem Beruf nachgeht. Edie hat weißblondes Haar, das ihr bis zum Nacken reicht und einen Pony. Sie ist 17 Jahre alt, geht noch zur Schule und hat sich vor ihrer Ankunft in Wasserruh von ihrem Freund namens Marik getrennt. Was sie auszeichnet, ist ihre besondere Gabe, phantastische Dinge wahrzunehmen. Aus diesem Grund ist es für sie auch möglich, Silas, der ebenso über diese Gabe verfügt, zu sehen, als er die Herrschaft des Erlenkönigs übernimmt. Für all jene Menschen, die nicht über diese Gabe verfügen, ist er ab diesem Zeitpunkt unsichtbar. Allerdings interessiert sich der ursprüngliche Herrscher über den Erlenwald auch nur für besondere Kinder. Auch Roman, der Neffe Rodrigas – die alte Dame, welche Edie und ihrem Vater den Weg zu ihrem Haus gezeigt hat –, hat einst die Gabe besessen. Allerdings hat er sie wieder verloren, nachdem sein Bruder im Erlenwald gestorben ist. Edie erfährt durch Silas, dessen Herzschlag ihr zeigt, dass sie miteinander verbunden sind, was die Gabe für sie bedeutet.
Wie soeben erläutert wurde, ist Initiation ein dreiphasiger Prozess, der auf der Handlungsebene dieses Textes durch den Aufbruch nach Wasserruh, den Aufenthalt im Erlenwald und der Rückkehr in die Alltagswelt konkretisiert wird. Die letzte Phase geht mit der Wiederherstellung der alten Ordnung einher. Während Edie den Teilbereich, in welchem die Kindheit und somit auch die fiktiv-reale Welt angesiedelt ist, verlässt, indem sie mit der fiktiv-phantastischen Welt des Erwachsenseins in Kontakt tritt, vollzieht sich simultan ein Initiationsprozess, der sich durch das Fortschreiten innerhalb der abgegrenzten semantisierten Teilbereiche des Waldes realisiert.

Ebenso ist es bei Fina, die wie Edie sehr oft umzieht, dass die Initiation in der Fremde des Waldes stattfindet. Die Protagonistin in *Der geheime Name* befindet sich ständig auf der Flucht vor ihrem angeblich gefährlichen Vater – sobald sie sich an einem Ort zuhause fühlt, muss sie ihn bereits wieder verlassen. Und so kommt es, dass ihre Mut-

ter mit ihr nach Neuseeland ziehen will. Das Vertrauen zu ihrer Mutter schwindet, als sie durch das Mitlauschen eines Telefonats herausfindet, dass sie womöglich ein Geheimnis vor ihr hat. Also lässt Fina das Haus in der Provence hinter sich und macht sich auf den Weg in die Lüneberger Heide, wo sich die Mühle ihrer Großeltern befindet, die zugleich das ursprüngliche Zuhause ihrer Mutter ist. Seit Jahren sind Fina Träume zugesendet worden, die ihr vermittelt haben, dort zu Hause zu sein. Der Geheime hat durch einen goldenen Ring die Fähigkeit, Finas Träume zu manipulieren. In ihren Träumen hat er ihr den Duft von Milchreis, den ihre Großmutter einst für sie zubereitet hat, sowie jenen des Moores überbracht. Direkt vor der Mühle ihrer Großeltern befindet sich die eigentliche Gefahr. Finas Verfolger ist nicht ihr Vater, sondern ein bösartiger Wicht, dem sie von ihrer Mutter als Kind versprochen worden ist. Dieser treibt sich in den Untiefen des angrenzenden Waldes herum, in welchen er nur auf ihre Rückkehr gewartet hat. Fina durchläuft ebenso einen Initiationsprozess, der mit dem Einbruch des Phantastischen durch die Grenzüberschreitung in den versteckten Teil des Waldes in Gang gesetzt wird. Ihr Aufenthalt in der Anderswelt steht für den Übergang in das Erwachsenenalter. Wie bereits STICHNOTHE mit Bezug auf PRATT innerhalb ihrer Untersuchung festgestellt hat, stellt die green-world für weibliche Initiandinnen oftmals einen Raum der Selbstfindung oder zumindest Horizonterweiterung durch ‚naturistic epiphanies" dar.[275] Die Rückkehr und Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung bildet schließlich die letzte Phase der Initiation. Da Initiation allerdings aus mehreren Trennungs-, Umwandlungs- und Angliederungsriten bestehen kann und die Veränderung der Figur im Mittelpunkt steht, ist in diesem Zusammenhang auch der nicht geglückte Ritus der Verehelichung Finas mit dem Geheimen auf symbolischer Ebene sehr interessant.

Obgleich Sexualität und Ehe oftmals mit der weiblichen Initiation in Zusammenhang stehen, so geschieht dies in den gegenwärtigen Initiationsromanen freiwillig.[276] Fina jedoch wird dazu genötigt, den Wicht in einem von ihm ausgewählten Kleid zu heiraten, um danach ein Kind mit ihm zu zeugen. Durch die Nennung seines geheimen Namens hat sie allerdings die Macht, ihn endgültig zu vernichten. So ist auch die Initiation geglückt, indem sie den Raum des Phantastischen mit der Vernichtung des Wichts zerstört und gereift, mit Mora an ihrer Seite, in die fiktiv-reale Welt zurückkehrt. Auf symbolischer Ebene unterstreicht die Zerstörung des phantastischen Teilgebiets der

[275] Vgl. Stichnothe (2017), S. 42 sowie S. 257.
[276] Vgl. ebd. S. 262–263.

green-world, dass Finas Initiationsprozess abgeschlossen ist und sie den Naturraum, in den sie sich zurückgezogen hat, nicht mehr braucht.

Jaris Initiationsprozess sollte mit einer Wanderung beginnen, die er fernab seiner Familie im Wald unternimmt. In *Solange die Nachtigall singt* steht der Wald als Raum des Schönen den umgrenzenden Dörfern, in welchen alles Hässliche ausgelagert worden ist, gegenüber. Als Jari, der Tischlergeselle, allerdings in das semantische Feld des Hässlichen übertritt, beginnt eigentlich ein Prozess der Denitiation. Er wird nicht auf die Gesellschaft vorbereitet, entwickelt sich nicht zu einem Erwachsenen. Man kann ihn mit einem ausgeflogenen Vogel vergleichen, er lässt sich folgendermaßen beschreiben:

> Es gibt nur Jari, Jari Cizek, Cizek wie der Zeisig, die Haare braunscheckig wie das Gefieder des Zeisigs – wenn auch zum Glück ohne die gelben Stellen –, die Augen von einem Grün wie das Moos auf den Ästen, über die der Zeisig hüpft, ein ganz und gar gewöhnlicher Vogel, ein gewöhnlicher Junge.[277]

So ist er als erwachsener, ausgelernter Mensch losgewandert, um sich schließlich in der isolierten Unwirklichkeit des Waldes zu verlieren. Während der Übergang in den Wald für die anderen beiden Protagonistinnen einen Individuationsprozess initiiert, ist dies bei Jari nicht der Fall. Er hat die Grenze in die andere Welt nicht übertreten, um sich selbst zu finden, sondern vielmehr, um sich zu verlieren: „Das Leben im Wald, dachte er, besteht aus Verwandlungen. Ich bin als Tischlergeselle gekommen, ich bin ein Mörder geworden. Aber wer bin ich jetzt?“[278]
Jascha spielt ein Spiel und schafft eine Kulisse des Schönen, die das eigentlich Hässliche – nämlich Verfall und Tod – zu verschleiern vermag. Das Haus, in dem sie wohnt, ist alt und wird sogar von einer Dorfbewohnerin als Ruine bezeichnet. Jari ist allerdings geblendet von der Schönheit des Mädchens, wodurch er das Haus als Ort der Ästhetik schlechthin wahrnimmt. Der gestimmte Raum wird von den drei Schwestern, Jascha, Joana und Jolanda, geprägt. Eigentlich ist es aber nur Jascha, deren Ich-Spaltung dafür verantwortlich ist, dass sie ihre beiden bereits toten Schwestern spielt; die dafür sorgt, dass Jari sich nicht weiterentwickeln kann, sondern ihrer Schönheit und dem Schauspiel verfällt. Jari nimmt auch dann den eigentlich klar erkennbaren Verfall des Hauses wahr, als die, den Raum des Schönen konstruierende, Figur der Jascha nicht

[277] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 17.
[278] Ebd. S. 344.

hier ist. Die Fliegenpilze, die ihm regelmäßig eingeflößt werden, bewirken zusätzlich, dass er nicht mehr zwischen Realität und Einbildung unterscheiden kann. Letztlich bemerkt Jari selbst, auch wenn er zu dieser Erkenntnis durch einen Fiebertraum gelangt, dass im Wald etwas geschehen ist, was er nicht mehr rückgängig machen kann. Sein Freund Matti will ihn dazu bewegen, wieder ins reale Leben zurückzufinden, Jari antwortet:

> „Und wenn ich nicht gehe?
> „Dann bleibst du", sagte Matti. „Für immer. Du verwandelst dich, hast du das nicht gemerkt? Wenn die Verwandlung perfekt ist, kannst du nicht mehr zurück."[279]

Nach abgeschlossener Denitiation, nach all den Morden, die Jari für Jascha begangen hat, um die Unberührtheit des Waldes zu erhalten, scheint es unmöglich, wieder in die Gesellschaft zurückzufinden, die er mit dem Übertritt in den Wald hinter sich gelassen hat.

4.2.2 Die green-world guides/lovers und das green-world-Motiv

Jari ist vollkommen eingesperrt in dem dunklen, nebeligen und doch so schönen Wald, in den er von seiner green-world guide Jascha geleitet wird.

> Ja, hier begann er. Der Wald. Der Weg stieg jetzt nur noch sanft an, aber er war schmaler geworden. Das Mädchen holte Jari mit zwei Schritten ein. Auf einmal schien sie es noch eiliger zu haben. Sie lief ihm voraus wie ein Hund, wie ein Kind, um eine Kurve – und beinahe glaubte er schon, er würde sie nicht mehr finden, wenn er selbst um die Kurve kam. Doch da stand sie, umgeben vom schützenden, dichten Grün der Zweige, und sah ihm entgegen. Und lächelte wieder; ihr schräges, seltsames Lächeln. Dann setzte sie die Kiepe ab.[280]

Obgleich der von PRATT geprägte Begriff der green-world in Zusammenhang mit weiblichen Initiandinnen beschrieben wird, verhält es sich bei dem Protagonisten Jari ebenso, dass mit dem Übertritt in den Wald ein Prozess der Selbstfindung initiiert wird. Die Grenzüberschreitung wird insofern zelebriert, als die gebückte und hässliche Jascha ihre Verkleidung ablegt und, sobald sie mit Jari den Wald betritt, ihr schönes Aussehen offenbart. Ihre Schönheit ist Teil des Waldes. Dies verdeutlicht, dass Jascha den Wald repräsentiert, was kennzeichnend für die Figur des green-world guides ist.[281]

[279] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 264.
[280] Ebd. S. 20.
[281] Vgl. Pratt (1981), S. 139. sowie Stichnothe (2017), S. 256–257.

Jari kann ohne Jaschas Hilfe auch nicht mehr hinaus. Einmal gibt sie ihm die Chance, dem Wald zu entfliehen. Als er die Möglichkeit hat, steigt er jedoch nicht in den Zug, sondern kehrt mit ihr in den Wald zurück. Schließlich meint sie zu ihm: „‚Niemand findet allein aus diesem Wald heraus.' ‚Ich finde. Ich finde bis zur Klamm.' […] ‚Ja. Ich weiß. Wir … waren alle mit dir dort. Dachtest du, wir lassen dich gehen? Einfach so? Du wärst nie durch die Klamm gekommen.'"[282] Jascha spricht von einem „wir", weil sie zusätzlich ihre beiden getöteten Zwillingsschwestern verkörpert, die sie in ihrer Rolle des green-world guides sowie green-world lovers unterstützen. Sie verführt Jari als Jascha, aber auch als Jolanda und Joana, indem sie inszeniert, dass die beiden noch am Leben sind. Jaris Initiationsreise findet gemäß des fünfstufigen Schemas von PRATT, das sich in Trennung von einem vertrauten Umfeld, Überschreitung der Schwelle mithilfe eines green-world guides, Erfahrung mit einem green-world lover, Konfrontation mit den Elternfiguren und Auseinandersetzung mit dem Unbewussten gliedert, statt. Dennoch ist eine Denitiation die Folge seines Aufenthalts im Wald, da er seinen „Schatten", der für das Ankämpfen „gegen Geschlechterrollen und andere soziale Normen"[283] steht, nicht bekämpfen kann. Dadurch wird deutlich, dass Jari noch nicht bereit ist, seine Rolle des Verantwortung übernehmenden Tischlergesellen in der Welt der Erwachsenen einzunehmen. Vielmehr verfällt der junge Mann dem Wahnsinn – was nach PRATT ein psychologisches Risiko während der Initiationsreise sei –, da er diese essentielle Phase nicht zu überwinden vermag. Das Zusammentreffen mit dem green-world lover ist schließlich nicht das Ziel des Initiationsprozesses. Dieser hilft dem/der Protagonisten/-in dabei, sich mit seinem/ihrem Unterbewussten auseinanderzusetzen.[284]

In die Gesellschaft kann Jari nicht mehr so einfach zurückkehren, weil im Wald zu viel passiert ist. Durch die Zeit mit Jascha hat er dennoch etwas gewonnen:

> Die Sonne wärmte sein Gesicht, der Wald und die Welt lagen weit unter ihnen. Er lag ganz still, um ihren Schlaf nicht zu stören. Dicht an sie gepresst, wachte er über sie, ohne jeden erotischen Gedanken. Das, was ich für Jascha fühle, dachte er, liegt jenseits. Jenseits von Szenen hinter Schlüssellöchern, jenseits von nackter Haut und weichen Kissen. Es war seltsam, er hatte nicht gewusst, dass es etwas jenseits gab. Er hatte immer geglaubt, das

[282] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 324–325.
[283] Stichnothe (2017), S. 32.
[284] Vgl. Pratt (1981), S. 139–143. sowie Stichnothe (2017), S. 32.
Während der Schatten nach JUNGS Definition negativ konnotiert ist, weil dieser für die Ablehnung sozialer Rollen und Normen steht, ist es ebendas, was nach PRATT bei weiblichen Initiandinnen abgewendet werden soll – als angehende Frau im Schatten auferlegter Normen und Geschlechterrollen heranzuwachsen.

> Ziel, der Höhepunkt, die Erfüllung der Liebe wäre die Verschmelzung zweier Körper in maximalem Verlangen. Er hatte sich sehr geirrt.[285]

Diese Szene macht deutlich, dass Jascha nicht mehr nur green-world lover sondern eine Person ist, mit der er ein neues Leben beginnen möchte.

Ebenso kann ein Tier die Funktion des green-world guides übernehmen. In *Der geheime Name* ist es ein Eichhörnchen, das Fina den Weg in den Wald zeigt. Ein Feld markiert die Grenze zum Wald- und Moorgebiet. Fina verlässt das Haus ihrer Großmutter auf einem Waldweg, der zu diesem Feld führt. Dort angekommen, folgt sie einem Weg, der an dieser Grenze entlang verläuft, bis sie schließlich auf einen Wanderweg abbiegt, der sie direkt in das Moor führt. Hier entdeckt sie erstmals das Eichhörnchen. Als sie zu einem Weg, der um den See herum führt, gelangt, holt sie das Eichhörnchen ein, das sie zuvor gesehen hat. Fina geht davon aus, dass das Eichhörnchen deshalb so zutraulich ist, weil es von Spaziergängern gefüttert wird. Dennoch taucht es immer dann auf, wenn sich Fina im bedrohlichen, nebeligen Moor unwohl fühlt oder die Orientierung verliert. Da Fina nach einem Sturz ins Moor in den Tarnkreis Moras gelangt, ist sie letztendlich auf die Hilfe des Eichhörnchens angewiesen, als sie aus diesem fliehen möchte:

> Sie wollte sich nur kurz umsehen, wollte herausfinden, ob der Fremde hinter ihr herschlich. Doch der provisorische Pfad schwankte unter ihrer Drehung und ließ sie beinahe das Gleichgewicht verlieren. […] Warum war sie nur ins Moor gelaufen? […] Etwas huschte über den Pfad, ein kleines Tier, nicht weit entfernt. Seine Augen leuchteten im Mondlicht auf. Gleich darauf erkannte Fina die puscheligen Ohren, den buschigen Schwanz. Das Eichhörnchen! Fast war sie erleichtert, dem zutraulichen Tier zu begegnen. Auch wenn es der erste Vorbote für den Unsichtbaren gewesen war.[286]

Fina bringt das Eichhörnchen in Zusammenhang mit den Geschehnissen im Moorgebiet. Es kündigt einerseits das Phantastische – in diesem Fall den unsichtbaren Mora – an, führt sie aber auch wieder hinaus aus dem gefährlichen Gebiet, was nur durch das Überqueren eines Salztors möglich ist:

> „Halt! Nicht so schnell!“ […] Das Eichhörnchen wurde tatsächlich langsamer. Schließlich hoppelte es immer nur ein paar Schritte und wartete auf sie. Nach einer geraumen Weile entdeckte Fina eine weiße, leuchtende Linie vor sich auf dem Pfad. Das Eichhörnchen sprang darüber und sah Fina erwartungsvoll entgegen. Mit vorsichtigen Schritten trat sie über die weiße Linie, die aussah, als bestände sie aus einzelnen Körnern. […] Fast unmit-

[285] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 343.
[286] Der geheime Name (2013), S. 127.

> telbar vor ihr lag der Wanderweg, der um den Grundlosen See herumführte. Sie hatte es geschafft![287]

Durch den green-world guide, der in diesem Fall ein Eichhörnchen darstellt, findet Fina wieder zurück in den sichtbaren Wald, in dem auch sie sich zurechtfindet. Das Salztor erfüllt ebenso eine Funktion – es führt ebenfalls in die green-world.
STICHNOTHE betont in ihrer Studie zum Initiationsroman in der Kinderliteratur, dass der guide nicht nur als menschliche Figur, sondern auch in Gestalt eines Tieres auftreten, oder aber auch „eine Schwelle oder Linie im Raum“[288] repräsentieren kann.[289] Eine derartige Linie wird in diesem Text durch das Streuen von Salz erzeugt.
Die Rolle des green-world lovers verkörpert Mora, den Fina durch das Übertreten des Salztors und dem Betreten seines Tarnkreises kennenlernt. Sie ist sofort fasziniert von ihm:

> Zum ersten Mal erkannte sie, wie schön seine Augen waren. Schwarzbraun wie das Moor, so tief und geheimnisvoll wie der Grundlose See. […] Sie hatte so viele Fragen an ihn. Woher kam er, und wer war er? Wie konnte er sich unsichtbar machen? Und warum musste sie jedes Mal durch das Moor, um ihn zu finden?[290]

Mora ist sowohl green-world guide, weil er Fina die Passage des Salztors zeigt und erklärt, als auch green-world lover, da sie für ihn Gefühle entwickelt. Die Annäherung der beiden findet in Moras Höhle statt, die sich in seinem Tarnkreis befindet. Seine Augen, der Teint seiner Haut und sein Geruch erinnern sie stets an das Moor. Fina findet ihn schön und anziehend. Er verkörpert die green-world in seiner Person – beides birgt für sie gleichermaßen Momente von Gefahr und Faszination. Am Ende lassen Fina und Mora das Eichhörnchen im Wald zurück. Durch die Nennung des geheimen Namens und der daraus resultierenden Vernichtung von Moras Herrn wird die alte Ordnung wiederhergestellt und Finas Initiation ist abgeschlossen. Sie nimmt Mora mit in die real-fiktive Welt, die ihm noch fremd ist und der Initiationsprozess Moras beginnt:

> Ein leises Keckern drängte sich zwischen sie. Fina rückte zur Seite. Sie strich die Tränen aus ihren Auen und betrachtete das Eichhörnchen, seinen wippenden, buschigen Schwanz, während es Moras Arm hinaufhuschte und sich auf seine Schulter setzte. Mora streichelte das weiche Fell, doch sein Blick blieb bei Fina. Das Schwarz seiner Augen er-

[287] Der geheime Name (2013), S. 127–128.
[288] Stichnothe (2017), S. 257.
[289] Vgl. ebd.
[290] Der geheime Name (2013), S. 152.

> schien weit und ließ sie ahnen, welcher Schmerz ihn quälte. „Lass uns gehen.“, flüsterte sie.[291]

In *Nebelsilber* übernimmt die Funktion des green-world guides die, an eine alte Hexe erinnernde, Figur der Rodriga Adonay. Ein derartiges Bild entsteht bei der/dem Leser/-in aufgrund der Attribute „klein, gebückt“[292], die der auktoriale Erzähler mit ihr in Verbindung bringt sowie die Beschreibung ihres Gesichts, das „von tiefen Runzeln und einer stattlichen Habichtsnase gezeichnet[…]“[293] ist. Zudem wird sie als „alte Frau mit einem Tuch über Kopf und Schultern“[294] bezeichnet. Ihr Nachname steht im starken Kontrast zu ihrer Erscheinung – das hebräische Wort „Adonai“ ist eine Umschreibung des Namen Gottes, welcher im jüdischen Gebet aus Ehrfurcht nicht direkt ausgesprochen wird.[295] Edies Vater fährt Rodriga beinahe mit seinem Auto an. Er ist empört darüber, dass sie in der Dunkelheit des Nebels spazieren geht und wundert sich über dieses absonderliche Verhalten. Fina aber spürt gerade deshalb eine Verbindung, nachdem sie im Auto bereits merkwürdige Hufgeräusche wahrgenommen hat: „Diese Frau war mit jener Welt in Berührung gekommen, auf die Edie dank ihrer Gabe gelegentlich einen Blick warf.“[296] Die alte Dame heißt die beiden herzlich willkommen und auf die Bedenken des Vaters, dass sie sie womöglich auf Irrwege leiten möge, entgegnet sie: „‚Keine Sorge, ich locke niemanden in die Sümpfe. *Ich* [Kursivsetzung im Original] nicht.‘“[297] Schließlich beschreibt Rodriga Edie und ihrem Vater den Weg zu deren Haus, das die alte Frau sehr gut kennt und sich inmitten der green-world befindet:

> „Lasst uns zusehen, dass ihr zum Klaws-Hof kommt. Der Nebel wird immer dichter, und wir wollen doch nicht, dass er nach uns greift. Ihr fahrt bis zur nächsten Biegung, aber statt der asphaltierten Straße zu folgen, biegt ihr in die entgegengesetzte Richtung ab. Dort gibt es einen Schotterweg, der in der Dunkelheit kaum zu sehen ist. Und ein Schild oder gar einen Briefkasten gibt es schon lange nicht mehr. Es ist gut möglich, dass einige Zweige im Weg sind, beachtet sie einfach nicht. Fahrt rasch, damit ihr die Nacht hinter euch lasst.“[298]

Auch im weiteren Verlauf der Erzählung vermittelt Rodriga immer wieder, dass sie mit der Welt des Erlenwaldes vertraut ist und offenbart Edie Geheimnisse über Wasserruh und den Erlenkönig. Als Rodriga eines Tages einen Unfall hat, übernimmt deren Neffe Roman ihre Funktion des green-world guides. Er erzählt Edie, welche Gefahren in den

[291] Der geheime Name (2013), S. 486–487.
[292] Nebelsilber (2015), S. 23.
[293] Ebd. S. 25.
[294] Ebd. S. 23.
[295] Vgl. Wortbedeutung/Adonai: https://www.wortbedeutung.info/Adonai/ (25.01.2020).
[296] Nebelsilber (2015), S. 23.
[297] Ebd. S. 26.
[298] Ebd. S. 27.

Nebeln des Waldes auf sie lauern, weil sie über die besondere Gabe, die er einst besessen hat und Silas noch immer besitzt, verfügt. Der von dem Erlenkönig entführte und lang verschollene Silas Sterner übernimmt schließlich die Funktion des green-world lovers. Sein Herzschlag führt Edie schließlich in die Höhle, in der er jahrelang gelebt hat und die gleichzeitig das Reich des Erlenkönigs markiert. Bald stellt Edie fest, dass die Verbindung von einer gemeinsamen Gabe rührt. Sie fühlt sich zu Silas hingezogen. Abermals erinnert die Beschreibung des Äußeren an die Natur, mit der er verbunden ist und in der sich wundersame Dinge zutragen:

> Jeder Bewohner von Wasserruh kannte dieses Gesicht mit den klar geschwungenen Konturen und den zu dunkel geratenen Brauen, unter denen grüne Flussaugen aufblitzten. Ein Schnappschuss von diesem Gesicht schmückte seit Tagen die Zeitungen, tauchte im Fernsehen auf und wurde im Netz verhandelt. Ein fragender Blick, blasse Wangen, ein ernster Mund. Nur die Haare waren jetzt anders, nicht mehr lang und verfilzt.[299]

Auch die Narben, die sich über Silas Körper ziehen, sind auf einem Zeitungsbild zu sehen, was zusätzlich dazu beiträgt, dass Edie Silas bereits vor deren ersten Begegnung erkennt. Wie auch in *Der geheime Name* spielen hier Gerüche eine besondere Rolle. Während Fina den Moorgeruch an Mora wiedererkennt, erinnert Silas der Duft von Jasmin an die Höhle, in der er festgehalten worden ist. So scheint der Blütenkranz seiner einstigen Kindheitsfreundin Marischka aus Jasminblüten zu bestehen. Ein Freund Edies namens Addo klärt Silas schließlich auf: „‚Das ist kein echter Jasmin, sondern ein jasminblütiger Nachtschatten, berühmt für seinen intensiven, geradezu aphrodisierenden Duft. Quasi ein sexueller Lockstoff.‘ ‚Aber von der dunklen Seite‘, flüsterte Silas.“[300]

Dieser Duft, den auch Edie bemerkt, als sie zu einem früheren Zeitpunkt die Höhle des Erlenkönigs entdeckt, könnte ausschlaggebend für die Verbindung von Edie und Silas sein. Unmittelbar bevor Silas in die Freiheit gefunden hat, entdeckt Edie die Höhle, in der er gefangen gewesen ist. Sein Herzschlag hat sie dorthin geführt, doch nicht nur dieser hält sie dazu an, den geheimnisvollen Ort nicht mehr zu verlassen:

> Über allem lag ein Hauch von Vergessenheit, nur der schwere, süßliche Blütengeruch, dessen Ursprung sich Edie nicht erklären konnte, wirkte überaus lebendig. Gemeinsam mit dem treibenden Rhythmus des fremden Herzens ließ er Edie an Bilder von eng umschlungenen Körpern in der Nacht denken.[301]

[299] Nebelsilber (2015), S. 72.
[300] Ebd. S. 173.
[301] Ebd. S. 56.

Edie und Silas verbringen schließlich eine Nacht zusammen. Er repräsentiert die Welt des Erlenkönigs und sein Herzschlag, der Geruch der Nachtschatten und die gemeinsame Gabe verbinden ihn mit Edie, sodass er einen „ideal, nonpatriarchal lover“[302] verkörpert, der erste sexuelle Erfahrungen mit Edie macht. Ebenso kennzeichnend für einen green-world lover ist seine Funktion, in schwierigen Situationen zu helfen.[303] Silas rettet Edie, als sie in das Fließ fällt, indem er sie aus dem Wasser zieht und nach Hause bringt, wodurch sie sich wieder auf festem Grund befinden und somit die Gefahr des Erlenkönigs gebannt ist.

4.2.3 Die Entführer/-innen und das Entführungsmotiv

Im Folgenden werden die Entführer/-innen der gewählten Primärwerke dargestellt, da diese Figur ebenfalls in allen drei Texten vorkommt.

In *Der geheime Name* ist es eine moderne und adaptierte Version von Rumpelstilzchen des gleichnamigen Märchens, der die Protagonistin Fina entführen will. Durch den einstigen Pakt mit ihrer Mutter soll Grummelscrat das Erstgeborene der Müllerstochter bekommen, im Gegenzug verschafft er ihr Reichtum. Allerdings bringt sie dem Wicht anstatt Fina einen kleinen rumänischen Jungen, dem sie den Namen Mora gibt – Mora ist ein Anagramm, das sich aus dem Wort „Roma“ ergibt –, welcher später zu Grummelscrats Sklaven gemacht wird. Grummelscrat erkennt sehr schnell, dass er betrogen worden ist und sucht Finas Mutter Susanne sowie sie selbst jahrelang in ihren Träumen heim. Dadurch weiß Susanne auch, dass der Wicht hinter ihrer Tochter her ist und zieht mit dieser von Land zu Land, um zu verhindern, irgendwann einmal gefunden zu werden. Die letzte Station ist die Provence und dort träumt Susanne wie so oft einen furchteinflößenden Traum, der ihr mit dem Ring, den sie dem Wicht im Zuge des Pakts überlassen hat, zugesandt wird: „*‚Dort wo er sie findet, dort stirbt der Lavendel, das Lila vergeht, der Sommer verweht. Bald kommt er und holt sie, dann ist es zu Ende. Ihr Versprechen besteht, ihre Tochter bald geht.‘* [Kursivsetzung im Original]“[304]. Mit dem Zusenden von Träumen bewirkt der Wicht also, dass sich Finas Mutter stets verfolgt fühlt. Sogar der Geruch von Milchreis aus Finas Kindheit sowie jenen des Moores übermittelt er durch die Träume. So kommt es, dass Fina zu der Mühle, ihrem ursprünglichen Zuhause gelockt wird und in weiterer Folge in den Wald, nachdem sie von dem vertrauten Geruch des Moores angezogen wird. Der Plan des bösen

[302] Pratt (1981), S. 140.
[303] Vgl. ebd.
[304] Der geheime Name (2013), S. 354.

Wichtes verfolgt von Anfang an den Zweck, Fina in seinen Tarnkreis zu locken. Dies gelingt ihm schließlich als Fina feststellt, dass Moras Tarnkreis für sie nicht mehr zu erreichen ist. Sie folgt unsichtbaren Schritten und vor ihr zeigt sich eine Salzlinie, die in bisher unbekanntes Terrain führt:

> Als sie darüber trat, wurde vor ihr eine Gestalt sichtbar, ein kleines Männchen, das ihr knapp bis zur Brust reichte. Seine roten Haare standen drahtig und wirr von seinem Kopf ab. Es trug einen grünen Wams, der an die Zeichnungen alter Märchen erinnerte, und darunter eine braune Lederhose. In seinem Gürtel steckte eine Reihe von Messern, und dazwischen, griffbereit neben seiner rechten Hand: eine Peitsche. […] Ein breites Lächeln teilte sein Gesicht in zwei Hälften und ließ eine Reihe von klobigen Zähnen sichtbar werden. Fina erstarrte. Wie große, runde Tischtennisbälle stachen seine Augen aus den Höhlen hervor und glotzten sie an.[305]

Der Plan des Wichts hat funktioniert. Der kleine Ring, den Finas Mutter einst gegen Gold eingetauscht hat, hilft ihm dabei, die Träume aller Familienmitglieder zu manipulieren, auch jene Moras. Er sieht in Fina seine Braut und hat sogar vor, mit ihr ein Kind zu zeugen.

> „Ein prächtiges Hochzeitsmahl werden sie genießen." Der Geheime schnurrte. „Bald schon, ganz bald wird sein Diener sie zu ihm bringen. Freiwillig muss sie seinen Tarnkreis betreten, dann ist sie sein. Und dem Jungen vertraut sie, ihm wird sie folgen." Der Geheime kicherte, sprach weiter mit sich selbst, um sich noch einmal an der Geschichte zu belustigen: „Ihrem geheimen Traum ist sie nachgereist, der Geruch des Moores hat sie angelockt. So ein leichtgläubiges Kind. Lockende Träume sind gefährlich.[306]

Als er an eine geglückte Inbesitznahme Finas denkt, tanzt er euphorisch in seiner Hütte herum und spricht seinen Namen laut aus. Anders als bei dem Märchen *Rumpelstilzchen* belauscht ihn jedoch keiner. Fina findet seinen Namen noch rechtzeitig vor der Trauung heraus, indem sie den Wicht beim Schlafen beobachtet. Sein Schnarchen offenbart schließlich seinen Namen. Grummelscrat wünscht sich – und hierbei weist dieser Text Parallelen zu *Nebelsilber* auf – einen Nachfolger. Erst wenn er einen leiblichen Erben in die Welt gesetzt hat, der sein Reich übernimmt, kann er in Ruhe sterben.

So ähnlich verhält es sich bei dem Kinderdieb aus *Nebelsilber*. Der Erlenkönig ist unsichtbar und Herrscher über den Erlenwald. Die Bewohner/-innen Wasserruhs haben vor langer Zeit ebenso einen Pakt geschlossen. Der Erlenkönig hat einigen Heimatsuchenden erlaubt, Häuser auf seinem Sumpfgebiet, bestehend aus Erlenstämmen, zu

[305] Der geheime Name (2013), S. 370.
[306] Ebd. S. 294–295.

erbauen. Somit haben sie ihm unwissentlich die Erlaubnis erteilt, ihre Kinder zu stehlen. Rodriga erzählt Edie von dem Erlenkönig und ihrer Vermutung, dass der zuletzt entführte Silas Sterner noch immer in den Nachtschatten verborgen weiterlebt. Ein Kindesentführer kann aber auch als rationale Erklärung für die phantastischen Geschehnisse in Wasserruh dienen. Für Silas Eltern wäre die Präsenz eines unsichtbaren Reiters letztlich nur ein Indiz für die geistige Verwirrtheit ihres Sohnes. Nur jene Figuren, die über die Gabe verfügen, haben Einsicht in die andere Welt und glauben an einen übernatürlichen Kindesentführer. Silas ist eines jener besonderen Kinder, die sich der Erlenkönig geholt hat, aber auch der scheinbar Einzige, der lebend aus dessen Nachtschattenreich fliehen hat können; er beschreibt ihn wie folgt:

> „Sein Gesicht ist eine jugendliche Maske, wie das perfekte Gesicht einer Statue, die ein begnadeter Bildhauer geschaffen hat. Aber hinter dem schönen Schein verbergen sich tausend Jahre Schlaflosigkeit. Der Erlenkönig fürchtet den Schlaf wie unsereins den Tod. Darum wandert er unablässig durch die Wälder, ob nun auf der Tageslichtseite zwischen den Baumstämmen oder auf der Nachtschattenseite. Er kommt nicht zur Ruhe, denn er ist ein Getriebener. Ein Dieb, der alle bestiehlt, sogar die Seinen.“[307]

Edie stellt nach Silas Beschreibung fest, dass der Erlenkönig nur an besonderen Kindern, die ihn sehen können oder zumindest seine Präsenz spüren, interessiert ist. Da Silas zum einstigen Zeitpunkt als Einziger fähig gewesen ist, den Erlenkönig zu sehen, hat er ihn mithilfe des verschleiernden Nebels in die Nachtschatten entführt. Dort hat er sich über die Jahre an Silas‘ Gabe berauscht und ihn zu seinem Sklaven gemacht. Die Erinnerung an seine Familie hat der Erlenkönig eingedämmt. Das makellose Aussehen des immer jungen Erlenkönigs hat sich über die Jahre verändert und Silas‘ Erinnerungen sind mit der Zeit zurückgekommen. Silas bezeichnet den Erlenkönig schließlich als „Dieb mit geliehener Zeit“[308], der über die Jahre auch tatsächlich immer mehr verfallen und letztlich auch für immer eingeschlafen ist. Nachdem der Erlenkönig seinen eigenen Sohn geopfert hat und auch Silas töten möchte, um selbst zu überleben, zerspringt er in tausend Teile, nachdem Silas ihm die Klinge mit seinem eigenen Blut in den Rücken gerammt hat. Durch das Trinken einer Flüssigkeit der Nachtschatten aus einer Kanope ist Silas schließlich dazu bestimmt, des Erlenkönigs Nachfolger zu werden. Trotz seiner Flucht aus der Höhle wird er von der Magie des Nachtschattenreichs eingeholt und von dem Fantasiegebilde eines bereits toten Erlenkönigs verfolgt, um in die Höhle zurückzukehren. Am Ende übernimmt Silas die Funktion des

[307] Nebelsilber (2015), S. 161.
[308] Ebd. S. 375.

Erlenkönigs und somit die Wacht über sein einstiges Reich. Dies ist notwendig, um das auf Erlenstämmen errichtete Wasserruh zu retten, das mit dem Ende der Herrschaft über die Nachtschatten ebenso untergehen würde.

In *Solange die Nachtigall singt* hat die Geschichte der Drillinge Jascha, Jolanda und Joana ebenso einen Entführungshintergrund. Diese sind deshalb entführt worden, um deren Vater, einen Diplomaten, zu erpressen. Die Übergabe eines Koffers, in dem sich ein Vertrag befinden soll, den die Entführer haben wollen, um Waffen und die Unterstützung der deutschen Regierung zu erlangen, ist das Ziel der Entführung. Diese soll in jenem Wald erfolgen, in dem Jascha, die als Einzige überlebt hat, später auch dafür sorgt, dass etliche andere Menschen hier ebenso den Tod finden. Die Übergabe scheitert, weil einer der Entführer sofort erkennt, dass der Vertrag keinen Wert hat. Da der Vater der Mädchen einen Fehler macht, wird er getötet, wie auch zwei der Schwestern. Zurück bleibt Jascha, die in das Haus eines einsamen alten Mannes inmitten des Waldes einzieht und von diesem traumatischen Ereignis nie loskommen wird. Seither spielt sie die Rollen ihrer beiden verstorbenen Schwestern, um sie am Leben zu halten. Ab dem Zeitpunkt, an dem der alte Herr gestorben ist, befindet sich Jascha in der Position der Entführerin. Bevor sie Jari zum Jäger macht, hat es bereits zwei andere Jäger gegeben. Einer davon ist als Wilderer in den Wald gekommen, der andere hat sich ursprünglich nur mit dem Auffinden von Wasseradern ausgekannt. Beide haben für die Schönheit des Waldes einige Menschen geopfert und sind dadurch verrückt geworden. Der erste hat sich erhängt, während der zweite nach dem Beschluss, den Wald zu verlassen, von einem Felsen gestürzt ist, weil er vor Jascha zurückgeschreckt ist. Jari wird zum dritten Jäger, der die Schönheit des Waldes aufrechterhalten soll. Nichts soll nach außen dringen und Jari kann der Schönheit und Unwirklichkeit der Geschehnisse im Wald ebenso wenig entfliehen wie die anderen beiden Jäger zuvor. Er wird von den Drillingen festgehalten, unter dem Vorwand, gebraucht zu werden. Elemente wie Pilze und Nebel verschleiern seine Wahrnehmung und treiben ihn in den Wahnsinn und dazu, Eindringlinge der Schönheit zu opfern. Immer mehr bekommt Jari das Gefühl, den Wald nicht verlassen zu können, bevor er nicht herausgefunden hat, was darin geschehen ist. Jascha fungiert als Ent- sowie Verführerin Jaris und der beiden anderen Jäger zuvor, indem sie ein Schauspiel inszeniert, das die Welt des Waldes zu einer Welt der Verwirrung macht, in der sich keiner sicher sein kann, was real ist und was nicht. Der/die Leser/-in vermag die Geschehnisse ebenso wenig eindeutig

zu beurteilen. Die daraus resultierende Unschlüssigkeit, welche der bulgarische Semiotiker und Literaturwissenschaftler TZVETAN TODOROV als Merkmal phantastischer Literatur postuliert, tritt in keinem der Texte deutlicher hervor.

Die Entführungen, die in den drei Texten stattfinden, stellen zugleich Hürden innerhalb des Initiationsprozesses dar. Fina schafft es schließlich am schnellsten, der Entführungssituation zu entkommen, weshalb die Initiation gelingt. Mora lebt seit seiner Geburt in der Einsamkeit des Waldes, weshalb ein Initiationsvorgang erst mit dem Verlassen des Waldes möglich wird. Da der Erlenkönig bereits tot ist, bleibt Edie von ihm verschont und kann nach ihrem Aufenthalt in den Nachtschatten gereift und als neuer Mensch in die fiktiv-reale Welt zurückkehren. Bei Silas vollzieht sich keine Initiation, da er sich dafür entscheidet, in die Höhle zurückzukehren, in die er einst vom Erlenkönig entführt worden ist. Dort herrscht er nun, abgeschieden von allen Menschen, auf einem Thron unterhalb des Ortes Wasserruh. Während die ersten beiden Protagonistinnen in der green-world den Höhepunkt ihres Initiationsvorgangs erleben, sieht es bei Jari anders aus: Um eine Wanderschaft zu unternehmen, betritt der Protagonist den Wald. Anstatt zu wandern, wird er aber durch Jaschas Reize in deren Haus entführt. Die Initiation gelingt somit nicht. Die Folge ist eine Denitiation, eine Abkehr von der Gesellschaft, welche durch das Morden nicht positiv konnotiert ist. Jari ist wie auch Jascha im Wald nicht zu einem unabhängigen Menschen herangereift, sondern mehr, denn je, abhängig von der Person, die als einzige weiß, was er getan hat. Der Wald als Raum der Entführung löst somit Traumata aus, die sich erst außerhalb, in der Welt der Zivilisation, überwinden lassen. Beide müssen den Wald hinter sich lassen. Somit stellt der Aufbruch in die zivile Welt für Jari und Jascha zugleich den ersten Schritt ihrer Initiation dar. Durch die reale Konfrontation mit der Menschheit, die Jascha durch das Entführungstrauma als verabscheuungswürdig und hässlich empfindet, wird es erst möglich, einen Platz in der Gesellschaft einnehmen zu können.

Im nächsten Kapitel sollen die Elemente, die einen Raum zu einem phantastischen machen, erläutert und anschließend anhand der Primärtexte analysiert werden.

4.3 Der Wald: Elemente des phantastischen (Entwicklungs-)Raums

„‚Die Welt ist voller Zwischenräume, in die man schlüpfen kann.'"[309]

Der Nebel, die Höhle sowie unterschiedliche Variationen von Gewässern, sind bzw. generieren gleichermaßen eigene, abgeschlossene Teilräume im Raum des Waldes.

[309] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 268.

Alle weiteren Unterkapitel widmen sich Merkmalen, die zumindest in einem der drei Primärtexte auftreten und den Wald als phantastischen Raum charakterisieren.
Da nach BOLLNOW ein Raum erst durch den Menschen zu einem solchen wird, ist es auch sinnvoll, Elemente zu analysieren, die den Raum mitkonstituieren. Schließlich postuliert er in seiner phänomenologischen Raumtheorie, dass auch jede Veränderung im Inneren des Menschen eine Veränderung des gelebten Raums zur Folge hat.[310] Veränderungen im Raum spielen auch in HAUPTS Modell des erzählten Raums, das im zweiten Kapitel dieser Diplomarbeit ebenso ausführlich erläutert wurde, eine besondere Rolle. Sie bezieht sich auf STRÖKER und unterscheidet zwischen Anschauungs-, Aktions- und gestimmten Raum. Hinzukommende Elemente bewirken eine Veränderung des Raums auf einer oder mehreren Ebenen.[311] Im Folgenden sollen derartige, raumkonstituierende und -verändernde, Elemente vorgestellt und anhand der gewählten Primärliteratur analysiert werden.

4.3.1 Verschleiernder Nebel

Über Seen, Mooren oder mitten im Wald fungiert der Nebel in vielen Texten als atmosphärische Erscheinung. Die Bedrohlichkeit des Waldes wird umso deutlicher, wenn das Element des Nebels hinzukommt. Aufgrund der Vielzahl an Bäumen werden die Bewegungsfähigkeit sowie der Blick eingeschränkt. Im Nebel verändert sich nicht nur die Atmosphäre, laut BOLLNOW, der sich in seinem Werk *Mensch und Raum* mit dem erlebten Raum des Menschen beschäftigt, zeigt sich in ihm sogar „eine völlig veränderte Welt“[312]:

> Die Dinge verlieren in ihm ihre Greifbarkeit, sie entgleiten ins Unfaßbare und gewinnen grade dadurch eine neue Bedrohlichkeit […]. Es gibt in dieser Welt keine alltägliche Abstufung der Entfernungen mehr, sondern es gibt nur – ähnlich wie beim Walde, aber sehr viel stärker ausgeprägt – eine ganz eng begrenzte Nahzone, hinter der sich sogleich das weiße Nichts auftut. [313]

Im Nebel weiß man nie, was aus dem Nichts hervorkommt, was sich hinter dem weißen Schleier verbirgt. Es kann immer plötzlich jemand oder etwas auftauchen und wieder verschwinden. Als Motiv kann der Nebel, je nach Art und Weise seiner Darstellung, viele Unterschiedliche Bedeutungen haben. Was diese aber miteinander gemein

[310] Vgl. Bollnow (1994), S. 22–23.
[311] Haupt (2004), S. 70–71.
[312] Bollnow (1994), S. 219.
[313] Ebd.

haben, ist die Verschleierung. Oftmals steht das weiße, die Sicht versperrende Nichts für Versagen, die Ungewissheit, sein Schicksal zu bewältigen oder auch Unklarheit in Bezug auf zwischenmenschliche Beziehungen.[314] Darüber hinaus wird das Element des Nebels eingesetzt bei „wechselnde[n] Einstellungen der Figuren zum Leben und zu den Stufen ihrer persönlichen Entwicklung.“[315] In Bezug auf den Wald als Entwicklungsraum bedeutet das, dass der Nebel immer Veränderung initiiert. Diese kann sich auf die Stimmung, die allgemeine Entwicklung oder aber auch die Ansichten der Figuren beziehen. Zusätzlich ist er auch oft Symbol für den „Verlust der inneren Sicherheit, das Erlahmen der Tatkraft, Niedergeschlagenheit und Trübsinn.“[316] Der Nebel kündigt somit eine Wende an, deren Beschaffenheit mit der Figur, die mit ebendiesem konfrontiert ist, zusammenhängt. Die Figur kann sich fürchten, abenteuerlustig sein, verwirrt, verzweifelt oder niedergeschlagen. Was der Nebel allerdings zu verschleiern versucht und welches Schicksal letztendlich hinter ihm wartet, ist ungewiss.

In verschiedenen Texten wie SHAKESPEARES *Romeo und Julia*, GOETHES *Die Leiden des jungen Werthers* oder FLAUBERTS *Madame Bovary* steht der Nebel für eine hoffnungslose oder unheilbringende Zukunft. In anderen Werken wie SARTRES *La Chute* bedeutet Nebel in Bezug auf die Figuren, dass sie verunsichert, mit ihrem Leben überfordert sind und in eine ungewisse Zukunft blicken.[317]

Das unheilbringende Moment des Nebels, das oftmals nicht nur Furcht, sondern sogar den Tod ankündigen kann, spielt in GOETHES *Erlkönig* eine besondere Rolle. Unheimlich zieht sich die Vorstellung des irgendwo im Nebel verborgenen Erlkönigs durch die ganze Ballade[318], was insbesondere in folgender Strophe deutlich wird:

> Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
> Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
> Den Erlenkönig mit Kron’ und Schweif? –
> Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –[319]

Die furchteinflößende Erscheinung des Erlkönigs wird von dem Vater als Nebel wahrgenommen. Dieser steht sowohl für den Tod als auch für die Ungewissheit, ob sein kranker Sohn vor diesem bewahrt wird. Für den Sohn ist bereits klar, dass er sterben

[314] Vgl. Daemmrich, Horst und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke [2]1995, S. 265.
[315] Ebd. S. 265/rechte Spalte.
[316] Ebd.
[317] Vgl. ebd. S. 265/rechte Spalte–266/linke Spalte.
[318] vgl. ebd. S. 266.
[319] Goethe/Der Erlkönig: https://gedichte-bibliothek.de/pages/lyrik-magazin/gedichtformen/die-ballade-der-erlkoenig.php (04.03.2019).

wird, während sich der Vater mit diesem Schicksal nicht abfinden will und der Nebel das Unheil einerseits verschleiert, andererseits ankündigt.
Sowohl in der allgemeinen als auch in der phantastischen Jugendliteratur ist das Element des Nebels ein vielfältig eingesetztes, das unterschiedliche Metaphern wie Ungewissheit, Warnung und Täuschung verkörpern kann. Durch die Verschleierung des Umfelds steht das Innenleben sowie Erleben der Figuren im Vordergrund. Nicht immer herrscht Klarheit darüber, ob die Erlebnisse im Nebel real oder doch ein Traum sind. Durch deren verrätselnden und verschlüsselnden Charakter bewirken Nebelbilder eine Ambivalenz der Texte sowie Wahrnehmung derselben durch den/die Leser/-in.[320]
In HEITMANNS *Nebelsilber* wird der Stoff einer Ballade zu einem Roman adaptiert. Hier steht der Nebel ebenso in Zusammenhang mit dem Erlenkönig, der aber nicht zwangsläufig den Tod bedeutet. Im Erlenwald, unter welchem ein Sumpf liegt, verschleiert der Nebel das Verschwinden der Kinder. In D*er geheime Name* fungiert er als ebenso unheilbringendes Element, das verhüllt, was sich im Moorwald verbirgt – er steht für die Präsenz einer Anderswelt, die sich der Protagonistin anfangs noch nicht zeigt.

In MICHAELIS' *Solange die Nachtigall singt* ist dem Nebel der Name des Waldes gewidmet – er wird unter vielen Dorfbewohnern, die den Wald fürchten, „Nebeltann" genannt. Den Protagonisten Jari hindert der Nebel daran, aus dem Wald zu fliehen. Verwirrt und verzweifelt versucht er sich im verhangenen Wald zu orientieren, scheitert jedoch, weil er nicht klar sehen kann und nicht weiß, was genau vor sich geht. Ist er verrückt geworden oder treiben die Pilze, die er ständig eingeflößt bekommt, ihn dazu, Dinge wahrzunehmen, die gar nicht passieren? Oder ist alles nur ein Traum?
Durch Halluzinationen wird ein Raum anders wahrgenommen als er eigentlich ist. In Bezug auf Jari ist es nicht eindeutig, ob die Ereignisse im Nebel nicht nur ein Nach-Außen-Kehren des Verlusts seiner inneren Orientierung ist, oder ein Phänomen darstellt, das die Präsenz einer Anderswelt suggeriert. Diese Ungewissheit, die Verwirrung Jaris und die damit einhergehende Verwirrung des/der implizierten Lesers/-in macht den Raum des Waldes hier erst recht zu einem phantastischen:

[320] Vgl. Daemmrich (1995), S. 266/rechte Spalte–267/linke Spalte.

> „Hast du dich denn schon verloren, mein Zeisig?“, fragte Jascha hinter ihm, und er wirbelte herum. Eben noch war sie vor ihm gewesen, er war sich sicher. Nein. Er war sich nicht sicher. Der Nebel war zu verwirrend. Wieder ersuchte er, sie zu fassen, und wieder entwischte sie ihm.[321]

Er beginnt, Wölfe zu hören und zu sehen, deren Geräusche der weiße Dunst verschluckt.[322] Jari zweifelt im Nebelwald, ob es tatsächlich richtig gewesen ist, Jascha in den Wald zu folgen:

> Er rannte jetzt wieder, panisch, stieß gegen Stämme, fiel, stand wieder auf, rannte weiter. Das Blut sang in seinen Ohren. Es war im unbegreiflich, dass er den Nebelwald zu irgendeiner Zeit als erotischen Ort empfunden hatte. Der Nebelwald war tödlich.[323]

Auffällig ist, dass sich der Nebel in allen Primärtexten zwischen den Bäumen des Waldes verdichtet, was ein Gefühl der Auswegs- und Orientierungslosigkeit bei den Protagonist/-innen zur Folge hat. Von einem Moment auf den anderen verändert sich die Atmosphäre: „Doch während sie sich den Kastanienbäumen näherten, gebar der Wald Nebelschwaden, die langsam näher krochen. Die freien Räume zwischen den Bäumen begannen, sich mit milchigem Weiß zu füllen.“[324]
Jascha erklärt Jari, was es mit diesem Wetterphänomen auf sich hat:

> „Der Nebel ist immer hier“, flüsterte sie. „Im Sommer wie im Winter. Er kommt jeden Tag, so wie am Meer die Flut kommt, in manchen Monaten früher, in manchen später. Die Leute aus den Dörfern fürchten ihn. Sie haben Namen für den Wald: Nebeltann, Schattenwald, Dunkelforst.“[325]

Die Namensbezeichnungen des Waldes demonstrieren den gestimmten Raum, der für alle Figuren außer Jascha derselbe ist. Der Wald ist durch den Nebel ein furchteinflößender, gefährlicher Ort, den man nicht mehr so einfach verlassen kann.

Das milchige Weiß verschleiert auch den Figuren in *Nebelsilber* die Sicht und führt dazu, dass Edie panisch die Flucht ergreift:

> Und so stolperte sie weiter, umging die sich ihr in den Weg stellenden Erlen und versuchte nicht darauf zu achten, was sich im Nebel abzeichnete: Gesichter mit leeren Augenhöhlen,

[321] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 56–57.
[322] Vgl. ebd. S. 62–63.
[323] Ebd. S. 62.
[324] Ebd. S. 55.
[325] Ebd.

> die zu schmal und zu spitz zulaufend waren für Menschengesichter. […] Regungslos stierten sie Edie an, um sogleich nicht mehr als Nebelfetzen zu sein.[326]

Auffällig ist hier die Personifizierung des Waldes – als hätte er selbst eine Macht, die er ausüben kann. Das Schwellenelement des Nebels erzeugt gleichermaßen einen eigenen, abgeschlossenen Raum, in dem sich die Anderswelt zeigt. Durch die Anthropomorphisierung der Erlen wird die Präsenz des Erlenkönigs suggeriert, der sich im Zwischenraum des Nebels zu verstecken scheint.

Nicht selten sprechen die Protagonist/-innen in Zusammenhang mit dem Nebel von einer anderen Welt, die plötzlich präsent wird. Dieser konstruiert unwillkürlich einen abgeschlossenen Raum, den man nicht einsehen kann. Der neu geschaffene Raum lässt Dinge geschehen, die nicht rational erklärbar sind. Es entsteht der Eindruck, dass der Nebel nicht nur auf der Ebene des Anschauungsraums eine Grenze zur fiktiv-realen Welt kreiert, sondern sich gleichzeitig auch der Aktionsraum der Figur einschränkt. Durch die veränderte Atmosphäre und die beschränkte Sicht fühlt sich Silas eingeschlossen – er wird in eine andere Welt gezogen.

> [Es] verdichtete sich der Nebel auf der anderen Seite des Fließes, dort, wo die Erlenstämme so eng beisammenstanden, dass sie einer Wand aus Grau und Braun glichen. Weiße Schwaden entstiegen dem Waldboden, verbanden sich miteinander, bis sie ein dichtes Band woben, das erst den Wald, dann das Flussufer und schließlich auch das Fließ vollends verschwinden ließen. Von dem Haus, in dem die Familie des Jungen noch fest schlief, war nichts mehr zu sehen, alles lag verborgen in einem Nebeltal.[327]

Zehn Jahre später ist es wieder das Element des Nebels, das die Präsenz des Phantastischen ankündigt: „Ihre Sinne spielten ihr einen Streich, gaben ihr das Gefühl, in einem Wald gefangen zu sein, der mehr mit einem verwunschenen Märchenreich als mit dem gut gepflegten Forst von Wasserruh gemeinsam hatte.“[328] Sie bezeichnet sich selbst als Zeugin „[…] phantastischer[r] Ereignisse, die schon lange zurücklagen.“[329] Sie bekommt das Gefühl,

> […] dass diese Erscheinungen sie erreichen konnten oder gar imstande waren, sie in ihr Reich zu ziehen. Jetzt war alles anders. Edie wurde von der anderen Welt umringt, ob sie wollte oder nicht. Die andere Welt wollte viel mehr, als sich ihr nur zu zeigen. So abwegig

[326] Nebelsilber (2015), S. 115.
[327] Ebd. S .10.
[328] Ebd. S .114.
[329] Ebd. S .115.

> es klang, es schien durchaus so, als wollte *sie* [Kursivsetzung im Original] sich Edie anschauen und ihrer habhaft werden.[330]

Die Protagonistin interpretiert den Nebel als Phänomen, das die Präsenz der Welt des Erlenkönigs zeigt. Sie begreift, dass dieser mystische Ort namens Wasserruh eine Anderswelt in sich birgt. „Erst seit sie […] [hier] war, wurde sie in die andere Welt hineingezogen.“[331] Besonders präsent wird die andere Welt, wenn „[…] man sich zwischen den Erlen oder an den Fließen herumtreibt.“[332]

In *Der geheime Name* tritt der Nebel immer im Zusammenhang mit dem Moor auf. Als Fina aus der geschützten Höhle flieht und den Wald hinter sich lassen möchte, kündigt der Nebel das Moorgebiet an: „Sie war kurz davor, aufzugeben, als sie plötzlich feuchten Grund unter ihren Füßen fühlte. Zwischen den Bäumen schimmerten dunkle Tümpel und helle Nebelschwaden. Das Moor!“[333] Eigentlich ist Fina auf der Suche nach einem Fotomotiv und der Geruch aus ihren Träumen führt sie schließlich an eine Stelle, die ihr ideal erscheint: „[…] das Panorama des nebeldurchfluteten Moorwaldes, die schmalen Birkenstämme, einer neben dem anderen vor dem nebligen Grau.“[334]
Olfaktorisch stellt der nebelige Wald den locus amoenus aus ihren Träumen dar, an dem sie sich zu Hause fühlt. Er repräsentiert einen Kindheitsraum, der durch einen Geruch definiert ist und als Bild in den Gedanken der Protagonistin verankert ist. Dieses Bild hat Fina lediglich aus ihren seit Jahren immer wiederkehrenden Träumen gespeichert und doch verbindet sie den Raum des Traumes mit dem Raum des Waldes. Dass dieses positive Gefühl, das sie durch den Geruch mit diesem Ort verbindet, trügt, begreift Fina erst mit der Zeit. Sie findet im Wald schließlich ein Motiv für ein Foto: „Dichte Nebelbänke waberten über dem dunklen Pfad, hingen zwischen den Sträuchern am Wegesrand und schwebten rechts von ihr über den Torfstichen, als wären es fette Geister, die sich an die toten Birken- und Kiefernstämme klammerten.“[335] Wenige Zeit später möchte Fina eine unsichtbare Gestalt mit ihrer Kamera einfangen: „Der Blitz tauchte die Nebelschwaden in ein helles Leuchten und wurde von dem Keuchen eines Menschen beantwortet. So dicht vor ihr, dass sie ihn sehen müsste.“[336] Somit eröffnet sich für sie die Möglichkeit, neben dem Raum des Waldes aus ihren Träumen

[330] Nebelsilber (2015), S. 116.
[331] Ebd. S .120–121.
[332] Ebd. S .131.
[333] Der geheime Name (2013), S. 126.
[334] Ebd. S. 110.
[335] Ebd. S. 111.
[336] Ebd. S. 113.

und dem realen Raum, einen weiteren erkunden zu können – den erweiterten Anschauungsraum des Waldabschnitts auf einem Foto, auf dem sich etwas eigentlich Unsichtbares zu etwas Anschaulichem entwickelt.

Als gefahrenankündigendes Element tritt der Nebel in allen drei Primärtexten also immer dann auf, wenn sich der Raum wandelt. Bezieht man sich erneut auf HAUPT, so verändern sich sowohl Anschauungsraum – dies geschieht zwangsläufig durch den Nebel, der die Sicht der Figuren sowie der Leser/-innen beschränkt – als auch der gestimmte Raum. Der Nebel als raumkonstituierendes Element kann also unterschiedliche Funktionen haben, indem er, je nachdem, etwas verschleiert, einschließt – in vielen Fällen zeigt sich dadurch „die andere Welt" – sowie Desorientierung oder Angst bei den Figuren auslöst. Ein weiterer Bedeutungsaspekt ist die Entwicklung der Figuren, die durch den Nebel räumlich ausgedrückt werden kann. Wenn oftmals nicht klar ist, welcher Weg eingeschlagen werden soll oder Ungewissheit darüber herrscht, wie es weitergeht, was richtig und was falsch, real oder nicht real ist, konstituiert der Nebel den Raum. Ebenso können innere Versagensängste räumlich realisiert werden, die durch das Verlassen des Nebels hinter sich gelassen werden. HAUPTS von HOFFMANN übernommene Theorie der semantisierten Teilbereiche, die final-konsekutiv bzw. kausal miteinander verbunden sind – z.B. Räume des Scheiterns vs. Räume des (Entwicklungs-)Erfolgs –, wird durch dieses Moment bestätigt. In Bezug auf LOTMANS Raumtheorie charakterisiert das Phänomen des Nebels den semantischen Teilraum des Waldes, indem es wie in *Nebelsilber* das Phantastische ankündigt oder für die Ungewissheit einer Figur in Bezug auf ihre Zukunft bzw. Versagensängste steht, wie es in *Solange die Nachtigall singt* der Fall ist. Das Verlassen des Waldes, der für Jari ein semantisierter Raum des Scheiterns ist, ermöglicht es erst, dass eine erfolgreiche Entwicklung und Initiation des Protagonisten stattfinden kann.

4.3.2 Geheimnisvolle Höhlen

Als „Symbol des Geheimnisvollen, der Bedrohung und Erkenntnisferne, aber auch des Schutzes, der geistigen Entrückung und der (weibl.) Sexualität"[337] stellt die Höhle ein weiteres Element dar, das in den gewählten Primärwerken immer wiederkehrt. Höhlen befinden sich unter anderem in Wäldern oder Gebirgen, sind also abgeschnitten von der Außenwelt. Ihr Innenraum ist schlauchartig angelegt und beengend, was sich auf

[337] Butzer (2012), S. 188/rechte Spalte.

die Atmosphäre auswirkt. Ebenso beklemmend wie furchteinflößend wirkt die Dunkelheit, Stille sowie der hohle Widerhall, den Geräusche oder Stimmen verursachen.[338]
Als Bewohner gelten innerhalb antiker Epen wie der *Odyssee* Zyklopen sowie Nymphen bis hin zu Göttern. In der Neuzeit dienen Höhlen auch „sagenumwobene[n] menschl. Gestalten“[339] wie in ARIOSTS *Orlando furioso* als Unterkunft.
Götter- und Sagengestalten kommen bis in die Gegenwart immer wieder in Zusammenhang mit Höhlen vor. Wie auch im Nebel, weiß man in der Höhle nicht immer, worauf man trifft, da die Dunkelheit Unvorhersehbares und Ungewisses, gar Gefährliches in sich bergen könnte. Die Bedrohlichkeit dieses düsteren Ortes kann ebenso auf die menschliche Psyche übertragen werden und, wie in folgender Strophe von FLEMINGS Gedicht *Sehnsucht nach Elsgen*, die Dunkelheit der Seele widerspiegeln:[340]

> Erbarme du dich meiner Qualen,
> du dicker wüster Hain,
> dem Titans allerhellste Strahlen
> doch geben keinen Schein.
> Wie dunkel hier ist deine schwarze Höle,
> so finster auch ist meine kranke Seele.[341]

In Verbindung mit PLATONS Höhlengleichnis steht die Dunkelheit einer Höhle für Unwissenheit.[342] All das, was in der Höhle vor sich geht, ist subjektive Wahrnehmung, die sich fernab der Außenwelt vollzieht. Die durch die Finsternis eingeschränkte Sicht bezieht sich nicht nur auf den Blick, sondern vielmehr auf die Ungewissheit jener Menschen, die ihr Leben zeitweise oder sogar schon immer in einer Höhle, abseits der Zivilisation, verbringen. Zwischenmenschliche Beziehungen und die Weite der Außenwelt bringen erst Klarheit und Erkenntnis über die Beschaffenheit der Welt. Enthält man sich ebendieser Auseinandersetzung, ist der Erfahrungshorizont ein eingeschränkter, der zu einer sehr beschränkten Sichtweise führt. So abgeschieden wie die Höhle von der Außenwelt ist, kann sie nicht nur Gefahr bedeuten, sondern auch Schutz und Sicherheit bieten. Durch die vorherrschende Stille fungiert sie als Versteck oder Zufluchtsort.[343]

---

[338] Vgl. Butzer (2012), S. 188/rechte Spalte.
[339] Ebd.
[340] Vgl. S. 188/rechte Spalte–S. 189/linke Spalte.
[341] Fleming/Sehnsucht nach Elsgen: http://www.zeno.org/Literatur/M/Fleming,+Paul/Gedichte/Deutsche+Gedichte/Oden/5.+Von+Liebesges%C3%A4ngen/33.+Sehnsucht+nach+Elsgen (05.03.2019).
[342] Vgl. Butzer (2012), S. 189/linke Spalte.
[343] Vgl. ebd. S. 189/linke Spalte.

Die Höhle, die Mora in WINTERFELDS *Der geheime Name* bewohnt, befindet sich in seinem Tarnkreis – ein Bereich der Anderswelt im Wald, der nur mittels Salzstreuung betreten und verlassen werden kann – abseits der Außenwelt. Die Szenerie in der Höhle sowie seine weltfremde Lebensweise erinnert an PLATONS Höhlengleichnis, in welchem Menschen beschrieben werden, die das glauben, was sie innerhalb der Höhle subjektiv wahrnehmen. Ebenso ist Mora vollkommen im Ungewissen, wie die Welt abseits des Waldes beschaffen ist. Während Wald, Moor und Höhle auf die Protagonistin Fina, die aus der Primärwelt in die Anderswelt eindringt, bedrohlich und fremd wirken, verschreckt Mora der Anblick eines Autos, als er den Wald erstmals hinter sich lässt.

Als Symbol des Schutzes sowie der Bedrohung fungiert die Höhle in MICHAELIS' *Solange die Nachtigall singt*. Jari erfährt im Laufe seiner Zeit im Wald, dass Jascha und ihre beiden Schwestern im Zuge ihrer Entführung in einer Höhle versteckt worden sind. In dieser waren sie aber nur kurze Zeit sicher. Als der Vater schließlich die Stimme einer seiner Töchter aus der Höhle hallen hört und offenbart, dass er sich nicht an die Vereinbarung gehalten hat, wird er getötet. Dass die Höhle als Versteck nur dann Sicherheit verspricht, wenn alles Feindliche keine Kenntnis über den Standort derselben hat, wird deutlich, als zwei der drei Mädchen ebenso erschossen werden.

In *Nebelsilber* fungiert die Höhle, die zu dem Reich des Erlenkönigs führt, als Schleuse in eine andere, phantastische Welt. Ein Feuerdorn markiert den Eingang in die Nachtschatten. Edie und Silas wollen in diese Anderswelt erneut eindringen, um den Erlenkönig endlich zu besiegen. Nachdem sie an dieser Stelle zu graben beginnen, kommt ihnen nach einer Zeit ein Jasminduft entgegen, der während des Eindringens in die Höhle immer stärker wird und sie in sein Reich locken soll. Schließlich steigen die Freunde Silas, Edie, Addo und Marischka gemeinsam hinab.

> Sie befanden sich in einem unterirdischen Tunnel, dessen Boden aus dicken, dicht an dicht liegenden Erlendielen bestand, deren Holz von der Zeit ganz verwittert war. Die Steinwände leuchteten – genau wie in der Höhle – von innen heraus. Allerdings reichte der schwache Lichtschein nur dazu aus, die nähere Umgebung in einen satten Erdton zu tauchen, der Rest lag in Dunkelheit, begraben unter einem undurchdringlichen Gewirr aus Baumwurzeln. Tatsächlich schien die Tunneldecke aus nichts anderem als hauchfeinen, kordelstarken und unterarmdicken Wurzeln zu bestehen. Als würden die an der Erdoberfläche dicht an dicht stehenden Erlen ein Dach bilden, unter dem dieses Reich lag.[344]

[344] Nebelsilber (2015), S. 325.

Sie dringen weiter in die Höhle ein und folgen einem Weg, der noch weiter in die Tiefe zu führen scheint. Die Hitze und der betörende Duft von Jasmin deuten auf die Präsenz des Erlenkönigs hin.

> Von allem ging eine verfallene Schönheit aus, die eine Erinnerung hervorrief, wie die Nachtschatten wohl ausgesehen hatten, als sie noch von Leben erfüllt gewesen waren – und von Wesen, die einem solchen Reich Glanz und Sinn verliehen. Jetzt erinnerten die Nachtschatten eher an einen Ort des ewigen Schlafs, an dem bloß die Erinnerung nicht zur Ruhe kam.[345]

Unten bei den Nachtschatten scheint die Zeit anders abzulaufen. In einer Halle liegen unzählige, scheinbar für immer schlafende, von Staub und Spinnweben überdeckte und dennoch perfekt und unmenschlich anmutende Geschöpfe, die den Hofstaat des Erlenkönigs darstellen. Manche Gestalten verfallen zu Staub, sobald man sie anfasst, was auf den bereits schwindenden Schutzzauber zurückzuführen ist, der über ihnen liegt. Später stellt sich heraus, dass der Thron des Erlenkönigs leer ist, da er nicht mehr existiert, weshalb das Bollwerk, auf dem Wasserruh errichtet ist, langsam einzufallen droht. Da die Nachtschatten keinen Wächter mehr haben, der sicherstellt, dass das Wasser des Sumpfes durch den bestehenden Zauber zurückgehalten wird, übernimmt Silas diese Aufgaben sowie die Herrschaft des Erlenkönigs.

Der Raum der Höhle stellt in *Nebelsilber* eine FOUCAULT'SCHE Heterotopie dar. Als Raum des Anderen kann er deshalb gesehen werden, da durch das Betreten der Höhle eine andere ontologische Ebene des Textes präsent wird – die Anderswelt, das Reich des Erlenkönigs. Das von FREESE stammende Motiv des paradoxen Durchgangs, das bereits im dritten Kapitel erläutert wurde, wird in diesem Text durch den Höhlenabstieg der Freunde realisiert. Das Überwinden der damit verbundenen Hindernisse in der Anderswelt ist für das Gelingen der Initiation der Protagonistin Fina besonders wichtig. Das Aufsetzen der Krone des einstigen Erlenkönigs stellt ein Sujet im LOTMAN'SCHEN Sinne dar, da Silas hiermit zu einer unbeweglichen Figur wird, indem er nun Teil der phantastischen Welt ist. Gleichzeitig ist auch sein Denitiationsprozess durch die Abkehr von der fiktiv-realen Welt, der Zivilisation, als abgeschlossen anzusehen.

[345] Nebelsilber (2015), S. 330.

4.3.3 Unergründliche Gewässer

Ebenso ambivalent wie die Höhle kann die Symbolik eines Gewässers angesehen werden. Ein See oder Teich ist zugleich „Symbol der Gefahr, des Todes, der Ruhe und Geborgenheit, der göttl. Ordnung, der Trennung und Erinnerung, Wahrnehmung und Erkenntnis“[346].

Die glatte Oberfläche eines ruhigen Gewässers kann einerseits als Spiegel fungieren, aber auch in die Tiefe blicken lassen. Ebendiese Gegensätzlichkeit von Sichtbarkeit des Schönen der Natur auf der Oberfläche und gefährlicher Unergründlichkeit erklärt, warum nach antiker mythologischer Auffassung Seen dem Totenreich angehören.[347] Manchmal sind diese Ruhe und Schönheit, die ein stehendes Gewässer ausstrahlen kann, echt (LEUTHOLDS, *Der Waldsee*). Oftmals allerdings ist es nur der Schein einer Idylle, die in Wahrheit den Tod bringt wie in GOETHES *Wahlverwandtschaften.*[348] Nicht selten täuscht die scheinbare Abgeschlossenheit eines Sees, der unterirdisch mit anderen Gewässern oder geologischen Phänomenen verbunden sein kann.[349] Als Symbol der „visuellen Wahrnehmung“[350] und „Erkenntnis“[351] ist das Gewässer in RILKES *Waldteich, weicher, in sich eingekehrter* als „das Auge der Erde“[352] wahrzunehmen, das zugleich nach innen (Seele) blicken und sogleich die Außenwelt ergründen kann.[353]

Neben den stehenden Gewässern ist der Fluss oder Bach oftmals auch gleichzeitig eine Schwelle oder Grenze, die es zu überwinden gilt. Sowohl in *Hänsel und Gretel* der BRÜDER GRIMM als auch in WOLFRAMS *Parzival* ist es ein Fluss bzw. Bach, der die Grenze darstellt – in beiden Fällen trennt er die vertraute Welt der Kindheit von der Fremde, in der Gefahren lauern.[354] Der Fluss ist außerdem noch Symbol der „Fruchtbarkeit, des ewigen Lebens, göttl. Rede, des Heils und der Gnade Gottes, der Reinigung und Heilung […] sowie der Zeit“[355].

Während sich stille Gewässer durch ihre glatte, ruhige Oberfläche manchmal trügerisch in die Idylle der umgebenden Natur einfügen, fungieren fließende Gewässer oft-

[346] Butzer (2012), S. 395/linke Spalte.
[347] Vgl. ebd.
[348] Vgl. ebd. S. 395/rechte Spalte.
[349] Vgl. ebd. S. 396/linke Spalte.
[350] Ebd.
[351] Ebd.
[352] Ebd.
[353] Vgl. ebd. S. 396.
[354] Vgl. ebd. S. 128/rechte Spalte.
[355] Ebd. S. 128/linke Spalte.

mals als Grenze. Diese Motivik, die in unzähligen literarischen Texten, darunter in vielen Gedichten, aufgegriffen wird, spiegelt sich auch in den Primärtexten wider. Teiche und Seen bilden einerseits die um sie liegende Natur (des Waldes) ab, lassen aber in die Tiefe blicken – sie gewähren somit Einblick in den Innen- als auch Außenraum.

> Der See hingegen glänzte so dunkel wie Jaschas Haar. Er war kreisrund und tief in den Stein der Berge geschnitten.
> „Ich nenne ihn das dunkle Auge", flüsterte Jascha. „Er sieht einen an. Niemand weiß, wie tief er ist".
> Jari lächelte „Er ist so tief wie deine eigenen Augen".
> Sie drückte seine Hand fester. „Willst du immer noch darin baden?"[356]

Der Topos des, in sich und nach außen blickenden „Auges der Erde" findet sich hier, in *Solange die Nachtigall singt*, wieder. Einerseits sieht es das Geschehen rundherum, den Dialog zwischen Jascha und Jari, andererseits sind „Stille Wasser tief", wie es die allseits bekannte Redewendung besagt und der See ist wie das Auge Jaschas unergründlich, birgt Abgründe in sich, die es – und hierzu wird Jari von Jascha eingeladen – zu entdecken gilt. Die Seele des Sees ist wie die Seele Jaschas – dunkel und geheimnisvoll. Dass der See nicht nur die Idylle um sich herum, sondern auch Schreckliches gesehen hat, evoziert ein Bild, das Jari entdeckt, als er mit Jascha eines Tages in die Galerie zurückkehrt, in der er sie kennengelernt hat:

> Jari beugte sich vor. Das Bild zeigte den Wald, natürlich. Aber mitten darin, beinahe verborgen hinter den Bäumen, lag etwas Rundes, schwarz Glänzendes. Das dunkle Auge. Im Wasser schwammen die blutroten Blätter des Ahorns, und am Ufer stand eine winzige Figur, kaum auszumachen und doch deutlich nackt. Er war sich nicht ganz sicher, die Schatten, die die Bäume auf den See warfen, waren irritierend – aber er glaubte, dort jemanden schwimmen zu sehen. […] Sich selbst. Er schnappte nach Luft. Er wusste, was auf diesem Bild geschehen war, zwischen den Zeilen, hinter den Farben, unter der oberflächlichen Melodie. Der Ast des Ahorns, der waagrecht über den See ragte, sagte genug.[357]

Der abgebildete Anschauungsraum zeigt einen Ast, der auf einen einst begangenen Selbstmord hinweisen soll. Der gestimmte Raum rund um den See verändert sich für Jari im Moment der Erkenntnis. Für ihn ist jetzt klar, dass dieser einst positiv konnotierte Ort, an dem er zuvor mit Jascha schwimmen gewesen ist, für den Wilderer vielleicht einmal ein ebenso glücklicher gewesen sein könnte.
Als er schließlich selbst zum Jäger werden soll, um Wölfe sowie eine herumirrende Bärin bekämpfen zu können, spiegelt der See die Veränderung Jaris wider:

[356] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 78.
[357] Ebd. S. 158.

> Und dann machte er sich auf den Weg zum dunklen Auge, um das Spiegelbild des Jägers dort unten zu sehen. Als er den See erreichte, lag er schwarz und glatt vor ihm, schwärzer und glatter als je zuvor. […] Und da war es, das Spiegelbild des Jägers. Ja, es sah anders aus als das Spiegelbild des Tischlergesellen.[358]

So findet sich das Motiv des Doppelgängers, mit welchem sich innerhalb dieses Hauptkapitels noch genauer auseinandergesetzt wird, nicht nur bei Jascha, sondern auch bei Jari. In seinem Spiegelbild erkennt dieser den Doppelgänger des Tischlergesellen – den Jäger. Obgleich es sich bei den beiden um die ein und dieselbe Person handelt, unterscheiden sie sich charakterlich sehr, was auf eine Ich-Spaltung hindeuten könnte, worauf später noch genauer eingegangen wird.
Jari lässt sich immer mehr durch das Spiel Jaschas in die Irre führen und meint nun, die Schwestern vor allen gefährlichen Tieren sowie Eindringlingen des Waldes beschützen zu müssen. Der See repräsentiert einen Ort des Suizids und des Todes, während der Rest des Waldes kontrastiv weiterhin eine Fassade der Schönheit darstellt.

In *Nebelsilber* ist es ein Fließ, das als Element der Präsenz einer anderen Welt vorkommt. Als Silas Sterner an einem nebeligen Herbstmorgen aus dem Haus schleicht und in den Kahn seines Vaters steigt, verändert sich der Raum, der für ihn positiv und hoffnungsvoll gestimmt gewesen ist, durch den immer dichter werdenden Nebel. In einem Moment erfreut er sich daran, diesen Moment für sich zu haben, doch bald wird ihm bewusst, dass er gar nicht alleine ist. Ein Kinderlied, das ihm durch den Kopf geht, deutet auf eine sich anbahnende Gefahr hin:

> „Tief unterm Wasser,
> im Wurzelreich,
> dort wohnt der König.
> Das Haar aus grünem Laub,
> das Gesicht braune Borke.
> In den Schatten sitzt er
> auf seinem Thron aus Astgeflecht,
> das Haupt geschmückt mit roten Beeren.
> Er wartet, er wartet schon lang
> auf ein Kind und seinen Segen.“[359]

Hufgeräusche reißen ihn aus seinen Gedanken, er erkennt eine riesige, für einen Menschen viel zu große Gestalt im Nebel und die kindliche Aufregung weicht der

[358] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 205.
[359] Nebelsilber (2015), S. 10.

Angst. Schließlich löst sich der Kahn vom Ufer und Wellen bringen ihn ins Wanken. Silas will noch ins Wasser springen, wird jedoch von einer unsichtbaren Macht hineingezogen. Der dichte Nebel verschleiert das Geschehen, indem nicht einmal ein Geräusch nach außen dringt. Der weiße Schleier, der aus den Erlen zum Fließ gelangt ist, zieht sich zurück und wird von den ersten Sonnenstrahlen abgelöst. Der Raum, der für sich zurückbleibt, verändert sich wieder: „Der Morgen versprach, wunderschön zu werden."[360]

Zehn Jahre später passiert es, dass Edie auf dem Nachhauseweg in das eisige Fließ fällt und der Junge, der einst hineingezogen worden ist, sie daraus rettet. Wieder ist es der Nebel, der die Gefahr ankündigt. Die Hufgeräusche allerdings bleiben aus, was Edie später dem Nebel zuschreibt, der alle Geräusche zu verschlucken vermag. Sie verliert die Orientierung und stürzt in das Wasser, will das Ufer erreichen, doch „[…] die Strömung war zu stark und riss an ihr."[361] Der personifizierte Wasserlauf deutet wieder auf das Wirken bzw. die Macht des Erlenkönigs hin, die sich im Nebel und in der Nähe der Fließe offenbart. Schließlich erblickt Edie eine Nebelgestalt, die allerdings nicht ihr Verschwinden, sondern ihre Rettung bedeutet.

Das Überwinden von Hürden und Hindernissen während des Aufenthalts in der Fremde ist wichtig, damit sich eine Figur weiterentwickeln kann. Wie im zweiten Kapitel dieser Diplomarbeit bereits erwähnt worden ist, sieht KALBERMATTEN darin eine Notwendigkeit, damit die Figur zu einem verantwortungsbewussten Individuum heranreifen kann. FREESE verweist ebenso darauf, dass das Bewältigen schwieriger Situationen eine bedeutende Rolle innerhalb der, seiner Meinung nach, entscheidenden, mittleren Initiationsphase darstellt. So stellt auch Edies Sturz in das Fließ erneut eine Variante des paradoxen Durchgangs dar, der als wichtiger Bestandteil der Übergangsphase zugunsten eines gelingenden Initiationsprozesses überwunden werden muss.

Für ein anderes Kind geht der Angriff des Erlenkönigs weniger glücklich aus. Während Roman, der kleinere Bruder, den eine unsichtbare Macht am Arm packt, aus dem Wald entkommen kann, stirbt Juri. Er fällt ebenso in das Fließ, hat jedoch weniger Glück und lässt dort sein Leben.

Die Präsenz einer Anderswelt zeigt sich in *Der geheime Name* ebenso durch einen See, in welchem Fina einen unsichtbaren Schwimmer entdeckt. Bezieht man sich auf

[360] Nebelsilber (2015), S. 12.
[361] Ebd. S. 117.

HAUPTS Raumtheorie, ist Moras Aktionsraum so definiert, dass Fina für ihn sichtbar vor ihm steht, während er auf sie zuschwimmt, ohne sich seiner Unsichtbarkeit bewusst zu sein. Umso irritierender gestaltet sich der Anschauungsraum für Fina: „Plötzlich hob sich das Wasser zu einer steilen Welle, als würde sich etwas Großes daraus erheben. Etwas Unsichtbares! Das Wasser klatschte zurück in den See und ließ keine Spur von dem, was es geboren hatte.“[362]

Fina ist ähnlich irritiert wie die Figuren in *Nebelsilber*, fühlt sich von einer unsichtbaren, unbekannten Gefahr bedroht. Etwas Unwirkliches, rational nicht Erklärbares löst ihr Fluchtgefühl aus. Was den Aktionsraum betrifft, ist es nun Fina, die sich bewegt und davonläuft. In Bezug auf den gestimmten Raum verändert sich die Atmosphäre für Fina maßgeblich. Gerade noch sieht sie ein Eichhörnchen, das sie erheitert und im nächsten Augenblick verwandelt sich ein friedlich anmutender Raum – wiederum durch den Nebel – in einen bedrohlichen. Der Anschauungsraum, der durch das obenstehende Zitat für die/den Leser/-in vorstellbar wird, erklärt die prekäre Situation des Mädchens. Um wieder auf den Aktionsraum zurückzukommen, führt dieses Szenario zu einem Katz- und Mausspiel – Fina fühlt sich von der unsichtbaren Gestalt gejagt. Sowohl die Bewegungen des Schwimmers als auch seine Stimme, die ertönt, sobald sie davonlaufen möchte, kommen aus dem Nichts und sind somit bedrohlich. Durch die Angst, die sie vorantreibt, fällt sie zwangsläufig ins Moor. Fina ist sich sicher: „Der Unsichtbare hatte sie gejagt, und das Moor würde sie verschlingen.“[363] Im Bereich seines Tarnkreises ist Mora nur für jene sichtbar, die sich selbst in diesem aufhalten. Alle anderen sehen zwar einen Raum und das, was sich durch seine Aktion im Raum verändert, er selbst bleibt jedoch unsichtbar. Durch diese Szene wird die Sujethaftigkeit dieses Textes deutlich, die aus der Existenz von unterschiedlichen Teilbereichen des Waldes resultiert, welche für die jeweiligen Figuren sogar divergierende Anschauungsräume – sichtbar/unsichtbar – generieren.

Fina stürzt noch ein zweites Mal ins Moor, um Kontakt zu Mora aufnehmen zu können. Sie nimmt an, dass dieser nur dann für sie sichtbar wird, wenn sie sich in einer derartigen Gefahrensituation befindet. Wie sich zu einem späteren Handlungszeitpunkt herausstellt, ist es nicht nur durch das Salztor möglich, den geheimen Wald und Tarnkreis Moras zu erreichen. Sobald sich Fina in einer Schwellensituation zwischen Leben und Tod befindet, kann Mora sie ebenso in seinen Tarnkreis holen. Mora rettet das Mäd-

[362] Der geheime Name (2013), S. 112–113.
[363] Ebd. S. 114.

chen schließlich ein zweites Mal aus dem Moor. Die Stürze ins Gewässer stellen Hindernisse innerhalb der Übergangsphase Finas dar, die überwunden werden müssen. So handelt es sich in diesem Text um zwei Situationen des paradoxen Durchgangs, die mit der Hilfe Moras bewältigt werden können. Diese drücken Finas inneres Ungleichgewicht aus. Sie ist hin und hergerissen, hat Angst, sich dem zu stellen, was für sie nicht rational erklärbar ist, gleichzeitig aber auch neugierig auf die, ihr unbekannte, fremde, phantastische Welt, die der Wald beheimatet. FREESE sieht in derartigen Einzelereignissen Etappen einer räumlich realisierten Seelenreise, deren Bewältigung essentiell für eine positiv abgeschlossene Initiation ist.[364]

4.3.4 Träumen oder Wachen

Träume resultieren oftmals aus verborgenen, unbewussten oder verdrängten Bewusstseinsinhalten, deuten auf Zukünftiges hin oder sind schlichtweg nur Teil fiktiv-realer Erzählungen, um das Unmögliche und Unwahrscheinliche eintreten zu lassen.[365]

In diesem Zusammenhang muss man zwischen dem Traum als Motiv sowie als Narrativ unterscheiden. Während die erste Form das symbolische, verrätselnde, vorausdeutende Moment des Traumes anspricht, ist die zweite als traumförmige Inszenierung mit den dazugehörigen Erzählcharakteristika zu verstehen. Fungiert der Traum als Erzählstrategie, macht „seine Besonderheit als halluzinierte audiovisuelle Geschehnisfolge, die an ihrer Oberfläche keiner rationalen Logik und Gesetzmäßigkeit zu folgen scheint“[366], den Phantastikcharakter eines Textes deutlich. Die Logik, die nicht den Regeln der außerliterarischen Welt folgt, ist jene, die innerhalb der Phantastik wirksam ist. Gesetze wie Raum, Zeit und Identität verlieren im Traum zum Teil oder vollkommen ihre Gültigkeit.[367] Dies ist möglich, weil den träumenden Figuren die Distanz, die der/die Leser/-in automatisch einnimmt, fehlt. Befindet man sich als reale Person im Traumzustand, kann man die Welt, in der auf einmal das Unmögliche möglich wird, mit jener einer Anderswelt zu unserer vertrauten Realität vergleichen.

In vielen Texten ist der Traum ein den phantastischen Raum konstituierendes Erzählelement. So kann der Aufbruch einer (Initiations-)Reise mit dem Einschlafen be-

[364] Vgl. Freese (1971), S. 155–156.
[365] Vgl. Butzer (2012), S. 352/rechte Spalte–353/rechte Spalte.
[366] Steinlein, Rüdiger: „eigentlich sind es nur Träume“. Der Traum als Motiv und Narrativ in märchenhaft-phantastischer Kinderliteratur von E.T.A. Hoffmann bis Paul Maar. In: Zeitschrift für Germanistik 18/1 (2008), S. 72–86, S. 73.
[367] Vgl. ebd. S. 73 sowie S. 86.

ginnen, der Traum an sich entspricht dem Abenteuer, im Zuge dessen der/die Protagonist/-in sowohl innerlich als auch geografisch einzelne Stationen durchlebt, bis er/sie sich letztendlich wieder im Zustand des Wachens befindet, der wiederum auch die Rückkehr von dieser Reise markiert. Zudem bestimmt die Traummotivik viele Geschichten, die wie phantastische Erzählungen anmuten, am Ende jedoch zu fiktivrealen werden, weil letztlich alles nur geträumt worden ist.[368] Schließlich kommt es auch vor, dass die Figur ebenso wenig wie der/die Leser/-in feststellen kann, ob sie gerade träumt oder nicht. Dies ist vor allem dann unklar, wenn der Moment des Einschlafens nicht markiert ist, der Handlungsverlauf durch den Einbruch des Irrealen aber darauf hindeutet, dass in der bisher rational erklärbaren Welt eine Traumhaftigkeit des Geschehens angedeutet wird.[369] TODOROV bezieht sich in seiner eng gefassten Phantastiktheorie auch auf den Traum. Für ihn liegt das Phantastische genau in jener Unbestimmtheit von Imaginiertheit und Realität. In manchen Texten ist die Unterscheidung von Traum und Wirklichkeit nicht möglich, was eine gewisse Unschlüssigkeit, die für TODOROV das Merkmal des Phantastischen darstellt, sowohl auf fiktionsimmanenter Ebene als auch bei dem/der Leser/-in evoziert.

Derartige Traumdarstellungen sind auch Thema der Dissertation *Traum und Erzählung in Literatur, Film und Kunst* (2012)[370] von KREUZER, die sich in ihrem Artikel *Entgrenzungen zwischen Träumen und Wachen* (2014)[371] auf DURSTS „narrative[s] Spektrum“[372] bezieht und postuliert, dass sogenannte „‚unsichere Traumdarstellungen‘“[373] zwischen Träumen und Wachen liegen und eben das illustrieren, was TODOROV unter Phantastik versteht.[374] DURST unterscheidet zwischen einer „Normrealität“[375] und einer „Abweichungsrealität“[376] – äquivalent zu TODOROVS Unheimlichem sowie Wunderbarem –, die wiederum mit den Begriffen Träumen und Wachen korrespondieren. Hierbei ist es aber keinesfalls so, dass der Bewusstseinszustand etwas über die Norm- oder

[368] Vgl. Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: UTB 2018. (StandardWissen Lehramt 3345), S. 106.
[369] Vgl. Kreuzer, Stefanie: Entgrenzungen zwischen Träumen und Wachen. Pen-ek Ratanaruangs Ploy (Thailand 2008) und Thomas Manns Der Kleiderschrank (1903). In: Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: Lit 2014 a., S. 201–216, 212–213.
[370] Kreuzer, Stefanie: Traum und Erzählung in Literatur, Film und Kunst. München: Fink 2014 b.
[371] Kreuzer (2014 a), S. 201–216.
[372] Durst, Uwe: Theorie der Phantastischen Literatur. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuausgabe. Berlin [u.a.]: Lit ^{2}2010, S. 103.
[373] Kreuzer (2014 a), S. 201.
[374] Vgl. ebd.
[375] Durst (2010), S. 103.
[376] Ebd.

Abweichungsrealität aussagt – sowohl der Traum als auch das Wachsein kann die Imaginiertheit von Ereignissen hervorheben.[377]

Oftmals verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Traum ebenso sehr wie jene von Realität und Fiktion. Gerade deshalb sind Texte, in denen der Traum als Narrativ die Handlung (mit)bestimmt, der Phantastik zuzuordnen. Obgleich sie eine Sonderform darstellen, wie es bei *Solange die Nachtigall singt* der Fall ist, sind die Gesetze der realen, rational erklärbaren Welt im Traum außer Kraft gesetzt. So ist es nicht verwunderlich, wenn der/die Träumende sowie der/die Lesende oftmals nicht zwischen Traum und innerfiktionaler Realität unterscheiden kann, weil Komponenten wie Zeit, Raum und Identität plötzlich anderen Gesetzen folgen.

Jari hat mit dem Betreten des Waldes noch eine andere Grenze überschritten, die Grenze zu einer Anderswelt, in welcher Traum und Rausch die Handlung bestimmen. Dieses Gefühl hat auch sein Freund Matti, der deshalb ebenso in den Zug nach Zittau steigt, um nach Jari zu suchen: „Er war der einzige, der ausstieg. Niemand stieg ein. Schnee bedeckte den Bahnsteig […]. Mattis Fußspuren waren die einzigen. Der Bahnsteig erschien Matti wie das Ende der Welt.“[378]
Solange die Nachtigall singt beginnt mit Jaris Interpretation eines Gemäldes, das die Stimmung des Waldes abbildet und auf ein dunkles Geheimnis hindeutet. Bereits der Beginn des Textes lässt eine traumhafte Atmosphäre entstehen und evoziert auf der Rezeptionsebene sogleich eine Ambivalenz hinsichtlich der Echtheit bzw. Imaginiertheit der Handlung. Auch Jari kommt nicht umhin, die Wirklichkeit samt der Fremdheit, Bedrohlichkeit und zugleich Schönheit der – nur abgebildeten? – Welt des Waldes infrage zu stellen: „Aber entsprang all das nicht nur seiner Einbildung?“[379] Gleich zweimal versucht er sich in Erinnerung zu rufen, wie er an diesen sonderbaren Ort vor der Galerie in der Nähe des Waldes gekommen ist, woher er kommt, wer er überhaupt ist: „Sein Name war Jari. Er war mit dem Zug gekommen, in Zittau war er zum letzten Mal umgestiegen. Er war achtzehn Jahre alt.“[380] Schließlich ist er an die Doppelgrenze von Deutschland zu Polen und Tschechien gereist, um zu wandern, nachdem er seine Tischlerlehre abgeschlossen hat. Das Bild vom Wald lockt ihn in die Galerie, in der er

[377] Vgl. Kreuzer (2014 a), S. 202.
[378] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 290.
[379] Ebd. S. 8.
[380] Ebd. S. 10.

von der Galeristin gefragt wird, ob man ihm denn helfen könne, er antwortet, wird aber nicht gehört. Nun kommt die Figur der Jascha zum ersten Mal vor. Ein verkleidetes, scheinbar entstelltes Mädchen mutmaßt: „‚Er ist in Gedanken […]. Er hat die Frage nicht gehört. Ein Träumer.'"[381] Handelt es sich hierbei um eine einfache Bemerkung, oder vielmehr um eine Gewissheit auf metanarrativer Ebene? In letzterem Fall wären die irrealen, mitunter gar surrealen Sequenzen, die in weiterer Folge auftreten, durch die Traumhaftigkeit derselben erklärbar.

Wenngleich STEINLEIN postuliert, dass eine „strikte Trennung zwischen traumförmigem und phantastischem Erzählen nicht möglich ist"[382], kann man die wahnhaften Episoden von Jari sowie Jascha gleichermaßen psychoanalytisch deuten – in diesem Fall wäre in beiden Fällen eine durch die Pilze ausgelöste psychische Persönlichkeitsstörung denkbar. Was allerdings klar gegen eine derartige Auslegung spricht, ist das Moment der Zeit. Im Traum sowie auch innerhalb einer Sekundärwelt sind die Gesetze der außerliterarischen Realität nicht gültig. Deshalb wundert sich Jari über die Zeit, die anders abzulaufen scheint, als er es gewohnt ist:

> „Hast du das gemacht?"
> „Das Essen?" Sie lachte. „Nein. Es ist vom Himmel gefallen." […]
> Sie roch nach Seife. Sie hatte geduscht. Wann? Wie konnte sie geduscht und Nudeln gekocht haben, während die Zeit im Wohnzimmer nur gereicht hatte, um vom Sofa aufzustehen und mit den Fingern das dunkle Holz einer Oboe zu betasten? Gab es unterschiedliche Zeiten in diesem Haus? Oder war sein eigenes Zeitgefühl angegriffen von der Müdigkeit? [Oder träumte er bereits?][383]

Interessant an dieser Textstelle ist, dass Jari noch nicht weiß, dass es in Wirklichkeit drei Schwestern gibt – die anderen beiden werden aber nur von Jascha gespielt. Dieser Dialog legt nahe, dass die Zeit so schnell vergeht, sodass sich vieles seinem Bewusstsein entzieht oder aber tatsächlich drei Schwestern zusammenarbeiten, die es in Wahrheit aber gar nicht geben kann. Bis zum Schluss des Romans weiß auch der/die Leser/-in nicht, ob die Schwestern Jaschas nicht doch in irgendeiner Form tatsächlich körperlich präsent sind – dies bleibt ein Rätsel.

Durch die Nebel und die Nachwirkung der Pilze, die Jari von Jascha ständig eingeflößt bekommt, verliert er im Wald oftmals die Orientierung. Er sieht Wölfe, kämpft mit einer Bärin oder reitet mit einem der Mädchen auf einem Hirsch durch den Wald. Die meisten Episoden stellen sich als imaginär und irreal heraus und scheinen seiner wahnhaf-

[381] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 13.
[382] Steinlein (2008), S. 77.
[383] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 35–36.

ten Phantasie zu entspringen. Dennoch deutet eine Strophe des Nachtigall-Lieds, das Jascha oftmals anstimmt, auf die Traumhaftigkeit der Handlung hin:

> „Bist nur ein Traum im Wald,
> ewig jung und uralt,
> stumm, stumm.“[384]

Darauf fragt sich Jari, ob er sich alles nur einbildet, da die Pilze, der Nebel und Jascha in ihm jegliches Gefühl für das, was real ist und was nicht, vernichten.

Anfangs sind es die Verkleidungskünste von Jascha, danach der verschleiernde Nebel des Waldes und schließlich der stete Konsum von Pilzen, die Jaris Bewusstsein vernebeln, wodurch er nicht mehr klar zwischen Traum und Realität unterscheiden kann. Als der Protagonist von der Täuschung erfährt, die Jascha betreibt, indem sie gleichermaßen ihre beiden verstorbenen Schwestern Jolanda und Joana spielt und ihn in einen ständigen Pilzrausch versetzt, wird ihm Folgendes bewusst: „Sie konnten überall auftauchen, die drei, jederzeit – wer nicht wirklich war, brauchte sich nicht an physikalische Gesetze zu halten.“[385]

Als Landvermesser, die Requisiten der Zivilisation respektive Primärwelt zu sein scheinen, wegen der Planung einer Straße in den Wald gelangen, begreift Jari, warum er im Nebelwald verloren ist. Die Ursache liegt darin begründet, dass er sich „von seinem Mangel an Realität einlullen ließ und die Übersicht über Traum und Wirklichkeit verlor.“[386] Eine der drei Persönlichkeiten, die Jascha verkörpert, begreift ihn als Teil des Waldes, der außerhalb kein Zuhause mehr hat, sondern nun sein Schicksal darin gefunden hat, die teilweise imaginierten Schwestern zu beschützen.

Als nach einem Brand die meisten Spiegel im Haus geschwärzt sind, wünscht sich Jari plötzlich alle Spiegel weg, da die Welt, die durch diese abgebildet wird, eine Welt der Täuschung ist. Er möchte sich nicht mehr „in wilden Auswüchsen der Realität […] verirren.“[387] Die Doppelgängerinnen von Jascha sind ebenso nichts anderes als Abbildungen, die in dieser unübersichtlichen Spiegelwelt Verwirrung stiften.

In diesem Zusammenhang ist TODOROVs Unterscheidung zwischen dem Real-Illusorischen und Real-Imaginären innerhalb seiner minimalistischen Phantastiktheorie interessant. Hierbei handelt es sich um zwei Erklärungsvarianten fantastisch-unheimlicher Texte. Als real-imaginär kann ein Text ausgelegt werden, wenn sich die

[384] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 179.
[385] Ebd. S. 253.
[386] Ebd. S. 308.
[387] Ebd. S. 329.

übernatürlichen Geschehnisse letztlich durch das Narrativ des Traums sowie Wahnsinn, Drogen- oder Alkoholkonsum einer Figur erklären lassen. Haben sich die Ereignisse jedoch tatsächlich so zugetragen, lassen sich diese bei einer real-illusorischen Auslegung durch Trugbilder, Täuschungen oder Zufälle begründen.[388]
MICHAELIS' Roman lässt beide Erklärungsvarianten gleichermaßen zu, wodurch er nach TODOROV zu den wenigen zählt, die als zweifelsfrei phantastisch angesehen werden können. Ob es sich bei *Solange die Nachtigall singt* durchgehend um eine Traumnarration handelt, kann aufgrund des verwirrenden Handlungsverlaufs, der weitgehend ein Gefühl der Unwirklichkeit der Geschehnisse sowohl beim Protagonisten, als auch bei dem/der Leser/-in erzeugt, nicht festgestellt werden. Was jedoch unzweifelhaft zur Traumhaftigkeit des gesamten Textes beiträgt, sind die unzähligen markierten Traumsequenzen, in welchen der Moment des Einschlafens des Protagonisten erwähnt wird. Darüber hinaus ist sich Jari oftmals selbst nicht im Klaren darüber, ob seine Erlebnisse realer oder imaginierter Natur sind. Dies ist in dieser Diplomarbeit auch nicht von Bedeutung, vielmehr ermöglicht der Traum als Narrativ, dass zwei Welten miteinander in Verbindung treten können – ein Status des Traums oder ein Trancezustand negiert letztlich nicht das Vorhandensein phantastischer Elemente.

Eine ebenso traumartige Atmosphäre zieht sich durch den Primärtext *Der geheime Name.* Eine adaptierte Version der Märchenfigur Rumpelstilzchen hat die Fähigkeit, Menschen mithilfe seines Rings Träume zu schicken, sie darin zu manipulieren oder gar Teil ihrer Träume zu sein. Bereits zu Beginn der Handlung schläft Fina ein und träumt von einem Kindheitsort, kann sich aber nach dem Aufwachen nicht mehr an diesen erinnern. Der Traum, der immer wiederkehrt, ist auch der Anlass, warum sie diesen Ort unbedingt auffinden möchte. So beginnt die Reise der Protagonistin, die auch als Identitätssuche gesehen werden kann, da sie zum Haus ihrer Großeltern, die nur noch eine schwache Erinnerung aus ihrer Kindheit sind, zurückkehrt, weil ihre Mutter den Kontakt zu ihren Eltern vollständig abgebrochen hat.
Im Zug Richtung Lüneberger Heide schläft Fina ein. Obgleich deutlich wird, dass sie ihren „geheimen Traum" träumt, der immer wiederkehrt, erfährt man nichts von seinem Inhalt und es entsteht der Eindruck, dass sie gar nicht mehr aufwacht. An dieser Stelle

[388] Vgl. Todorov (1975), S. 43–44.
TODOROV unterscheidet zwischen dem unvermischt Wunderbaren, dem Fantastisch-Wunderbaren, dem unvermischt Unheimlichen und dem Fantastisch-Unheimlichen, um das Fantastische, das sich zwischen der Gattung des Wunderbaren und jener des Unheimlichen befindet, definieren zu können.

weist der Text Prallelen zu THOMAS MANNS *Der Kleiderschrank* auf – auch hier schläft der Protagonist während seiner Zugfahrt ein, was aufgrund des folgenden bizarren Handlungsverlaufs ebenso als Beginn einer Traumnarration gesehen werden kann. In beiden Texten markieren die Geräusche des Zuges den Übergang vom Wach- in den Traumzustand der/des Protagonistin/-en.[389] Vieles deutet darauf hin, dass Fina ab diesem Zeitpunkt träumt oder bereits geträumt hat. Nach ihrer Erfahrung im Wald, in dem sie auf Mora getroffen ist, der in einer Höhle lebt, unsichtbar werden kann und sie vor dem Ertrinken gerettet hat, zweifelt sie an der Echtheit ihrer Erlebnisse:

> Sie schloss die Augen und fragte sich, ob sie träumte. Vielleicht war sie in ihrem geheimen Traum? Und gleich würde sie aufwachen und sich an nichts mehr erinnern können. […] Vielleicht träumte sie ja schon, seit sie aus der Provence geflohen war? Vielleicht war sie an dem Abend eingeschlafen, als sie ihrer Mutter zu ihrer Verabredung folgen wollte? Sie hatte im Bett gelegen und gewartet, dass ihre Mutter losging. Aber statt ihr zu folgen, war sie eingeschlafen. Und alles, was danach geschehen war, entstammte nur ihren unterbewussten Ängsten und Wünschen […].[390]

Ihr Wunsch, ein Zuhause zu haben, kann ebenso der Ursprung des Traums sein. Das vertraute Gefühl, das in jedem ihrer Träume in Zusammenhang mit der Mühle ihrer Großeltern aufkommt, bestätigt diese Annahme:

> Was sie gestern zum ersten Mal entdeckt hatte, spürte sie heute ganz deutlich: In der Dunkelheit ihres Schlafes fand sie Nacht für Nacht ihr Zuhause. Und wenn sie erwachte, dann trauerte sie darum, weil nicht einmal ihre Erinnerungen dieses Zuhause festhalten konnten.[391]

Demnach ist es möglich, dass Fina tatsächlich eingeschlafen ist, als ihre Mutter sich auf den Weg zu ihrer Verabredung gemacht hat. Die restliche Handlung wäre somit traumhafter Natur und veranschaulicht eine phantastische Reise mit vielen weiteren Traumsequenzen, auf welcher sie ihr Zuhause findet. Wie auch im „Traum-im-Traum-im-Traum"-Film *Inception* lässt sich jedoch nicht unzweifelhaft feststellen, wann und ob eine längerfristige Traumnarration begonnen hat. Ein Traum, der bereits als Schwelle in eine andere Welt fungiert, beinhaltet wiederum Schwellen wie eine Türe – einen Zug, Ring, Wald oder ein Gemälde –, die einen Übertritt in eine weitere (phantastische) Traumwelt ermöglichen.[392]

[389] Vgl. Der geheime Name (2013), S. 79. sowie Kreuzer (2014 a), S. 211.
[390] Der geheime Name (2013), S. 147.
[391] Ebd. 51.
[392] Vgl. Ulm, Christina: Alles nur geträumt. In: 1000 und 1 Buch 4 (2016), S. 32–35.

„„Du bist nach Hause gekommen!“[393] stellt schließlich auch Finas Großmutter fest, als sie, nachdem sie im Zug scheinbar wieder aufgewacht ist, die Mühle der Großeltern erreicht. Der weitere Handlungsverlauf mit all seinen phantastischen Elementen legt dennoch nahe, dass Fina noch immer träumt oder aber von der Ebene der innerfiktionalen Realität eine Welt betritt, die keinen gewohnten Regeln mehr folgt.

Da das Phantastische – nach TODOROV und DURST – in ebendieser Unschlüssigkeit begründet ist, fallen auch unmarkierte und unsichere Traumdarstellungen unter diesen Begriff, zumal auch nach STEINLEIN nicht immer klar beurteilt werden kann, ob die Erzählung phantastischer oder traumartiger Natur ist.[394]

Ein weiterer Aspekt, den die Träume Finas mit sich bringen, sind die Gerüche, die ihr durch den Wicht und seinen besonderen Ring übermittelt werden. Kindheitsräume werden oftmals mit Gerüchen assoziiert und gespeichert. Grummelscrat nutzt positive Geruchskonnotationen bestimmter Räume, um Fina in die Anderswelt des Waldes zu locken. So veranlasst sie der Geruch nach Milchreis in einem Traum dazu, ihre Großmutter zu kontaktieren. Die Mühle der Großeltern repräsentiert einen, durch den Traum abrufbaren, Erinnerungsraum, der nach PIATTI zu den projizierten Räumen zählt.[395] Diesen einstigen Kindheitsraum verbindet Fina noch immer mit gutem Essen, Sicherheit und Geborgenheit. Das salzige Moor erkennt sie später auch aus ihrem Traum wieder. Während der Geruch von Milchreis mit einem Schutzraum aus ihrer vertrauten Kindheitswelt verknüpft ist, steht der salzige Moorduft für die Fremde und Gefahr.[396] Sogar Gerüche schaffen demnach Räume und können sogar zur Semantisierung einzelner Teilbereiche beitragen.

4.3.5 Ästhetik, Musik und Kunst

In *Solange die Nachtigall singt* spielt Schönheit eine außerordentliche Rolle. Der Wald ist der Raum der Schönheit, während das Dorf außerhalb Raum des Hässlichen ist. In dem kleinen Atelier wird die Schönheit des Waldes anhand der Kunstwerke, die Jascha, in ihre Verkleidung gehüllt, regelmäßig zum Verkauf vorbeibringt, gezeigt. Auf diese Erkenntnis kommt auch Jari, denn bei der Betrachtung Jaschas „[…] glaubte er auf einmal zu verstehen, warum sie sich verkleidete, wenn sie den Wald verließ. Sie

[393] Der geheime Name (2013), S. 85.
[394] Vgl. Steinlein (2008), S. 77.
[395] Vgl. Piatti (2014), S. 87
[396] Vgl. Der geheime Name (2013), S. 37, S. 100–101 sowie S. 109.

tat es, um sich anzupassen. Ihre Schönheit gehörte in den Wald und ihre Hässlichkeit zu den Menschen.“[397]

Die Oppositionen Schönheit und Hässlichkeit korrespondieren mit den Teilräumen Wald und Zivilisation. HAUPTS von HOFFMANN übernommene Theorie der Teilräume, die korrelativ miteinander verbunden sind[398], korrespondiert mit LOTMANS Raumsemantik – die unterschiedlich semantisierten Teilbereiche sind durch die Waldgrenze voneinander getrennt. Das Sujet entsteht durch „*die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes* [Kursivsetzung Original]“[399].Das Überschreiten der Grenze stellt für Jari, der aus dem Teilbereich der Zivilisation kommt, ein Sujet dar. Jascha kann als hybride Figur gesehen werden, da sie sowohl den Raum des Hässlichen als auch jenen des Schönen mit ihrer vor jeder Grenzüberschreitung vollzogenen Verwandlung repräsentiert. Zu diesem Zeitpunkt des Textes stellt ihr Übertritt in die Zivilisation noch kein Sujet dar:

> [Jari] begriff nicht, was geschah. Da hob sie die Hand zu ihrem rechten Mundwinkel, ihre Nägel schienen etwas zu suchen, eine Unebenheit der Haut… Sie fanden sie, und mit einem Ruck zog das Mädchen etwas ab, das Jari zuvor nicht bemerkt hatte, eine Art durchsichtiges Pflaster. Er zuckte zusammen. Es musste wehtun. Doch sie lächelte, anders jetzt. Sie lächelte nicht mehr schräg. Sie nahm die übergroße Brille mit den dicken Gläsern ab und ließ sie fallen, löste beinahe gleichzeitig das grau gemusterte Kopftuch und schüttelte ihr Haar aus. […] Das Haar des Mädchens war lang und glänzend schwarz. […] Ihre Augen waren nicht mehr klein und weit fort, sie waren groß, tief und dunkel […]. Ihr Körper war plötzlich ein anderer. Schlank und biegsam war er, der Rücken gerade, die Haltung aufrecht wie die einer Tänzerin. […] Es war eine unglaubliche Verwandlung.[400]

Jene Schönheit ist aber nichts anderes als die Fassade, hinter der sich etwas Schreckliches und damit Hässliches verbirgt – der Tod des Vaters, der Schwestern Jolanda und Joana, des Ziehvaters Jaschas, der beiden Jäger, wovon sich einer selbst tötete. Dies findet Jari allerdings viel zu spät heraus. Erst als er von Jascha bzw. den vermeintlichen Drillingsschwestern eingesperrt wird, fällt ihm auch im Haus auf, dass nicht alles wahrhaftig schön, sondern nur Fassade ist. Er ist geblendet worden von der Schönheit des Mädchens, die ihn auch durch ihre Kunstwerke und Musikalität in ihren Bann gezogen hat. Er scheint dadurch auch immer wieder das Gefühl über die Zeit zu verlieren. Als Jascha in der Küche ein Lied über die Nachtigall singt, fragt sich Jari:

---

[397] Solange die Nachtigall singt (2012), S 157.
[398] Vgl. Haupt (2004), S. 78–79.
[399] Lotman (1993), S. 332.
[400] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 20–21.

„Worum trauerte sie? Was, dachte er, bedeuten diese seltsamen Worte? Etwas verbarg sich in ihnen, so wie in dem Bild in der Galerie. Es schien hundert Jahre her zu sein, dass er vor diesem Bild gestanden hatte. Und doch war es nur ein Tag.“[401]
Das Spiel, das Jascha mit ihm spielt, indem sie abwechselnd in die Rollen ihrer beiden verstorbenen Schwestern schlüpft, erklärt sich Jari folgendermaßen:

> Eine ließ der anderen stets den Vortritt, als wüssten sie, dass Jari die Schönheit von beiden zugleich nicht aushalten könnte, nicht so nah. Sie wechselten sich damit ab, wer bei ihm saß und wer in den Schatten, wer die erste Stimme spielte und wer die zweite. Es waren immer die Oboe und das Cello. Er hatte nie eine von ihnen die Harfe spielen sehen, nur ihre durscheinenden Töne flogen manchmal von selbst durch das alte Haus.[402]

Doch die Harfe spielt die dritte Schwester, die Jari erst nach einer Zeit kennenlernen sollte. Jede Schwester beherrscht ein Musikinstrument, jede zeichnet sich durch eine Narbe an einer anderen Stelle aus und Jascha spielt ein Schauspiel, in dem Jari nur eine Marionette ist.
Er tötet für Jascha und die beiden imaginären Schwestern alle Menschen, welche die Schönheit des Waldes in Gefahr bringen: „‚[…] Wer in den Wald eindringt und die Schönheit gefährdet, muss geopfert werden. Sie opfern alles für die Schönheit.‘“[403]
Der Wald repräsentiert die green-world, welche sich durch ihre Unberührtheit und Abgeschiedenheit von der Zivilisation auszeichnet. PRATT sieht in einem derartigen Naturraum eine besondere Möglichkeit für weibliche Initiand/-innen, sozialen Rollen und Normen zu entfliehen, mit der Natur eins zu werden und sich selbst zu finden.[404] Dennoch ist die green-world für Jascha kein Rückzugs- und Selbstfindungsort. Es findet eine Denitiation, eine Abkehr von der Gesellschaft statt, die zur Folge hat, dass sie alle Eindringlinge, die uneingeladen den Wald betreten, als Gefahr wahrnimmt und töten lässt. Das Entführungstrauma hat in ebendiesem Wald stattgefunden, weshalb die Loslösung von diesem Unglücksort notwendig ist, um mit der Vergangenheit abschließen zu können. Erst danach kann Initiation stattfinden, wodurch Jascha als neu geborener Mensch einen Platz in der Gesellschaft einnehmen kann. Als Jascha schließlich endgültig den Wald verlässt, ist sie auch erstmals nicht verkleidet. Sie wird somit von einer hybriden zu einer unbeweglichen Figur – die Grenzüberschreitung ist somit als Sujet anzusehen.

[401] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 52.
[402] Ebd. S.128
[403] Ebd, S. 333.
[404] Vgl. Stichnothe (2017), S. 32, 42 und 257.

4.3.6 Machtvolle Namen

Als figurenkonstituierendes Element, das Bedeutungszusammenhänge im phantastischen Raum herstellt, soll im Folgenden auf die Namensgebung eingegangen werden. Vornamen bergen oftmals eine tiefergehende Bedeutung in sich und kommen auch innerhalb vieler kinder- und jugendliterarischer Romane bereits im Titel vor. Neben populären Beispielen wie ENDES *Momo* oder LINDGRENS *Pippi Langstrumpf* wird bei ROWLINGS *Harry-Potter*-Heptalogie besonders deutlich, welche Rolle ein Name bei der Identitätsentwicklung spielen kann.[405] Jeder Titel deutet bereits eine weitere Episode Harrys siebenjähriger Reise an und beweist, dass er eine Entwicklung durchläuft. Als „the boy who lives" ist Harry bereits berühmt, bevor er selbst überhaupt weiß, wer er ist. Jeder Zauberer, inklusive seiner Muggelfamilie[406], den Dursleys, kennt ihn ob seiner Narbe, die ihm „der, dessen Name nicht genannt werden darf" durch einen Zauberspruch zugefügt hat. An dieser Stelle wird umso deutlicher, welche Macht Namen besitzen. Neben dem identitätsstiftenden Moment, das insbesondere mehrfache Namensgebungen mit sich bringen, dürfen auch andere Aspekte nicht außer Acht gelassen werden. Namen können Angst schüren, Dinge heraufbeschwören, ja sogar – im Falle Harry Potters – ganze Geschichten erzählen.

„‚[A]ch, wie gut, dass niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß!'"[407] Mit der Figur des Rumpelstilzchens aus dem gleichnamigen Märchen der BRÜDER GRIMM wird der Machtaspekt von Namensbezeichnungen umso evidenter. Indem das Männlein der ehemaligen Müllerstochter, der es aufgrund einer Vereinbarung das erste Kind wegnehmen will, seinen Namen verschweigt, wiegt es sich in Sicherheit. Nur dann, wenn jemand seinen Namen errät, löst sich der Pakt. Als Teil seiner Identität ist der Name nur dem Wicht selbst bekannt, was ihm bis zum Zeitpunkt des Ausplauderns vor einem geheimen Boten einen Machtvorteil verschafft. Wie eine magische Formel bewahrt auch die Nennung des Namens Rumpelstilzchen die, zur Königin gewordene, Müllerstochter davor, ihr erstes Kind an den Wicht zu verlieren. Als der geheime Name ausgesprochen wird, reißt sich das Männlein vor Zorn selbst entzwei.[408]

---

[405] Vgl. Spinner, Kaspar H.: Zum eigenen Namen finden: Ein Motiv in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed 2009. (kjl & m 09.extra), S. 80–91, S 80 sowie S. 91.

[406] Als Muggel werden im *Harry-Potter*-Universum jene Menschen bezeichnet, die keinerlei magische Fähigkeiten besitzen. Dies zeigt, dass mit Namensbezeichnungen auch Zugehörigkeit ausgedrückt werden kann. Zugehörigkeit zu einer Gruppe bedeutet aber gleichermaßen, von einer anderen ausgeschlossen zu sein.

[407] Grimm, Jacob und Wilhelm: Rumpelstilzchen. In: Strich, Christian (Hg.): Das große Märchenbuch. Die hundert schönsten Märchen aus ganz Europa. Zürich: Diogenes Taschenbuch 2007., S. 415–418, S. 418.

[408] Vgl. ebd. S. 415–418.

Ein weiterer, für diese Diplomarbeit relevanter Aspekt der identitätsstiftenden Funktion von Namen findet sich in der mittleren Phase des Initiationsprozesses, den Figuren in Initiationsromanen durchlaufen. FREESE bezeichnet die „Annahme eines neuen Namens“[409] als mögliches Ereignis innerhalb des Individuationsprozesses, das unmittelbar auf den Wandel der Figur hindeutet.[410]
Namen erfüllen innerhalb literarischer Texte mehr als nur eine bezeichnende Funktion. Wichtig zudem ist die Perspektive, aus der die Namens(be)nennung kommt, da verschiedene Figuren auch Unterschiedliches wahrnehmen und die Fremdeinschätzung sich im Generieren eines neuen Namens äußern kann. Darüber hinaus spiegeln doppelte Identitäten in Form von mehrfachen Namensgebungen in gewisser Weise einerseits die Hürden innerhalb des Sozialisationsprozesses wider, andererseits können diese auch schlichtweg Teil eines Individuationsprozesses sein.[411]

Vor allem in phantastischen Texten kann der Namenswechsel einzelner Figuren eine bedeutungsstiftende Funktion haben. Ebenso verändert die Macht, die Namen und das Aussprechen derselben ausüben können, die Handlung und somit auch den Raum. So hängt in *Der geheime Name*, ebenso wie in Rumpelstilzchen, alles davon ab, den Namen des bösen Wichts herauszufinden, um die ursprüngliche Ordnung wiederherzustellen: „‚Grummelscrat, Grummelscrat ist sein geheimer Name – Grummelscrat, des Moores Hüter, holt sich seine Dame.‘ Er verstummte, erschrak über seinen Gesang. Es war gefährlich, den Namen des Geheimen laut auszusprechen.“[412] Mora versteht nicht, warum Fina sich ihm mit ihrem Namen vorstellt, als würde sie sich ihm unterwerfen. Diese Annahme rührt daher, dass sein Herr ihn beim Namen nennt und durch sein Wissen über seinen Namen über Macht verfügt:

> Mora wusste nicht, was es bedeutete. Namen waren etwas Machtvolles. Jedes Mal, wenn der Herr ihn Morasal nannte, war es unmöglich, seinen Befehlen auszuweichen, so als wäre es eine Zauberformel, mit der er seinen Diener beherrschte. Doch warum hatte sie ihren Namen genannt? Bedeutete das, dass er die gleiche Macht über sie ausüben könnte? […] [W]enn er genau darüber nachdachte, hatte der Herr seinen Namen womöglich einfach nur geheim gehalten.[413]

[409] Freese (1971), S. 155 sowie S. 175.
[410] Vgl. ebd. S. 155.
[411] Vgl. Spinner (2009), S. 81 sowie S. 91.
[412] Der geheime Name (2013), S. 295.
[413] Ebd. S. 156.

In einem FOUCAULT'SCHEN Raum des Anderen scheint es ebenso wahrscheinlich, auch jemand anderer sein zu wollen oder zu werden. Die unberührte Welt des Waldes soll für Jari in *Solange die Nachtigall singt* ein Raum der Entwicklung und Selbstfindung sein. Er geht auf Wanderschaft, um in einem ausgelagerten, heterotopen und elternfernen Raum zu sich selbst zu finden.[414] Der Übertritt in den Wald ist gleichzeitig auch ein „Schritt aus der Ordnung"[415] und deshalb verschafft er sich in diesem neuen Raum auch eine neue Existenz[416], die in weiterer Folge auch einen neuen Namen benötigt. So lässt der Tischlergeselle mit den Pflichten und Normen der Gesellschaft auch seinen Namen hinter sich und gehört ab sofort in die Welt des Waldes. Aus Jari wird Zeisig, was die deutsche Übersetzung seines Nachnamens „Cizek" darstellt. Ein „lockerer Zeisig" ist schließlich sprichwörtlich jemand, der sein Leben genießen möchte; ein Lebemann, der seine Pflichten zugunsten eines ungebundenen Lebens hintenanstellt.[417] Er wird also kurzerhand von Jascha unbenannt, sobald er seine Wanderschaft in der Fremde des Waldes beginnt.

Jascha hat die beiden Identitäten ihrer getöteten Schwestern angenommen, die in ihr weiterleben – es sind drei Identitäten, die im Raum des Anderen weiterhin existieren können. Jascha spielt mit dem Namen, konstruiert durch und mit ihm einen Raum, in dem sie wieder Kind, in dem sie wieder Schwester sein darf. Der Wald, der als Versteck und Kulisse der Schönheit dient, gibt ihr die Möglichkeit, in die Namen und Rollen von Jolanda und Joana zu schlüpfen. Allein durch die Nennung und das Annehmen der Namen ihrer Schwestern kann Jascha eine Situation inszenieren, die den Tischlergesellen, den leichtlebigen, soeben ausgeflogenen Zeisig, in den Wahnsinn treibt. Ebenso ist er im Raum des Anderen Jäger. Als Jäger bekommt Jari nicht nur eine weitere Identität, sondern gehört unweigerlich zum Wald. Er wird zu einer sujetlosen Figur, da sein Übertritt in den Wald nun nicht mehr als Ereignis angesehen werden kann – er gehört dem Wald, sein Ziel ist der Wald. Figuren, die dem semantischen Feld des Waldes angehören, sind laut FROST Holzfäller, Jäger, all jene, deren Arbeitsbereich der Wald ist. [418] Darauf weist Jascha Jari sogleich hin, dass gewisse Aufgaben zu Männern gehören, in deren Rolle sie aber manchmal schlüpfen muss, nämlich: „‚Holz hacken!', rief sie. ‚Wasser tragen! Mauern ausbessern! Bären jagen!'"[419] Diese

[414] Vgl. Pfennig (2014), S. 175.
[415] Kalbermatten (2011), S. 93.
[416] Vgl. ebd.
[417] Vgl. Online-Duden/Zeisig: https://www.duden.de/rechtschreibung/Zeisig (27.01.2020)
[418] Vgl. Frost (2012 b), S. 325.
[419] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 25.

Rollen also, die so selbstverständlich zum Wald dazugehören, soll Jari zukünftig übernehmen, um ein Teil des Waldes zu sein. Seine Wanderschaft ist zu diesem Zeitpunkt bereits zu Ende. Der Wald bleibt zwar ein Raum der Entwicklung, diese verläuft allerdings nicht positiv. Dass Jari sich weder mit einem seiner Namen wohlfühlt noch seine Identität gefunden hat, zeigt sich besonders beim Kennenlernen des geistig zurückgebliebenen Branko: „‚Ich … ich bin …', begann Jari und fragte sich, was Branko am besten aussprechen konnte. Jari? Cizek? Zeisig?"[420] Doch dies spielt keine Rolle mehr, da er ab diesem Zeitpunkt von Branko „Ich bin ich bin" genannt wird. Jari befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einer Übergangsphase und durchläuft gerade einen Wandlungsprozess. Er ist weder der alte noch der neue Mensch, zu dem er im Laufe eines Initiationsprozesses werden soll. VAN GENNEPS mittlere Phase seines dreigliedrigen Schemas der Übergangsriten bezeichnet er als Schwellen- bzw. Umwandlungsphase.[421] In Bezug auf den Initiationsvorgang spielen sowohl die Vielfalt der Namen als auch die Tatsache, dass Jari nach Betreten des Waldes einen neuen Namen bekommen hat, eine Rolle. Einerseits ist er auf der Suche nach einer Identität, die Suche ist noch nicht vollendet, sonst wüsste er, mit welchem Namen ihn Branko ansprechen soll. Andererseits ist ein neuer Name auch immer ein Aspekt einer maßgeblichen Veränderung einer Figur, wie bereits FREESE in seinen Forschungen zum Initiationsreiseroman festgestellt hat. Zudem bekommt Jari den Namen eines Vogels, dessen Lebensraum der Wald ist und wird damit ebenso Teil des Waldes.

> „Was ist der Zeisig für ein Vogel?"
> „Er ist klein und unscheinbar", sagte Jari. „Unbedeutend. Er tut nichts, als zu existieren. Er lebt in den Tag hinein. Nur wenn man ihm ein wenig näher kommt, bemerkt man die gelben Federn in seinem Kleid. Wenn man ihm näher kommt, ist er bunt."[422]

In *Nebelsilber* ist es der Name des Erlenkönigs, der Macht impliziert. Sein Name deutet bereits darauf hin, dass er der Herrscher über ein bestimmtes Reich ist.

4.3.7 Gefährliche Feuer

Der gestimmte Raum kann sich schnell verändern, indem Elemente – vor allem, wenn dies plötzlich und überraschend geschieht – hinzukommen. Neben dem Nebel verwandelt das Feuer einen scheinbar sicheren, geschützten Raum sehr schnell in einen Gefahrenraum. Wie bereits erörtert worden ist, dient die Höhle als Element phantasti-

[420] Solange die Nachtigall singt (2012), S.148.
[421] Vgl. Van Gennep (2005), 21.
[422] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 24.

scher Texte nicht nur als möglicher Ort des Anderen, der eine eigene Welt in sich birgt, sondern auch als Schutzraum und Zufluchtsort. Für BACHELARD wäre Moras Höhle ein Äquivalent zum menschlichen Haus, ein gegen alles Feindliche verteidigter Besitzraum. Er ist dort zu Hause und flüchtet mit Fina vor seinem Herren, der den Ort des Schutzes zerstören will:

> Ein lautes Tosen fauchte durch den Wald, ein orangefarbenes Flackern reflektierte an den Bäumen, die er durch die Luke oberhalb seiner Feuerstelle sehen konnte. Doch es war nicht sein Feuer, das sich dort oben spiegelte – es war ein größeres Feuer! […] Als er oben ankam, sah er das Feuer: Riesige Flammen loderten aus seinem Holzschuppen, fraßen den Unterstand mitsamt dem Feuerholz. Sie verschlangen das Gebüsch, in dem der Schuppen verborgen lag, und griffen auf den Erdkeller über, der sich direkt daneben befand.[423]

Fina und Mora sind also nicht direkt in Gefahr, dennoch vernichtet der Geheime deren Vorräte, wodurch sie bald gezwungen sind, den Schutzraum zu verlassen und zwangsläufig in den verborgenen, gefährlichen Wald zurückzukehren.

In *Solange die Nachtigall singt* ist der/die Leser/-in zuerst nicht sicher, ob tatsächlich ein Feuer ausgebrochen ist, oder dieses Szenario nur der Phantasie oder Halluzination des Protagonisten entspringt. Was dafür spricht, dass der sonstige Schutzraum des Hauses, der für Jari jedoch einen Gefahrenraum darstellt, tatsächlich in Flammen aufgeht, zeigt folgender Ausschnitt:

> Die Mädchen kämpften Seite an Seite mit ihm gegen das Feuer, eine von ihnen war stets dicht neben ihm, während er nicht genau wusste, wo die anderen sich befanden, aber sie waren alle da, er hörte ihre Stimmen durch das Fauchen und Knistern der Flammen.[424]

Die Tatsache, dass es eigentlich nur ein Mädchen, nämlich Jascha gibt, die ihre beiden Schwestern nur spielt, wird vom auktorialen Erzähler nicht berücksichtigt. Immer nur eine befindet sich neben ihm, die Präsenz der anderen ist nur Schein, was durch gefährliche und verwirrungsstiftende Szenen inszeniert wird: „Stiebend rote Funken, ein wütendes, zerstörerisches Feuerwerk. Ein rußiger Arm, die Finger in ein Stück Stoff gekrallt. Rennende bloße Beine auf Treppenstufen.“[425] Der gestimmte Räum und der Anschauungsraum verändern sich wie aus dem Nichts und verfälschen durch die Hektik vollkommen das Bild, das Jari sieht. Jaris Anschauungsraum zeigt ein Mäd-

[423] Der geheime Name (2013), S. 244–245.
[424] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 299.
[425] Ebd.

chen, seine Wahrnehmung des gestimmten Raums hat aber zur Folge, dass er drei Mädchen sieht. Aufgrund der kreierten Atmosphäre des Raums, erlebt der Protagonist diese Situation als traumatisch. Ein Gemälde aus der Vergangenheit weist darauf hin, dass er hinsichtlich seiner Erfahrungen mit Flammen bereits vorbelastet ist:

> Die ganze Nacht hatte etwas Dämonisches an sich, Jari erinnerte sich an ein altes Ölbild der Hölle im Schlafzimmer seiner Eltern, ein Bild, das er schon als Kind gehasst hatte: von Feuersäulen und schreiend aufgerissenen Mündern, von durchspießten Leibern und schmerzverzerrten Gesichtern, und irgendwo im Feuer versteckten sich jetzt diese Bilderfetzen, es war, als wären die Figuren direkt aus seiner halb vergessenen Kindheit in diese Feuernacht gesprungen, um ihn zu verhöhnen.[426]

Die Tatsache, dass ein Bild der Hölle das Schlafzimmer seiner Eltern ziert, lässt vermuten, dass es in seiner Kindheit mitunter einiges gibt, das er nie verarbeitet hat. Auch so können Kindheitsräume beschaffen sein – was bleibt, sind Erinnerungen an Räume der Angst.

4.3.8 Phantastische Tiere

In diesem Unterkapitel soll es vor allem um die namensgebende sowie charakterisierende Funktion gehen, die Tiere in phantastischen Texten einnehmen können. Auch als phantastischer Ort beheimatet der Wald unzählige Tiere, die auf unterschiedlichste Weise vorkommen. Rehe, Vögel, Eichhörnchen, Kröten, Fledermäuse, Wölfe, Igel, Füchse, Wildschweine sind nur einige Tiere, die auch im Märchenwald wichtige Rollen – der böse Wolf in *Rotkäppchen* oder das Reh in *Brüderchen und Schwesterchen* – einnehmen können. In Volksmärchen können Tiere sprechen – dies löst allerdings auch keine Irritationen aus, da der/die Lesende bereits vorab von einer Welt des Wunderbaren ausgeht. In phantastischen Erzählungen sind sprechende Tiere auch immer wieder Teil der Anderswelt.

Tiere in der Literatur „partizipieren […] an einer allgemeinen Kultur- und Wissensgeschichte der [realen] Tiere“[427] und so braucht es immer einen „historisch, kulturell und regional spezifischen Hintergrund“[428], um von einem phantastischen Tier sprechen zu können. Um allerdings als literarische Figur gelten zu können, reicht die bloße Erwähnung eines Pferdes in einem Text nicht aus. Weniger die poetologische Bedeutung eines zwitschernden Vogels, der die Atmosphäre des Waldes näher zu bestimmen

[426] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 299,
[427] Borgards, Roland: Tier. In: Brittnacher, Hans Richard (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013., S. 482–487, S. 484/linke Spalte.
[428] Ebd.

vermag, als vielmehr die Funktion, die derselbe mit Fähigkeiten wie Denken, Reflexion und Intentionalität innerhalb eines Textes als interagierendes Wesen einnehmen kann, spielt eine Rolle.[429]

Kann die Tier-Figur nicht nur kommunizieren, sondern sogar sprechen, ist sie soweit anthropomorphisiert, dass sie als phantastisches Wesen wahrgenommen werden kann, das nicht nur den Raum bevölkert, sondern ihn dadurch mitkonstituiert. Voraussetzung, um ein Tier als phantastisch bezeichnen zu können, ist, dass es sich nicht nur verhält – Verhalten setzt schließlich noch kein intentionales Handeln voraus –, sondern auch frei handelt. Nicht immer ist es möglich, genau festzustellen, ob ein Tier bereits als Figur gesehen werden kann. Als Leser/-in befindet man sich oftmals in der Schwebe zwischen dem Annehmen des Irrationalen und Anzweifeln des Möglichen. Ebendiese Unschlüssigkeit, die TODOROV als wesentliches Merkmal des Phantastischen nennt, ist es auch, die einen phantastischen Raum und dessen Bewohner ausmacht.[430]

Tiere fungieren häufig als green-world guide. So ist es, wie bereits zu einem früheren Zeitpunkt dieser Diplomarbeit erläutert worden ist, in *Der geheime Name* der Fall. Ein Eichhörnchen übernimmt die Funktion, Fina stets auf den Wald aufmerksam zu machen und sie hineinzuführen.

In *Nebelsilber* kündigen die Hufschläge eines unsichtbaren Pferdes den Einbruch des Phantastischen an; sie verändern die Atmosphäre des Waldes als Raum und dadurch wird die Handlung von diesem Pferd mitkonstruiert. Der Wald wird zu einem Raum, der mit dem Raum des Glücks, welchen das Haus als Zuhause verkörpert, nichts mehr gemein hat; er wird zu einem Ort voller Gefahren.

Auch in *Solange die Nachtigall singt* spielen Tiere eine wesentliche Rolle. Ein Hirsch, der als Reittier dient, ein Fuchs, der scheinbar durch das Haus schwirrt, ausgestopfte Nachtigallen sowie Wölfe und Bären im Nebel stiften Verwirrung. Durch die teilweise ungewöhnlichen Handlungssequenzen mit verschiedenen Tieren wird das Moment der Unschlüssigkeit innerhalb der Texte umso präsenter, weil der/die Leser/-in sich an vielen Stellen des Textes nicht sicher ist, ob die Tiere tatsächlich existieren oder nur imaginiert werden.

[429] Vgl. Borgards (2013), S. 484/linke Spalte.
[430] Vgl. ebd. S. 484/rechte Spalte.

Auch in Bezug auf Namensgebungen wird nicht mit Tierbezeichnungen gespart. Neben Jari, der den leisen, unscheinbaren, personifizierten Zeisig verkörpert, sind die Drillinge ursprünglich als Nachtigallen bezeichnet worden und singen ebenso schön und traurig.

> [S]ie lachte und da war wieder der silberne Ton des Glöckchens – oder war es der Gesang eines Vogels, der in ihrem Lachen mitschwang? Ein kleiner Vogel, dachte Jari, unauffällig grau, aber mit einer wunderschönen Stimme. Der Vogel auf dem Bild. „Eine Nachtigall", sagte er laut.[431]

Jascha ist aber nicht glücklich, mit einer Nachtigall verglichen zu werden. Diese steht für ihre traurige Vergangenheit. In ihrer Kindheit sind die Drillinge Jascha, Jolanda und Joana von deren Vater immer als Nachtigallen bezeichnet worden. Eines Tages werden sie entführt. Nur Jascha überlebt die Entführung und erinnert durch ihren klagenden Gesang auch im weiteren Verlauf der Handlung sehr an eine Nachtigall. Als personifizierte Vögel gehören sie beide zur Welt des Waldes.

> „Jari und Jascha", wiederholte sie. Der Zeisig und …"
> „Die Nachtigall" sagte er.
> „Warum? Warum die Nachtigall? Du hast es schon einmal gesagt. Wie kommst du darauf?" Beinahe klang sie wütend.[432]

Hierbei handelt es sich um einen identitätsstiftenden Aspekt, der eine Figur darüber hinaus animalisiert, weil dieser meist nicht nur die Bezeichnung des Tieres, sondern auch dessen Eigenschaften zugeschrieben werden. Jascha möchte aber keine Nachtigall mehr sein. Solange sie im Wald lebt, verstummen auch ihre schönen, wehmütigen Lieder nicht, die wie die einer Nachtigall durch den Wald klingen.

4.3.9 Magie und übernatürliche Kräfte

Übernatürliche Fähigkeiten und Gegenstände treten oftmals in Zusammenhang mit magischen Passagen auf und sind mitunter sogar Voraussetzung für eine solche, weshalb hierzu bereits eine ausführliche Auseinandersetzung (Kapitel 2.5) stattgefunden hat.

Magie definiert das Regelsystem einer Anderswelt und fungiert dadurch nicht nur als Element des Übertritts von einer Primär- in eine Sekundärwelt. Magische Gegenstände wie der unsterblich machende Stein der Weisen, Zauberstäbe, magische Süßigkei-

[431] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 19.
[432] Ebd. S. 26.

ten, Tierverwandlungen und sonstige Fähigkeiten, wie sie in J.K. ROWLINGS *Harry-Potter*-Heptalogie vorkommen, sind Elemente, welche die Anderswelt charakterisieren und die dort gültigen Regeln erst festlegen.

Ähnlich wie mit TOLKIENS Ring und ROWLINGS Tarnumhang ist es Mora in *Der geheime Name* durch Magie möglich, für Fina unsichtbar zu sein. Diese Fähigkeit ist jedoch auf einen gewissen Raum, ein bestimmtes Gebiet des Waldes, beschränkt. Das Mädchen blickt gerade aus dem Fenster, befindet sich im Teilbereich des sicheren Hauses, während Mora es von der Waldgrenze aus beobachtet. Fina spürt seine Präsenz, sieht direkt in sein Gesicht, das für sie in Wahrheit aber gar nicht sichtbar ist: „Sie konnte ihn nicht sehen, ganz bestimmt nicht, schließlich war er unter dem Tarnzauber seines Herrn verborgen! Dennoch kam es ihm vor, als würden sich ihre Blicke für einen Moment begegnen.“[433] Der Raum wird demnach durch Magie verändert. Während die Unsichtbarkeit Moras dazu beiträgt, dass dem Raum etwas fehlt, das eigentlich vorhanden ist, gibt es für jene aus der innerfiktionalen Primärwelt aber auch die Möglichkeit, eine Welt zu betreten, die nur durch das Streuen von Salz zugänglich ist und als der „versteckte Wald“ bezeichnet werden kann. Magie bewirkt hier also einerseits, dass Fina etwas verborgen bleibt, andererseits ist es durch diese auch möglich, andere Räume zu erkunden und, wie es in Initiationsromanen stets der Fall ist. Dadurch erschließen sich neue Erfahrungshorizonte. Die Fremdartigkeit des phantastischen Raums trägt dazu bei, dass die Protagonistin sich entwickelt. Der Tarnkreis des Wichts schließt Fina außerdem ein, wie auch Jari eingeschlossen worden ist, von der Klamm und den unwirklich anmutenden Geschehnissen im Wald:
„‚Das ist sein Tarnkreis.‘ Der Geheime trat hinter sie in den Kiefernwald. Seine Stimme säuselte. ‚Sie kann hinausblicken. Aber wenn sie ihn verlassen will, kehrt sie auf der anderen Seite in ihn zurück.‘“[434] Solange Fina kein Salz streut, ist sie in der Welt von Moras Herrn gefangen.
Magie wird in diesem Werk jedoch viel früher angewendet. Wie so oft ist es ein Ring, der die Ordnung der Primärwelt auf den Kopf stellt:

> Der Geheime zog sich aus der Traumwelt zurück und öffnete die Augen. Der Ring der Müllerstochter war wieder kühl unter seinen Fingern. Wie leichtfertig sie ihn damals hergegeben hatte – ohne sich zu wundern, warum er einen kleinen Goldring gegen Berge von an-

[433] Nebelsilber (2015), S. 105.
[434] Der geheime Name (2013), S. 441.

> derem Gold tauschte. [So] sehr hatte das Gold sie geblendet, dass sie nicht einmal geahnt hatte, welche Macht sie ihm mit dem winzigen Schmuckstück gab.[435]

Mit dem magischen Ring kann der Geheime in die Träume der Protagonistin und ihrer Mutter, der einstigen Müllerstochter, eindringen. Er manipuliert sie, kreiert damit Räume, die gar nicht existieren, lässt die Träumenden im Dunkeln, ob das Geträumte nicht doch Wirklichkeit ist oder wird.

In *Nebelsilber* reitet der Erlenkönig mit seinem Pferd durch die Nacht. Der Kranz des einstigen Herrschers, der als Krone dient, bewirkt, dass Silas als zukünftiger Erlenkönig für andere nicht sichtbar ist. – außer für Edie, die über eine Gabe verfügt. Silas' Herzschlag lockt sie schließlich zum Eingang einer Höhle. Dieser ist gleichzeitig auch das Tor in die Welt des Erlenkönigs. Die Gabe, die sie dort hingeführt hat, beschreibt Edie folgendermaßen:

> Manchmal wusste sie selbst nicht, ob sie sich bloß einbildete, Spuren einer vergangenen Welt zu sehen. Ein ferner Nachhall, als seien diese magischen Geschehnisse so stark gewesen, dass es in der Gegenwart immer noch eine Erinnerung an sie gab.[436]

Ihre Eltern wissen nichts von ihrer Fähigkeit: „Haris würde sie mit seiner handfesten Art daran erinnern, dass sie möglicherweise phantastische Dinge sah – aber nur, wenn sie es zuließ."[437] Darüber hinaus gibt es einen magischen Gegenstand, ein Silberreif, der ein Kind davor schützen soll, vom Erlenkönig geholt zu werden. Ebenso trägt Edie ein magisches Tuch von Rodriga, das eine Spur hinterlässt, die Roman zu ihnen führt.

Der Text *Solange die Nachtigall singt* beinhaltet unzählige Elemente und Phänomene, die als phantastisch charakterisiert werden können, aber oftmals auch rational erklärbar sind. Ist es nur Einbildung, dass die vermeintlichen Schwestern, die eigentlich nur eine Person, nämlich Jascha verkörpert, auf einem Hirsch durch den Wald reiten? Entspringt das Schauspiel Jaschas nur einer psychischen Erkrankung aufgrund der mangelnden Bewältigung traumatischer Erlebnisse oder hat das Mädchen tatsächlich magische Fähigkeiten? Es ist unmöglich, diese Fragen eindeutig zu beantworten. Entweder es handelt sich tatsächlich um Magie oder die Geschehnisse im Nebelwald lassen sich durch ein Zusammenspiel von Drogen- und Alkoholkonsum und die daraus

[435] Der geheime Name (2013), S. 294.
[436] Nebelsilber (2017), S. 57.
[437] Ebd. S. 59.

resultierenden Halluzinationen, (Fieber-)Träume, Wahnsinn und Täuschungen bzw. Inszenierungen Jaschas erklären. TODOROVS Auflösungsmöglichkeiten fantastisch-unheimlicher Texte, welche bereits erläutert worden sind, lassen keine Magie zu. Indem sich die Ereignisse als real-imaginär oder real-illusorisch herausstellen und rational erklärbar sind, verlieren sie ihren Status des Phantastischen. Dieser Text erzeugt allerdings eine Unschlüssigkeit, die bis zum Schluss nicht aufgelöst werden kann.

4.3.10 Verwirrungsstiftende Doppelgänger

Beispielhaft für das Doppelgängermotiv ist wohl das verwirrungsstiftende Zwillingspaar KÄSTNERS, das *doppelte Lottchen*. Wie auch bei vielen anderen Begriffsdefinitionen, die für diese Arbeit relevant sind, spielt erneut das Wort „Identität" eine wichtige Rolle. Das Spiel mit sowie die Spaltung der Identität stehen also im Vordergrund und tragen oftmals dazu bei, dass das Phantastische des Textes zum Vorschein kommt.

Es handelt sich um ein Motiv, das innerhalb der Literaturwissenschaft vielfach definiert wurde und sich sowohl in der allgemeinen als auch Kinder und Jugendliteratur immer wiederfindet. FRENZEL beginnt das Kapitel des Doppelgängers in *Motive der Weltliteratur*, indem sie das Doppelgängertum auf sein wesentlichstes Merkmal reduziert, nämlich „der physischen Ähnlichkeit zweier Personen"[438]. Neben der Verdoppelung der realen Person durch Familienähnlichkeit sowie Verkleidung kann auch deren Gestalt im Traum, ihr Spiegelbild, Porträt, Schatten sowie eine belebte Puppe eine derartige Funktion übernehmen. Ein Abbild des Ichs bedeutet somit eine zusätzliche Existenz und all das, was diesem Abbild widerfährt, wirkt sich auf die reale Figur aus.[439]

Unabhängig von den unterschiedlichen Erscheinungsformen kann man zwischen zwei Kategorien, nämlich der Ich-Doppelung und der Ich-Spaltung, unterscheiden. Der kanadische Literaturwissenschaftler DAVID DANOW differenziert in Bezug auf die fiktive Welt zwischen drei Stufen des Doppelgängertums:[440]

1. Das gedoppelte Ich

> First, a character fulfilling the role of a double [is] […] sharing certain psychological or physiological similarities with another character […]. There is no doubt […] that the character

[438] Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner [6]2008, S. 92.
[439] Vgl. ebd. S. 98.
[440] Vgl. Lexe, Heidi und Kathrin Wexberg: Das böse alter ego in der Kinderliteratur. In: Seibert, Ernst und Vera Nowak (Hg.): Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011. (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 13), S. 147.

> *exists* [Kursivsetzung im Original] within the fictional context and there is an equal certainty that a seperate, individual mind is functioning independently of all others.[441]

Diese erste Kategorie ähnelt dem, was auch andere Literaturwissenschaftler/-innen unter dem Terminus „Ich-Doppelung" verstehen. Unabhängig von der gedoppelten Figur existiert auch tatsächlich eine andere, die abseits ihrer Rolle oder als Doppelgänger/-in ein eigenes, unabhängiges Individuum ist.

2. Das gespaltene Ich

> Second, […] the double may be portrayed as a kind of psychological entity or ‚mental construct' belonging to another character; that is, it can 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.[442]

In diesem Fall ist das Doppelgänger-Ich nicht Teil der innerfiktionalen Welt, sondern ein Phantasieprodukt, das auf eine gespaltene Persönlichkeit hindeuten kann. Dennoch muss dem nicht so sein – ein Phantasiefreund, den sich Kinder oftmals vorstellen, ist ebenso wenig ein Indiz für einen pathologischen Hintergrund der Imagination.

3. Das phantastische Doppel

> 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 literaly specter, or with flesh, or in some sense with both. Does this figure appear a separate being or an inhabitant of another character's (or of the reader's) mind?[443]

Diese letzte Kategorie, die zwischen den beiden ersten zu liegen scheint, lässt mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu. Die Doppelgängerfigur ist nicht klar als Individuum identifizierbar, die Konstitution des Textes unterstützt diese Uneindeutigkeit, ob eine Figur nun innerlich gespalten ist oder äußerlich kopiert wird. In diesem Fall muss man unweigerlich auf die TODOROV'SCHE Unschlüssigkeit zurückkommen, die das Phantastische während des Lesens auslösen soll. Das Phantastische als Element muss den/die Leser/-in irritieren, Verwirrung stiften – ebenso wie diese Kategorie des nicht zuzuordnenden Doppelgängers.

DANOWS Theorie ist für diese Diplomarbeit besonders relevant, da sich alle Stufen –

[441] Danow, David K.: The Enigmatic Faces of the Doppelgänger. In: Canadian Review of Comparative Literature 23/2 (1996), S. 457–474, S. 459.
[442] Ebd.
[443] Ebd.

betrachtet man den Text als phantastischen oder psychoanalytischen – in MICHAELIS' *Solange die Nachtigall singt* finden. Hier verhält es sich nämlich so, dass die Ich-Spaltung einer zentralen Figur, die aus einem im Kindesalter erlebten Trauma resultiert, bei den Leser/-innen sehr schnell deutlich wird. Somit ist die erste Kategorie dieser Motivik identifizierbar. Im weiteren Handlungsverlauf stellt sich heraus, dass es durchaus einmal eine Doppelung, in diesem besonderen Fall sogar eine doppelte Doppelung dieser Figur gegeben hat. Diese Realität liegt jedoch vor der eigentlichen Handlung, lediglich Rückblenden erzählen von Drillingen, von zwei ehemals existenten Individuen, die durchaus einmal reale Doppelgänger/-innen der Figur Jascha gewesen sind. Im Text dominiert allerdings die dritte Kategorie, die als „das phantastische Doppel" betitelt wurde. Es herrscht absolute Unschlüssigkeit, ob die beiden Drillingsschwestern Jaschas, Jolanda und Joana, tatsächlich existieren. Erst gegen Ende wird dieser Schwebezustand aufgelöst. Durch die personale Erzählperspektive des Protagonisten überträgt sich die Täuschung desselben auf den/die Leser/-in und erst nachdem die Vorgeschichte der Drillinge vollständig erzählt worden ist, wird klar, dass es sich in diesem Fall um ein vorgetäuschtes Doppelgängertum handelt.[444] Jascha ist in Wahrheit nur eine Figur, die durch Verkleidung und die Tatsache der Familienähnlichkeit, die eineiige Drillinge nun mal von Geburt an besitzen, auch ihre beiden getöteten Schwestern verkörpert. Es handelt sich in diesem Fall nicht nur um eine Ich-Doppelung, sondern um eine Ich-Vervielfachung. Sowohl die Bewusstseinsspaltung als auch das Moment der Verwechslung werden durch die grotesk erscheinende Figur der Jascha realisiert.[445] Am Ende des Textes haben Jascha und Jari den Wald hinter sich gelassen. Jascha hat Jari zwar alles anvertraut, scheint abgeschlossen zu haben mit dem „grünen Labyrinth" ihrer Vergangenheit, wird aber dennoch ab und zu von diesem eingeholt – so auch an diesem einen Tag am Meer. Sie gehen mit ihrer gemeinsamen, fünf Jahre alten Tochter am Strand spazieren und entdecken einen toten Baum. Während Jari und Mathilde eine Sandburg bauen gehen, entdeckt Jascha zwischen den Ritzen und Ästen des alten Baums Federn, eine Oboe und eine Harfe – auf einmal werden Jolanda und Joana wieder präsent. Plötzlich hört sie auch die Klänge einer Oboe. Hat Jascha den Wald und ihr Trauma auch tatsächlich hinter sich gelassen, oder bleibt ihre Persönlichkeitsstörung weiterhin bestehen? Sie kann nicht glau-

[444] Vgl. Frenzel (2008), S. 95.
[445] Vgl. Ebd. S. 103.

ben, was sie sieht: „‚Aber ich … ich war noch nie hier', flüsterte Jascha."[446] Handelt es sich tatsächlich um Nachtigallfedern oder hat der Wind die Federn irgendeines Vogels in die Ritzen des Baumes geweht? Ist die Oboe in Wahrheit ein Ast, die Harfe ein Gebilde aus Spinnweben? Oder sind es doch die Geister ihrer Schwestern, die ihr und Jari einen Streich gespielt haben und nun wieder hier sind?

Hier zeigt sich besonders gut, wie die Ambivalenz, die perzeptionstheoretisch hinsichtlich Realität und Phantastik herrscht, mithilfe der Psychoanalyse aufgelöst werden kann.[447] Im nächsten Moment kann diese einfache Auflösung jedoch wieder unbedeutend sein, wenn – wie soeben veranschaulicht worden ist – Elemente hinzukommen, die alle bisherigen Annahmen und Schlussfolgerungen bezüglich der Erzählung wieder infrage stellen. Schließlich ist der Text solange der Phantastik zuzuordnen, bis die Unschlüssigkeit, die während des Lesens empfunden wird, einer rationalen Erklärung weicht.

4.3.11 Metamorphose als Teil der Entwicklung

Metamorphosen haben immer etwas mit einer Veränderung der Gestalt oder des Wesens zu tun. Beispielhaft für literarische *Metamorphosen* sind die gleichnamigen Geschichten des römischen Dichters OVID, die von physischen und psychischen Verwandlungen handeln. Sowohl die äußerliche als auch die innerliche Gestalt eines Menschen kann Gegenstand einer Metamorphose sein.[448]

Märchenhafte Figuren wie Zauberer, Hexen oder Feen besitzen für gewöhnlich magische Fähigkeiten, um Menschen in Tiere, Pflanzen oder andere Objekte zu verwandeln. Mithilfe eines Zauberspruchs oder -tranks ist es auch Menschen möglich, eine Verwandlung zu vollziehen oder bei anderen zu initiieren.[449]

Als Motiv in der Kinder- und Jugendliteratur spielt die Verwandlung eine wesentliche Rolle. So beschreibt es auch LEXE als „Bindeglied zwischen der Kreatürlichkeit des Kindes und dessen beginnender Reifung (Zivilisierung)"[450]. In ihrer Untersuchung, die sich den motivischen Gemeinsamkeiten einer Auswahl kinderliterarischer Klassiker widmet, behandelt sie auch das Verwandlungsmotiv. Dieses wurde in Bezug auf die

[446] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 445.
[447] Vgl. Bönnighausen, Marion.: Von Doppelgängern und Wiedergängern 1800 – 1900 – 2000. Stationen medialer Einflüsse in der Literatur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed 2009. (kjl & m 09.extra), S. 146–157, S. 152.
[448] Vgl. Freidl, Andreas und Friedmann Harzer: Ich bin. Aber ich habe mich nicht… Über Verwandlungen in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed 2009. (kjl & m 09.extra), S. 103–116, S. 104.
[449] Vgl. Daemmrich (1995), S. 255/linke Spalte.
[450] Lexe (2003), S. 98.

Protagonist/-innen der ausgewählten Werke zwar immer anders realisiert, ist aber stets ein essentielles Moment des Individuationsprozesses. Während die Figur der Alice im Wunderland einen ständigen körperlichen Wandel durchlebt, der ihren Selbstfindungsprozess widerspiegelt, wird Nils Holgersson deshalb zu einer Miniatur seiner selbst, um das Mensch(lich)sein zu erlernen. Pinocchio verwandelt sich aus einem unbelebten Stück Holz zwischenzeitlich in ein Tier und schließlich in einen wahrhaftigen Jungen. Bis zuletzt entwickelt seine Nase ein Eigenleben und verlängert sich unkontrolliert, wenn er lügt. Erst als er schließlich begreift, dass sein Ziehvater Geppetto einen braven und ehrlichen Jungen verdient hat, wird er zu einem solchen.[451]

Da der Wald als Entwicklungsraum im Vordergrund steht, spielt in diesem Zusammenhang vor allem die Selbstfindung eine wichtige Rolle. Durch eine Verwandlung oder aber auch Verkleidung – welche in gewisser Weise auch als solche angesehen werden kann – verschleiert eine Figur ihre wahre Identität oder ist noch am Weg, diese zu finden. Sich durch geschickte Verkleidung als jemand auszugeben, der man in Wirklichkeit nicht ist, ist nicht nur an sich ein beliebtes Motiv[452], sondern kann auch auf eine Ich-Spaltung oder -Doppelung hindeuten, wie bereits anhand der Figur der Jascha in *Solange die Nachtigall singt* festgestellt werden konnte.

Verkleidung ist allerdings nur dann Teil der Verwandlungsmotivik, wenn es sich nicht um bloße Maskerade handelt, wie es beim Theater der Fall ist. Hinter dem willentlichen äußerlichen Verändern der Person muss eine Ernsthaftigkeit und Selbstverständlichkeit stecken, um tatsächlich als Metamorphose – psychisch sowie physisch – zu gelten. Pippi Langstrumpf erschafft sich ihre Welt mithilfe ihrer Verkleidungskünste, wie sie ihr gefällt – bereits das Titellied zur gleichnamigen Fernsehserie deutet darauf hin. Pippi verwandelt sich situationsabhängig in einen Clown, Piraten sowie in eine feine Dame, die an einem Kaffeekränzchen teilnimmt und setzt sich somit über alle Konventionen hinweg, schlüpft in Rollen und erfüllt Klischees.[453] Sie verkleidet sich nicht nur, sondern kreiert mit Verwandlungsspielen eine Welt, in der jede Rolle gleichermaßen auch Teil ihrer Identität ist. Somit verstehen auch die Erwachsenen, dass jede noch so kleine Unkonventionalität Teil des Gesamtkunstwerks Pippi Langstrumpf ist, keine Show und ebenso wenig Verkleidung.

Literarische Metamorphosen machen es möglich – und deshalb sind sie ein wesentlicher Bestandteil vieler Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur –, das Innere der Fi-

[451] Vgl. Lexe (2003), S. 98.
[452] Vgl. Daemmrich (1995), S. 265/linke Spalte.
[453] Vgl. Freidl / Harzer (2009), S. 107.

guren auf der Ebene der außerliterarischen sowie innerfiktionalen Welt mitzuerleben. Abgelenkt von eigenen innerlichen Vorgängen und Problemen kann man als Leser/-in die physische Veränderung einer Figur beobachten, die nichts anderes widerzuspiegeln vermag, als ihr innerstes Seelenleben. Ebenso ermöglicht das Verwandlungsmotiv einer Figur, Einblicke in das Seelenleben einer anderen zu bekommen. Durch eine Verwandlung zeigt sich der, durch die Zeit bedingte, Prozess des nicht nur äußeren, sondern vor allem inneren Wandels. Sie macht „anschaulich, was sich der Anschauung eigentlich entzieht“[454]. Gerade das Jugendalter steht für Wachstum und Heranreifung. Dies beschränkt sich nicht nur auf das Physische, auch die Seele wächst heran, entwickelt und verwandelt sich.[455]

Als erstes Beispiel für eine innere sowie äußere Wandlung der Gestalt ist Jaschas Verkleidung in *Solange die Nachtigall singt.* Immer dann, wenn sie den Wald verlässt, verhüllt sie ihre Schönheit, indem sie sich in ein hässliches Mädchen verwandelt. Ihre Erklärung, die sie Jari mitteilt, ohne danach gefragt zu werden, lautet: „‚Es ist nicht gut‘, […] wenn die Leute im Dorf zu genau wissen, wer man ist.‘“[456]
Jascha empfindet die Welt der Zivilisation als hässlich, da Personen aus dieser Welt ihren Vater sowie ihre Schwestern getötet haben. Aus diesem Grund verkleidet sie sich immer dann, wenn sie den Teilbereich der Schönheit, in dem alles in Ordnung zu sein scheint, verlässt.
Als Jari bereits einige Zeit im Wald verbracht hat, verliert er das Gefühlt über die Zeit: „‚Vier Wochen‘ […] ‚Bin ich wirklich seit vier Wochen hier?‘ […] ‚Ich dachte, es wäre eine Woche.‘ […] ‚Wo habe ich all die Tage verloren?‘“[457] Er empfindet die Zeit als verlorene Zeit. Dies sagt viel über seine Entwicklung aus, der Individuationsvorgang scheint andersrum zu verlaufen. Er kapselt sich immer mehr von der Außenwelt ab, gelangt nicht mehr nach draußen und verliert vollkommen den Bezug zu ihr.
„Der Wald war so schön wie am ersten Tag und genauso fremd. Vielleicht war es unmöglich, ihn kennenzulernen.“[458] In den meisten Fällen führt das Abenteuer, der Aufenthalt in der Fremde vor allem in phantastischen Initiationsromanen dazu, dass die Figuren an den Herausforderungen wachsen und letztlich in die Gesellschaft zurückkehren. Bei Jari kommt allerdings das Gefühl auf, als stünde ihm die Fremdartigkeit

[454] Freidl / Harzer (2009), S. 104.
[455] Vgl. ebd.
[456] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 21.
[457] Ebd. S. 147.
[458] Ebd. S. 154.

des Waldes im Weg, als würde sie ihn zu sehr irritieren, sodass nicht die Initiation, sondern die Denitiation die Folge seiner Reise ist. Er versucht nicht die Ordnung des Waldes wiederherzustellen, sondern wahrt die Schönheit, die nichts anderes als die Fassade eines Tatortes darstellt. Jari wächst an keinen Herausforderungen, vielmehr ist sein „Wandern", das Zweck seines Aufenthalts im Wald hätte sein sollen, ein „Zurückziehen", schlichtweg Isolation von der Zivilisation sowie seinem Freund Matti und den Eltern. Er wandert als Tischlergeselle los und verliert vollkommen die Orientierung, entwickelt sich zurück anstatt nach vorne. Vielleicht liegt dies auch an einem fehlenden Ziel, das er vor seiner Wanderung hätte definieren sollen? Immerhin impliziert das Voranschreiten im Raum durch semantisierte Teilbereiche auch einen kausalen Zusammenhang der Räume, die eine Entwicklung widerspiegeln können. Die Durchquerung des Waldes als Herausforderung und Ziel wäre für den Individuationsprozess förderlich gewesen. Stattdessen verbringt Jari ziel- und wahllos Zeit im Wald. Als er schließlich doch einmal mit Jascha in das Dorf gelangt, stellt die Galeristin fest:
„‚Warte' […] ‚Zeisig. Sieh mich an. Etwas … etwas an dir hat sich verändert' […] ‚Deine Augen', sagte sie. ‚Etwas ist darin geschehen. In der Tiefe.'"[459] Sein neuer Name ist nur scheinbar neu. Cizek bedeutet übersetzt „Zeisig" – demnach spricht auch die Namensänderung nicht für eine Initiation, sondern für Stillstand bzw. Rückschritt. In den Tiefen seiner Psyche ist wahrhaftig etwas geschehen – traumatische Ereignisse reihen sich aneinander und bleiben unbewältigt.

Moras Wille zur Angliederung und Anpassung an die primäre Welt, aus der Fina kommt, wird in *Der geheime Name* durch seine Rasur deutlich. Danach erkennt Fina einen jungen, hübschen Mann hinter der Fassade eines Eremiten. Die äußerliche Verwandlung spiegelt seine innere Bereitschaft wider, in die Gesellschaft aufgenommen werden zu wollen. Für Fina ist der Schritt, zu Hause ankommen zu wollen, sehr bedeutend für ihre Initiation. Nach dem Aufenthalt in der Anderswelt, kehrt sie schließlich in die fiktiv-reale Welt zurück und wird endlich nicht mehr verfolgt. Ihr Ziel ist es von Anbeginn an, endlich irgendwo anzukommen – dies hat sie nach Abschluss der Initiation geschafft.

Silas äußere Verwandlung in *Nebelsilber*, die mit dem willkürlichen Abschneiden seiner Haare nach seiner Flucht aus den Nachtschatten beginnt und schließlich durch

[459] Solange die Nachtigall singt (2012), S. 161.

das Aufsetzen der Krone des Erlenkönigs vollendet wird, spiegelt ebenso sein Innenleben wider. Erst mit der Entscheidung, die Herrschaft des Erlenkönigs zu übernehmen und somit für alle anderen außer Edie unsichtbar zu sein, ist sein Selbstfindungsprozess abgeschlossen. Seine Bestimmung ist es von Anfang an, neuer Wächter über die Nachtschatten zu werden.

> Er saß auf Leiras Rücken und seine Hände waren in ihrer silbrig schimmernden Mähne vergraben. Die Stute und ihr Reiter wären mit dem Wald verschmolzen, wenn Silas nicht Edies alten Streifenpulli unter seinem offen stehenden Mantel getragen hätte. Seine Haut war so strahlend weiß wie die Winterlandschaft aus Schnee und sein Haar erinnerte an die vor Frost dunklen Bäume. Nur auf seinen Wangen und Lippen lag ein Ton, der Edie an den Flakon aus Bergkristall denken ließ, in dessen Innerem tiefes Rot samtig kreiste. Wie immer betrachtete sie ihn ganz genau, suchte nach Veränderungen in seinem Äußeren, wohl wissend, dass sie bereits da waren und ihr nur so vertraut erschienen, dass sie sie nicht wahrnahm. […] War sein Gesicht nicht immer schon so klar und schön gezeichnet gewesen? Seine Augen ungewöhnlich ausdrucksstark und seine Hände elegant?[460]

Die Verwandlung von Silas Sterner, von einem Jungen mit einer besonderen Gabe zum Herrscher über die Nachtschatten, spiegelt sich auch in seiner äußerlichen Erscheinung wider. Die rötliche Farbe des Tranks, den Silas zu sich genommen hat, bevor er Teil der Nachtschatten geworden ist, ist auf seinen Lippen zu sehen. Die Umgebung des Naturraums im winterlichen Wald zeichnet sich auf seinem Äußeren ab, als müsste ihn der Erlenwald Tarnung und somit Schutz verschaffen. Das Pferd, auf dem Silas reitet, passt sich ebenso farblich an seine Umgebung an. Dennoch ist Silas nur für Edie sichtbar, die ebenso etwas von der roten Substanz zu sich genommen hat und ihn deshalb sehen kann. Die Metamorphose kann äußerlich sowie innerlich als abgeschlossen angesehen werden.

[460] Nebelsilber (2015), S. 396.

5 Fazit

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war es, herauszuarbeiten, welche Elemente und Phänomene den Raum des Waldes als einen phantastischen Entwicklungsraum charakterisieren. Dies sollte nach der Einführung aller relevanten theoretischen Begrifflichkeiten sowie Raumtheorien anhand der Primärtexte herausgearbeitet worden sein. Untersucht wurde der Wald in phantastischen Initiationsromanen aus dem Bereich der Jugendliteratur. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung und der damit einhergehenden Analyse ist, dass der Großteil der erwarteten Elemente, Phänomene und Motive in allen Texten in unterschiedlichem Ausmaß auftreten.

Die Primärwerke *Solange die Nachtigall singt, Der geheime Name* und *Nebelsilber* weisen viele Gemeinsamkeiten auf: Die Protagonist/-innen werden alle von einem green-world guide in den Wald geführt und machen dort Erfahrungen mit einem green-world lover. Ebenso ist das Motiv der Entführung Teil der Erzählungen und hat stets eine entwicklungshemmende Funktion, die den Initiationsprozess zweier Protagonist/-innen sowie zweier Hauptfiguren in weiterer Folge beeinträchtigt (Protagonistin Fina in *Der geheime Name*; Hauptfigur Silas in *Nebelsilber*) oder verunmöglicht (Protagonist Jari und Hauptfigur Jascha in *Solange die Nachtigall singt*). Darüber hinaus nimmt das Haus, ob es nun am Rande oder inmitten des Waldes lokalisiert ist, in allen Texten eine bedeutende Rolle ein. Viele der raumkonstituierenden Elemente und Phänomene (Nebel, Höhle, Gewässer etc.) kommen in allen Romanen vor und wirken sich auf die Entwicklung der Protagonist/-innen und Hauptfiguren aus.

In allen Primärwerken stellt das Haus einen Schutzraum und Rückzugsort dar – nach BACHELARD ein geliebter Raum, der den feindlichen Räumen gegenübersteht. In *Nebelsilber* und *Der geheime Name* steht es exemplarisch für den Teilbereich der Zivilisation und somit in Opposition zum phantastischen Naturraum der green-world. In *Solange die Nachtigall singt* ist das Haus nur ein vermeintlicher Ort des Schutzes. Es bildet den Mittelpunkt des Waldes und repräsentiert – wie es auch in vielen Märchen wie *Rotkäppchen* oder *Hänsel und Gretel* der Fall ist – einen Gefahrenraum, wie der Wald selbst.

Als Ort der Fremde stellt der Wald einen idealen Entwicklungsraum dar, der durch den Einbruch des Phantastischen eine andere ontologische Ebene eröffnet. Die Konfrontation mit den Herausforderungen und Hürden im elternfernen Raum der Anderswelt

kann den Prozess der Initiation des/der Protagonist/-in vorantreiben, aber auch verhindern.

Während in zwei Texten die Initiation der beiden Protagonistinnen, nach dem Aufenthalt im Wald, als abgeschlossen angesehen werden kann, ist dies in einem Text nicht der Fall. Hier mündet die Loslösung von der Gesellschaft in einer vollkommenen, sozialen Isolation, was dazu führt, dass der Protagonist dem Wahnsinn verfällt. So wirkt sich der Aufenthalt im Nebelwald in *Solange die Nachtigall* singt, ein Text, der zusehends als „liminal phantastisch" angesehen werden kann, nicht entwicklungsfördernd, sondern -hemmend auf Jari aus. Dies liegt in der Tatsache begründet, dass die Funktion des Fremden, welche das Phantastische erfüllt, in diesem Text nicht klar definiert werden kann. Durch das verwirrungsstiftende Schauspiel der Figur der Jascha befindet sich der Protagonist in einer Situation, in welcher er keine Hürden und Herausforderungen überwinden kann, sondern stets auf der Suche nach dem Sinn seiner eigentlichen Reise scheitert. Es scheint unmöglich, einen Individuationsprozess abzuschließen, zumal der Wald ihm bis zuletzt fremd bleibt und Jari in diesem zum Mörder wird, was die Abkehr von seiner vertrauten Welt forciert. Im Gegensatz zu den anderen beiden Texten ist Jari im Wald eingeschlossen und vollkommen isoliert von der Außenwelt, während die Protagonistinnen Fina und Edie sich in ihre Häuser zurückziehen können, in welchen sie nicht nur Schutz finden, sondern auch die Fürsorge ihrer Familienmitglieder genießen.

In *Nebelsilber* und *Der geheime Name* unterstützt das Auftreten phantastischer Elemente die Entwicklung der beiden Protagonistinnen, was darauf zurückgeführt werden kann, dass der Wald als green-world vor allem für weibliche Initiandinnen den idealen Raum für einen gelingenden Initiationsprozess darstellt. Wenngleich das Motiv der Bewährung in der Fremde auch in Texten mit männlichen Initianden häufig auftritt, mündet ebendiese fehlende Überwindung von Hindernissen in einer gescheiterten Initiation, die eine Denitiation bedingt. Da Jari in der Fremde des Waldes ein letztes Abenteuer erleben hat wollen, bevor er als Tischlergeselle seinen Beruf ausübt und somit seinen Platz in der Gesellschaft einnimmt, kann die Denitiation auch nicht als gewollt angesehen werden. Laut FREESE könne schließlich sowohl eine gelingende Initiation als auch eine gewollte Denitiation zu einer „erfolgreichen und erfüllten Existenz"[461] führen. Jaris Wanderschaft, mit dem Ziel der Individuation, mündet letztlich in einem gescheiterten Selbstfindungsprozess, welcher eine ebenso „gescheiterte und

[461] Freese (1971), S. 177.

sinnentleerte Existenz“[462] zur Folge hat.[463] Die Unwirklichkeit des Waldes ist ein Gebilde, das aus dem Konsum von Drogen und Alkohol, durch Trugbilder und Täuschungen entsteht, verursacht von der gespaltenen Persönlichkeit Jascha. Da Jari deshalb dem Wahnsinn verfällt und durch seine Morde gegen die bürgerlichen Gesetze verstößt, hat er keinen Platz mehr in der Gesellschaft, aus der er gekommen ist. Er behält zwar seinen Namen, ist aber ein neuer Mensch, der abseits seiner Familie und Freunde neu anfangen muss.

Entwicklung erfordert Grenzüberschreitungen, sowohl auf innermenschlicher als auch auf räumlicher Ebene. Um die Prozesse der Individuation und Initiation erfolgreich abzuschließen, benötigt der/die Heranwachsende einen fremden Raum, um durch die Auseinandersetzung mit neuen Erfahrungswelten heranreifen zu können. Dieser fungiert als Übungsraum, in welchem das Bewältigen von Krisen und Überwinden von Hürden erprobt wird, um in der Alltagswelt zurechtzukommen. Ein derartiger Entwicklungsraum, ob durch den Wald oder einen anderen ausgelagerten Raum konkretisiert, kann auch eine Anderswelt in sich bergen. Der eigentliche Raum, wie der Naturraum des Waldes, wird somit zu einer Heterotopie, weil er mehrere Räume in sich vereint. [464] Jede neue Erfahrung des (heranwachsenden) Menschen in der außerliterarischen Welt trägt zu dessen Persönlichkeitsentwicklung bei. Das Phantastische kann in Bezug auf die Entwicklung der Figuren in jugendliterarischen Initiationsromanen eine unterstützende oder hemmende Funktion haben. Die Konfrontation mit dem Neuen und Anderen eines fremden, phantastischen Raums initiiert in jedem Fall einen Wandel, der für die Figur sowohl positiv als auch negativ verlaufen kann.

[462] Freese (1971), S. 177.
[463] Vgl. ebd.
[464] Vgl. Foucault (2013).

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Heitmann, Tanja: Nebelsilber. München: cbt 2015.

Michaelis, Antonia: Solange die Nachtigall singt. Hamburg: Friedrich Oetinger 2012.

Winterfeld, Daniela: Der geheime Name. München: Knaur Taschenbuch 2013.

6.2 Sekundärliteratur

Abraham, Ulf: Bedeutende Räume. „Elementar-Poetisches“ in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014., S. 313–328.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. München: Fischer Taschenbuch [11]2017.

Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart [u.a]: Kohlhammer [7]1994.

Bönnighausen, Marion.: Von Doppelgängern und Wiedergängern 1800 – 1900 – 2000. Stationen medialer Einflüsse in der Literatur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed 2009. (kjl & m 09.extra), S. 146–157.

Borgards, Roland: Tier. In: Brittnacher, Hans Richard (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013., S. 482–487.

Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart [u.a.]: Metzler [2]2012.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon 1 (1974), S. 44–83.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen: Francke [11]1993.

Daemmrich, Horst und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke [2]1995.

Dangel, Judith: Passagen, Schwellen, Übergänge. In: Brittnacher, Hans Richard (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013., S. 441–447.

Danow, David K.: The Enigmatic Faces of the Doppelgänger. In: Canadian Review of Comparative Literature 23/2 (1996), S. 457–474.

Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

Durst, Uwe: Theorie der Phantastischen Literatur. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuausgabe. Berlin [u.a.]: Lit ^{2}2010.

Fisher, Margery: Intent Upon Reading. Leicester: Brockhampton Press 1964.

Foucault, Michel: Heterotopien. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch 2013.

Freese, Peter: Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Neumünster: Wachholtz 1971.

Freidl, Andreas und Friedmann Harzer: Ich bin. Aber ich habe mich nicht… Über Verwandlungen in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed 2009. (kjl & m 09.extra), S. 103–116.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner ^{6}2008.

Frost, Inken: Viele Pfade führen durch die Wälder des Märchens. In: Buch & Maus 4 (2012 a), S. 8–10.

Frost, Inken: Märchenwälder. Der Topos Wald im europäischen Märchen und in seinen modernen Interpretationen. In: Schmeink, Lars und Hans-Harald Müller (Hg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: de Gruyter 2012 b., S. 319-338.

Gansel, Carsten und Pawel Zimniak: Adoleszenz und Adoleszenzdarstellung in der Literatur – Vorbemerkungen. In: Gansel, Carsten und Pawel Zimniak (Hg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Winter 2011., S. 9–14.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Rumpelstilzchen. In: Strich, Christian (Hg.): Das große Märchenbuch. Die hundert schönsten Märchen aus ganz Europa. Zürich: Diogenes Taschenbuch 2007., S. 415–418.

Günzel, Stephan: Einleitung. Phänomenologie der Räumlichkeit. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006., S. 105–128.

Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT 2004. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 6), S. 69-87.

Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart: Metzler 1978.

Holzberger, Rudi: Medium Wald. Der Blick des Wilderers. In: Lehmann, Albrecht und Klaus Schriewer (Hg.): Der Wald – Ein deutscher Mythos. Perspektiven eines Kulturthemas. Berlin, Hamburg: Reimer 2000., S. 233–264.

Jung, Carl Gustav: Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation. In: Jung-Merker, Lilly und Elisabeth Rüf (Hg.): C.G. Jung: Gesammelte Werke. Neunter Band, erster Halbband: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter 1976., S. 291–307.

Kalbermatten, Manuela: „Von nun an werden wir mitspielen“. Abenteuerinnen in der phantastischen Kinder und Jugendliteratur der Gegenwart. Zürich: Chronos 2011.

Kasbohm, Henning: Die Unordnung der Räume. In: Schmeink, Lars und Hans-Harald Müller (Hg.): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin, Boston: de Gruyter 2012., S. 37–56.

Kreuzer, Stefanie: Entgrenzungen zwischen Träumen und Wachen. Pen-ek Ratanaruangs Ploy (Thailand 2008) und Thomas Manns Der Kleiderschrank (1903). In: Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: Lit 2014 a., S. 201–216.

Kreuzer, Stefanie: Traum und Erzählung in Literatur, Film und Kunst. München: Fink 2014 b.

Kurwinkel, Tobias: „‚Three up … two across‘ […] The brick he had touched quivered“. Zur Metapher der Schwelle in Joanne K. Rowlings Harry Potter. In: Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: Lit 2014., S. 307–315.

Lexe, Heidi und Kathrin Wexberg: Das böse alter ego in der Kinderliteratur. In: Seibert, Ernst und Vera Nowak (Hg.): Erica Lillegg-Jené (1907–1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011. (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 13)

Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Praesens 2003. (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5)

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink ^{4}1993.

Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: Lit 2014.

Mattenklott, Gundel: Magische Wälder. In: 1000 und 1 Buch 4 (2010), S. 4–9.

Mendlesohn, Farah: Rhetorics of Fantasy. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 2008.

Nikolajeva, Maria: The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1988.

Pfennig, Daniela: Sinnperspektiven statt Fluchtmöglichkeiten. Fantastische Parallelwelten als Orte der Entwicklung. In: Lötscher, Christine und Petra Schrackmann u.a. (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Berlin: Lit 2014., S. 171–183.

Piatti, Barbara: Kindheitslandschaften. Literaturgeografische Lektüren besonderer Orte und Räume. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014., S. 83–102.

Pratt, Annis: Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana University Press 1981.

Propp, Vladimir: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. Aus dem Russischen von Martin Pfeiffer. München, Wien: Carl Hanser 1987.

Rank, Bernhard: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Hohengehren: Schneider 2011., S. 168–192.

Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014.

Roeder, Caroline: „Hier, genau hier habe ich damals gelebt" oder „Die Erde ist rund". Annäherung an Topographien der Kindheit. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld: transcript 2014., S. 11–26.

Sasse, Sylvia: Poetischer Raum. Chronotopos und Geopoetik. In: Günzel, Stephan und Franziska Kümmerling (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2010., S. 294-308.

Saul, Nicholas: Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.

Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres. Heidelberg: Winter 2005.

Spinner, Kaspar H.: Zum eigenen Namen finden: Ein Motiv in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Ich! Identität(en) in der Kinder- und Jugendliteratur. München: kopaed 2009. (kjl & m 09.extra), S. 80–91.

Steinlein, Rüdiger: „eigentlich sind es nur Träume". Der Traum als Motiv und Narrativ in märchenhaft-phantastischer Kinderliteratur von E.T.A. Hoffmann bis Paul Maar. In: Zeitschrift für Germanistik 18/1 (2008), S. 72–86.

Stichnothe, Hadassah: Der Initiationsroman in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur. Heidelberg: Winter 2017. (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur 6)

Stichnothe, Hadassah: Der Initiationsroman in der deutschen und englischen Kinderliteratur. In: Enklaar, Jattie und Hans Ester u.a. (Hg.): Studien über Kinder- und Jugendliteratur im europäischen Austausch von 1800 bis heute. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. (Deutsche Chronik 60), S. 257–271.

Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Posner, Roland und Klaus Robering u.a. (Hg.): Semiotik/Semiotics: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Berlin: de Gruyter 2003. (Handbücher zur Sprach-und Kommunikationswissenschaft 13.3), S. 3028–3103.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt/Main: Ullstein 1975.

Ulm, Christina: Alles nur geträumt. In: 1000 und 1 Buch 4 (2016), S. 32–35.

Van Gennep, Arnold: Übergangsriten. Les rites de passage. Frankfurt/Main: Campus ³2005.

Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: UTB 2018. (StandardWissen Lehramt 3345)

Zöhrer, Marlene: Wilde Waldheimat. In: 1000 und 1 Buch 4 (2010), S. 15–18.

Internetquellen

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GR01528#XGR01528 (05.06.2019).

Fleming/ Sehnsucht nach Elsgen: http://www.zeno.org/Literatur/M/Fleming,+Paul/Gedichte/Deutsche+Gedichte/Oden/5.+Von+Liebesges%C3%A4ngen/33.+Sehnsucht+nach+Elsgen (05.03.2019).

Goethe/Der Erlkönig: https://gedichte-bibliothek.de/pages/lyrik-magazin/gedichtformen/die-ballade-der-erlkoenig.php (04.03.2019).

Online-Duden/Raum: https://www.duden.de/rechtschreibung/Raum (10.06.2019).

Online-Duden/Zeisig: https://www.duden.de/rechtschreibung/Zeisig (27.01.2020).

Spatial turn: https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6162 (19.06.2019).

Wortbedeutung/Adonai: https://www.wortbedeutung.info/Adonai/ (25.01.2020).

7 Anhang: Abstract

Verschiedene Wirklichkeitsmodelle treffen aufeinander, Grenzen und Schwellen müssen überschritten werden, um von einer Welt, die vertraut ist, in eine andere zu gelangen, die es zu erschließen gilt. Eine derartige Grenzüberschreitung initiiert unweigerlich die Entwicklung einer Figur eines literarischen Textes, da der Erfahrungshorizont durch das Entdecken der Zweitwelt automatisch größer wird. Somit ist der Wald als Ort der Fremde auch Handlungsraum vieler Werke der phantastischen Jugendliteratur und Entwicklungsraum der darin agierenden Figuren. Durch seine natürliche Grenze der Bäume beheimatet er abseits der Zivilisation ein eigenes, geschlossenes Reich, das entweder als Anderswelt dargestellt wird, oder diese durch diverse phantastische Elemente impliziert. Mit dem Betreten der green-world wird bei den Protagonist/-innen derartiger Texte ein Initiationsprozess in Gang gesetzt, der eine vollkommene Veränderung der Figuren impliziert.

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Analyse von Elementen, Phänomenen und Motiven des Waldes als phantastischer Raum. Ebenso wichtig ist das Moment der Entwicklung, welche durch den Einbruch des Phantastischen in die fiktiv-reale Welt forciert wird. Im ersten Teil der Diplomarbeit findet die Definition relevanter Begriffe und Auseinandersetzung mit verschiedenen Raum- und Initiationstheorien statt. Gemeinsam mit der anschließenden Vorstellung der Primärtexte, *Solange die Nachtigall singt* von ANTONIA MICHAELIS, *Der geheime Name* von DANIELA WINTERFELD und *Nebelsilber* von TANJA HEITMANN, stellt dies die Grundlage für die Textanalyse im zweiten Teil dar. In einem abschließenden Fazit werden die Ergebnisse des analytischen Teils zusammenfassend dargestellt.