

Alice



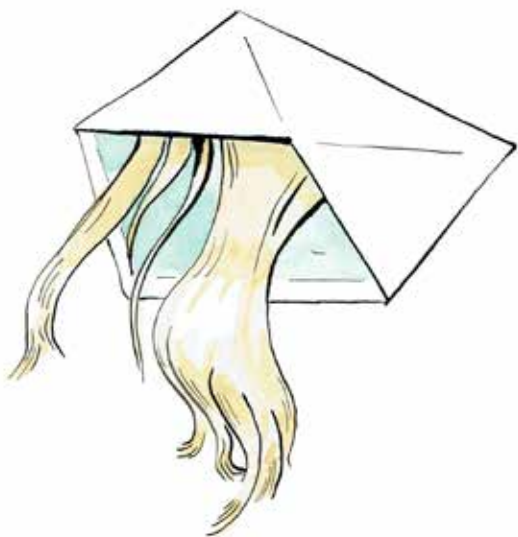
SIRENE OPERNTHEATER
+ SERAPIONS THEATER
MUSIK KURT SCHWERTSIK
NACH LEWIS CARROLL
23 NOVEMBER BIS
31 DEZEMBER 2023
ODEON THEATER

*I charm in vain; for never again,
All keenly as my glance I bend,
Will Memory, goddess coy,
Embody for my joy
Departed days, nor let me gaze
On thee, my fairy friend!*

*Yet could thy face, in mystic grace,
A moment smile on me, 'twould send
Far-darting rays of light
From Heaven athwart the night,
By which to read in very deed
Thy spirit, sweetest friend!*

*So may the stream of Life's long dream
Flow gently onward to its end,
With many a floweret gay,
Adown its willowy way:
May no sigh vex, no care perplex,
My loving little friend!*

Charles Lutwidge Dodgson



Das Team	4
Eine Revue / Kristine Tornquist	6
Musik für Alice / Kurt Schwertsik	10
Alice / Libretto.....	12
Das Traumkind auf dem Weg zurück zur Kindheit / Angelika Zirker	31
Die Wunder des Wunderlandes / Georgia Panteli	43
Die Spielsteine des Lewis Carroll / Barbara Eder	51
Glossar / Kristine Tornquist	66
Im Foyer: Die Farben der Töne / Hans Tschiritsch	74
Serapions Theater	76
sirene Operntheater	78
in Arbeit!	80
Dank und Partner	82
Text- und Bildnachweise	83
Impressum	83

ALICE

**Uraufführung November - Dezember 2023, Odeon Wien
sirene Operntheater & Serapions Theater bei Wien Modern**

Musik. Kurt Schwertsik

Textfassung nach Lewis Caroll. Kristine Tornquist

auf der Bühne

Alice. Ana Grigalashvili

Serapions Ensemble. Elvis Alieva. Julio Cesar Manfugás Foster. José Antonio Rey Garcia. Mercedes Miriam Vargas Iribar. Miriam Mercedes Vargas Iribar Zsuzsanna Enikő Iszlay. Gerwich Rozmyslowski. Sandra Rato da Trindade und als Gast Selina Nowak

Sopran. Romana Amerling

Mezzosopran. Solmaaz Adeli

Countertenor. Armin Gramer

Tenor. Gernot Heinrich

Bariton. Andreas Jankowitsch

Bassbariton. Steven Scheschareg

hinter der Bühne

Musikalische Leitung. François-Pierre Descamps

Geräuschemacher. Nils Kirchhoff

Regie. Kristine Tornquist & Max Kaufmann

Kostüm-/Bühnenkonzept & -gestaltung. Mirjam Mercedes Salzer

Kostümgestaltung. Sam van Esbroeck. Julia Suttner. Lena Tänzer

Gestalterische Mitarbeit Kostüm. Nour Domloje. Bettina Hornug.

Kaja Leierer. Anna Piecek. Charlotta Öberg

Requisitengestaltung. Eva Grün. Anna Tinschert. Ella Zwatz

Kostümbetreuung. Kaja Leierer. Julia Suttner

Maske. Alex Dimi. Klara Leschanz

Video. gratis g. Strumpf

Licht. Michael Illich. Vedran Mandic

Technik. Hamid Ahmadi. Michael Illich. Radivoje Ostojic

Regieassistenz. Selina Nowak. Diana Arcos Vilanova

PR & Presse. Martina Stapf. Maria Koller. Barbara Frank-Vanura. Roberta

Cortese. Sylvia Marz-Wagner / Sky Unlimited

Produktionsleitung Serapions Theater. Pamela Abdalla. Mario Mattiazzo.

alle Biografien
unter www.sirene.at

Das Rote Orchester

Flöte 1. Thomas Frey
Flöte 2. Olivera Milovanovic
Fagott 1. Boriانا Fragner
Fagott 2. Katharina Rohregger / Nikolett Fretyán
Trompete 1. Gerald Grün / Norbert Haas
Trompete 2. Dominik Fuss / Damaris Richerts
Posaune 1. Hans Peter Hahn / Daniel Bichler
Posaune 2. Kosuke Tokura / Christian Troyer
Posaune 3. Florian Senft / Thomas Märzendorfer
Verstimmtes Klavier. David Hausknecht / Johannes Daniel Schneider
Akkordeon. Miloš Todorovski
Schlagwerk 1. Adina Radu
Schlagwerk 2. Robin Prischink
Schlagwerk 3. László Csabai
Violine 1 (Solo). Lukas Medlam
Violine 1. Barbara Rombach-Kuderna
Violine 1. Max Kuderna
Violine 2. Alison Lie
Violine 2. Gregor Fussenegger
Violine 2. Joen Mikkel Simonsen / José Luis Paz Pantoja
Viola. Axel Kircher
Viola. Ines Nowak-Dannoritzer
Viola. Milkana Schlosser
Violoncello. Merike Hilmar / Rupert Schöttle
Violoncello. Irene Frank
Violoncello. Elisabeth Zeisner / Alexander Rauscher
Kontrabass. Maximilian Ölz

Korrepetition und Studienleitung. Alevtyna Dobina. Jury Everhartz
David Hausknecht. Tatjana Kandyba. Benjamin McQuade
Johannes Daniel Schneider. Reinhard Schobesberger. Chin-Wen Yang
Sprachcoach. James Sagel
Notensatz. Bernhard Eder. Oliver Weber
Notendruck. Apoll Edition

Produktion

Produktion Serapions Theater. Max Kaufmann. Urdyl Bauer.
Produktion sirene. Jury Everhartz

Eine Revue

Kristine Tornquist

Mit 10 Jahren habe ich *Alice im Wunderland* genau verstanden - als ein Buch, das Kinder nicht unterschätzt, sondern sich auf ihrem wahren intellektuellen Niveau mit ihnen gegen die ewig besser wissenden und immer Recht haben wollenden Erwachsenen verbündet. Denn auch wenn all die seltsamen Wunderlinge im Wunderland die Wortgefechte selbstgewiss für sich entscheiden können, bleiben der Hausverstand und die Logik doch eindeutig auf der Seite der kindlichen Heldin.

Als ich nun das Buch in der Überlegung, eine Oper daraus zu machen, erneut las, fiel mir die undurchsichtige Rolle des Autors auf. Lewis Carroll steht auf der Seite seiner Heldin, bemüht sich, sie zu überraschen und zu unterhalten. Aber zugleich ist er auch ihr Widersacher, er treibt sie wehrlos in unangenehme Begegnungen, er lässt sie an sich selbst zweifeln, bringt sie zum Weinen, besiegt sie in Diskussionen mit unlauteren Mitteln, verwirrt und beschämt sie. Natürlich entspricht das dem üblichen Vergnügen jedes Autors, alle seine widersprüchlichen Figuren gleichzeitig imaginieren zu können - die Dummen wie die Klugen, die Gutgelaunten wie die Tragischen, die Miesen wie die moralisch Überlegenen - doch bei *Alice in Wonderland* (1865) handelt es sich um den Sonderfall, dass die Heldin und die erste adressierte Leserin identisch sind und somit die fiktiven Übergriffe auf die Figur Alice gewissermassen auch persönlich und in wirklichen Leben von Alice Liddell stattfanden. Zumal der 20 Jahre ältere Reverend Charles Lutwidge Dodgson, wie der Autor mit bürgerlichem Namen hiess, seine kindliche Heldin mit Ereignissen konfrontierte, die sie nicht durchschauen konnte, etwa psychedelische Drogenerfahrungen und Pubertätskrisen.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass er es auch genoss, die Leserin Alice wie die Figur Alice zu manipulieren und zu dominieren, auch wenn er sie zuletzt als Siegerin hervorgehen lässt, indem er sie aus dem Traum bzw. aus dem Buch aufwachen lässt. Im zweiten Band *Through the Looking-Glass* (1871), den er nach dem Bruch mit der Familie Liddell schrieb, wird das noch offensichtlicher. Kein Wunder, dass sich Heerscharen von Psychologen und Literaturwissenschaftlern über die Deutung dieser Konstellation hergemacht haben!

Wie jeder gute Mythos und jedes vielerzählte Märchen ist die Alice-Erzählung somit zwiespältig und deutungs offen und als eines der meist zitierten und dra-

matisierten Werke britischer Literatur zu kulturellem Allgemeingut mutiert. Figuren wie die Grinsekatz, der Hutmacher, das weisse Kaninchen und die rauchende Raupe haben ein Eigenleben entwickelt und sich in Hollywood von ihrem Ursprung weit entfernt. Jüngere Leute kennen heute eher die brahiale Verfilmung durch Tim Burton (2008) als die raffinierten Sprachphantastereien des Originals.

Ich schrieb eine erste deutsche Librettofassung als Diskussionsgrundlage, um Max Kaufmann und Kurt Schwertsik zu gewinnen. Dabei stiess ich schon auf die Schwierigkeiten der Übersetzung, der Douglas Hofstadter in seinem berühmten Buch *Gödel Escher Bach* ein ganzes Kapitel widmete. Die Wortspiele, Fantasieworte und Bedeutungsreferenzen sind so diffizil in der semantischen Kultur des 19. Jahrhunderts in England rückgekoppelt, dass eine Übertragung nicht durch einfaches Übersetzen der *Sprache* gelingen kann, sondern in die jeweilige *Kultur* übersetzt werden muss. So war es so logisch wie vernünftig, dass Kurt Schwertsik und ich uns schon bei unserer ersten Besprechung einig wurden, ausschliesslich den englischen Originaltext einzusetzen, wenn auch in unserer Auswahl und Interpretation. Und schon waren wir im Wonderland angekommen: Bei der Arbeit am Libretto ging es fast so zu wie in *Through the Looking-Glass*. Je langsamer man im Reich der Schwarzen Königin vorwärts geht, umso schneller kommt man voran beziehungsweise umgekehrt. Meine Arbeit bestand vor allem darin zu kürzen, und je ausführlicher ich kürzte, umso mehr wuchs die Partitur. Eine wunderbare Arbeitsteilung!

So wurde es letztlich auch keine Oper, sondern eine Revue für die unterschiedlichen Figuren, was Lewis Carroll sicher gefallen hätte.

Als Jugendliche hörte ich heimlich nachts unter der Bettdecke gerne Radio und stiess dabei erstmals auf eine bezaubernde Musik von Kurt Schwertsik - ich weiss leider bis heute nicht, was das gewesen sein kann. Damit begann für mich, bis dahin ganz der Alten Musik (und Punk) verschrieben, die Neue Musik. Hier fand ich das missing link. Ein Spagat, der viel überbrückte. Aufregende Harmonien und Linien, die überraschende Wendungen nahmen und doch ganz logisch erschienen. Eine Musik, die berührt, aber den Verstand nicht im Dampfbad der Emotionen auflöst. Eine kluge Musik, die lächelnd zu sagen scheint: Nimm mich nicht zu ernst.

Auch wenn Kurt in Darmstadt sozialisiert wurde und im Nachkriegswien mit seinen Freunden die stehengebliebene Zeit gehörig und auch ungehörig ankurbelte, war er mutig genug, früh an den Dogmen der Moderne zu zweifeln und in einem kühnen Mutationsakt Jahrzehnte zu überspringen - wie man

heute weiss: nicht rückwärts, sondern vorwärts! Was mich damals faszinierte, fühle ich heute noch: seine Musik verbindet Schönheit mit Witz, eine äusserst seltene und umso berücksichtigendere und lebensnahe Symbiose.

Den Menschen habe ich erst viel später kennengelernt und er passte perfekt zu seiner Musik. Hoher Anspruch verrät sich in Bescheidenheit. Wer hätte auch je das höchste Ziel erreicht? So kommt es wohl, dass Kurt Schwertsik nicht nur ein grosses Talent für kleine Formen und subtile Interventionen hat, sondern auch für die grosse Kunst des Zweifels, dem besten Motor lebenslanger Weiterentwicklung. Das durfte ich in der intensiven Zeit der Vorbereitung erleben: nichts ist selbstverständlich, alles muss von Grund auf gedacht und revidiert werden - und zwar nicht in einem umstürzlerischen, blinden Gewaltakt, sondern in liebevoller Vertiefung. Schliesslich ist Musik kein autokratisches System, sondern die Gnade, etwas von der Natur des Hörens zu verstehen. Kurt beschrieb es so, wie ich selbst es auch empfinde: ein Kunstwerk lässt sich nicht planen, die Kunst ist, sich in den wachen Zustand zu versetzen, in dem sie entstehen kann - und dann fliesst die Musik direkt in den festumklammernten Stift, der wie eine Antenne oder ein Blitzableiter das musikalische Wetter anzieht und aufs Papier fliessen lässt.

Und der wache Zustand, wo kommt der her? Aus einer unerschöpflichen Neugier auf das Leben und die Kunst. Bei unseren Gesprächen schwirrten mir die Ohren von den vielen guten Tipps, den Geschichten, den Namen, den Bedeutungen. Ich notierte mit und sass dann nach jedem Treffen oder Telefonat lange am Nachlesen, vor einem Film, einem Buch, einer Komposition. Ein hervorragender Lehrer also, aber nicht durch Belehrung. Und darin wiederum gleicht er Lewis Carroll!

Imagination is the only weapon in the war with reality, lässt Lewis Carroll seine liebenswerteste Figur, die Cheshire Cat, sagen.

So herum, aber auch umgekehrt formuliert ist das ein guter Rat fürs Leben!

*From the Duchess to the King!
wären Eure Majestät vielleicht amused, eine Fermate auf der letzten Pause zu placieren?
Unsere Boten könnten dann mit Pomp & Circumstances verschwinden - vor dem grossen
Auftritt der Cheshire Cat.
Knicks, duchess kristine*

Um meinen letzten Einfall zu vertiefen: wie wärs, wenn die Boten eine Flasche öffneten & einander zuprosteten „from the Queen“, „to the Duchess“ & schliesslich betrunken davon wankten? Mit oder ohne Fermate! (wer weiss, ob sich im Parlament dafür eine Mehrheit findet?) >Scheissdemokratie!< Verzeihung Durchlaucht, frog



Musik für Alice

Kurt Schwertsik

Aus den selbstverständlich geltenden Regeln & Gewohnheiten des Alltäglichen gerät Alice in das fragwürdige Gebiet der Philosophie, die sich von ihrer absurden Seite zeigt.

Alice quält sich durch allerlei groteske Situationen, um schließlich zu begreifen, dass sie sich einzig & allein auf ihre Wahrnehmung verlassen muss & erkennt, dass sie nur von Papiertigern bedroht wird.

Auch ich fühle mich auf fragwürdigem Gebiet, wenn ich mich ans Musikschreiben mache, nichts scheint mir gesichert & alle Möglichkeiten reichen nicht, sind abgebraucht, etc.

Erst nachdem ich mich, wie Alice, durch die Engpässe des Tonsatzes, der ästhetischen Entscheidungen & Korrekturen heikler Übergänge gequält habe, endlich mit der Reinschrift beginne, empfinde ich vorsichtig Genugtuung & Hoffnung. Glücklich macht mich die Zeit der Proben: alle Mitwirkenden arbeiten am Gelingen & meine Musik hat ihren Teil daran. Je öfter ich sie höre, desto besser gefällt sie mir! Mehr weiß ich über meine Musik nicht zu sagen. Wie ich wohl nach der Premiere darüber denke?



ALICE

Libretto **nach Lewis Carroll**

Kristine Tornquist für Kurt Schwertsik

mit Originaltext aus **Alice im Wunderland und Alice hinter den Spiegeln**

1 Curios & Curioser

The sun was shining on the sea,
Shining with all his might:
He did his very best to make
The billows smooth and bright--
And this was odd, because it was
The middle of the night.

The moon was shining sulkily,
Because she thought the sun
Had got no business to be there
After the day was done--
"It's very rude of him," she said,
"To come and spoil the fun!"

2 The Rabbit

Ein weisses Kaninchen eilt vorbei. Vom Licht ertappt, blinzelt es verwirrt in das Licht und zieht eine Uhr aus seiner Brusttasche.

White Rabbit: Oh dear! Oh Dear!
I shall be too late.

Eilig hoppelt es fort.

3 Alice is Falling

Alice springt auf und folgt ihm hinterher in den Kaninchenbau.

Unversehens führt der Bau senkrecht hinab und Alice fällt in die Tiefe.

Sie fällt und fällt, doch ihr Sturz geht so langsam vor sich, dass sie genug Zeit hat sich umzusehen.

Schliesslich landet sie mit einem Plumps, ohne sich wehzutun. Sie findet sich in einem Raum mit vielen Türen.

4 Rabbit Appears Again

Wieder läuft das Kaninchen nervös an ihr vorbei.

Rabbit: Oh my ears and Wiskers,
 how late it's getting.

Sie will ihm folgen, doch das Kaninchen ist plötzlich, wohl durch eine der Türen verschwunden.

5 Alice Discovers the Doors & Waxing & Waning

Alice schaut sich ratlos um. Sie sieht auf dem kleinen Tischchen einen goldenen Schlüssel liegen, mit dem sie nun von Tür zu Tür geht. Doch der Schlüssel passt nicht. Erst bei der letzten Tür sperrt der Schlüssel. Die Tür ist leider sehr klein. Sie bückt sich, passt jedoch nicht durch. Da fällt ihr Blick auf das kleine Fläschchen am Tisch, es ist beschriftet. Alice liest.

Mezzo (off): DRINK ME.
 Drink Me.
 Drink Me.

Alice befolgt die Aufforderung und trinkt aus dem Fläschchen.

Mit einem Mal schrumpft sie und bald ist sie gerade in der richtigen Grösse für die kleine Tür.

Doch zu ihrem Unglück lässt sich die Türe nun nicht mehr öffnen. Der Schlüssel ist ausser Reichweite.

Unterm Tisch entdeckt Alice eine Dose, darin einen Kuchen.

Mezzo (off): EAT ME.
 Eat Me.
 Eat Me.

Wieder folgt sie dem Gebot und isst den Kuchen auf. Auch der Kuchen wirkt sofort: Alice wächst und wächst, bis sie an die Decke stösst und sich zusammenkrümmen muss. Die Hoffnung, durch die Tür zu passen, ist sowieso dahin.

6 How Queer is Everything

Alice ist fassungslos, wie riesig sie angewachsen ist.

Alice: How queer everything is today!
 Yesterday things went on just as usual.
 I wonder if I've been changed in the night?
 Was I the same when I got up this morning?

Sie wird in ihrem Jammer unterbrochen.

7 Rabbit in Panic

Erneut kommt das Kaninchen vorbei, diesmal mit weissen Handschuhen in den Händen.

White Rabbit: The Duchess!
Won't she be savage!

Alice: If you please, Sir -

Als Alice auf sich aufmerksam machen will, erschrickt das Kaninchen, als es die riesige Alice sieht und lässt seine feinen weissen Handschuhe fallen und hoppelt panisch davon. Alice beginnt zu weinen.

Alice: Who in the world I am?
Ah, that's the great puzzle.

8 Tears Dropping

Die Tränen fließen unaufhörlich weiter, sammeln sich zu einer Pfütze und schwellen schliesslich zu einem See aus Tränen an.

9 Pool of Tears

Der See der Tränen ist inzwischen so angestiegen, dass Alice schwimmen muss.

10 The Mouse

Plötzlich taucht neben ihr im Wasser eine Maus auf. Sie beäugen sich gegenseitig, bis Alice den Mut aufbringt, die Maus anzusprechen.

Alice: Oh mouse, might I ask -

Die Maus zwinkert, antwortet aber nicht.

So versucht es Alice, besonders höflich, noch einmal.

Alice: Do you know the way out of this pool?

Do you know the way out?

Oh Mouse?

Die Maus mustert Alice streng. Aber weiss, wohin und schwimmt voraus.

Mouse: Let us go to the shore
and then I will tell you my history.

11 The Shore

Alice schwimmt der Maus nach, bald kommen sie ans trockene Ufer.

12 Tale of the Mouse

Erst jetzt sieht Alice, wie lang der Schwanz der Maus ist.

Alice: Your history?

Mouse: Its a long and a sad tale.

Alice: It is a long tail certainly.

Die Maus erzählt die Geschichte anhand ihres langen in Kurven gelegten Mausechwanzes.

Alice verliert sich in der Betrachtung des langen Schwanzes und damit den roten Faden des Gedichts.

Mouse Fury said to a mouse,
 That he met in the house,
 “Let us both go to law:
 I will prosecute you.
 Come, I’ll take no denial;
 We must have a trial:
 For really this morning
 I’ve nothing to do.”
 Said the mouse to the cur,
 “Such a trial, dear Sir,
 With no jury or judge,
 would be wasting our breath.”
 “I’ll be judge, I’ll be jury,”
 said cunning old Fury:
 “I’ll try the whole cause,
 and condemn you to death.”

Die Maus stutzt.

Ihr fällt auf, dass Alice bei der Schwanzspitze angekommen ausser Hörweite ist.

Mouse: You are not attending!

Alice: I beg your pardon.

You had got to the fifth bend, I think?

Mouse: I had not!

Alice: A knot? Oh let me help you to undo it.

Mouse: I shall do nothing of the sort!

You insult me by talking such nonsense!

Die Maus rafft mit einem Ruck und erhobenen Hauptes ihren langen Schwanz zusammen und verlässt die unaufmerksame Zuhörerin.

Alice: What a pity it wouldn’t stay.

13 The Royal Procession I

Die königliche Familie tritt mit dem Gefolge auf. Voran trägt der Herz-Bube einen Kuchen auf dem roten Samtpolster. Ihm folgen der Herz-König und die Herz-Königin. Der Bube niesst dreimal. Die Königin pfeffert ihm dreimal eine Ohrfeige.

Knave: Atchoo! Atchoo! Atchoo!

Queen: Speak roughly to your little boy,
And beat him when he sneezes;
He only does it to annoy,
Because he knows it teases.

Der in Unordnung geratene Hofstaat sortiert sich und die Prozession geht weiter und ab.

14 The Caterpillar

Alice findet sich in einem Garten. Nicht weit von ihr steht ein grosser Pilz. Alice stellt sich auf die Zehenspitze und lugt über den Rand des Pilzhutes.

Dort sitzt eine grosse blaue Raupe und raucht versommen ihre Pfeife, sie wendet ihren Kopf und schaut Alice still an.

Ohne Eile nimmt sie die Pfeife aus dem Mund.

Caterpillar: Who are you?

Alice: I hardly know, Sir, just at present.
At least I know who I was when I got up this morning,
but I think I must have been changed several times
since then.

Caterpillar: What do you mean by that?
Explain yourself.

Alice: I can't explain myself,
because i am not myself, you see.

Caterpillar: I don't see.

Alice: I can't put it more clearly
for I can't understand myself.
Beiing so different sizes in a day is very confusing.

Caterpillar: It isn't.

Alice: Then you will turn into a Chrysalis
and then after in a butterfly,
you will feel it a little queer, won't you?

Caterpillar: Not a bit.

Alice: All I know is, it would feel a little queer to me.

Caterpillar: You!

Who are you?

Womit sie wieder am Anfang der Unterhaltung angekommen sind.

Alice: I think you ought to tell me who you are first.

Caterpillar: Why?

Alice gibt auf, das Gespräch scheint erschöpft.

Sie geht weiter, fast ist der Pilz schon ausser Sicht, da ruft die Raupe sie zurück.

Caterpillar: Come back.

I've something important to say!

Alice kehrt zurück.

Caterpillar: Keep your temper!

Alice: Is that all?

Caterpillar: No.

So -

you think you've changed, do you?

Alice: I'm afraid, I am, Sir.

Caterpillar: Recite a poem.

Repeat: „How does the little busy bee“.

Alice stellt sich in Position und öffnet den Mund, um ein Gedicht aufzusagen. Doch das Gedicht kommt ganz falsch aus ihrem Mund.

Voice: How doth the little crocodile

Alice bricht ab, nimmt ihren ganzen Mut zusammen und setzt erneut an.

Voice: How doth the little crocodile

Improve his shining tail,

And pour the waters of the Nile

On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,

How neatly spread his claws,

And welcome little fishes in

With gently smiling jaws!

Nicht nur ihre Stimme ist falsch, auch die Worte kommen falsch heraus.

Alice: *(verzweifelt)* With gently smiling jaws!

Die Raupe schüttelt langsam und bedenklich den Kopf.

Caterpillar: That's not said right.

Alice: Not quite right, I am afraid.

Some of the words have got changed.

Caterpillar: It's wrong from beginning to end.

Alice ist gekränkt, dass sie immer kritisiert wird. Sie will gehen.

Die Raupe hat aber noch einen versöhnlichen Rat.

Caterpillar: Your size! Your size...
 You get used to it in time.

Damit ist das Gespräch beendet, die Raupe lehnt sich zurück, schliesst die Augen und pafft weiter.

Alice gibt auf und geht weiter.

15 Fish & Frog

Alice überlegt, wo sie weiter hingehen soll, da tritt plötzlich ein livrierter Bote mit einem grossen Brief auf. Unter der gepuderten Perücke hat er ein Fischgesicht. Kurz darauf kommt aus der anderen Richtung ein weiterer livrierter Bote mit Froschgesicht angelaufen. Vor lauter Höflichkeit und Eleganz gelingt es ihnen nicht sofort, in gebührendem Abstand voreinander stehenzubleiben.

Der Fisch überreicht eine königliche Einladung. Der Frosch übernimmt den Brief wie ein rohes Ei.

Fish: From the Queen for the Duchess.

Frog: For the Duchess?

Fish: For the Duchess. From the Queen.

Frog: From the Queen!

Fish: For the Duchess.

 An invitation from the Queen to play croquet.

Frog: From the Queen for the Duchess?

Fish: For the Duchess from the Queen.

Die Übergabe ist ordnungsgemäss beendet.

Doch auch der Frosch zieht nun eine Depesche und die Zeremonie wiederholt sich.

Frog: From the Duchess for the Queen.

Fish: For the Queen?

Frog: For the Queen. From the Duchess.

Fish: From the Duchess!

Frog: For the Queen.

 An invitation from the Duchess to play croquet.

Der Brief wird übergeben.

Fish: *(bei sich)* From the Duchess for the Queen.

Frog: *(bei sich)* For the Queen from the Duchess.

Die Boten konzentrieren sich auf die formvollendete Verabschiedung, die ihnen nicht gleich gelingt.

16 The Cheshire Cat

Da bemerkt Alice, dass sie nicht alleine ist. Sie schreckt zusammen, denn nur wenige Schritte entfernt, sieht sie die Grinsekatze im dunklen Laub über sich sitzen. Die Katze grinst, hat jedoch eine Unzahl spitzer Zähne im Mund. Alice beginnt entsprechend zaghaft ein Gespräch.

Alice: Dear Cheshire Puss -

Als die Grinsekatze ein wenig zu wachsen scheint, korrigiert sich Alice.

Alice: Dear Cheshire Cat.
Would you tell me, please,
which way I ought to go from here?

Die Grinsekatze verschwindet und taucht anderswo ebenso unvermittelt wieder auf.

Cheshire Cat: That depends a good deal on where you want to get to.
Und fort ist sie.

Alice: I don't much care where,
so long as I get somewhere.

Die Grinsekatze taucht überraschend wieder auf.

Cheshire Cat: Then it does 'nt matter where you go
you're sure to do that,
if you only walk long enough.

Kaum ist das ausgesprochen, ist sie wieder verschwunden.

Alice wartet, ob sie sich zeigt, spricht dann eben ins Leere.

Alice: What sort of people live about here?

Die Katze zeigt mit den Pfoten.

Cheshire Cat: In that direction lives a Hatter.
and in that direction lives a March Hare.
They're both mad.

Alice: But I don't want to go among mad people.

Cheshire Cat: Oh, you can't help that.

We're all mad here.

I'm mad.

You're mad.

Alice: How do you know I'm mad?

Cheshire Cat: You must be,
or you wouldn't have come here.

Sie verschwindet wieder, mitten im Satz.

Alice wartet, aber lange geschieht nichts. Als die Grinsekatze dann unvermutet doch genau neben Alice auftaucht, schreckt Alice sich.

Cheshire Cat: Do you play croquet with the Queen today?
Alice: I should like it very much, but I haven't been invited yet.
Cheshire Cat: You'll see me there.

Alice starrt die Katze an, die jedoch diesmal deutlich sichtbar bleibt.

Alice: I wish you wouldn't keep appearing and vanishing
so suddenly, you make one quite giddy.

Cheshire Cat: All right.

*Und diesmal verschwindet sie ganz langsam, zuletzt hängt nur noch das Grinsen
im dunklen Geäst.*

Alice überlegt, welche Richtung sie nehmen soll.

Schliesslich wendet sie sich in die Richtung zum Kaninchen.

17 A Mad Tea Party

*Sechsubrtee an einer langen Tafel mit unzähligen Gedecken. Zwischen Hutmacher
und Märzhase schläft ein Siebenschläfer. Sie beachten Alice gar nicht, deshalb sucht
sie sich einen Platz am Kopfende der Tafel.*

Dormouse: (*hoffnungsvoll*) What time is it?

Hatter, Rabbit: Six o'clock.

Dormouse: Six o'clock.

*Der Hutmacher erhebt sich und rückt einen Sitz weiter zu einer frischen Teetasse.
Der Hase und der Siebenschläfer rücken nach, der Siebenschläfer schläft sofort wie-
der ein.*

Hatter: What day of the month is it?

Alice antwortet höflich.

Alice: The fourth.

Hatter: Two days wrong!

(zum Hasen) I told you butter wouldn't suit the works!

Rabbit: It was the best butter.

Hatter: Yes, but some crumbs must have got in as well.

Alice versucht, eine Konversation in Gang zu bringen.

Alice: What a funny watch!

It tells the day of the month
and doesn't tell what o'clock it is!

Hatter: Why should it?

Does your watch tell you what year it is?

Alice: I don't quite understand you.

The time, it is - it is -

Hatter: If you knew time as well as I did,
you wouldn't talk of IT. It's HIM.
If you only kept on good terms with him,
he'd do almost anything you liked with the clock.

Alice: Is that the way
you manage?

Hatter: No. Not me, not me.
I killed time.
Ever since that, he won't do a thing I ask!
It's always six o'clock now.

Das weckt den Siebenschläfer.

Dormouse: What time is it?

Hatter, Rabbit: Six o'clock.

Dormouse.: Six o'clock.

Wieder wechseln sie die Plätze zu einem frischen Gedeck für den Hutmacher.

Alice: Is that the reason so many tea-things are put out here?

Dormouse : *(wie im Traum)* Exactly so.

Rabbit: Exactly so.

Dormouse : Exactly so.

Hatter: It's always tea-time,
and we've no time to wash the things between whiles.

Alice: Then you keep moving round, I suppose?

Rabbit: Exactly so.

Hatter: As the things get used up.

Alice: But what happens when you come to the beginning again?

Auf diese Frage bekommt sie keine Antwort.

Dormouse: *(wacht auf)* What time is it?

Hatter, Rabbit: Six o'clock.

Dormouse: Six o'clock.

Der Siebenschläfer sinkt wieder in den Schlaf, und da auch die anderen beiden kein Interesse an einer Unterhaltung zu haben scheinen, geht Alice weiter.

18 Tweedledum & Tweedledee

Alice verlässt den seltsamen Sechsuhrtee und wandert weiter. In einem Wald stehen plötzlich zwei runde kleine Männer vor ihr, so still als wären sie aus Wachs. Doch dann grinsen sie sich an und beginnen eine seltsame Unterhaltung.

Twee., Twee.: They told me you had been to her,
And mentioned me to him:
She gave me a good character,
But said I could not swim.

He sent them word I had not gone
(We know it to be true):
If she should push the matter on,
What would become of you?

I gave her one, they gave him two,
You gave us three or more;
They all returned from him to you,
Though they were mine before.

If I or she should chance to be
Involved in this affair,
He trusts to you to set them free,
Exactly as we were.

My notion was that you had been
(Before she had this fit)
An obstacle that came between
Him, and ourselves, and it.

Don't let him know she liked them best,
For this must ever be
A secret, kept from all the rest,
Between yourself and me.

Die beiden Brüder umarmen sich und strecken dann die beiden Hände aus, um Alice zu begrüßen. Alice ergreift, um keinen zu kränken, beide Hände, was als Aufforderung zu einem wilden Tanz verstanden wird.

19 The Garden

Alice kommt in den königlichen Blumengarten. Über allen anderen Blumen nicken die hochmütigen und eleganten Gesichter der Rose und der Lilie im Wind.

20 The Royal Procession II

Die königliche Familie tritt auf. Der Herzbube hustet, weil er sich verschluckt hat. Die Königin bleibt stehen, wendet sich um und schlägt ihn.

Queen: I speak severely to my boy,
I beat him when he sneezes;
For he can thoroughly enjoy
The pepper when he pleases!

Die Prozession geht weiter.

21 The Live Flowers

Alice kommt an ein Blumenbeet. Zwischen einem Rosenstock mit weisser Blüte und einer Feuerlilie wachsen Gänseblümchen, die einander gleichen wie Drillinge. Alice schnuppert an der Rose, dann an der Lilie und setzt sich an den Rand des Beetes. Es ist still und Alice fühlt sich allein.

Alice: Oh Tiger Lily
I wish you could talk!

Es war nur so dahingesagt...

Tiger Lily: I can talk
when there's anybody worth talking to.

Alice springt überrascht auf, schaut, wer gesprochen haben könnte, bis sie sicher ist, dass tatsächlich die Lilie geantwortet hat.

Alice: (flüstert) And can all the flowers talk?

Feuerlilie: (leise) As well as you can
(laut) and a great deal louder!

Die Gänseblümchen schnattern durcheinander.

Daisies: Louder louder louder louder!

Tigerlily: Silence, everyone of you!

Die Gänseblümchen verstummen nach und nach.

Rose: It isn't manners for us to begin, you know,
and I really was wondering when you'd speak.
(zur Lilie) Said I to myself: Her face has got some sense in it
though it's the right colour.

Die Gänseblümchen schnattern spöttisch durcheinander.

Daisies: Colour, colour, colour, colour!

Tigerlily: Silence.

Die Lilie schwankt hin und her, kann aber die kleinen Gänseblümchen nicht erreichen.

Tigerlily: I don't care about the colour.
if only her petals curled up a little more
she'd be all right.

Rose: *(tröstend zu Alice)* But that's not your fault
you are beginning to fade.
Wieder sind sich die Gänseblümchen einig.

Daisies: Fade, fade, fade...

Alice beugt sich zu den kleinen lästigen Blümchen und warnt sie.

Alice: *(leise)* If you don't hold your tongues, I'll pick you.
Die Gänseblümchen verstummen sofort und wagen ab dann nichts mehr zu sagen.
Alice hat genug davon, dass sie ständig besprochen wird, deshalb wechselt sie das Thema.

Alice: Are there any more people in the garden besides me?

Rose: There's one flower that can move about like you.
Besides, she has thorns all around her head.

Tiger Lily: I daresay you'll see her soon.
I hear her footsteps, thump, thump, thump.

Daisies: Thump, thump, thump, thump.

Tiger Lily: Silence.
Alle horchen. Und tatsächlich: Man hört die herrischen Schritte der Königin.

Alice: The Queen!

Daisies: Queen, Queen, Queen?
Und tatsächlich, die Königin betritt den Garten, wie immer gefolgt von ihrem Hofstaat.
Alle Blumen erstarren und ziehen sich in den Hintergrund zurück.

22 The Queens Croquet-Ground

Mit Getöse tritt die Königin auf, hinter ihr ihr ganzer Staat. Jeder muss zum Krockettspiel antreten.

Queen: What's your name?

Alice: My name is Alice, so please your Majesty.

Queen: Can you play croquet?

Alice: Yes, your Majesty.

Queen: Come on then.
Alice macht einen Knicks.

Alice: *(bei sich)* They all are only pieces of paper, after all.
I needn't be afraid of them.

Die Königin gibt das Kommando mit Donnerstimme, mehrmals und zunehmend erbozt, da die Spieler nicht gleich die rechte Ordnung in der Aufstellung finden können.

Queen: Get to your places!

Doch auch diese anfängliche Ordnung geht im Spiel schnell unter. Die Königin rast hin und her und teilt Todesurteile aus, derer sich die Delinquenten durch Flucht entziehen, bis zuletzt nur noch Königin und König übrig sind.

Queen: Off with his head!

Off with her head!

Off!

Off!

Auch Alice zieht sich an den Rand des Spielfelds zurück, zumal sie ganz sicher das nächste Todesurteil auf sich ziehen würde.

23 The Cheshire Cat Appears Again

Plötzlich sieht Alice ein Flimmern, das sich nach und nach verfestigt.

Alice ist erleichtert, einen Freund zu sehen - die Grinsekatz. Zuerst nur ihr Maul.

Cheshire Cat: How are you getting on?

Alice wartet mit der Antwort, bis die Ohren erscheinen.

Alice: I don't think they play all fairly.

They don't seem to have any rules.

At least, if there are, nobody attends to them.

Queen: *(von hinten)* Off with his head!

Cheshire Cat: How do you like the Queen?

Alice: Not at all.

The Queen is so extremely -

In dem Moment tauchen König und Königin auf. Alice verbessert sich hastig.

Alice: - so extremely likely to win,

that it is hardly worth finishing the game.

Der König versteht nicht, mit wem Alice sich unterhält.

King: Who are you talking to?

Alice: Allow me to introduce it - the Cheshire Cat, a friend of mine.

Nach einem ersten Schrecken fasst sich der König.

King: I don't like the look of it at all.

But it may kiss my hand.

Cheshire Cat: I'd rather not.

Der König schnappt nach Luft.

Ihm wird die Katze mit ihren vielen spitzen Zähnen unheimlich. Er hält seine Krone fest.

King: Don't be impertinent!
And don't look at me like that.
(zu Alice) Well, it must be removed.
(zur Königin) My dear,
I wish you would have this cat removed.

Queen: Off with his head.
Die Katze lächelt ungerührt. Der König überlegt.

King: You cannot cut a head off a head
unless there is a body
to cut it off from.

Queen: Anything that has a head
can be beheaded!
Off with his head!

Doch der Kopf der lächelnden Katze erblasst in diesem Moment und verschwindet schliesslich ganz.

24 The Trial

Das weisse Kaninchen tritt mit Signalthorn auf und bläst ausgiebig zum Gerichtsprozess. Währenddessen wird der Gerichtssaal eingerichtet.

Der König übernimmt die Rolle des Richters. Die Königin ist die Klägerin. Der Herzbube kommt gefesselt herein, er ist der Angeklagte. Die Geschworenen nehmen ihre Plätze ein.

Rabbit: *(streng)* Silence in the court!

King: Herald, read the accusation!

Wieder bläst das Kaninchen drei Mal in sein Horn und verliert dann die Anklage.

Rabbit: The Queen of Heart, she made some tarts,
All on a summer day:
The Knave of hearts, he stole some tarts,
And took them quite away!

Die Geschworenen notieren hastig die Worte des Königs, ihre Griffel kratzen laut auf den Schiefertafeln. Endlich sind sie fertig mit dem Schreiben.

King: Jury! Consider your verdict!

Der König ist seiner majestätischen Aufgabe nicht ganz gewachsen. Das Kaninchen macht ihm Zeichen und flüstert ihm hastig zu.

Rabbit: Not yet, not yet!

There's a great deal to come before that.

The whitness!

King: Call the whitness!

Das weiße Kaninchen stellt sich wieder in Pose, bläst die Fanfare und ruft dann den ersten Zeugen vor Gericht.

Rabbit: The whitness!

Der König beugt sich ungeduldig vor, es dauert.

Rabbit: Alice!

Alice: Here!

King: What do you know about this business?

Alice: Nothing.

König: Nothing whatever?

Alice: Nothing whatever.

König: That's very important.

Die Geschworenen schreiben emsig.

Jury: Important. Very important.

Rabbit: *(zu den Geschworenen)* Unimportant, Your Majesty means, of course.

Die Geschworenen wischen laut auf ihren Tafeln.

King: Unimportant, of course, I meant.

Die Geschworenen schreiben.

Aber der König ist sich nicht ganz sicher. Er überlegt, was richtig wäre.

King: Important - unimportant - unimportant - important -

Die Geschworenen radieren und schreiben und murmeln hastig hinterher.

King: Silence!

Consider your verdict!

Doch wieder wird er unterbrochen von hastigen Gesten des Herolds, der aufgeregt herbeieilt.

Er bläst noch einmal bedeutsam ins Horn und zieht einen grossen Brief hervor.

Rabbit: There's more evidence to come yet, please Your Majesty.

Queen: What is it?

Rabbit: It seems to be a letter, written by the prisoner.

Queen: Who is it directed to?

Rabbit: *(erstaunt)* It isn't directed at all.

Der König winkt ungeduldig.

Das Kaninchen öffnet vorsichtig den Brief.

Rabbit: *(überrascht)* It isn't a letter, after all:

It's a set of verses.

Der ganze Gerichtssaal ist beeindruckt.

Queen: Are they in the prisoner's handwriting?

Rabbit: They are not, and that's the queerest thing about it.

King: Read them!

Rabbit: Where shall I begin, please Your Majesty?

Die Jury horcht auf und schreibt im Folgenden eifrig mit.

King: Beginn at the beginning
and go on till you come to the end:
and then stop.

Das Kaninchen stellt sich in Position und beginnt zu lesen.

Im Gerichtssaal ist es vor Spannung totenstill.

Nach und nach kommen alle neugierig näher, um selbst einen Blick in das Beweisstück zu werfen.

Rabbit: Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

Rabbit, King: And hast thou slain the Jabberwock?
 Come to my arms, my beamish boy!
 O frabjous day! Callooh! Callay!
 He chortled in his joy.

All: Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.

25 The Way Out

Dieses Gedicht scheint enorme Beweiskraft zu haben, denn alle rotten sich zusammen und stehen finster dem armen Herzbuben gegenüber.

Alice stellt sich vor den Delinquenten.

Alice: Who cares for you?
 You are nothing but paper.
 Nothing but pieces of paper!

Bei diesen Worten verwandeln sich Königin, König, Herzbube und all die Figuren des Wunderlands in die Fantasien auf Papier, die sie sind und verschwinden in einem Wirbel.

26 Epilogue

Alice bleibt allein zurück.

The End.



Das Traumkind auf dem Weg zurück zur Kindheit: Das Rahmengedicht als Wegweiser in Alices Wonderland

Angelika Zirker

Lewis Carrolls Alice-Bücher, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) und *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871), sind mehr als Kinderbücher. Zwar können sie auch als Spaß- und Nonsenstexte von Kindern gelesen werden, letztlich aber richten sie sich in erster Linie an den Erwachsenen, dem mittels der Texte eine Möglichkeit gegeben wird, sich zurück in eine kindliche Welt des Spiels zu begeben. Wie Virginia Woolf es in einer für sie charakteristischen Hyperbel ausdrückte: „[...] the two Alices are not books for children; they are the only books in which we become children“ (Woolf 254). Indem sie Alice auf ihrem Weg durch das Wunderland und das Land hinter dem Spiegel begleitet, erfährt die Leserin eine Rückkehr in eine ursprüngliche Welt des Spiels und der Kindheit.

Diese Wegmetapher entstammt dem Gedicht, das *Alice's Adventures in Wonderland* vorangestellt ist; es leitet nicht nur Alices Wanderung durch das Wunderland ein — „Our wanderings to guide“ —, sondern vielmehr ist dort auch vom Pilger die Rede: die Erzählung soll in der Erinnerung wie der Blumenkranz eines Pilgers, „pilgrim's withered wreath of flowers,“ behandelt werden. Damit verwendet Lewis Carroll vor Beginn der eigentlichen Erzählung von Alices Abenteuern eine Bildlichkeit, die darauf verweist, dass der Leser die Geschichte als Relikt seiner eigenen Reise in die Vergangenheit betrachten soll. Die Reflexion des Entstehungsprozesses der Erzählung im Prologgedicht von *Alice's Adventures in Wonderland* sowie die Betonung der Erinnerung — „in Memory's mystic band“ — deuten auf einen Sprecher hin, der nostalgisch auf die Abenteuer des Kindes Alice zurückblickt wie auf etwas geheimnisvoll Erinnerungtes. Damit setzt Lewis Carroll am Anfang und auch am Ende der Alice-Bücher, in den Rahmengedichten sowie im Prosa-Schluss von *Alice's Adventures in Wonderland*, einen sentimentalton, der sich von der Darstellungsart innerhalb der Erzählungen unterscheidet. Im Verlauf ihrer Abenteuer befindet sich Alice nur selten in der vom Gedicht beschworenen paradiesischen Eintracht mit der Tierwelt, „in friendly chat with bird or beast“; im Gegenteil empfindet sie die Wesen, auf die sie in den Phantasiewelten trifft, oft als „unpleasant“, „rude“, in der Fortsetzungsgeschichte *Through the Looking-Glass* gar als „unsatisfactory“.

Es lässt sich folglich ein Spannungsverhältnis zwischen Innen und Außen, Rah-

mengedichten und Erzählungen feststellen, das im Gesamtwerk Lewis Carrolls immer wieder vorkommt, in den *Alice*-Büchern jedoch am deutlichsten in den Vordergrund tritt: die Rahmengedichte sind mit Mustern der Gebrauchsliteratur des 19. Jahrhunderts durchsetzt, die den Zeitgeschmack Lewis Carrolls reflektieren; die folgenden Erzählungen von Alices Abenteuern setzen sich davon ab. Gerade aber dieser Kontrast ist als Hinweis für die Leserin ernst zu nehmen, denn er zeigt, dass die Gedichte keinesfalls ‚schmückendes Beiwerk‘ zu den Erzählungen sind, sondern dass es sich bei ihnen um integrale Bestandteile handelt, die weit über eine bloße Darstellung des biographischen Hintergrunds zur Entstehung der Texte hinausgehen. Aufgrund ihres sehnsüchtigen und sentimentalischen Tons, der auf ernsthafte Weise die Nostalgie des erwachsenen Sprechers für die Kindheit ausdrückt, bauen die Gedichte Erwartungen auf, die in der Folge gebrochen werden: die Erzählungen bieten gerade *keine* verklärte Kindheitsvision an, sondern stellen eine Welt dar, die vom (bisweilen sehr ernsten) Spiel geprägt und die somit eine Kinderwelt ist. Damit wird der (erwachsenen) Leserin eine Möglichkeit gegeben, den Weg in die Kindheit selbst zu beschreiten und diesen nicht nur zu beobachten. Die Sehnsucht, die der Sprecher der Rahmentexte zum Ausdruck bringt, wird damit anders beantwortet als erwartet, und zwar gerade dadurch, dass die zunächst aufgebauten Erwartungen nicht erfüllt werden: Im Unerwarteten besteht so die ‚Erlösung‘ des Lesers aus der von ihm mit dem Sprecher zu teilenden Sehnsucht; gleichzeitig wird ihm in dieser Innenwelt, die er betritt, aber auch vor Augen geführt, dass sie sich ihm nicht dauerhaft erhalten kann. Dennoch bietet sie eine Möglichkeit, hin und wieder, nämlich bei jedem Lesen der Erzählungen, den Weg zurück in ein Kinderland zu beschreiten. Der Anfang dieses Weges liegt in den Rahmengedichten.

Man betritt die Phantasiewelten von Alices Abenteuern also nicht unmittelbar, sondern trifft zunächst auf jene einleitenden Gedichte. Sie sind den Erzählungen vorangestellt, und in ihnen tritt der Sprecher in aller Deutlichkeit hervor, wodurch er die fiktionale Geschichte mit realem Erleben verbindet. Es ist der Poet in seinem wörtlichen Sinn, der hier erscheint: der Schöpfer der Geschichte, der die Ereignisse schmiedet, die im Folgenden erzählt werden — „its quaint events were hammered out.“ Das Hämmern erscheint hier als „dichtungstheoretische Metapher romantischen Ursprungs“, wie sie bereits in William Blakes Gedicht „The Tyger“ verwendet wird (s. dazu Černý, „Autor-Intention“).

Das Gedicht, das *Alice's Adventures in Wonderland* vorangestellt ist, beginnt mit einem Rückblick auf jenen Nachmittag, an dem die Erzählung entstand, während eines Bootsausflugs am 4. Juli 1862 von Oxford nach Godstow, an

dem neben den drei Töchtern des Dean Liddell noch Lewis Carrolls befreundeter Kollege Robin Duckworth teilnahm:

Duckworth and I made an expedition up the river to Godstow with the three Liddells: we had tea on the bank there, and did not reach Ch. Ch. [Christ Church] again till quarter past eight [...]. [On which occasion I told them the fairy-tale of 'Alice's Adventures Under Ground,' which I undertook to write out for Alice, and which is now finished (as to the text) though the pictures are not yet nearly done. Feb 10, 1863]. (*Diaries* 4: 94-95)

Im Gedicht, das der Erzählung von Alices Abenteuern im Wunderland vorangestellt ist, gestaltet sich dieser Rückblick wie folgt:

All in the golden afternoon
Full leisurely we glide;
For both our oars, with little skill,
By little arms are plied,
While little hands make vain pretence
Our wanderings to guide.

Ah, cruel Three! In such an hour,
Beneath such dreamy weather,
To beg a tale of breath too weak
To stir the tiniest feather!
Yet what can one poor voice avail
Against three tongues together!

Der Sprecher erinnert den Nachmittag als „golden“ und gibt damit den verklärenden Ton des Gedichts vor. Bei Lewis Carroll ist jenes Attribut „golden“ vor allem mit dem Thema der Kindheit verknüpft. Dies wird schon in seinem frühen Gedicht „Solitude“ (1853) deutlich:

Ye golden hours of Life's young spring,
Of innocence, of love and truth!
Bright, beyond all imagining,
Thou fairy-dream of youth!
I'd give all wealth that years have piled,
The slow result of Life's decay,
To be once more a little child
For one bright summer-day. (CW 860-61)

Der Sprecher blickt sehnsüchtig auf die Kindheit zurück und wünscht sich, wieder Kind zu sein und jene goldenen Tage noch einmal erleben zu dürfen. Das Attribut „golden“ besitzt dabei „eine eigene Topik“, weshalb Carroll „nicht in erster Linie an das Wetter dachte, sondern dem Moment der Entstehung ein Wertattribut verleihen wollte“ (Černý, „Autor-Intention“ 291).

Die Erinnerung an die Kindheit ist dabei der Grundstoff für ein Wiedererleben; dieser Gedanke findet sich etwa in Friedrich Rückerts Gedicht „Die goldne Zeit“:

Die goldne Zeit ist nicht entschwunden,
Denn sie ist ewig neu und jung [...]
So laßt das Weh, das euch betroffen,
Und seid zu neuer Lust bereit;
Erbauet aus den goldnen Stoffen
Sich jeder seine goldne Zeit.
(*Ausgewählte Werke* 67-68)

Indem Carroll die Vergangenheit als ‚goldene Welt‘ darstellt, verklärt er die Erinnerung daran: „Die Erinnerung ist nämlich die Idealität, und hat darum ein ganz anderes Gewicht, eine ganz andere Bedeutung als das im Grund gleichgültige Gedächtnis. Die Erinnerung stellt den ewigen Zusammenhang im Leben her, sie möchte dem Erdenleben einen Tenor geben, es gleichsam auf einen Atemzug, auf einen Ausdruck reduzieren“ (Kierkegaard, *Studien auf dem Lebensweg* 10). Der rührende Versuch, die tatsächlichen Wetterbedingungen am 4. Juli 1862 zu erforschen, führt zu einer Ernüchterung, wie Martin Gardner feststellt: „It is with sadness I add that when a check was made in 1950 with the London meteorological office [...] records indicated that the weather near Oxford on July 4, 1862, was ‘cool and rather wet‘“. H. B. Doherty, der sich mit „The Weather on Alice in Wonderland Day“ befasste, fand hingegen mittels der Wetterkarten aus der Times vom 4. Juli 1862: „the solar maximum temperature suggests a good sunny spell, probably, though not necessarily, in the afternoon“. Dem entgegen stehen die Aussagen Duckworths und der erwachsenen Alice Liddell, die sich gleichermaßen an einen sonnigen Tag erinnerten (Gardner).

Das gemächliche Gleiten auf dem Fluss wird dabei scheinbar von den Kindern geleitet. „Little“ ist metonymisch für die Kinder zu lesen, die damit als Akteure in den Vordergrund treten. Ihre „vain pretence“ deutet auf das spielerische

Vorgeben von Umständen hin, das Kinder so sehr lieben und das vor allem auch Alice liebt; schließlich lautet ihre „favourite phrase“ in *Through the Looking-Glass* „Let’s pretend.“ Dieses ‚pretend play‘ bezieht sich aber auch darauf, dass sie bei der Bootsfahrt nur die scheinbaren, bei den „wanderings“ der Erzählung aber die wahren Führer sind — und genau diese Rolle nimmt Alice innerhalb der Erzählung ein: sie ist es, die den Leser durch ihre Abenteuer führt, und er wird mittels der Erzählung aufgefordert, ihr zu folgen.

Das so eingeführte Rollenspiel wird dann in der Ansprache der „cruel Three“ fortgesetzt: der Sprecher wird zur „poor voice,“ und er schafft es nicht, sich gegen das Betteln der ‚schrecklichen Drei‘ um eine Geschichte durchzusetzen. Der Sprecher kokettiert hier mit dem Wunsch der Kinder nach einer Erzählung („tale“), d.h. auch er spielt, und es ist evident, dass er kaum etwas lieber tat, als während der Ausflüge oder auch beim Photographieren Geschichten zu erzählen.

So werden dann die Personen, deren „little skill“, „little arms“ und „little hands“ bereits metonymisch eingeführt wurden, genauer vorgestellt:

Imperious Prima flashes forth
Her edict ‘to begin it’:
In gentle tones Secunda hopes
‘There will be nonsense in it!’
While Tertia interrupts the tale
Not *more* than once a minute.

Es sind Lorina (Prima, die Erstgeborene), Alice (Secunda) und Edith (Tertia), die Jüngste der drei Schwestern; die Änderung der Namen ist ein Hinweis auf die Verwandlung des biographischen Anlasses. Alle drei haben an der Geschichte, die nun folgt, teil und werden in dem Gedicht so verewigt: die Älteste möchte, dass die Erzählung nun endlich beginnt; die Jüngste unterbricht den Erzählvorgang regelmäßig, nicht aber häufiger als einmal in der Minute; wesentlich ist jedoch die Forderung von Alice nach Nonsense, auf den im Verlauf der Erzählung immer wieder verwiesen wird: entweder in Form von kommentierten Ausrufen oder aber wenn Alice sich über ihre eigenen Aussagen äußert. Das Spiel, etwa mit der Sprache, das sich in Nonsense ausdrückt, steht für Alice im Vordergrund.

Als die Erzählung auf dem Boot endlich beginnt, tritt sofort der gewünschte Effekt ein, und ihr wird volle Aufmerksamkeit geschenkt:

Anon, to sudden silence won,
 In fancy they pursue
 The dream-child moving through a land
 Of wonders wild and new,
 In friendly chat with bird or beast—
 And half believe it true.
 And ever, as the story drained
 The wells of fancy dry,
 And faintly strove that weary one
 To put the subject by,
 ‘The rest next time—’ ‘It *is* next time!’
 The happy voices cry.

Innerhalb ihrer Phantasie gelingt es den kindlichen Zuhörern, der Geschichte zu folgen: somit erhält das Traumkind tatsächlich die Funktion, „Our wanderings to guide.“ Die Bezeichnung „dream-child“ ist dabei mehrdeutig: Alice ist zum einen das Kind, das träumt, aber sie ist auch das Kind, das im Traum an jenem „golden afternoon“ existiert. Somit verschmelzen die „wanderings“ aus der ersten Strophe aufgrund ihrer Klanggleichheit mit den „wonders,“ denen das Kind begegnet: Die ‚wanderings‘ [...] identifizieren dank der Klanggleichheit von ‚wonder‘ und ‚wander‘ den Weg durchs Wunderland mit den Wundern selbst“ (Černý, „Autor-Intention“ 293). Die Wunder rufen ferner die Reaktion des Staunens hervor, „to wonder.“

Weil aber die ganze Welt ein *Wunderland* ist, staunt Alice andauernd, und ihr Staunen ist eng mit der Phantasie verknüpft. Deshalb wird in diesen beiden Strophen sowohl auf die „fancy“ der Zuhörer wie auch des Erzählers verwiesen, dessen Kreativität jedoch nachlässt: er wird „weary“ und versucht, seine Zuhörer auf das nächste Zusammentreffen zu vertrösten, allerdings ohne Erfolg. Auch hier siegt die ‚pretence‘: die Mädchen behaupten einfach, sie befänden sich schon ‚im nächsten Mal,‘ „it *is* next time!“ Nachdem die Geschichte einmal begonnen wurde, möchten die Zuhörerinnen wissen, wie sie endet; sie sind neugierig und wollen weiter über die seltsamen Abenteuer in der Erzählung staunen.

Die Fähigkeit zum Staunen ist dabei vor allem dem Kind zu Eigen; „der erwachsene Dichter [muss sie] entweder behalten oder wiedergewinnen“ (Černý, „Autor-Intention“ 293). Dies gelingt ihm mittels der Erzählung, und so trocknet deren Quelle auch nicht aus, sondern der Strom der Erzählung plätschert weiter wie der Fluss, auf dem die fröhliche Rudergesellschaft unterwegs ist:

Thus grew the tale of Wonderland:
 Thus slowly, one by one,
 Its quaint events were hammered out—
 And now the tale is done,
 And home we steer, a merry crew,
 Beneath the setting sun.
 Alice! A childish story take,
 And with a gentle hand,
 Lay it where Childhood's dreams are twined
 In Memory's mystic band,
 Like pilgrim's wither'd wreath of flowers
 Pluck'd in a far-off land.

Mit dem Ende der Geschichte endet auch der Tag; der erzählerische Schöpfungsvorgang wird jedoch vom Dichter rückblickend beobachtet, markiert mittels eines Übergangs zur Vergangenheitsform: „strove,“ „grew“ und „hammered.“ Die vorherige Verwendung der Präsensform diene der Vergegenwärtigung der Situation; wie die abschließende Strophe zeigt, soll die Geschichte insgesamt eine solche Funktion für die Adressatin des Sprechers, „Alice!“, haben. Er fordert sie auf, die Erzählung wie einen Blumenkranz aufzubewahren und in ihrer Erinnerung zu halten, in das Erinnerungsband einzuflechten; das „tale of wonderland“ wird ihr helfen, die verwelkten Blumen ihrer Erinnerung wieder aufblühen zu lassen und in das weit entfernte Land ihrer Kindheit, das „land of wonders,“ zurückzukehren, denn „[d]as Lebensalter mit dem besten Gedächtnis ist zugleich das vergeßlichste: das Kindesalter“ (Kierkegaard, *Entweder / Oder* 1.1 313). Die Niederschrift hat somit die Funktion, Vergangenheit und Zukunft miteinander zu verbinden: „Carroll, then, has surrounded the two stories of Alice's adventures in a golden nostalgic haze — deliberately evoking the sense of the past in presenting them to his readers“ (Morton 288). Dass die Erzählung dabei mit einem „pilgrim's wither'd wreath of flowers“ verglichen wird, kann als deutlicher Hinweis darauf gelesen werden, dass diese Rückkehr in die Welt des Kindes mittels der Erzählung einem Erlösungsweg des erwachsenen Lesers zurück in die Kindheit gleichkommen soll, trugen doch (s. Gardner 10n3) Pilger ins Heilige Land häufig einen Blumenkranz. Entscheidend ist vor allem die Wortwahl: sie verweist bereits an dieser Stelle im Rahmengedicht auf einen religiösen Kontext, der im 19. Jahrhundert geradezu zwingend auf theologische Debatten, Säkularisierungstendenzen und Bemühungen um eine Resakralisierung hindeutet. Carroll schreibt in seinem Rahmengedicht zu *Alice's Adventures in Wonderland* eben nicht von etwa einem

„tourist,“ sondern es ist von einem „pilgrim“ die Rede. Gleichmaßen wird das „mystic band“ erwähnt, das rein metrisch ebenso ein „secret“ oder ein „magic band“ hätte sein können.

Die Leserin, Alice, der das Buch zunächst zugeeignet ist, wird zum Pilger als Kind; ihr wird das Wiedererleben kindlicher Abenteuer und des kindlichen Staunens, „wonder,“ ermöglicht, und ihr folgt jeder weitere Leser auf diesem Weg. Die Figur des Pilgers evoziert eine Verbindung mit den „wanderings“ aus der ersten Strophe: der Mensch bewegt sich auf seinem Lebensweg ständig von der Kindheit weg und damit von seiner „ursprünglichen Intaktheit“; die Erinnerung an den kindlichen Zustand kann ihn jedoch wieder „zu den Träumen kindlicher Glückseligkeit“ (Černý, „Autor-Intention“ 295) zurückführen. Darin wird aber gerade das Spannungsverhältnis zwischen den Rahmengedichten und der eigentlichen Erzählung von Alices Abenteuern sowohl im Wunderland wie auch später hinter dem Spiegel deutlich: sie erfährt dort keine „kindliche Glückseligkeit,“ sondern bewegt sich innerhalb einer Welt, die vom Spiel bestimmt ist und innerhalb derer sie Kind sein kann. Kinder jedoch sehnen sich nicht nach einer nostalgisch-verklärten Glückseligkeit — hier tritt die Erwachsenenperspektive in den Vordergrund. Alice ist das „dream-child,“ das Kind, das dazu bestimmt ist, den Leser durch die Geschichte und damit zu seinem Ursprung zurück zu führen.

Die Erzählung wird damit selbst zum Weg, der sich in den Bildern des Einleitungsgedichtes schon andeutet: „Imagery of oars, wandering, a journey, and a return home suggests a quest motif“ (Madden 366), das aufgrund des Verweises auf die Erinnerung in der letzten Strophe noch verstärkt wird. Es ist jedoch keine Suche im Sinne der mittelalterlichen Quest, auf die Carroll hier anspielt; es handelt sich um eine Pilgerschaft, die zurück in die Kindheit, in eine Welt des Spiels führen soll: die Erzählung ist als Aufforderung an den erwachsenen Leser zu verstehen, eine Kinderwelt zu betreten. Während in den Rahmengedichten jedoch anklingt, dass es sich dabei um eine goldene Welt handelt, innerhalb welcher das Kind sich „in friendly chat“ mit den Wesen, denen es begegnet, bewegt, stellt der Leser im Verlauf der Erzählungen fest, dass es gerade nicht die Idealität ist, in die er von jenem „dream-child“ geführt, und die so häufig mit der Erinnerung an die Vergangenheit assoziiert wird.

Angelika Zirker ist Professorin für Englische Philologie / Literatur- und Kulturwissenschaft an der Eberhard Karls Universität in Tübingen. 2010 wurde ihre Dissertation zum Thema Der Pilger als Kind: Spiel, Sprache und Erlösung in Lewis Carrolls Alice-Büchern veröffentlicht. Seitdem lässt das Thema sie aber keinesfalls los, und das Traumkind begleitet sie durch ihren akademischen Alltag in Forschung und Lehre.



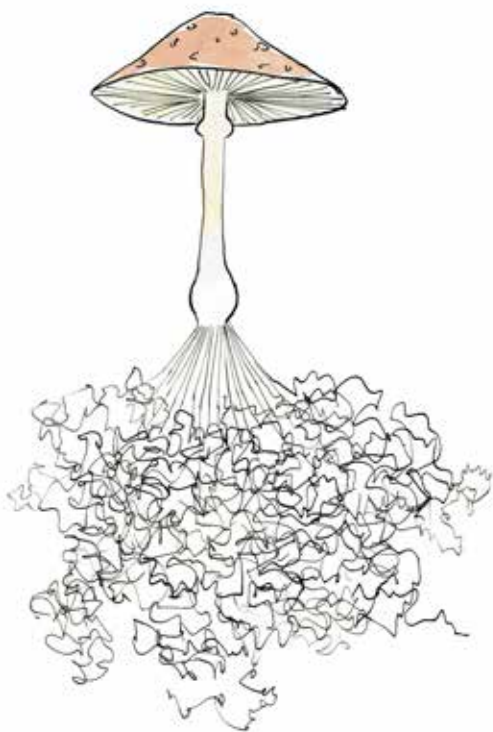


*Es ist so lange her, seit ich dich gesehen habe, dass ich fast fürchte,
Du könntest die Gelegenheit ergriffen haben, um erwachsen zu
werden, und dass Du die Nase über meinen Brief rümpfst und
rufst, „ein hübsch unverschämtes Gebräu.“*

Charles Lutwidge Dodgson an Mary MacDonald 1867

*Natürlich gibt es, letzten Endes, nicht viel Gemeinsames zwischen
dem Gemüt eines alten Mannes und dem eines Kindes, doch was
möglich ist, das ist süß - und heilsam, glaube ich.*

Charles Lutwidge Dodgson an Edith Rix 1887



Die Wunder des Wunderlandes

Georgia Panteli

“Alices Abenteuer im Wunderland”, allgemein bekannt als “Alice im Wunderland”, ist ein zeitloses literarisches Meisterwerk, das LeserInnen aller Altersgruppen seit über einem Jahrhundert verzaubert. Diese skurrile Geschichte nimmt die LeserInnen mit auf eine Reise in die surreale Welt des Wunderlandes, in der es keine Logik gibt, das Absurde regiert und die Realität sich ständig verändert. Durch die fesselnde Erzählung, die phantasievollen Charaktere und den verschlungenen Wortwitz hat “Alices Abenteuer im Wunderland” einen unauslöschlichen Eindruck in der Literaturlandschaft hinterlassen.

Um das Wunder von “Alices Abenteuer im Wunderland” wirklich wertschätzen zu können, muss man zunächst den historischen Kontext verstehen, in dem es entstanden ist. Das viktorianische Zeitalter, das sich vom frühen 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts erstreckte, war durch bedeutende gesellschaftliche Veränderungen gekennzeichnet. In dieser Zeit erlebte das britische Empire seinen Höhepunkt, die Industrialisierung und rasante Fortschritte in Wissenschaft und Technik. Es war aber auch eine Zeit, die von strengen sozialen Normen, starren Klassenunterschieden und einem repressiven Moralkodex geprägt war. In diesem Umfeld diente die Literatur sowohl als Ausweg als auch als Kritik an der viktorianischen Gesellschaft. Carrolls Wunderland kann mit seiner Ablehnung konventioneller Regeln und seinem skurrilen Stil als literarische Rebellion gegen vorherrschende viktorianische Moralvorstellungen angesehen werden. Es stellte die Zwänge der damaligen Zeit in Frage und bot den LeserInnen eine alternative Realität, in der der Fantasie keine Grenzen gesetzt waren.

Der am 27. Januar 1832 in Daresbury, Cheshire, England, geborene Charles Lutwidge Dodgson, der später den Künstlernamen Lewis Carroll annahm, war ein vielseitiger Mensch, dessen Talente über das Schreiben hinausgingen. Er war Mathematiker, Logiker, anglikanischer Diakon und ein begeisterter Fotograf. Zu seinen mathematischen Arbeiten gehörten Beiträge zur symbolischen Logik und zur Unterhaltungsmathematik, doch vor allem sein literarisches Vermächtnis hat die Zeiten überdauert.

Carrolls Faszination für Wortspiele, Rätsel und Logik ist in “Alices Abenteuer im Wunderland” unübersehbar. Sein Interesse an Mathematik und symbolischer Logik hat zweifellos die Struktur des Romans und die Art und Weise, wie die Sprache verwendet wird, um die LeserInnen herauszufordern und zu verwirren, beeinflusst. Die Inspiration für die Figur der Alice war Alice Liddell,

eine der drei jungen Töchter von Henry Liddell, Carrolls Freund. Auch andere Kinderbuchautoren haben sich von realen Personen inspirieren lassen, wie z. B. J. M. Barrie für "Peter Pan" und A. A. Milne für "Winnie the Pooh", aber Alice bleibt das bekannteste Beispiel. Carroll erzählte ihr die Geschichte zum ersten Mal während einer Bootsfahrt auf der Themse, und sie gefiel Alice so gut, dass sie ihn bat, die Geschichte zu schreiben und ihr zu schicken.

Man kann nicht über "Alices Abenteuer im Wunderland" sprechen, ohne den Beitrag von John Tenniel zu würdigen, dem berühmten Illustrator, der Carrolls fantastische Figuren zum Leben erweckte. Tenniels detaillierte und fantasievolle Illustrationen sind untrennbar mit dem Text verbunden und spielen eine entscheidende Rolle bei der visuellen Gestaltung des Wunderlandes. Tenniels künstlerischer Stil ist die perfekte Ergänzung zu Carrolls skurriler Erzählung und fängt das Wesen der Absurdität und Exzentriz von Wonderland ein. Seine Illustrationen waren eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für visuelle Nacherzählungen von Alice, von Salvador Dalis psychedelischer Interpretation bis hin zu Taylor Swifts mehrfach ausgezeichnetem Videoclip "Anti Hero".

Lange bevor Sigmund Freud die Welt der Träume und des Unbewussten sezierte, erforschte Lewis Carroll das Land von Morpheus mit den Augen eines Kindes und seinen Ängsten. Alice, die über sich hinauswächst oder schrumpft, ist das beste Beispiel für einen idiopathischen Alptraum, der in der Kindheit weit verbreitet ist und die Angst vor allem Übermäßigen und Unerreichbaren ausdrückt.



*John Tenniel,
Alice with a long neck*

Auch wenn die Botschaften, der Alice in der Erzählung begegnet - "Iss mich", "Trink mich" -, spielerisch sind, hat die visuelle Darstellung ihres ausgestreckten Körpers auch Elemente des Grauens. Dies kann auch für den schmerzhaften Übergangsritus des Erwachsenwerdens und des Verlassens der Kindheit stehen, insbesondere angesichts der Anforderungen, die in der viktorianischen Zeit an Kinder gestellt wurden. Gleichzeitig kann man Carrolls Faszination für den Mikrokosmos und den Makrokosmos auf Alices Verwandlungen projiziert sehen. Er besaß mehrere Teleskope und Mikroskope und war fasziniert von dem, was das menschliche Auge nicht sehen konnte, und wie die neuesten wis-

senschaftlichen Geräte diese verborgenen Welten enthüllten. Diese Erkenntnisse beflügelten auch seine literarische Vorstellungskraft.

Die Szene von Alices Begegnung mit der Raupe unterstreicht dies noch deutlicher. Sie ist auch ein gutes Beispiel für das, was manche Interpretationen als einen viktorianischen psychedelischen Trip bezeichnen. Alices Erlebnisse im Wunderland spiegeln oft die Verzerrungen und Desorientierungen wider, die mit halluzinogenen Substanzen einhergehen. Die phantastischen Verwandlungen, die sie durchläuft - sie wird größer und kleiner, interagiert mit anthropomorphen Kreaturen und bewegt sich in einer Landschaft mit unlogischen Proportionen -, vermitteln ein Gefühl von psychedelischer Unwirklichkeit. Es ist erwähnenswert, dass Carroll sich des Einflusses von Drogen und halluzinogenen Substanzen auf die künstlerischen und literarischen Strömungen seiner Zeit durchaus bewusst war. Zwar gibt es keine direkten Beweise dafür, dass er solche Substanzen konsumierte, aber die traumhafte Qualität des Wunderlandes und die bizarren Abenteuer von Alice könnten vom kulturellen Zeitgeist der Mitte des 19. Jahrhunderts beeinflusst worden sein. Schließlich fand er Thomas de Quinceys "Bekenntnisse eines Opiumessers" reizvoll und informativ, wie Aufzeichnungen belegen.



John Tenniel, The Cheshire-Cat

Die Grinsekatze, die für ihr rätselhaftes Grinsen und ihre Fähigkeit, nach Belieben zu erscheinen und zu verschwinden bekannt ist, ist eine weitere Figur im Wunderland, die Diskussionen über ihre mögliche Verbindung zu halluzinogenen Erfahrungen ausgelöst hat. Die Fähigkeit

der Katze, allmählich zu verschwinden und nur ihr Lächeln zurückzulassen, könnte als Metapher für die Auflösung des Selbst gesehen werden, von der oft bei psychedelischen Trips berichtet wird.

Die Grinsekatze dient Alice auch als eine Art Reiseführerin, die ihr kryptische Ratschläge und philosophische Betrachtungen liefert. Diese Rolle deckt sich mit der Vorstellung, dass halluzinogene Substanzen als Katalysatoren für die Selbstbeobachtung und Selbstfindung dienen, die oft von Begegnungen mit

scheinbar weisen oder mystischen Figuren begleitet werden. In ähnlicher Weise kämpft Alice während der Begegnung mit der Raupe darum, zu definieren, wer sie ist - ein Thema, das im Wunderland häufig auftaucht und möglicherweise auf Carrolls eigene Probleme mit der Selbstidentität verweist. Der Rat der Raupe an Alice, von der einen Seite des Pilzes zu essen, um kleiner zu werden, und von der anderen Seite zu essen, um größer zu werden, wurde in der Populärkultur oft aufgegriffen. Das vielleicht berühmteste Beispiel ist das von Morpheus gesprochene Wort im Film "The Matrix": "Du nimmst die blaue Pille, die Geschichte endet, du wachst in deinem Bett auf und



John Tenniel, The Caterpillar

glaubst, was immer du glauben willst. Nimmst du die rote Pille, bleibst du im Wunderland, und ich zeige dir, wie tief der Kaninchenbau ist."

Wenn wir vom Kaninchenbau und Alices Katabasis sprechen, finden wir hier ein weiteres beliebtes Thema in der Literatur: den Abstieg in die Unterwelt. Der Topos der außergewöhnlichen Dinge, die in einer anderen Welt unter uns geschehen geht zurück auf die antike griechische Mythologie mit Odysseus, der die Welt der Toten besucht, auf Dantes Inferno, Jules Vernes Reise zum Mittelpunkt der Erde bis hin zu zeitgenössischen Darstellungen in der Populärkultur wie zum Beispiel der "Unterwelt" in Netflix' "Stranger Things". Was all diese und viele weitere Reisen in die Unterwelt gemeinsam haben, ist die Erforschung des Selbst und das Wiederauftauchen mit neuem Wissen und neuer Macht.

Katabasis stellt einen Abstieg in die Unterwelt dar, sowohl wörtlich als auch metaphorisch - eine symbolische Reise in den Abgrund des Unterbewusstseins, die oft mit Herausforderungen, Selbstfindung und Transformation verbunden ist. Es ist ein erzählerischer Archetyp, der die Konfrontation des Helden mit den dunklen Aspekten seiner selbst und seiner Realität darstellt. Die Reise von Alice ins Wunderland spiegelt den Archetyp der Katabasis wider. Sie beginnt

ihr Abenteuer, indem sie einem weißen Kaninchen folgt, das als symbolische Aufforderung zu einer Reise ins Unbekannte gesehen werden kann, ähnlich wie der Ruf zum Abenteuer in Joseph Campbells Monomythos oder der Heldenreise. Wenn Alice in den Kaninchenbau hinabsteigt, begibt sie sich in die Tiefen ihres Unterbewusstseins, und zwar umso mehr, als diese Reise in das Reich der Träume führt. Das Kaninchenloch ist der Eingang zum Wunderland und stellt die Schwelle zwischen dem bewussten und dem unbewussten Bereich dar. Es symbolisiert den Abstieg in die Psyche, vergleichbar mit dem Abstieg in die Tiefen der eigenen Seele in einer Katabasis.

Als Alice in den Kaninchenbau fällt, lässt sie die vertraute, rationale Welt hinter sich und begibt sich auf eine transformative Reise. Das Wunderland selbst kann als die mythische Unterwelt in der Erzählung angesehen werden. Es ist ein fantastisches, unlogisches Reich, das Alices Wahrnehmungen in Frage stellt und sie zwingt, sich mit ihren Überzeugungen und Ängsten auseinanderzusetzen. Die skurrile und oft absurde Natur des Wunderlandes spiegelt das Chaos und die Unberechenbarkeit des Unterbewusstseins wider. Alices Begegnungen mit bizarren Kreaturen und unsinnigen Situationen stehen für die verschiedenen Aspekte ihrer Psyche, die sie konfrontieren muss. Wie bereits erwähnt, ist die Raupe eine bemerkenswerte Figur im Wunderland, die Alice kryptische Hinweise gibt und Fragen zu ihrer Identität stellt. Die Metamorphose der Raupe in einen Schmetterling ist ein Symbol für Verwandlung und Wachstum - ein Schlüsselaspekt der Katabasis. Alices Interaktionen mit der Raupe treiben sie zur Selbstentdeckung und zu einem tieferen Verständnis ihrer sich entwickelnden Identität.

Die Gerichtsszene, bei der die Herzkönigin den Vorsitz führt, stellt den Höhepunkt von Alices Reise ins Wunderland dar. Der Prozess symbolisiert eine Konfrontation mit Alices Schattenselbst - den dunklen, verdrängten Aspekten ihrer Psyche. Die willkürlichen Urteile der Königin und die Aufforderung zur Hinrichtung spiegeln Alices Angst vor Autorität und ihr Bedürfnis, ihre eigene Stimme und Autonomie zu behaupten wider. Nach dem Prozess kann Alices Aufstieg aus dem Wunderland als Rückkehr aus der Unterwelt betrachtet werden - ein Aufstieg zurück ins Bewusstsein. Ihre Erfahrungen im Wunderland haben sie verändert und sie in die Lage versetzt, die Welt und sich selbst in einem neuen Licht wahrzunehmen. Die Reise durch das Wunderland und die Konfrontation mit den verschiedenen Aspekten ihrer Psyche haben zu Wachstum, Verständnis und zur Integration ihres Unbewussten in ihr bewusstes Selbst geführt.

Abgesehen von der Darstellung der Reise in Alices Unterbewusstsein erlaubte das Wunderland mit seinen auf den Kopf gestellten Aspekten Carroll eine

versteckte Kritik an den viktorianischen Sitten und Werten. In der Mitte des 19. Jahrhunderts herrschte eine strenge Einhaltung der gesellschaftlichen Normen und Umgangsformen. Es war eine Zeit, in der Manieren und Anstand eine wichtige Rolle in der Gesellschaft spielten, insbesondere in der Mittel- und Oberschicht. Die Mad Tea Party persifliert und kritisiert in ihrer überzogenen Absurdität die strengen Regeln des viktorianischen Gesellschaftsverhaltens. Im 19. Jahrhundert wurde das Teetrinken zu einem festen Bestandteil der britischen Kultur. Es



John Tenniel, A Mad Tea Party

war mehr als nur ein Getränk; es war ein Ritual, ein gesellschaftliches Ereignis und ein Statussymbol. Die Mad Tea Party mit ihrer Betonung des Teetrinkens spiegelt die Bedeutung und Extravaganz wider, die mit der Teekultur im viktorianischen Zeitalter verbunden war. Die Besessenheit der Figuren vom Tee und ihre eigentümlichen Umgangsformen persiflieren die gesellschaftliche Besessenheit vom richtigen Teekonsum.

Gleichzeitig ist die Mad Tea Party eine Anspielung auf die Teepartys, die für die Insassen der Irrenanstalten jener Zeit als therapeutische Unterhaltung veranstaltet wurden. An ihnen nahmen oft auch Besucher, Zuschauer oder Medizinstudenten teil. Carroll hatte diesbezüglich Insiderwissen, da er seinem Onkel Robert Wilfred Skeffington Lutwidge, einem Kommissar für Geisteskrankheiten, sehr nahe stand. Es ist möglich, dass Carroll selbst an einer solchen Teeparty teilgenommen hat.

Der Hutmacher, eine ikonische Figur in der Mad Tea Party, ist weithin als satirische Karikatur der negativen Auswirkungen der Industrialisierung interpretiert worden, und sein Verhalten ist insbesondere mit historischen Ereignissen im Zusammenhang mit der Hutindustrie während des viktorianischen Zeitalters verbunden. Bei der Herstellung von Hüten, insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert, wurden häufig Quecksilberverbindungen für die Produktion von Filz, einem wichtigen Material für Hüte, verwendet. Eine längere Quecksilberexposition hatte schwerwiegende gesundheitliche Folgen und führte zu Symp-

tomen wie Zittern, emotionaler Instabilität und Halluzinationen - Symptome, die das exzentrische Verhalten des verrückten Hutmachers in der Geschichte widerspiegeln. Der Ausdruck “mad as a hatter” (verrückt wie ein Hutmacher) ging in die englische Sprache ein, weil die Hutmacher mit Quecksilbervergiftungen in Verbindung gebracht wurden. Der verrückte Hutmacher in Carrolls Erzählung kann als symbolische Darstellung der im viktorianischen Zeitalter vorherrschenden Berufsgefahren gesehen werden.

In der Mad Tea Party spiegelt die wiederkehrende Teezeit des Hutmachers um 6 Uhr den Einfluss der aufkeimenden Eisenbahnkultur im viktorianischen Zeitalter wider. Die Standardisierung der Zeit, insbesondere bei den Eisenbahnfahrplänen, war ein Markenzeichen der industriellen Revolution. Carrolls Fixierung auf die Zeit und ihren verzerrten Sinn im Wunderland könnte ein Kommentar zu der starren Einhaltung von Fahrplänen und der gefühlten Tyrannei der Pünktlichkeit sein, die mit der Industrialisierung einherging.

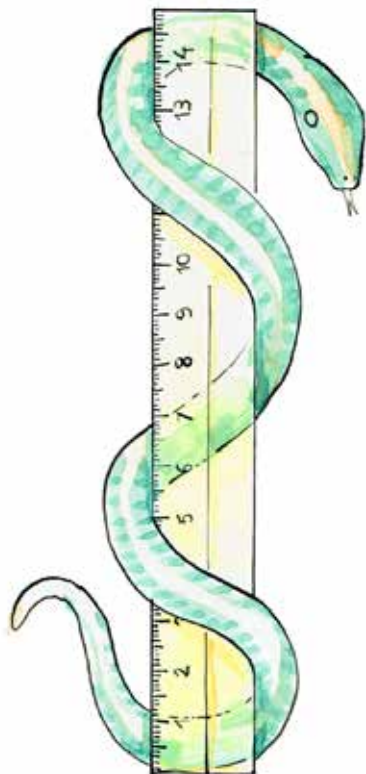
Alice im Wunderland, das der lebhaften Fantasie von Lewis Carroll entsprungen ist, hat Zeit und Raum überwunden und ist zu einem kulturellen Phänomen von beispiellosem Einfluss geworden. Sein Vermächtnis findet sich in Literatur, Kunst, Film, Mode, Musik und Technologie wieder. Die Geschichte hat die bemerkenswerte Fähigkeit, jede Generation mitzureißen und neue Interpretationen und Einblicke in die menschliche Erfahrung zu bieten.

Das weiße Kaninchen wird sich immer verspäten, und Alice, das Mädchen, das als erstes das Land der literarischen Träume erforschte, zeigt uns immer wieder Wege auf, die Wunder unserer eigenen Vorstellungskraft zu erkunden.



John Tenniel, The White Rabbit

Dr. Georgia Panteli unterrichtet Film und Literatur an der Universität Wien und an der UCL International Summer School for Undergraduates (Universität London). Sie hat ihre Monographie “From Puppet to Cyborg: Pinocchio’s Posthuman Journey” im Jahr 2022 veröffentlicht. Ihre Forschungsinteressen umfassen Film und vergleichende Literaturwissenschaft, Märchen und posthumane Studien.



Die Spielsteine des Lewis Carroll

Barbara Eder

Soviel ist aus einem der berühmtesten Kinderbücher des 19. Jahrhunderts noch bekannt: Alles beginnt mit einem weißen Kaninchen, das kurz nach seinem Erscheinen in einem Erdloch verschwindet. Ein Verwirrspiel mit den Grenzen zwischen Realität und Fiktion nimmt seinen Lauf. Hauptfigur Alice, die eben noch am Flussufer saß und träumte, folgt dem hektischen Hasen, der unentwegt auf seine Taschenuhr starrt und stürzt durch einen engen Schacht, hinein in einen Raum des Ungewissen. Ihr Fallen dauert eine halbe Ewigkeit und endet an einem Ort mit unscharfen Koordinaten. Im unterirdischen Korridor gibt es viele Türen und Alice findet den Schlüssel, der eine davon sperrt. Sie öffnet das winzige Tor und entdeckt einen zauberhaften Garten. Um ihn zu betreten, ist sie jedoch zu groß – bevor sie den Weg ins Freie findet, muss Alice erst schrumpfen.

Auf der anderen Seite des Spiegels gelten die Gesetzmäßigkeiten der physikalischen Realität nicht mehr: Mitten im Wunderland transformieren sich feste Umrisse und Konturen, auch Alice findet sich und ihren Körper fortwährend in veränderter Form wieder. Sie leert den Inhalt einer Flasche mit der Aufschrift „Drink Me!“ und wird mit einem Mal ganz klein. Dem offenen Spiel mit der Imagination, in das sie, halb wachend, halb träumend, hineingeraten ist, sind von nun an keine äußeren Grenzen mehr gesetzt. Am Hof der königlichen Majestät wird Alice feststellen müssen, dass der Krocket-Schläger in ihren Händen den Hals eines Flamingos trägt und die Kugeln, auf die sie zielt, eingerollte Igel sind. Die Tore am Spielfeld bewegen sich unentwegt hin und her und der Ausgang des Spiels bleibt bis zuletzt ungewiss. Erst der Befehl der Königin, eiserne Schiedsrichterin im Off, wird die unendliche Partie beenden. Sie unterteilt ihre Spieler:innen nicht in Sieger:innen und Verlierer:innen, stattdessen fordert sie die Dekapitation des gesamten Personals. Von Alice nach den Regeln ihres seltsamen Spiels befragt, antwortet die Königin nur mit einer sinnwidrigen Verkettung von mehrdeutigen Sätzen.

Spiele ohne Regeln, oder: Erziehungsnotstand im Reich der Krone

Krocket-Turniere im Wunderland kennen keine Siege und Niederlagen, sie erlauben keine distinkten Züge und folgen keinem linearen Ablauf von Er-

eignissen. Aus dem Unsinn erdacht, wandeln alle Spielfiguren am Abgrund des Absurden. An Interpretationsansätzen der surreal anmutenden Szenarien aus Lewis Carrolls 1865 erstmals erschienenem Buch „Alice in Wonderland“¹ ermangelt es dennoch nicht: Mal wurde seine Erzählung als Parabel auf den Erziehungsnotstand des 19. Jahrhundert gedeutet, als Kritik an den Autoritätsfiguren im viktorianischen England und den hohlen Respektbekundungen, die man ihnen entgegenbrachte; fast ebenso oft wurden Alices' Abenteuer jedoch auch als Geschichten über das Erwachsenwerden und die damit verbundenen Übergangsrituale interpretiert – konsequent aus Kinderperspektive erzählt, behauptet die Protagonistin sich immer wieder gegenüber den Bewohner:innen eines Wunderlands, die Prinzipientreue und Obrigkeitshörigkeit über allfällige Zweifel an den widersinnigen Gesetzmäßigkeiten ihrer Lebenswelt stellen. Auf Alice wirkt die neue Umgebung denkbar skurril und sie rüttelt mit jeder ihrer Fragen immer wieder an den Grundfesten.

Die entrückte Welt der menschlichen Spielkarten und unbarmherzigen Königinnen wird ebenso gerne herbeizitiert, wenn psychoanalytische Lehren dem Gegenstand ihrer Untersuchung ein Gesicht geben wollen. Lewis Carrolls Fiktionen firmieren dann als dankbare Kulissen für Entgleisungen aller Art – für den französischen Anti-Psychiater Gilles Deleuze wurden die paradoxen Konstellationen im Buch zu Denkbildern für mentale Zustände, in denen Menschen nicht länger Herren und Frauen im eigenen Haus zu sein scheinen. In diesem Fall ist es nicht die Lust am Komischen, die hier lacht, nicht die Ungezwungenheit einer spielerischen Fiktion, der die Signatur eines spintisierenden „als ob“ vorausleitet. Gilles Deleuze zufolge sind die Prinzipien des Realitätsgebots in Carrolls Roman allein deshalb außer Kraft gesetzt, weil es eine Welt des Wahnsinns ist, die er präsentiert. Über Beschaffenheit und Personal derselben schreibt Gilles Deleuze in „Logik des Sinns“:

„Man kann sich auch fragen, welche Art von Wahnsinn der Hutmacher, der Schnappphase und die Haselmaus klinisch repräsentieren. Und im Gegensatz zwischen Alice und Humpty Dumpty lassen sich stets die beiden Ambivalenzpole „zerstückelte Organe – organloser Körper“ erkennen, Sieb-Körper und glorreicher Körper. Aus keinem anderen Grund hat Artaud selbst sich mit dem Text Humpty Dumpty auseinandergesetzt.“²

1 Carroll, Lewis (1973): *Alice im Wunderland*, übersetzt von Christian Enzensberger, Frankfurt/M.

2 Deleuze, Gilles (2017): *Logik des Sinns. Aesthetica*, Frankfurt/M., S. 122.

Ob organlos oder nicht: Lewis Carrolls Buch gestattet allen, die nicht dauerhaft in der Welt des Wahnsinns zuhause sind, den ökonomischen Luxus eines spekulativen Spiels auf Zeit. Starre Strukturen und festgefahrene Annahmen über das, was ist, brechen während des Wandels im Wunderland immer wieder auf, Zufallsorientierung und Handlungsfreiheit treten stundenweise an die Stelle von Nutzenmaximierung und Kalkül. Johan Huizinga zufolge hätten erstere Einstellungen zur frühen Herausbildung von sozialen Systemen geführt, demnach wären sämtliche Institutionen der Politik, der Wissenschaft, der Religion, des Rechts und des Sports aus spielerischen Interaktionsformen zwischen Menschen hervorgegangen.³

Norbert Elias, Platzhirsch am Fußballfeld und eifriger Leser des niederländischen Spieledenkens, hat Huizingas Theorie des spielenden Menschen rund ein halbes Jahrhundert später um ein essentielles Moment ergänzt: Unter Bedingungen ökonomischer Knappheit, so Elias, waren selbst die Spiele des homo ludens tödlich; zu Wettkämpfen unter Freunden wurden sie erst infolge des Fortschreitens eines bis heute un abgeschlossenen Zivilisationsprozesses.⁴ Im englischen Lehnstuhl hat ein Mathematik-Lehrer das kriegerische Potenzial des Agon in die reine Lust am Denken verwandelt. Sein Spiel der König:innen ist bis zuletzt durch die Prinzipien der klassischen Logik bestimmt.

Logische Lektionen: Klassenstruktur und Türhüter-Gleichnis

Carrolls zweibändige Alice-Erzählung ist nicht nur ein unterhaltsames Kinderbuch oder eine Fibel über die Traumlogik des Unbewussten. Charles Lutwidge Dogson, der sie unter dem Namen Lewis Carroll veröffentlichte, hat eine bestimmte Art des Denkens darin so stark chiffriert, dass sie nur mehr über den Umweg der Fiktion zum Ausdruck kommen konnte. Bei genauem Hinsehen ist sein modernes Märchen kein reiner Raum der Kontingenz: Es ist kein Abkömmling von Sprachspielen⁵, seine Grundfesten bilden stattdessen logische

³ Huizinga, Johan (2009): *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, herausgegeben von Andreas Flitner, Reinbek bei Hamburg

⁴ Vgl. Goudsblom, Johan (1981): „Zum Hintergrund der Zivilisationstheorie von Norbert Elias: ihr Verhältnis zu Huizinga, Weber und Freud“, in: Schulte, Werner (Hg.): *Soziologie in der Gesellschaft: Referate aus den Veranstaltungen der Sektionen der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*, Bremen, S. 768-772.

⁵ Ludwig Wittgenstein hat die im „Tractatus“ noch verschmähten Sprachspiele erst in seinen philosophischen Untersuchungen rehabilitiert. Im Spiel mit den Worten meinte er dort ein Mittel „im Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes“ entdeckt zu haben – und wird

Lektionen in literarisierter Form. Mehr als ein Vierteljahrhundert am Christ Church College in Oxford als Tutor für Mathematik tätig, organisierte Charles Lutwidge Dodgson von dort aus nicht nur Wunderland-Exkursionen, er schrieb auch Lehrbücher über Mathematik, Geometrie und Logik. Seine Einführungen in ausgewählte Fachgebiete waren stets von unkonventionellen Methoden begleitet, für die Lehre nahm Dodgson oft das gesamte Universitätsgebäude in Beschlag: Logische Klassen und Unterklassen pflegte er vorzugsweise in räumlicher Ausdehnung darzustellen – als geometrische Anordnungen, die Kafkas Türhüter-Gleichnis nahezu wieder erscheinen lassen.

Zwecks Erklärung von Logik-Klassen und den Hierarchiebeziehungen zwischen diesen platzierte Dodgson seine Schüler:innen vertikal im Raum. Während er selbst sich in der hintersten Ecke eines Zimmers im obersten Stockwerk befand, saßen Diener:innen an den Schwellen zu den einzelnen Etagen. Auf einen Unter-Diener folgte ein Unter-Unter-Diener und auf den Unter-Unter-Diener ein Unter-Unter-Unter-Diener; vom Garten des Gebäudes aus stellte ein:e Schüler:in eine Frage an letzteren und ihr Inhalt veränderte sich von Etage zu Etage. Was am Ende übrig blieb, schien schier entstellt: „Lehrer: Was ist drei Mal vier? Diener: Was ist Bleiklavier? Unter-Diener: Wo ist mein Saphir? Unter-Unter-Diener: was ist dein Souvenir?“⁶ Dodgsons stille Post sorgte für diffuse Signale. Plastischer als durch Treppen und Stufen kann man Logik-Klassen wohl kaum erklären; die damit verknüpfte Vorstellung bleibt zudem komisch genug, um im Langzeitgedächtnis verankert zu werden.

Was sich in Carrolls Wunderland ereignet, wirkt so widersprüchlich wie die stoische Logik eines Ereignisses: Als künftiges ist es immer schon vergangen, über das noch nicht und doch schon des Geschehens lässt sich stets mehr und weniger zugleich sagen. Die dazugehörigen Bestimmungsstücke folgen einer infiniten Reihe an Prämissen, die der Szenerie stets vorauslaufen – so wie die Schildkröte, die Achill nie überholen kann. Dodgson schlägt sich auf die Seite des Läufers und macht aus der antiken tortoise auf diese Weise ein Tier namens

im selben Augenblick zum Häretiker: „Du mußt bedenken, dass das Sprachspiel sozusagen etwas Unvorhersehbares ist. Ich meine: Es ist nicht begründet. Nicht vernünftig (oder unvernünftig). Es steht da – wie unser Leben.“ (Wittgenstein, Ludwig (1984): „Bemerkungen über die Farben“, in: ders.: Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Schriften (= Werkausgabe Band 8), Frankfurt/M., § 559.

⁶ Carroll, Lewis (1994): *Briefe an kleine Mädchen*, hrsg. von Klaus Reichert, Frankfurt/M., zit. nach: Good, Paul (1998): *Logik – Ein Spiel*, Nachwort in: Carroll, Lewis (1998): *Das Spiel der Logik*, Köln S. 103-119, hier: S. 110.

„Taught-Us“ – mitsamt einer Interpretation, die weit über Zenons Paradoxon hinausgeht. Anders als von Aristoteles angenommen, sind Achills Bewegungen für ihn nicht bloß hypothetisch; vielmehr handele es sich dabei um logische Aussagen, die allesamt wahr sind und infolgedessen auch zu einer logischen Konklusion führen müssten. Dodgsons Schnellläufer ist jedoch kein Achilles, sondern ein „A-Kill-Ease“ – und damit einer, der mitten im Wettlauf zum „Leichttöter“ wurde.⁷

Domino-Effekte: Die Spielsteine des Lewis Carroll

Auf Gewinn ausgerichtete Spiele stellen in Aussicht, dass aus Tellerwäscher:innen Millionär:innen werden können – schließlich leben ihre Erfinder:innen von Versprechen dieser Art. Der Ausgleich ungleicher Verteilungen tritt am Ende dennoch nicht ein, der gerechte Tausch hat gesellschaftlichen Seltenheitswert. Bei Dodgsons Spielen hingegen kann gewinnen, wer mit variablen Größen zu rechnen weiß – als Spielfigur, die vorab mit nichts rechnet. Der Rätsel-Parcours in „Alice im Wunderland“ belehnt eine solche nicht nur mit einem gerüttelt Maß an Glück, er setzt auch voraus, dass sie sich mit der Logik und ihren Prämissen einlässt. Wer im Vorfeld zu viele Möglichkeiten annimmt und am Ende falsch schließt, hat in einem Wunderland wie diesem bereits verloren.

Dodgsons logische Objekte erschöpfen sich nicht in mathematisch formalisierbaren Darstellungen, sie können mitunter auch zu Kuchen einer gut bestückten Bäckerei werden. In „Das Spiel der Logik“⁸ von 1896, das ursprünglich als Logik-Einführung für Kinder gedacht war, begnügt sich der Autor nicht mit abstrakten Formalia, er serviert stattdessen Torten auf Papier. Eigentlich sind es Kuchen, die Dodgson im Schrank eines gezeichneten Quadrats verstecken möchte, anfangs ist es aber noch nicht vollständig. Erst später wird daraus ein Viereck, das ein weiteres Viereck in sich trägt – ganze acht Felder lassen sich in dieser geometrischen Form mit logischen Attributionen belegen.

Im Rahmen des Spiels hat der/die Spieler:in dafür zwei unterschiedliche Steine: Ein grauer steht für ein leeres Feld und damit für die Abwesenheit eines

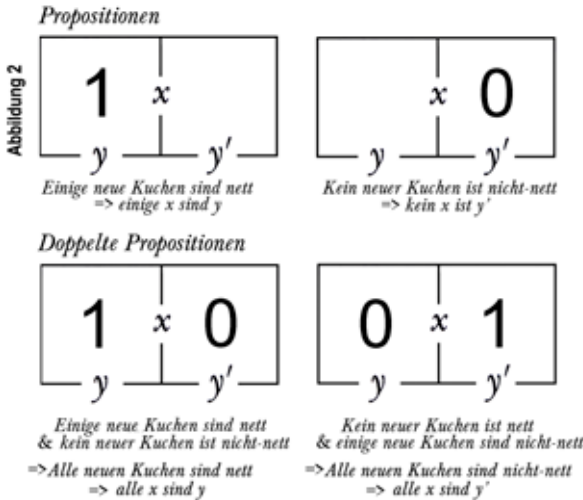
⁷ Good, Paul: *Logik – Ein Spiel*, S. 106f.

⁸ Carroll, Lewis (1998): *Das Spiel der Logik*, Köln. Im Englischen Original: Carroll, Lewis (1887): *The Game of Logic*, London; New York, Faksimile online unter <https://archive.org/details/gameoflogic00carruoft/page/24/mode/2up> [letzter Abruf: 29.7.2023].

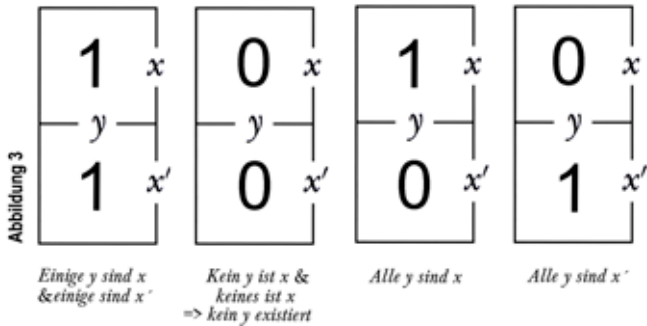
Kuchens; ein roter Spielstein hingegen bezeichnet, dass sich an seiner Stelle etwas – und nicht etwa nichts – befindet. (Abb. 1)



Im Rahmen von Charles Lutwidge Dodgsons Spiel der Logik weist ein grauer Spielstein auf die Absenz eines Kuchens hin, sie zeigt sich zugleich jedoch auch als andersfarbige Präsenz. Wenig später werden die Felder des Spielbretts mit Nullen oder Einsen belegt – im Sinne von zahlenmäßigen Entsprechungen für wahr oder falsch. (Abb. 2)



Dogsons „Kuchenschrank“ verfügt über die Achsen y , y' und x , wobei x mit dem Attribut „neu“ und y mit dem Attribut „nett“ belegt ist. y' stellt die Negation von y dar und steht somit für „nicht-nett“. Alle Kuchen, die sich auf der yx -Achse befinden, sind folglich neu und nett; jene, die Im Feld xy' liegen, sind neu, aber nicht-nett. Anordnen lassen die Spielsteine des Lewis Carrolls sich auch in vertikaler Abfolge. Dann sind die auf diese Weise bezeichneten Kuchen nett (y), zugleich gibt es sich jedoch auch in neuer (x) oder nicht-neuer (x') Form. (Abb. 3)



Übersetzt werden kann die Dualität von 1 (roter Spielstein) und 0 (grauer Spielstein) in die sprachlichen Begriffe „ein“ oder „einige“ sowie „kein“ oder „keine“ – diese Bezeichnungen bilden die Ausgangsbasis für die spätere Formulierung von logischen Syllogismen. Dogson zufolge kann die Konklusion als allgemein bejahendes oder verneinendes Urteil – und damit universal – oder als partikulär bejahendes oder verneinendes Urteil – und damit in partikulärer Form – existieren:

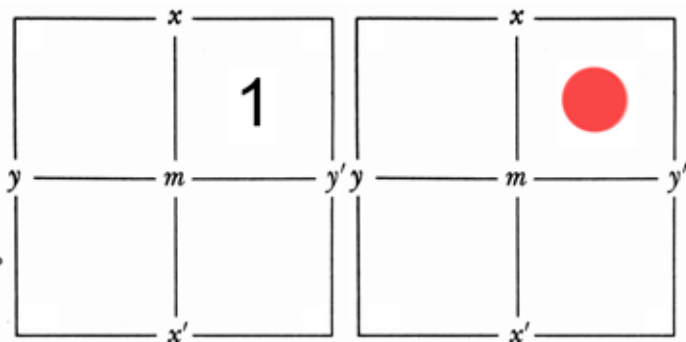
„Eine Proposition, die aussagt, dass einige der Dinge, die ihrem Subjekt zugehören, so-oder-so sind, wird ‚partikulär‘ genannt. Zum Beispiel ‚Einige neue Kuchen sind nett.‘, ‚Einige neue Kuchen sind nicht-nett.‘“

Eine Proposition, die aussagt, dass keine oder alle diejenigen Dinge, die ihrem Subjekt zugehören, so-oder-so sind, wird ‚universell‘ genannt. Zum Beispiel: ‚Kein neuer Kuchen ist nett.‘, ‚Alle neuen Kuchen sind nicht-nett.‘“⁹

Der von Dogson verhandelte Syllogismus – im Sinne eines logischen Schlusses als Konsequenz aus zwei Propositionen – ist die Kombination aus einem Obersatz und einem Untersatz. Die Schlussfolgerung aus beiden Aussagen führt zu einer Konklusion. Gemeint ist damit eine logische Formulierung, bei der einem syllogistischen Subjekt (S) ein syllogistisches Prädikat (P) zu- oder abgesprochen wird. Einem syllogistischen Subjekt kann nicht nur ein einziges, sondern mehrere Attribute zu- oder abgesprochen werden. Dies kann zu semantisch sinnwidrigen und zugleich höchst konzisen logischen Aussagen führen. An anderer Stelle zieht Dogson ein 2-dimensionales kartesisches Koordinaten-

⁹ *Ebd.*, S. 60.

Abbildung 4



Einige neue Kuchen sind nicht-nett

$m = \text{bekömmlich}$

$m' = \text{nicht-bekömmlich}$

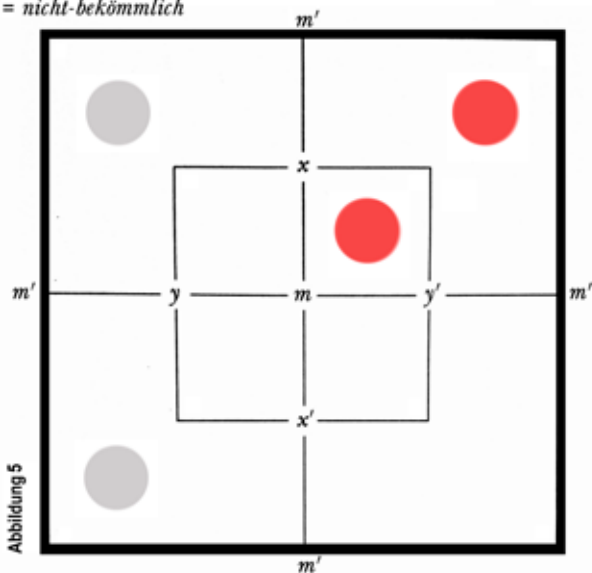


Abbildung 5

*Einige neue Kuchen sind unbekömmlich }
Kein netter Kuchen ist unbekömmlich }
=> Einige neue Kuchen sind nicht-nett*

system um vier parallel zueinander verlaufende Linien, auf diese Weise entsteht ein Quadrat. Es wird zu einem Spielfeld mit vier Quadranten, sie stehen für die Attribute „nett“ und „neu“ – mitsamt ihres Gegenteils. Einige Seiten später kommt zu dieser geometrischen Formation ein drittes Attribut hinzu, bezeichnet durch den Buchstaben m . Er steht für die Eigenschaft „bekömmlich“ oder – in seiner Negation m' – für „nicht-bekömmlich“. Der Syllogismus „kein neuer Kuchen ist bekömmlich“ ließe sich dann nicht nur so wie in Abbildung 4, sondern auch so wie in Abbildung 5 darstellen.

Die ganze Bäckerei: Krause Mengen und andere Unschärferelationen

Nicht immer waren die Kuchen aus Dodgsons Bäckerei nett und neu – oft waren sie nicht einmal bekömmlich. In Reaktion auf fundamentale Veränderungen im mathematischen System des 19. Jahrhunderts begann Lewis Carroll sich nicht länger mit einem Schrank voller Kuchen zufriedenzugeben, er forderte stattdessen die ganze Bäckerei. Von seinen kulinarischen Versuchen, die Prämissen der nicht länger nur im klassisch aristotelischen Sinn aufzufassenden Logik mithilfe von Kuchen zu veranschaulichen, zeigte sich die britische Mathematikerin Melanie Bayley bis zuletzt gänzlich unbeeindruckt. In ihrem Artikel „Algebra in Wonderland“¹⁰, der im März 2010 in der New York Times erschien, wird Alices' Begegnung mit einer Raupe, die auf einem Pilz sitzt und eine Wasserpfeife raucht, zum Ausdruck von Carrolls Revolte gegen ein rein symbolisches System der Algebra. Ein solches hatte Augustus De Morgan zur Mitte des 19. Jahrhunderts vorgeschlagen und innerhalb desselben wäre es auch zulässig, die Quadratwurzel aus einer negativen Zahl zu ziehen – sofern dieses Verfahren ausreichend begründet ist und einer inhärenten Logik folgt.

Von derart kühnen Vorhaben am Terrain der Mathematik war Charles Lutwidge Dodgsons sichtlich überfordert – seine Angst vor unkontrollierbaren Umwälzungen im Reich des reinen Formalismus führte zu jenen spontanen Größenveränderungen, denen nicht nur seine Hauptfigur Alice unterworfen ist. Mit ihr wächst und schrumpft auch ihr Erfinder, der sich von den rapiden Veränderungen seiner Zeit fürchtet. An einem einzigen Tag unterschiedliche Größen zu haben, wirkt nicht nur auf die Romangestalt Alice befremdlich; Charles Lutwidge Dodgson teilte mit ihr die Angst davor, demnächst aus der

¹⁰ Bayley, Melanie (2010): *Algebra in Wonderland*, in: *New York Times* vom 6. März 2010, WK11 (New York-Edition, PRINT), online unter <https://www.nytimes.com/2010/03/07/opinion/07bayley.html?searchResultPosition=2> [letzter Abruf: 29.7.2023].

Zeit zu fallen. „Manchmal ist die Konklusion, die uns angeboten wird, nicht identisch mit der richtigen Konklusion und trotzdem kann sie nicht als gänzlich ‚trügerisch‘ bezeichnet werden. Wann passiert das? Und welche Bezeichnung können wir einer solchen Konklusion geben?“¹¹ Fragen wie diese tauchen in „Das Spiel der Logik“ immer wieder auf, sie verweisen auf das tiefer liegende Paradox der logischen Trugschlüsse. Die Reflexion darüber wurde mit dem Erscheinen maßgeblicher Arbeiten von George Boole und Gottlob Frege von einer Frage der Philosophie zu einer der Mathematik. Ein Jahrzehnt vor der Jahrtausendwende näherte sich ein amerikanischer Logiker einem weiteren, schwarzen Loch der Logik: Die von Bart Kosko begründete Fuzzy-Logik beschäftigt sich mit Mengen, sie sich in Relation zum Abstand zweier Punkte im n -dimensionalen Raum immer wieder verändern.

Fuzzy-Mengen teilen stets eine bestimmte Grundmenge miteinander, jedes ihrer Elemente gehört jedoch in unterschiedlichem Maße dazu.¹² Die Vereinigungsmenge von A und B ist folglich keine absolute, sondern eine relative Größe, ausgedrückt in der Fuzzy-Menge M ($\frac{1}{2} / \frac{1}{2}$). Sie taucht inmitten eines geometrischen Objekts auf, das Hyperkubus heißt. Anders als ein normaler Kubus verfügt ein solcher nicht über drei Dimensionen, er ist stattdessen n -dimensional. Will man Teilmengen einer Menge in einem Hyperkubus platzieren, dann erhält jede der Ursprungsmengen eine weitere Dimension. Die Extrempunkte dieses geometrischen Körpers geben die leere Menge (0) und die vollständig erfüllte Menge (1) wieder, dazwischen sind die unterschiedlichen Teilmengen zu finden.

Eigentlich müsste man Fuzzy-Mengen misstrauen. Man müsste annehmen, dass es sich dabei – ganz im Sinne Charles Lutwidge Dodgsons – um trügerische

11 Carroll, Lewis (1998): *Das Spiel der Logik*, Köln, S. 43.

12 Christoph Drösser beschreibt die Fuzzy-Menge in distinkter Abgrenzung von der Cantor'schen Mengenlehre: „Je näher zwei Mengen bei einander liegen, desto ‚gleich‘ sind sie. In der klassischen Mengenlehre sind zwei Mengen natürlich nur dann gleich, wenn sie genau dieselben Elemente haben. In die Fuzzy-Mengenlehre übertragen, würde dies bedeuten, dass zwei Fuzzy-Mengen nur dann gleich sind, wenn sie für jedes Element exakt denselben Zugehörigkeitswert haben. Aber Begriffe wie ‚groß‘ kann man mit verschiedenen Fuzzy-Funktionen ausdrücken, die alle dieselbe Qualität beschreiben. Deshalb ist es sinnvoll, ein Fuzzy-Maß dafür zu entwickeln, wie ‚gleich‘ zwei Mengen sind. Und weil das Wort ‚gleich‘ so absolut klingt, sprechen wir lieber von ‚Ähnlichkeit‘.“ (Drösser, Christoph (1994): *Fuzzy Logic. Methodische Einführung in krauses Denken*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, S. 119).

Konklusionen handelte und den Versuch einer formal distinkten Bestimmung unter veränderten Vorzeichen erneut unternehmen. Genau dies hat der polnische Logiker Jan Łukasiewicz in den Zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts getan und damit die Vollständigkeit und Widerspruchsfreiheit der klassischen Logik bewiesen.¹³ Währenddessen formalisierte er jedoch auch die dreiwertige Logik Ł3 und damit den ersten mehrwertigen, nichtklassischen logischen Kalkül. Im Fall desselben entspricht der dritte Wert einem Teilwiderspruch – und damit der Teilmenge $\frac{1}{2}$: Eine halbvolle Flasche ($\frac{1}{2}$) ist eben immer auch halb leer ($\frac{1}{2}$).

Unbewusste Apparate: Automaten-Logiken und andere Wunderländer

Obwohl sie nur als Simulationsmodelle im Computer existieren, zeitigen Fuzzy-Mengen in der Praxis höchst brauchbare Wirkungen.¹⁴ Damit entbinden sie uns von der unendlichen Aufgabe, Lewis Carrolls Wunderländer realiter nachbauen zu müssen. Computer sind fuzzier, in ihnen ist die zweiwertige Logik des Identisch-Seins den dynamischen Größen des Anders-Werdens längst gewichen. Die Reise durch ein Land mit unscharfen Mengen ist somit keine Metapher mehr für ein Ich, das erst zu sich kommen muss und Lewis Carrolls Alice kein schizophrenes Mädchen mit Wachstumsproblemen,¹⁵ das im Wunderland um ihre psychische Integrität ringt.

Nicht Alice ist es, die die Türen zu ihrem Traumleben sperrangelweit aufgerissen hat, es sind andere Fenster zur Welt, die hinter den Bildschirmen wirken – als Bausteine für ein logisch strukturiertes Erzählprogramm, gestrickt nach den Mustern eines algorithmisch gesteuerten Apparates.

13 Vgl. Łukasiewicz, Jan (1930): „Philosophische Bemerkungen zu mehrwertigen Systemen des Aussagekalküls“, in: *Comptes Rendus des Séances de la Société des Sciences et des Lettres de Varsovie, Classe 3. Band 23*, S. 51–77.

14 Als besonders brauchbar erwiesen haben sich Fuzzy-Mengen etwa in der Steuerungs- und Regelungstechnik sowie in der Logistik: Mit diesen kann man etwa dem Steuerungsproblem bei Pendelbewegungen einer Ladung beikommen.

15 In „Logik des Sinns“ favorisiert Gilles Deleuze diese Lesart, die vermeintlichen Wachstumsprobleme – und damit das passagenweise Kleinbleiben von Alice – ließe indes andere Ursachen als die im Buch auffindbaren vermuten. Lewis Carroll soll sexuelle Anziehung gegenüber Menschen im vorpubertären Alter verspürt haben, zeitlebens habe er diese aber angeblich nur in sublimierter Form ausgelebt. Er besaß eine große Sammlung an Photos von jungen Frauen und Männern, die sich am Übergang zum Erwachsenenalter befanden. Zu den Fotografien aus Carrolls Sammlung vgl. Wetzel, Michael (1990): *The Latter Undraped. Die Entblößung des Blicks bei Lewis Carroll*. In: Hörisch, Jochen und Michael Wetzel (Hg.): *Armatoren der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*, München.

Automat ist, was nach einer endlichen Anzahl an auszuführenden Anweisungen im Endzustand terminiert¹⁶ – diese informationstheoretische Minimaldefinition trifft offenbar nicht nur auf nicht-deterministische Turing-Maschinen zu, sondern auch auf Romane. In beiden Fällen steht das Wort Automat für einen Typ Maschine, die Abläufe selbsttätig ausführen kann. Mit dem, was in und durch sie wirkt, tritt Technik als solche in den Hintergrund. Damit leistet sie einen Beitrag zu jener Wiederverzauberung von Welt, die im stahlharten Gehäuse bürokratischer und politischer Hörigkeit sukzessive zu erstarren droht. Währenddessen bleibt der „Geist“ in unseren Apparaten unsichtbar. Alan J. Perlis hat ihn wie folgt beschrieben:

„Jedes Computerprogramm ist ein im Geist skizziertes Modell eines realen oder mentalen Prozesses. Diese Prozesse, die mit menschlicher Erfahrung und menschlichem Denken entstehen, sind groß an der Zahl, schwierig im Detail und stets nur zum Teil verstandesmäßig erfaßt. Die Modellbildung durch unsere Programme stellt uns selten auf Dauer zufrieden. So werden unsere Programme ständig weiterentwickelt, obwohl sie sorgfältig erarbeitete abstrakte Symbolsammlungen sind, Mosaiken von ineinandergreifenden Funktionen: Wir ändern sie, wenn unsere Erkenntnis des Modells sich vertieft, erweitert, verallgemeinert, bis das Modell schließlich einen metastabilen Platz innerhalb wieder eines anderen Modells erhält, mit dem wir uns dann auseinandersetzen. [...] Wenn die Kunst unsere Träume darstellt, dann führt der Computer sie aus, in Programme verkleidet.“¹⁷

In einer von Smartphones und iClouds dominierten Gegenwart versprechen die Gaben des Prometheus stets mehr als ihre Apparate einlösen können. Noch bevor sie zu Zauberwürfeln im Gehäuse der „Großen Industrie“ (Marx) wurden, beschäftigten die Pionier:innen des Programmierens sich mit den Detailabläufen im Getriebe. Harold Abelson und Gerald Sussman haben sich dabei noch auf den Lisp-Dialekt „Scheme“ bezogen, unter einer Programmiersprache

¹⁶ In diesem Zusammenhang ist folgende Definition verbindlich: Hat ein Algorithmus an mindestens einer Stelle zwei oder mehr Möglichkeiten der Fortsetzung, von denen nur eine ausgewählt werden kann, dann heißt er nicht-deterministisch; enthält er hingegen elementare Anweisungen, deren Ergebnis durch einen Zufallsmechanismus beeinflusst werden, dann wird er nicht-deterministisch genannt, vgl. Hopcroft, John E./Rajeev Motwani/Jeffrey D. Ullman (2007): *Introduction to Automata Theory, Languages, and Computations*, Massachusetts, S. 37-85.

¹⁷ Alan J. Perlis: Geleitwort, in: Harold Abelson / Gerald Jay Sussman / Julie Sussman (1993): *Struktur und Interpretation von Computerprogrammen*, Berlin/ Heidelberg, S. xix, hier: xif.

verstanden sie nicht nur eine formalisierbare Anweisung zur Ausführung von mathematischen Operationen, sondern auch ein „neuartiges Medium [...]“, um Vorstellungen über Verfahrensweisen auszudrücken“. ¹⁸ Es zu beschwören, müsse jeder Zauberlehrling erst erlernen; ¹⁹ auf seinem/ihrem Weg dorthin durchschreitet er/sie ein anfangs noch unzugängliches Wunderland.

Zauberei, Magie, Nonsense, Sprachspiel oder Abgrund des Absurden? Mit „Alice in Wonderland“ hat sich der Mathematiker Charles Lutwidge Dodgson einst einen Reim auf die moderne Mathematik gemacht. Wenn ein Hutmacher, ein Hase und eine Haselmaus sich dieser Tage zum Tee trafen, stünden vermutlich andere Rätselfragen im Raum. Das *t* im Teehaus wäre nicht einfach nur ein mathematisches Symbol für Zeit, sondern auch eine Systemvariable im quelloffenen Betriebssystem Linux. „*time_t*“ meint dort keine Einladung zur Tee-Party, sondern eine unter C und C++ implementierte Integer-Variable. Als Antwort auf ihre Abfrage erhält man eine Nummer, die derzeit rund zehn Stellen umfasst. Sie beinhaltet die Anzahl der seit Beginn der Unix-Epoche am 1. Januar 1970 vergangenen Sekunden. Über eine Zeitenwende dieser Art hätte Carrolls Alice sich vermutlich ebenso sehr gewundert wie ihr Erfinder – mit den Mitteln der Poesie hat letzterer die im *t*-Haus diskutierten Rätsel gerade noch zu fassen versucht.

Im Moment ihres Verschwindens kann eine Katze nicht geköpft werden. Die Königin aus Lewis Carrolls Wunderland hält dennoch bis zum bitteren Ende an diesem Vorhaben fest – im Grinsen der Cheshire Cat vermutet sie bis zuletzt noch deren geheime Präsenz. Mit unsichtbaren Raubtieren und weißen Hasen hat sich in der Zwischenzeit auch die Populärkultur angefreundet – „Follow the White Rabbit“ ist eine Aufforderung, die sich auch am Bildschirm des „Matrix“-Helden Neo wiederfand; seinen Weg zur Wahrheit haben Larry – sie

18 Abelson, Harold/Gerald Jay Sussman/Julie Sussman (1993): *Struktur und Interpretation von Computerprogrammen*, Berlin; Heidelberg, S. xvii.

19 *Über das dazugehörige Handwerk heißt es im Grundlagenwerk Struktur und Interpretation von Computerprogrammen: „Ein Rechenprozeß hat tatsächlich mit den Geistern des Zaubers sehr viel gemeinsam. Man kann ihn nicht sehen und nicht anfassen. Er besteht überhaupt nicht aus Materie. Dennoch ist er sehr real. Er kann intellektuell arbeiten. Er kann Fragen beantworten. Er kann die reale Welt beeinflussen, indem er in einer Bank Geld auszahlt oder in einer Fabrik einen Roboterarm steuert. Die Programme, die wir verwenden, um Prozesse zu beschwören, sind wie Zaubersprüche. Sie sind sorgfältig zusammengesetzt aus symbolischen Ausdrücken in geheimnisvollen und esoterischen Programmiersprachen, die die Aufgaben vorschreiben, die unsere Prozesse ausführen sollen.“ (Vgl. ebd., S. 1)*

heißt heute Lana – und Andy Wachowski in Gestalt einer dreiteiligen Verfilmung kurz vor der Jahrtausendwende auf die Leinwand gebracht. Vielleicht hätte Lewis Carroll seine Logik-Lehre heute in Form eines Filmes fortgesetzt; seine Sprachspiele haben den heiligen Ernst von Ludwig Wittgensteins logischen Untersuchungen bereits im Medium Buch vollends hinter sich gelassen.

Nicht immer kamen Carrolls Botschaften an – sie teilen bis heute das Schicksal eines Briefes, der in Kapitel 6 von „Alice in Wonderland“ von einem Lakaien-Fisch an einen Lakaien-Frosch weitergereicht wird. Im Moment der Übergabe verändert sich auch die Reihenfolge der aufgeschriebenen Wörter. Die Dokumentation der Python-Library „Beautiful Soup“²⁰ rekurriert nicht ohne Grund auf dieses Bild – mit ihrer Hilfe lassen sich HTML- und XML-Dateien mühelos extrahieren, die Programmierer:innen aller Länder bis heute unendlich viel Arbeit machen; was am Ende davon übrig bleibt, ist kein reiner Nonsense – nur sinnloser Sprachsalat, in maschinenlesbarer Form.

Barbara Eder kommt aus Wien, sie arbeitet als freie Autorin und Journalistin in Berlin. Studium der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften, Philosophie sowie Informationstechnologie in Wien, Berlin und Frankfurt am Main, promoviert während mehrjährigen Arbeitsaufenthalten in Ungarn, Armenien und Georgien mit einer Studie über Migrationsdarstellungen in Graphic Novels an der Universität Wien. Bisläng Arbeiten für freie Radios - ebenso im Bereich der Sendetechnik und Systemadministration -, und für Ö1. Sie kompiliert ihre Kernels eigenhändig und arbeitet mit Freier Software; bis zur Mitte 2023 noch lehrend an Universitäten in Linz und Klagenfurt, derzeit tätig für den Verlag 8. Mai. Zuletzt erschienen: Das Denken der Maschine. Mandelbaum: Wien 2023, in Vorbereitung: Die Baupläne von Paradiesen. Technotopische Texte. Mehr unter <https://www.barbaraeder.org/lich.html>

²⁰ Zur Online-Dokumentation der Python-Library „Beautiful Soup“: <https://beautiful-soup-4.readthedocs.io/en/latest>



Glossar

Kristine Tornquist

Caterpillar

Die Raupe ist 3 inches (7,6cm) gross. Blau ist sie erst bei Walt Disney. Aber eine Pfeife raucht sie bereits in den ersten Illustrationen in Carrolls Manuskript - vermutlich gefüllt mit Opium.

Zwischen 1839 bis 1860, also knapp bevor Carroll den rauchenden Caterpillar erfand, befand sich England in den Opiumkriegen gegen China. Als Medikament wurde Opium seit dem 15. Jahrhundert aus Indien importiert. In der Mischung mit Tabak, der durch portugiesische und niederländische Händler nach China kam, wurde es aber ab dem 18. Jahrhundert als Droge populär und verbreitete sich wie eine tödliche Seuche. Das Verbot durch den Kaiser 1834 wurde vom Schmuggel durch britische Handelsorganisationen unterlaufen, die weiterhin der grossen Nachfrage nach Opium von Bengalen über Macao nach Kanton illegalen Nachschub lieferten. Folge waren Millionen Süchtige, jeder zehnte Chinese rauchte Opium. 1838 bemühte sich der chinesische Beamte Lin, den illegalen Importen ein Ende zu setzen, liess tonnenweise Opium beschlagnahmen und verbrennen. Das war den Engländern ein willkommenes Vorwand für zwei Kriege, der Britanniens Handelsrechte gegen China durchsetzte, China für die nächsten hundert Jahre in Knebelverträgen schwächte und abhängig machte und noch 1940 zu 40 Millionen Drogenabhängigen in Chinas Opiumhöhlen führte. Doch auch in Europa galt Opium unter Künstlern als Modedroge: Charles Dickens, Hermann Melville, Henry Thoreau, Paul Verlaine, Gérard Nerval, Heinrich Heine, Samuel Coleridge, Percy Shelley, John Keats, George Byron, Edgar Allan Poe, Elisabeth Barrett Browning, Colette und Aldous Huxley sind bekannte Opium rauchende Zeitgenossen Carrolls. Ob er selbst mit Drogen in Berührung kam, ist nicht bekannt, die *stories* aus dem Wunderland verweisen aber immer wieder auf psychedelische Erfahrungen: das Fläschchen mit den Tropfen, die schrumpfen lassen, der Kuchen, der wachsen lässt, die Pilzstücke, die einen da oder dorthin bringen und so weiter.

Alice in Wonderland lässt sich als Drogenreise, aber auch als Identitätssuche lesen, in der alle Konventionen und Gewissheiten unvermutet zur Disposition stehen: Grösse, Name, Körper, Erinnerung, Charakter, Zeit und Raum. Den *Caterpillar* lässt der Autor als (eingerauchten) Philosophen auftreten, als Spezialist in Fragen der wandelhaften Identität und der Flüchtigkeit aller Gewissheiten. Die Raupe ist bekanntermassen nur eine vorübergehende Er-

scheinungsform, hauptsächlich damit beschäftigt zu fressen und zu wachsen, bis die Vorräte an Eiweiss gedeckt sind und sie sich verpuppen kann. Innerhalb der festen Hülle der Chrysalis findet darauf eine unvergleichlich radikale Metamorphose statt, in der sich die Raupe vollständig auflöst, die Organe abgebaut, die Zellen grösstenteils entdifferenziert werden, bevor daraus neue Organe wachsen. Die Imago des geflügelten Falters hat sich von den Pflichten und Gewichten des Erdenlebens schon fast gelöst, nur noch Fortpflanzung ist fröhlich zu erledigen! So erscheint das Wunderland eine Vorschau auf die Pubertät, die nicht ganz so stille Verpuppung der jungen Menschenraupen, in der sich in Körper und Kopf Ähnliches wie bei einem Rausch abzuspielen scheint.

Cheshire Cat

1788 wird die Cheshire Cat erstmals im „Klassischen Wörterbuch der Vulgärsprache“ von Francis Grose erwähnt: „Grinsekatz. Er grinst wie eine Grinsekatz; sagt man von jemandem, der beim Lachen seine Zähne und sein Zahnfleisch zeigt.“ (Cheshire cat. He grins like a Cheshire cat; said of any one who shows his teeth and gums in laughing.) Die Quelle dieses Vergleichs ist bis heute nicht geklärt, aber es häufen sich abstruse und unterhaltsame Erklärungen wie schlecht gemesselte Wappenlöwen oder Käse in Form von Katzen. Carroll selbst schrieb in seinen Memoiren, dass er sich von einem Sandsteinrelief eines Katzenkopfes in Brimstage Hall, seinem Geburtsort, inspirieren hatte lassen: „I saw a Cheshire cat with a gigantic smile at Brimstage carved into the wall“. Deutlicher und schöner grinsen Katzen aber in einigen anderen englischen Kirchen und Schlössen aus der Renaissance, etwa in St. Christopher's Church, Pott Shrigley oder - mein Favorit - in St Nicolas's Church, Cranleigh. Sicher ist nur: Bei jener Cheshire Cat, die Alice erstmals im Hause der Herzogin im Wunderland antrifft, handelt es sich um ein männliches Exemplar, also einen Grinsekater.

Dormouse

Entgegen der üblichen Übersetzung ins Deutsche handelt es sich bei Lewis Carrolls *Dormouse* nicht um eine Haselmaus, sondern um den Siebenschläfer. Kein Wunder, dass der Siebenschläfer beim 6 Uhr-Tee zwischen Hase und Hutmacher ständig schläft und nur im Schlaf zu murmeln scheint - er ist ein nachtaktives Tier aus der Familie der Bilche. Im Sommer ernährt er sich von Früchten, Rinde und Pilzen, machmal auch kleinen Insekten oder Vogeleiern, im Herbst frisst er sich mit fetten Nüssen und Samen den Speck an, der ihn im Winterschlaf am Leben hält.

Duchess, The Ugly

Der flämische Maler Quentin Massijs, ein Zeitgenosse von Dirk Bouts, schuf 1513 das namenlose Portrait A Grottesque old Woman. Das berühmte Bild hängt in der National Gallery in London und ist ganz offensichtlich Tenniels Vorbild für die bössartige Herzogin im Wunderland, die ihren Sohn stiefmütterlich mit Pfeffer und Ohrfeigen traktiert. Massijs' Portrait hinwiederum ist selbst ein Zitat nach einer verlorenen Rötel-Zeichnung von Leonardo da Vinci, die nur als Kopie durch B. Pastorini (1806) überliefert ist. Allerdings liegen viele Karikaturen da Vincis im Original vor, die alte Frauen dieses Gesichtstyps zeigen: grotesk kurze Stupsnase und ein riesiges Maul und darunter faltige Brüste im zu engen Korsett.

Hatter

Die Wendung „mad as a hatter“ geht darauf zurück, dass das bei diesem Handwerk eingesetzte Quecksilber zu Vergiftungen führte - als *Hutmachersyndrom* mit Nervenschäden und mentalen Beeinträchtigungen bekannt. So hatte Carroll aller Wahrscheinlichkeit nach diese Redewendung im Kopf, als er die Figur des Hutmachers schuf, ohne das Attribut „mad“ aufzugreifen, während seine Leser die Anspielung auf die Redewendung erkannten.

Die Literaturforschung nimmt an, dass Theophilus Carter das Vorbild für den verrückten Hutmacher war. Kein Hutmacher, sondern ein Möbelhändler aus der Nähe Oxfords. Carter war der Erfinder eines Wecker-Bettes, das den Schläfer zur Weckzeit mechanisch von der Matratze kippte und erstmals während der Weltausstellung von 1851 dem Publikum präsentiert wurde. Carter erhielt von seinen Kunden und Nachbarn den Spitznamen Mad Hatter, da er die Angewohnheit hatte, mit einem großen Zylinderhut in der Eingangstür seines Ladens zu stehen, während er auf Kundschaft wartete. Auch könnte ein Hutmacher aus Manchester Vorbild gewesen sein, Samuel Ogden, der 1814 zum Besuch des russischen Zaren einen besonderen Hut kreiert hatte und der als „Verrückter Sam“ bekannt war.

Der Asteroid (6735) Madhatter ist nach dem verrückten Hutmacher benannt.

Jabberwocky

Das berühmte Nonsens-Gedicht von Lewis Carroll ist in *Alice hinter den Spiegeln* (1871) veröffentlicht worden, die erste Strophe ist aber viel älter und tauchte bereits 1855 im Familienmagazin *Mischmasch* auf, das er von 1855-62 zur Unterhaltung seiner Familie schrieb und zeichnete. Die meisten Wörter sind erfunden, die Lautmalereien, Kofferworte und Wort-Assoziationen lassen es dennoch äusserst bedeutungsvoll erscheinen. Eine Unzahl von Filmen,

Vertonungen, Romanen, Spielfiguren bezieht sich auf den *Jabberwocky* oder zitieren das Gedicht, zB Jabba the Hutt in Star Wars. Übersetzbar ist es naturgemäss nicht, es gibt jedoch einige mehr oder weniger gelungene Nachdichtungen ins Deutsche - „Jammerwoch“ (Robert Scott), „Brabbelback“ (L und M. Remane) und am überzeugendsten „Zipferlake“ (Christian Enzensberger). Douglas R. Hofstadter hat in seinem *Gödel, Escher, Bach* ein ganzes Kapitel dem Problem der *Translations of Jabberwocky* gewidmet.

Carroll selbst erklärte es 1877 einer seiner kleinen Brieffreundinnen so: “I am afraid I can't explain ‘vorpal blade’ for you -- nor yet ‘tulgey wood’, but I did make an explanation once for ‘uffish thought’! It seemed to suggest a state of mind when the voice is gruffish, the manner roughish, and the temper huffish. Then again, as to ‘burble’, if you take the three verbs ‘bleat, murmer, and war-ble, then select the bits I have underlined, it certainly makes ‘burble’, though I am afraid I can't distinctly remember having made it in that way.”

Pseudonym

Als der 23jährige Charles Lutwidge Dodgson während des Studiums für die Zeitschrift *The Train* schrieb, hatte er zum ersten Mal das Bedürfnis nach einem Pseudonym. Er schlug dem Herausgeber eine Auswahl von vier Namen vor: Edgar Cuthwellis, Edgar U. C. Westhall, Louis Carroll und Lewis Carroll. Die ersten beiden wurden aus den Buchstaben seiner beiden Vornamen, Charles Lutwidge, gebildet; die anderen sind lediglich abgewandelte Formen dieser Namen - Lewis = Ludovicus = Lutwidge; Carroll = Carolus = Charles. Mr. Yates entschied sich für den letzteren, und von da an wurde er zu Dodgsons Pseudonym. Die erste Gelegenheit, bei der er ihn verwendete, war *The Path of Roses*, ein Gedicht, das im Mai 1856 in *The Train* erschien.

Silvester

Zur Silvesternacht 1855 schrieb Charles Lutwidge Dodgson in sein Tagebuch: *I am sitting alone in my bedroom this last night of the old year, waiting for midnight. It has been the most eventful year of my life: I began it a poor bachelor student, with no definite plans or expectations; I end it a master and tutor in Ch. Ch., with an income of more than £300 a year, and the course of mathematical tuition marked out by God's providence for at least some years to come. Great mercies, great failings, time lost, talents misapplied — such has been the past year.*

(Ich sitze in dieser letzten Nacht des alten Jahres allein in meinem Schlafzimmer und warte auf Mitternacht. Es war das ereignisreichste Jahr meines Lebens: Ich begann es als armer Junggesellenstudent ohne konkrete Pläne oder Erwartungen; Ich beende es als Meister und Tutor in Christ Church mit einem Ein-

kommen von mehr als 300 Pfund pro Jahr, und der Weg des mathematischen Unterrichts ist durch Gottes Vorsehung für mindestens einige Jahre vorgezeichnet. Große Gnade, große Versäumnisse, verlorene Zeit, falsch eingesetzte Talente - so war das vergangene Jahr.)

Tweedledum and Tweedledee

Der Kinderreim "Tweedledum und Tweedledee" ist ein traditioneller englischer Kinderreim aus dem 18. Jahrhundert.

*Tweedledum and Tweedledee
Agreed to have a battle;
For Tweedledum said Tweedledee
Had spoiled his nice new rattle.*

*Just then flew down a monstrous crow,
As black as a tar-barrel;
Which frightened both the heroes so,
They quite forgot their quarrel.*

*Tweedledum und Tweedledee
einigten sich auf einen Kampf;
Denn Tweedledum sagte, Tweedledee
hatte seine schöne neue Rassel verdorben.*

*In diesem Moment flog eine monströse Krähe herunter,
so schwarz wie ein Teerfass;
Das erschreckte die beiden Helden so sehr,
dass sie ihren Streit ganz vergaßen.*

Die Namen "Tweedle-dee und Tweedle-dum" erschienen aber zum ersten Mal im Druck als Spottnamen für die Komponisten Georg Friedrich Händel und Giovanni Bononcini. Das berühmte Epigramm von John Byrom nahm 1725 die Streitigkeiten zwischen Händel und Bononcini aufs Korn. Obwohl Byrom eindeutig der Autor des Epigramms ist, wurden die letzten beiden Zeilen gelegentlich auch Jonathan Swift und Alexander Pope zugeschrieben. Der Kinderreim wurde erstmals in *Original Ditties for the Nursery* um 1805 gedruckt, doch Byrom bezog sich möglicherweise auf einen bis dahin nur mündlich tradierten Vers.

*Some say, compar 'd to Bononcini
That Mynheer Handel's but a Ninny
Others aver, that he to Handel
Is scarcely fit to hold a Candle
Strange all this Difference should be
'Twixt Tweedle-dum and Tweedle-dee!*

*Einige sagen, verglichen mit Bononcini
ist Herr Händel nur ein Dummkopf.
Andere behaupten, dass er im Vergleich zu Händel
kaum imstande ist, eine Kerze zu halten.
Seltsam ist dieser Unterschied
zwischen Tweedle-dum und Tweedle-dee!*

White Rabbit

In seinem Artikel "Alice auf der Bühne" schrieb Lewis Carroll: "Und das weiße Kaninchen, was ist mit ihm? Wurde es nach dem Vorbild von 'Alice' gestaltet, oder war es als Kontrast gedacht? Als Kontrast, ganz klar. Anstelle ihrer 'Jugend', 'Kühnheit', 'Kraft' und 'raschen Zielstrebigkeit', lies 'älter', 'zaghaft', 'schwach' und 'nervös zaudernd', und du wirst etwas von dem verstehen, was ich mit ihm meinte. Ich finde, das weiße Kaninchen sollte eine Brille tragen. Ich bin sicher, seine Stimme sollte zittern, seine Knie zittern und sein ganzes Auftreten lässt darauf schließen, dass er nicht in der Lage ist, einer Gans 'Buh' zu sagen!"

Das Kaninchen ist zwar sehr besorgt um Pünktlichkeit, um seine stilgerechte Kleidung, die weissen Handschuhe und den Fächer als Accessoire, fürchtet Vorgesetzte und drückt Untergebene und macht insgesamt keinen heldenhaften Eindruck. Als Herold und Staatsanwalt beim grossen Tribunal gegen den Prinzen wiederum ist es umsichtig, logisch und beharrlich gegen die giftige Klägerin (Königin) und den dummen Richter (König). Insgesamt könnte man also diese Figur als eines der Alter Egos des Autors betrachten - in diesem Fall der Dozent Lutwidge Dodgson in Oxford, der sich den strengen hierarchischen Regeln der Universität unterordnet, aber in seinem Sachbereich Mathematik- und Logikunterricht sehr wohl weiss, was Sache ist.

Die Unpünktlichkeit dieser unglücklichen Figur ist eine Anspielung auf die Oxfordter Zeit, jene Tradition in Oxford, Vorlesungen erst fünf Minuten nach dem geplanten Beginn zu eröffnen - um allen Weissen Kaninchen die Chance zu geben, pünktlich zu sein!

25. April 1856

An diesem Tag im Jahr 1856 soll Carroll Alice Liddell erstmals getroffen haben. Er schreibt nicht allzu viel über diesen Freitag, an dem er als Hobbyfotograf versuchte, „ein Foto der Kathedrale [Christ Church] aufzunehmen. Beide Versuche scheiterten. Die meiste Zeit über waren die drei kleinen Mädchen im Garten und wir wurden die besten Freunde: wir versuchten, sie im Vordergrund des Bildes zu gruppieren, aber sie konnten nicht still sitzen.“ Die Töchter seines Kollegen Henry George Liddell wurden seine liebsten Fotomotive, allen voran Alice, die im Frühjahr 1856 gerade vier Jahre alt war.

“I mark this day with a white stone.” schrieb er in Anlehnung an Catull über den „glücklichen Tag“.

In seiner Erzählung *Sylvie and Bruno* legt er einer Figur folgende Worte in den Mund: “Ich hatte nur einmal in meinem Leben einen solchen Schock empfunden, und zwar beim Anblick dessen, was in diesem Moment die eigene Vorstellung von vollkommener Schönheit verwirklichte - es war auf einer Londoner Ausstellung, wo ich, als ich mir einen Weg durch die Menge bahnte, plötzlich von Angesicht zu Angesicht ein Kind von geradezu überirdischer Schönheit traf. Dann stiegen mir brennende Tränen in die Augen, als ob man sich vor lauter Entzücken die Seele aus dem Leib weinen könnte. Und schließlich überkam mich ein Gefühl der Ehrfurcht, das fast Terror war - ein Gefühl, wie es Moses gehabt haben muss, als er die Worte hörte: “Zieh deine Schuhe aus von deinen Füßen, denn der Ort, auf dem du stehst, ist heiliger Boden!”

In der Pädophilenbewegung wird der 25. April jährlich als Alice Day gefeiert.

4. Juli 1862

Zum 4. Juli 1862 stammt ein Eintrag in Charles Lutwidge Dodgsons Tagebuch: *I made an expedition up the river to Godstow with the three Liddells; we had tea on the bank there, and did not reach Christ Church till half-past eight. On which occasion I told them the fairy-tale of 'Alice's Adventures Underground,' which I undertook to write out for Alice.*



Im Foyer:

DIE FARBEN DER TÖNE

Klangskulpturen von Hans Tschiritsch

zum Ausprobieren, Hören, Erleben & Spüren (oder so ähnlich)

Geboren 1954 in Wien, bereiste Hans Tschiritsch als fahrender Musikant, Stelzengeher und Puppenspieler die Welt, ehe er 1987 zusammen mit dem Akkordeonisten Otto Lechner Das 1. Strenge Kammerorchester gründete. Engagements als Komponist und Bühnenmusiker führten ihn unter anderem an das Wiener Burgtheater, das Konzerthaus Berlin bis ans türkische Staatstheater. Er hat die Musik für mehrere CDs geschrieben. 2012 erlebte sein Werk Tropfen des Seins – Echt-Zeit-Komposition für Wassertropfen, Obertonchor & Instrumentalsolisten seine Uraufführung in Wien.

Hans Tschiritsch ist Instrumentenerfinder und Klangforscher. Fasziniert vom Phänomen der Obertöne baut er seit Mitte der 1980er-Jahre seine Tschiritschophone, in akkurater Handwerksarbeit gefertigte Musikinstrumente, die auf so klingende Namen wie Zwitscheridoo, Trompetuum mobile, Ölfass-Bass oder Heisere Lunge hören. 1999 veranstaltete das Wiener Volkskunde-Museum ein große Schau mit seinen Erfindungen. In zahlreichen Konzerten, die er mit unterschiedlichen Ensembles spielt, sind diese auch live zu hören. Tschiritsch war gemeinsam mit Otto Lechner Kurator beim Festival Nomaden des Seins in der Wachau. Als Obmann des Kunstvereins Klangwerk engagiert sich Tschiritsch für eine lebendige Gegenwartskultur.

www.tschiritsch.com





Serapions Theater

Das Serapions Theater wurde 1973 von Ulrike Kaufmann und Erwin Pipilits gegründet. 2015 hat Max Kaufmann, der Sohn der beiden Gründer*innen, die künstlerische Leitung übernommen. Dem Serapions Ensemble liegt die Idee der Zusammenführung und der freien Entfaltung der Künste zugrunde – seine Arbeiten haben einen ganz besonderen, unvergesslichen Reiz, der sich aus der Verbindung von Musiktheater, Tanz, Schauspiel und bildender Kunst ergibt. Es arbeitet vor allem mit visuellen Mitteln und ist daher universell verständlich; Musik und Wort begleiten das Geschehen auf der Bühne. Ein besonderer Wesenszug des Ensembles ist die Kontinuität seiner Arbeit. Die jeweiligen Produktionen stehen oft inhaltlich in einem gewissen Zusammenhang. Themen werden von verschiedenen Seiten betrachtet, eine Arbeit ergibt die nächste. Das Ensemble macht dabei eine Entwicklung durch und gewinnt an Dichte und Geschlossenheit. Seine Produktionen erarbeitet es immer kollektiv nach einer eingegebenen Idee.

Das Serapions Ensemble setzt sich aus Menschen verschiedener Länder und Kulturen zusammen, die im Odeon beispielhaft für die Gesellschaft gemeinsam schöpferisch tätig sind. Zur Zeit besteht es aus Mitgliedern aus Brasilien, Georgien, Kosovo, Kuba, Österreich, Portugal und Rumänien.
www.odeon-theater.at

sirene Operntheater

Aus der künstlerischen Zusammenarbeit von Jury Everhartz und Kristine Tornquist im Jahr 1998 entstand in den folgenden Jahre das sirene Operntheater.

38 Projekte mit insgesamt 83 Opern- und Kurzopern-Uraufführungen später hat sirene - auch dank längerfristiger Förderung der Stadt Wien - ein waches und wachsendes Publikum gefunden. 2017 erhielt sirene den Österreichischen Musiktheaterpreis als "Bestes Off-Musik-Theater Österreichs".

Besondere Aufmerksamkeit gilt der Zusammenarbeit mit österreichischen Komponisten, Autoren und Künstlern. Bisher haben Oskar Aichinger, Thomas Arzt, Akos Banlaky, Wolfgang Bauer, René Clemencic, Ann Cotten, Francois-Pierre Descamps, Thomas Desi, Christof Dienz, Irene Diwiak, Johanna Doderer, Jury Everhartz, Brigitta Falkner, Margareta Ferek-Petric, Antonio Fian, Barbara Frischmuth, Daniel Glattauer, Gilbert Handler, Lukas Haselböck, Martin Horváth, Mirela Ivcevic, Jérôme Junod, Dieter Kaufmann, Händl Klaus, Radek Knapp, Paul Koutnik, Matthias Kranebitter, Ulrich Küchl, Bernhard Lang, Klaus Lang, Periklis Liakakis, Hannes Löschel, Friederike Mayröcker, Irène Montjoye, Daniel Pabst, Hermes Phettberg, Peter Planyavsky, Julia Purgina, Hannes Raffaseder, Ratschiller & Tagwerker, Herwig Reiter, Fernando Riederer, Monika Rinck, Günter Rupp, Gernot Schedlberger, Jakob Scheid, Johannes Schrettle, Kurt Schwertsik, Paul Skreppek, Tomasz Skweres, Willi Spuller, Walter Titz, Kristine Tornquist, Heinz Rudolf Unger, Helga Utz, Simon Vosecek, Alexander Wagendristel, Wolfram Wagner, Oliver Weber, Robert M Wildling, Gerhard E. Winkler und Jaime Wolfson Stücke für sirene geschrieben.

Und es geht weiter! Neue Stücke von Tomasz Skweres und Wolfram Wagner sind zur Zeit in Arbeit.

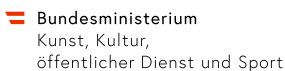






Dank

Benjamin Agostini, Fanny Altenburger, Bernhard Auer, Benjamin Boesch, Markus Böhmig, Ruth Brauer Kvam, Sabine Brezina, Daniel Chamier, Edda Clemencic, Miriam Damev, Kira David, Thomas Cornelius Desi, Sladjana Dragomirovic, Robert Dressler, Rainer Elstner, Daniel Ender, Philipp Etzel, Kristina Everhartz, Wolfgang Everhartz, Roswitha Everhartz, Igor Gross, Bernhard Günther, Isabelle Gustorff, Deborah Gzesh, Hannes Heher, Angela Heide, Christian Heindl, Martin Horváth, Helmut Jasbar, Jan Kolar, Toni Koschier, Annika Krump, Bernhard Landauer, Peter & Paul Landsmann, Moritz Laurer, Silvana Liebich, Antonio Losa, Daniel Moser, Johann Mueller-Albrecht und die Lammgesellschaft Bräunlingen, Ursula Mürling-Darrer, Morgana Petrik, Jakob Polaschek, Alexandra Prammer, Lorenz Raab, Kari Rakkola, Ruth Ranacher, Martina Reiter, Gerda Saiko, Thomas Schön, Christa Schwertsik, Nikolaus Singhania, Hugo Sperber, Veronika Strobl, Daniela Tomasovsky, Ljubiša Tošić, Annika von Trier, Elias Wagner, Florian Wagner, Monika Wagner, Doris Weberberger, Terry Wey, Bärbel Würz, Birgit Würz, Christof Zellhofer, Anita Zemlyak und Sabine Zwick.



C E B A

YELLOW



KoschierIT

FALTER

KUNSTMAGAZIN
PARNASS

DER STANDARD



WIEN
MODERN

music austria

Odeon

SERAPIONS
Koschier



Textnachweise

Der Text von Angelika Zirker ist mit einigen Änderungen aus dem ersten Kapitel ihrer Dissertation entnommen: Zirker, Angelika. *Der Pilger als Kind: Spiel, Sprache und Erlösung in Lewis Carrolls Alice-Büchern*. Religion und Literature Bd. 2. Münster: LIT, 2010.

Die Textbeiträge von Barbara Eder, Giorgia Panteli und alle anderen Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Bildnachweise

Cover: Der Umschlag zeigt eine Grafik von Florian Panhölzl & Eva Grün Modell. Fanny Altenburger und Max Kaufmann

Seite 11: Porträt von Kurt Schwertsik von Martina Stapf / Odeon

Seite 75: Porträt von Hans Tschirtsch von Michi Dworschak

Seite 76: Szenenfoto "Salto Vitale" von Martina Stapf / Odeon

Seite 79: Szenenfoto "Zumurrud" von Andreas Friess / sirene

Seite 80-81: Arbeitsfotos von Miriam Mercedes Salzer, Roberta Cortese, Ana Grigalashvili. Kristine Tornquist

Seite 2, 9, 30, 39, 40, 42, 50, 65, 73: Die Tuschezeichnungen stammen von Kristine Tornquist

Impressum

Für den Inhalt verantwortlich:
sirene Operntheater, 1090 Wien, Währingerstraße 15
ZVR 223713723 www.sirene.at
Textredaktion. Jury Everhartz. Kristine Tornquist
Layout. Kristine Tornquist
Druck: Prime Rate Kft. H-1044 Budapest Megyeri út 53
www.primerate-druckerei.at

Imagination is the only weapon in the war with reality.
Lewis Carroll



Alice



ODEON THEATER
31 DEZEMBER 2013
23 NOVEMBER BIS
NACH LEWIS CARROLL
KURT SCHWERTZIK
MUSIK
+ ZERARIONS THEATER
ZIRNE OPERN THEATER