

UNIVERSITÄT DES SAARLANDES  
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT

# Körperreisen intermedial

Die literarische Körperreise im Zusammenspiel  
mit Naturwissenschaften und Philosophie

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines

Doktors der Philosophie

der Philosophischen Fakultät

der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Julia Kathrin Weidemann

aus Idar-Oberstein

Saarbrücken, 2023

Dekanin: Prof. Dr. Stefanie Haberzettl  
Berichterstatter/innen: Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser und  
Jun.-Prof. Dr. Jonas Nesselhauf

Tag der letzten Prüfungsleistung: 14.10.2022

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor\*in der Philosophie (Dr. phil. / PhD)

im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes, Saarbrücken



© Tim Decker

## **KÖRPERREISEN INTERMEDIAL**

Die literarische Körperreise im Zusammenspiel mit Naturwissenschaften und Philosophie

vorgelegt von:

Julia Kathrin Weidemann

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser

Zweitgutachter: Jun.-Prof. Dr. Jonas Nesselhauf

„Du meine Güte [...] Was ist das denn?“ [...]

„Das ist, äh, eine Doktorarbeit.“

„Eine Doktorarbeit? [...] Jetzt bin ich aber erleichtert.

Ich dachte schon, es sei eine schreckliche Krankheit.“

„Das ist eine Doktorarbeit gewissermaßen auch.“

(aus: *Rumo & die Wunder im Dunkeln* (Moers 2005, 142))

## Danksagung

Passend zum Thema sind an solch einer Arbeit immer mehrere Körper – vorwiegend Köpfe – beteiligt. Ich möchte daher an dieser Stelle die Gelegenheit nutzen, einigen von ihnen meinen Dank auszusprechen.

Zunächst meinen beiden Gutachter\*innen Christiane Solte-Gresser und Jonas Nesselhauf für die nicht unerhebliche Arbeit, die in die Betreuung und Korrektur meiner Dissertation eingeflossen ist. Ihre fachkundigen Ratschläge waren für mich von unschätzbarem Wert. Besonders danke ich auch meiner Erstbetreuerin Christiane Solte-Gresser für den unermüdlichen Zuspruch und die persönliche Betreuung in der Entstehungsphase, die mich auch an schwierigen Punkten nicht vom Weg haben abkommen lassen.

Ein besonderer Dank gilt auch dem gesamten Team der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Nicht nur habe ich hier immer Rat und Unterstützung erfahren, die AVL ist mir über die insgesamt fast 10 Jahre seit Beginn meines Studiums sehr ans Herz gewachsen und zu einer kleinen „Universitätsfamilie“ geworden.

Kaum aufzuwiegen ist außerdem die enorme Unterstützung, die mir durch zahlreiche Freund\*innen auf meinem Weg zuteilwurde. Neben vielen, die hier aus Platzgründen nicht genannt werden können, möchte ich besonders Sina-Marie Berres, Mareike Breinbauer, Theresa Kürth (und Emma ☺), Clara Küstenmacher und Sinah Schmidt hervorheben, die sich unermüdlich auf der Suche nach Fehlern durch diese Arbeit gewühlt haben und/oder mir stets eine große emotionale Stütze waren.

Zu guter Letzt geht ein großer Dank an meine Eltern und meine ganze Familie, die mich auf meinem Weg stets uneingeschränkt unterstützt haben. Ich danke außerdem meinem Partner Tim Decker, der mich mit viel Liebe und Verständnis durch die Zeit meiner Dissertation begleitet und außerdem für diese Arbeit ein wundervolles Titelbild entworfen hat.

# Inhalt

Abbildungsverzeichnis .....	i
1. Die literarische Körperreise .....	1
1.1. Einführung und Definition.....	2
1.2. Theoretische Grundlagen.....	6
1.2.1. Körper, Seele und Leib.....	7
1.2.2. Wissenspoetik.....	11
1.2.3. Unnatural Narrative/Unnatürliches Erzählen .....	28
1.2.4. Labyrinth .....	41
1.3. Vorgehensweise.....	45
2. Vorstellung der Werke und Begründung der Auswahl .....	58
2.1. Ian McEwan: <i>Nutshell</i> (2016).....	58
2.2. Richard Fleischer/Isaac Asimov: <i>Fantastic Voyage</i> (1966).....	59
2.3. Matteo Farinella und Hana Roš: <i>Neurocomic</i> (2013).....	60
2.4. Walter Moers: <i>Prinzessin Insomnia &amp; der alptraumfarbene Nachtmahr</i> (2017) .....	61
3. Textanalysen.....	63
3.1. <i>Nutshell</i> (2016) .....	63
3.1.1. Raum und Bewegung .....	65
3.1.2. Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen ....	80
3.1.3. Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen.....	98
3.1.4. Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst.....	118
3.2. <i>Fantastic Voyage</i> (1966) .....	137
3.2.1. Raum und Bewegung .....	141
3.2.2. Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen..	165
3.2.3. Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen.....	177
3.2.4. Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst.....	189
3.3. <i>Neurocomic</i> (2013).....	204
3.3.1. Raum und Bewegung .....	210

3.3.2.	Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen..	224
3.3.3.	Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen.....	242
3.3.4.	Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst.....	261
3.4.	<i>Prinzessin Insomnia &amp; der alptraumfarbene Nachtmahr</i> (2017).....	280
3.4.1.	Raum und Bewegung .....	285
3.4.2.	Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen..	301
3.4.3.	Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen.....	315
3.4.4.	Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst.....	329
4.	Diskussion der Ergebnisse, Typologisierung, Fazit und Ausblick.....	356
4.1.	Ausgangslage im Überblick.....	356
4.2.	Vergleich hinsichtlich der Analysekriterien .....	361
4.2.1.	Raum und Bewegung .....	362
4.2.2.	Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen..	370
4.2.3.	Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen.....	376
4.2.4.	Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst.....	382
4.3.	Versuch einer Typologisierung der Körperreise .....	387
4.3.1.	Schwerpunkte und Themen der Körperreise .....	388
4.3.2.	Raum- und Handlungsstrukturen .....	391
4.3.3.	Typische Protagonist*innen und Figurenkonstellationen .....	395
4.4.	Fazit/Ausblick.....	396
5.	Quellen .....	399
	Erzählte Körperreisen in Literatur, Film und Comic (Auswahl) .....	399
	Monografien und Sammelbände .....	400
	Artikel.....	406
	Onlinequellen .....	416
	Filme und Serien .....	418
	Abbildungsnachweise.....	419
	Screenshots aus <i>Fantastic Voyage</i> .....	419

Scans aus <i>Neurocomic</i> .....	420
Scans aus <i>Prinzessin Insomnia</i> .....	422
Scans aus <i>The Senses</i> .....	422
Scans aus <i>KBB</i> .....	423
Scans aus <i>Understanding Comics</i> .....	423
Weitere Abbildungsnachweise .....	423



## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Schematische Darstellung des Körpers in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:13:26, Screenshot).....	144
Abbildung 2 Schematische Darstellung des Herzens in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:48:33) .....	144
Abbildung 3 U-Boot im Vergleich zum Körperraum in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:48:59) .....	144
Abbildung 4 Dekontaminierungsschleuse in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:17:20) .....	148
Abbildung 5 U-Boot im Körperinnern in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:39:44) .....	148
Abbildung 6 Boden des Schrumpfraums in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:26:36) .....	150
Abbildung 7 Bereich der Lunge mit Zellen in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 1:00:11) .....	150
Abbildung 8 Besatzung im "Tränensee" des Auges in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 1:33:57) .....	163
Abbildung 9 Eingang zum Herzen in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:48:26) ..	164
Abbildung 10 Eintritt in die Lunge in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 1:01:37) .	164
Abbildung 11 Blutkörperchen in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 0:36:56) .....	171
Abbildung 12 Erythrozyt (rotes Blutkörperchen), Thrombozyt und Leukozyt im Rasterelektronenmikroskop.....	171
Abbildung 13 Im Inneren der Lunge in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 1:01:54)	192
Abbildung 14 Im Inneren des Gehirns in <i>Fantastic Voyage</i> (vgl. Fleischer 2001, 1:23:47) .....	193
Abbildung 15 Eintritt in das Gehirn in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 10, Scan) .....	212
Abbildung 16 Protagonist im "Wald" des Gehirns in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 12, Scan).....	214
Abbildung 17 Baumähnliches Neuron in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 30, Scan)...	216
Abbildung 18 Protagonist im "Meer" des Gehirns in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 58, Scan).....	217
Abbildung 19 Anthropomorphisierte Neurotransmitter und Drogen in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 50, Scan).....	219

Abbildung 20 Flucht auf der "Insel" in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 104, Scan)....	220
Abbildung 21 Irreale Treppen bzw. Raumkonzepte in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 120, Scan).....	221
Abbildung 22 Rhizomartige Gehirnstrukturen in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, Vorsatz ohne Seitenzählung Scan) .....	222
Abbildung 23 Karte des Gehirns in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 91, Scan) .....	223
Abbildung 24 Erklärung der Reizweiterleitung in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 38, Scan).....	226
Abbildung 25 Aufbau der Synapse (Biologie-schule.de).....	228
Abbildung 26 Erklärung der Neurotransmitterausschüttung in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 42, Scan).....	229
Abbildung 27 Elektrische Reizweiterleitung als "Dominoeffekt" in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 74, Scan).....	231
Abbildung 28 Verkleinerung innerhalb der Verkleinerung in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 44, Scan).....	232
Abbildung 29 Der erneut verkleinerte Protagonist beim Fall in den Synaptischen Spalt in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 45, Scan) .....	232
Abbildung 30 Pfad durch die Hautschichten in <i>The Senses</i> (Farinella 2017, 19, Scan) ...	234
Abbildung 31 Vorstellung Santiago Ramón y Cajals in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 21, Scan).....	236
Abbildung 32 Protagonist in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 12, Scan).....	239
Abbildung 33 Darstellung der Figur Ivan Pavlov in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 95, Scan).....	239
Abbildung 34 Porträtfotografie von Ivan Pavlov (Wikipedia.org) .....	240
Abbildung 35 Darstellung der Experimente Galvanis in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 67, Scan).....	245
Abbildung 36 Mimik und Gestik der Figur Hodgkins in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 76, Scan).....	246
Abbildung 37 Darstellung des Versuchstintenfischs in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 76, Scan).....	246
Abbildung 38 Wütender Riesenkrake greift das U-Boot an in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 77, Scan).....	247
Abbildung 39 Musizierende Meeresschnecke in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 89, Scan) .....	248

Abbildung 40 Darstellung des Experiments Pavlovs mit anthropomorphisiertem Versuchshund in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 95, Scan) .....	249
Abbildung 41 Darstellung des Dualismusproblems durch die Figur Berger in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 115, Scan).....	254
Abbildung 42 Darstellung der Wahrnehmung des Gehirns in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 116, Scan).....	255
Abbildung 43 Protagonist trifft auf sein "Ich" im Spiegel in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 124, Scan).....	256
Abbildung 44 Sinnliche Wahrnehmung der Party am Ende von <i>The Senses</i> (Farinella 2017, 160, Scan).....	260
Abbildung 45 Darstellung des Vorstellungsvermögens in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 125, Scan).....	263
Abbildung 46 Darstellung des "Kinos" zur Verdeutlichung des Rezeptionsvorgangs in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 135, Scan) .....	265
Abbildung 47 Eine Figur liest <i>Understanding Comics</i> in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 132, Scan).....	266
Abbildung 48 Cover der deutschen Ausgabe von Scott McClouds <i>Understanding Comics</i> (Amazon.com).....	267
Abbildung 49 Erklärung des "Closure"-Prozesses in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 134, Scan).....	268
Abbildung 50 Erklärung des "Closure"-Prozesses in <i>Understanding Comics</i> (McCloud 1994, 65, Scan).....	269
Abbildung 51 Reizweiterleitung als Telefonmetapher in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 72, Scan).....	270
Abbildung 52 Antagonist in Form eines Monsters kämpft gegen vermenschlichten Neurotransmitter in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 51, Scan).....	271
Abbildung 53 Vermenschlichter Neurotransmitter mit Medikament in Form eines freundlichen Reittiers in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 54, Scan).....	271
Abbildung 54 Körnerzelle Jay und Santiago Ramón y Cajal in <i>Neurocomic</i> (Farinella, Roš 2013, 27, Scan).....	273
Abbildung 55 Darstellung der Figur Marcel Proust in <i>The Senses</i> (Farinella 2017, 74, Scan) .....	276
Abbildung 56 Porträtfotografie von Marcel Proust (Otto Wegener, Wikipedia.org) .....	277

Abbildung 57 Bildliche Darstellung des Hervorrufens der Erinnerung Prousts in <i>The Senses</i> (Farinella 2017, 79, Scan) .....	278
Abbildung 58 Überblick eines Teilbereichs des Bolloggehirns in <i>KBB</i> (Moers 2002, 412-413, Scan).....	291
Abbildung 59 Karte des Bolloggehirns in <i>KBB</i> (Moers 2002, 430-431, Scan) .....	292
Abbildung 60 Abstrakte, vielfarbige Gehirnabbildung in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 105, Scan).....	293
Abbildung 61 "Architektur" der Amygdala in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 264-265, Scan).....	300
Abbildung 62 Medianansicht des menschlichen Gehirns mit den wichtigsten limbischen Zentren (blau), verändert nach Gershon und Rieder 1992 (Springernature.com).....	306
Abbildung 63 Dylia's Auszeichnungen zu den Zwielichtzwerge in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 23, Scan) .....	314
Abbildung 64 Darstellung einer künstlerischen Idee in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 130, Scan).....	332
Abbildung 65 Darstellung der schlechten Idee 16 U in <i>KBB</i> (Moers 2002, 405, Scan) ...	332
Abbildung 66 Darstellung des Wahnsinns in <i>KBB</i> (Moers 2002, 417, Scan).....	334
Abbildung 67 Darstellung des Nachtmahrs Opal in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 70, Scan).....	348
Abbildung 68 Ausschnitt aus <i>Der Nachtmahr</i> (1781). (Füssli, Wikipedia.org.) .....	348
Abbildung 69 Darstellung des Fensters in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 101, Scan) .....	351
Abbildung 70 Mittlerer Teil von Boschs Tryptichon <i>Der Garten der Lüste</i> (Bosch, Wikipedia.org).....	351
Abbildung 71 Darstellung von Dylia's Schloss in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 12, Scan).....	352
Abbildung 72 Rechter Teil von Boschs Triptychon <i>Der Garten der Lüste</i> (Bosch, Wikipedia.org).....	353
Abbildung 73 Darstellung der Instrumente für die "Hirnmusik" in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 143, Scan) .....	353
Abbildung 74 Darstellung eines Irrschattens in <i>Prinzessin Insomnia</i> (Moers 2017, 210, Scan) .....	354
Abbildung 75 Das erste Faltbild des Rorschachtests (Rorschach, Wikipedia.org).....	354
Abbildung 76 Schematischer Ablauf der Körperreise .....	393

# 1. Die literarische Körperreise

„Stimmt ja, in diesem Teil des Gehirns haust das Erinnerungsvermögen. [...] Großartig. Ich *liebe*<sup>1</sup> Gehirnreisen! Sich daran zu erinnern, wo das Erinnerungsvermögen liegt, das kann einem auch nur in einem *cerebralen Cortex* passieren.“ (Havarius Opal in *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* (Moers 2017, 137))

Es ist sicherlich eine verrückte Vorstellung: plötzlich winzig klein zu sein und die Möglichkeit zu haben, den menschlichen Körper von innen zu betrachten, ihn zu durchwandern wie eine wundersame Landschaft und dabei vielleicht – wie der Nachtmahr Opal in Walter Moers‘ Roman – körperliche und geistige Vorgänge direkt sehen und miterleben zu können. Während eine solche Situation in der Realität<sup>2</sup> ausgeschlossen ist, können fiktive Welten ein solches Erlebnis ermöglichen. Die literarische Körperreise<sup>3</sup> – egal ob im Roman, Film oder Comic – ist zum einen ein unterhaltsames Szenario, das die Phantasie der Lesenden anregt. Zum anderen ermöglicht sie aber auch tiefer gehende Betrachtungen und Einblicke, die naturwissenschaftlicher oder philosophischer Natur sein können. Diese Arbeit widmet sich dem bisher literaturwissenschaftlich noch vernachlässigten Genre der Körperreiseerzählung in unterschiedlichen Medien. Ziel ist es, anhand einiger ausgewählter Beispiele zentrale Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, die so eine erste Übersicht an typischen Merkmalen ergeben können.

---

<sup>1</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>2</sup> Wenn hier von Realität gesprochen wird – ein durchaus diskutabler Begriff – ist das gemeint, was die Mehrheit der Menschheit als Wirklichkeit um uns herum wahrnimmt. Ich folge dabei der Definition von Jan Alber: „Natural (or real-world) frames and scripts comprise the following kind of information: in the actual world humans can tell stories, whereas corpses and objects do not speak; human beings do not suddenly transform into somebody else; time moves forward (rather than backward); and (unless there is an earthquake or a tornado) the spaces we inhabit do not suddenly change their shape“ (Alber 2016, 26). Es gibt also eine allgemeine Realität und darin mögliche und unmögliche Sachverhalte, auf die sich ein Großteil der Menschen einigen kann.

<sup>3</sup> Ich wähle diesen Begriff hier, da es bisher keine standardisierte Bezeichnung dafür zu geben scheint. Die Anknüpfung zur „Reise“ findet sich aber bereits in Richard Fleischers Film *Fantastic Voyage* (Fettsetzung J. W.). In der Animationsserie *Teen Titans Go!* (genauer in der Folge „Body Adventure“) wird dieser intermedial aufgegriffen und außerdem impliziert, dass die Körperreise und deren Abläufe einer, den Figuren und Rezipient\*innen bekannten, Tradition zu unterliegen scheinen. Sie wird in *Teen Titans Go!* allerdings als „Body Adventure“ (vgl. Cormican, Rida Michail 2014, 0:01:00-0:01:27) bezeichnet, was eher den abenteuerlichen Charakter herausstellt. Der Begriff „Reise“ scheint mir jedoch angebrachter, denn obgleich auch Gefahren und deren Überwindung zu ihr gehören können, liegt der Fokus im Wesentlichen im Erkunden des Körpers und der Entwicklung der Reisenden.

Zentral ist dabei die These, dass die Körperreise aktiv das Wissen ihrer Rezipient\*innen<sup>4</sup> aktiviert und dieses sowohl abrufen als auch erweitern kann. Dabei muss es nicht um einen didaktischen Nutzen gehen, sondern die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper ist vorrangig von Bedeutung. Er kann bei der Rezeption der Körperreisen sowohl aus biologischer als auch philosophischer Sicht wahrgenommen werden. Ein Vorteil der Literatur zeigt sich dabei klar in der Fähigkeit, selbstreferenziell zu sein und sich nicht grundsätzlich an der Realität orientieren zu müssen. Das Spiel mit der Sprache eröffnet dabei eine Möglichkeit zur Formulierung und Verbildlichung komplexer Sachverhalte.

Zunächst soll allerdings geklärt werden, was genau eine Körperreise eigentlich ist, welche theoretischen Grundlagen zu ihrer Analyse bereits zur Verfügung stehen und wie diese genutzt werden können.

### 1.1. Einführung und Definition

Literatur ist ein *Spiel*<sup>5</sup>, das heißt ein faszinierend unterhaltendes Probehandeln; literarische Texte spielen durch (*ästhetische*) *Imagination von Möglichkeiten*, die in der Begrenztheit unserer empirischen Existenz nicht realisierbar sind. Entlastet von den Konventionen pragmatischen Alltagshandelns und vom Druck vitaler Entscheidungen erlauben literarische Texte ein symbolisches Aushandeln von Konflikten, die zwischen Individuen wie auch zwischen Individuen und Institutionen, Regeln und Traditionen bestehen. Wenn Literatur diese Konflikte im Modus des *ästhetischen Spiels* austrägt (so dass wir sie lesend-imaginativ mitbewältigen können und nicht mehr unter Einsatz des eigenen Lebens aushandeln müssen), wird sie zum Medium für die Artikulation ungelöster Probleme – und übernimmt damit wichtige soziale Funktionen. (Klausnitzer 2008, 45)

Klausnitzer stellt hier das enorme Potenzial der Literatur heraus und weist auf deren besondere Fähigkeit hin, sich auch mit komplexen Fragen auseinanderzusetzen und einen Bereich zu eröffnen, in dem die Regeln der Realität ausgehebelt werden und frei imaginiert werden kann. Sie bietet den Leser\*innen dabei vielfältige Möglichkeiten: Diese können beispielsweise neue Bereiche kennenlernen, mit denen sie sich vorher noch nicht befasst haben und einen einfachen und spannenden Zugang dazu bekommen. Sie kann ihre Rezipient\*innen aber ebenfalls in Welten und an Orte bringen, die ihnen eigentlich nicht zugänglich sind. Dabei können verschiedenste Bereiche in den Blick geraten. Eines der bedeutendsten und

---

<sup>4</sup> In den überwiegenden Fällen wird hier das Gendersternchen verwendet, da es neben männlichen und weiblichen Formen auch nicht-binäre Geschlechtsidentitäten umfasst.

<sup>5</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

spannendsten Betätigungsfelder sowohl der Literatur als auch der Naturwissenschaft ist dabei sicherlich der Mensch selbst. Hier ist in biologischer Hinsicht vorrangig die Erforschung des menschlichen Körpers interessant. Wissenschaftler\*innen stoßen dabei jedoch an entscheidende Grenzen: Trotz modernster Technik kann längst nicht jeder Bereich des menschlichen Inneren erschlossen werden. Noch komplizierter gestaltet sich die Suche nach Erkenntnissen zudem, wenn man den Menschen nicht nur als physisches, sondern auch als metaphysisches Wesen betrachtet. Hierbei treten Überlegungen der Philosophie in den Vordergrund, die sie seit Jahrtausenden beschäftigen. Die Literatur bietet nun einen Raum, in dem unterschiedliche Wissenschaften und Denkrichtungen zusammenkommen können. Außerdem schafft sie so für nicht Fachleute einen Zugang zu komplexen Themengebieten. In dem in dieser Arbeit betrachteten Fall der literarischen Körperreise wird die Erforschung des menschlichen Inneren zu einer abenteuerlichen Expedition, auf deren Weg sowohl die Protagonist\*innen als auch die Leser\*innen mit sprachlichen und künstlerischen Mitteln nicht nur unterhalten werden, sondern ebenso Einblicke in bestimmte Fachgebiete und komplizierte Fragestellungen bekommen können.

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die These, dass (Natur-)Wissenschaft und Kunst ein enges Verhältnis miteinander eingehen können, insbesondere zwischen der Humanbiologie bzw. Medizin, der Philosophie und der Literatur. Während im Bereich der Medizin vor allen Dingen die körperlichen Prozesse des Menschen erforscht werden, fragt sich die Philosophie oftmals, was in seinem Inneren darüber hinaus vor sich geht. Beide sind damit der Literatur sehr nahe, die den Menschen oft ins Zentrum ihrer Betrachtungen stellt. Sie bietet einen Raum für Reflexionen über ein wesentliches Dilemma, das die Naturwissenschaften und die Philosophie dem Menschen bereiten: Wenn er sich bis zur letzten Zelle biologisch aufschlüsseln lässt, wer ist er dann eigentlich? Unabhängig davon, wie rational dieses Thema angegangen wird, kann der Mensch doch nicht akzeptieren, dass er außer Gewebe, Knochen, Blut und Nervenbahnen – also jenseits seiner physischen Präsenz – nicht auch noch aus einem geistigen, seelischen Teil besteht. Aber wie lässt sich dieser Teil finden? In der Literatur öffnet sich mit der Körperreise die Tür zum Inneren des Menschen und er kann – zumindest innerhalb der Fiktion – auf die Suche gehen.

Um eine Basis für die weitere Betrachtung zu schaffen, ist es sinnvoll, den Begriff „Körperreise“ für diese Arbeit zu definieren, denn er mag zunächst abenteuerlich, spirituell und auch verwirrend klingen. Wie gelangt jemand in einen Körper und wie bewegt er sich darin? Lässt er sich auf Mikrobengröße schrumpfen und kriecht in ein Nasenloch? Versetzt er sich in

einen Rausch und beginnt zu halluzinieren? Verhilft ihm gar ein magisches Wesen dazu, sich plötzlich im eigenen Kopf wiederzufinden und sich auf eine Expedition zu begeben? Die Wege, wie jemand eine Körperreise beginnen kann, sind vielfältig, aber sie haben eines gemeinsam: Sie sind fiktional. In ihnen können Protagonist\*innen die Gesetze der Natur ausschalten und Einblicke in ihren Körper gewinnen, die ihnen die Medizin so nicht liefern kann. Sie können Erkenntnisse erlangen, die ihnen außerhalb des Körpers verwehrt bleiben. Im literarischen Umfeld sind Körperreisen daher vorwiegend Gedankenspiele. Sie müssen nicht der wissenschaftlichen Realität entsprechen, dienen dabei aber umso mehr der freien Auseinandersetzung mit der Frage, wie es im Inneren des menschlichen Körpers aussieht und besonders, was ihn über seine Physis hinaus definiert.

Welche Funktion hat also eine literarische Körperreise in diesem Zusammenhang und wie kann man sie genau definieren? Die Protagonist\*innen gelangen – freiwillig oder nicht – in eine Situation, die es ihnen ermöglicht, in das Innere ihres eigenen oder eines anderen Körpers vorzudringen.<sup>6</sup> Neben besonderen körperlichen und geistigen Zuständen können auch wissenschaftliche oder übernatürliche Vorgänge für das Phänomen verantwortlich sein. Die Naturgesetze oder zumindest deren Beeinflussung müssen im Rahmen der Fiktion so weit gedehnt werden, dass dies möglich werden kann. So kann die wissenschaftliche Entwicklung in der Erzählung z. B. so fortgeschritten sein, dass ein Mensch geschrumpft werden kann oder Magie ist innerhalb der Welt der Fiktion ein probates Mittel, um eine Körperreise zu ermöglichen. Weiterhin können Protagonist\*innen erzählen, die dazu eigentlich nicht in der Lage sein sollten, wie Föten, die aus dem Körper der Mutter berichten. Die Situation dieser Figuren ist für sie selbst und die Rezipient\*innen gleichermaßen faszinierend: Sie können das tun, was in der Realität nicht möglich ist: den Menschen von innen betrachten. Damit ist keine medizinische Röntgenbetrachtung oder Ähnliches gemeint, sondern ein tatsächlicher Blick in – oder Gang durch – das Innere des Körpers auf der Suche nach dem, was hinter der physischen Fassade liegt. Ausschlaggebend für meine weitere Definition der Körperreise, wie ich sie in dieser Arbeit verstanden wissen will, ist die enge Verknüpfung von naturwissenschaftlichen und künstlerischen Beschreibungen der Innenwelt des Menschen. Dazu gehört vor allem die Bedingung, dass die Protagonist\*innen ein biologisches Inneres bereisen

---

<sup>6</sup> Dies wirkt im ersten Fall paradox, also in Hinsicht auf eine Reise in den eigenen Körper. Voraussetzung hierfür ist, dass es zu einer Teilung des Protagonisten kommt, die die eigentlich feste Verbindung von Körper und Bewusstsein voneinander trennt. Der Protagonist kann also gleichzeitig aus sich heraus- und in sich hineintreten. Ein vertrautes Beispiel hierfür wäre der Zustand des Träumens, in dem der Körper zwar in der physischen Welt verhaftet bleibt, der Geist aber auf eine Wanderung gehen kann und der Träumer sich selbst als losgelöst von seinem schlafenden Körper empfindet.



im Sinne davon, dass der Körper als biologischer Körper – bestehend aus Organen, Blutbahnen, Nerven usw. – betrachtet wird. Ausgeklammert werden daher Erzählungen, die sich auf eine Reise ins Innere im Sinne der Psyche des Menschen beschränken. Dafür gibt es unzählige Beispiele<sup>7</sup>, die nicht nur den Rahmen der Arbeit sprengen, sondern auch an deren eigentlichem Thema vorbeiziehen würden, das die Körperreise hier als ein Zusammenspiel von Naturwissenschaft, Philosophie und Literatur ansieht. Natürlich können ebenfalls phantastische und/oder metaphorische Elemente bei der Gestaltung der Körperreise einfließen. Diese sind sogar bereits vorab als typisch für die literarische Körperreise festzulegen, da bei ihrer Ausformulierung viele ästhetische Mittel zum Einsatz kommen, die der Literatur zur Verfügung stehen. Es muss aber eine grundsätzliche biologische Orientierung vorhanden sein, so dass klar wird, dass die Reise die Protagonist\*innen in einen physischen Körper führt, der grundsätzliche naturwissenschaftliche Elemente aufweist, die an real-wissenschaftlichen Fakten zumindest grob orientiert sind.

Die „Reise“ an sich muss außerdem einer Schärfung bzw. Spezifizierung des Begriffs unterzogen werden. Nicht alle hier behandelten Protagonist\*innen legen große Strecken im bereisten Körper zurück. Entscheidend für die Reise sind in diesem Zusammenhang im Wesentlichen zwei Faktoren: Zum einen streben die Körperreisenden nach einem Ziel (auch in Form einer Erkenntnis), das ihnen beim Aufenthalt im Körper als Endpunkt erscheint. Es kann als Vorankommen gedeutet werden, selbst wenn die Bewegung hier eine geistige und keine körperliche ist. Zum anderen ist die Reise im Zusammenhang damit immer an eine Form von Bewegung bzw. das Streben in eine Richtung gekoppelt. Im Fall der Körperreise besteht ein Bewegungsverhältnis zwischen innen und außen. Die Protagonist\*innen möchten entweder ins Innere des Körpers vordringen oder aus ihm nach außen streben. Wichtig ist also die grundsätzliche Motivation zur Bewegung. Daneben können durch die Innen-Außen-Beziehung auch Grenzüberschreitungen als ein wesentliches Merkmal angesehen werden, genauso wie das Herum- und Verirren.

---

<sup>7</sup> Man könnte sogar so weit gehen, jegliche Art von Literatur als eine Reise ins Innere des Menschen anzusehen, wenn sich dies auf die psychische Dimension bezieht. So reisen die Leser\*innen beispielsweise immer in einen fremden Geist und sehen die Welt durch dessen Augen, wenn sie eine Erzählung aus der Sicht einer Figur, des Erzählers oder im weitesten Sinne der Autorin oder des Autors rezipieren.

Ausschlaggebend für die Anordnung der einzelnen Analysen der Arbeit ist die Annahme, dass sich die behandelten Werke unterschiedlich stark fiktional<sup>8</sup> mit der Körperreise auseinandersetzen bzw. einen stärkeren oder schwächeren Bezug zur naturwissenschaftlichen bzw. biologisch/medizinischen Betrachtung haben.<sup>9</sup>

## 1.2. Theoretische Grundlagen

Tatsächlich ist ein Forschungsstand zur konkreten Körperreise, so wie ich sie hier definiere und analysiere, praktisch nicht vorhanden. Umso wichtiger ist es also, diese Leerstelle zu füllen. Es lassen sich dabei bereits vorhandene Forschungsfelder und deren methodische Grundlagen nutzen.

Wie bereits herausgearbeitet spielen unterschiedliche Aspekte bei der Körperreise eine Rolle, die wiederum eine Basis zur Auswahl theoretischer Grundlagen bieten können. Durch das Zusammenspiel von Literatur, Naturwissenschaft und Philosophie ist die **Wissenspoetik** als Ansatzpunkt besonders geeignet. Erzähltheoretisch kann außerdem die **Unnatural Narrative** als Hintergrund dienen. Ferner spielen zur grundsätzlichen Betrachtung des Körperinneren und der Bewegung darin bestimmte Raumkonzepte eine Rolle. Die Raumtheorie an sich hat in der Literatur- und Kulturwissenschaft bereits umfangreiche Betrachtung erfahren<sup>10</sup>, weshalb es sinnvoll ist, sich auf ein bestimmtes und zur Körperreise passendes Raumkonzept zu konzentrieren. Als Ansatz wird hierfür zum einen im Kontext der Unnatural Narrative grundsätzlich der **Unnatural Space** dienen. Außerdem wird des Weiteren spezifischer die **Labyrinthstruktur** gewählt. Im Folgenden werden die einzelnen theoretischen Grundlagen noch einmal genauer vorgestellt, um anschließend zu einer Vorgehensweise zu gelangen, die für die Analysen der beispielhaften Körperreisen in dieser Arbeit zum Einsatz kommen kann. Zunächst bietet sich jedoch ein kurzer Einblick über die Diskussion an, wie sich der Körper in Abgrenzung zu Seele und Leib überhaupt definieren lässt und welchen Einfluss diese drei Dimensionen auf die Körperreise haben. Daran lässt sich erkennen, dass sich

---

<sup>8</sup> Es sei hier erwähnt, dass alle behandelten Werke grundsätzlich fiktional sind. Sie bewegen sich nur zu unterschiedlichen Graden innerhalb der Gesetze der empirischen Welt oder nehmen Bezug auf diese.

<sup>9</sup> Unabhängig von der Intensität des Bezugs zur Naturwissenschaft kommt keines der Werke ohne diesen aus.

<sup>10</sup> Zur weiteren Lektüre empfehle ich die recht aktuellen literarischen Raumforschungen im Sammelband von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Hier u. a. die Beiträge von Ansgar Nünning („Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“) und Wolfgang Hallet („*Fictions of Space*. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution“). Außerdem bietet der Band *Narratologie des Raumes* von Katrin Dennerlein einen Vergleich bestehender Raumtheorien und zeigt Leerstellen vor allem hinsichtlich einer geeigneten Systematik zur Beschreibung des Raumes auf, wobei die Verfasserin auch den Versuch unternimmt, diese zu füllen.

zwischen materiellen und metaphysischen Anteilen des menschlichen Körpers sowohl Unterschiede als auch ein Zusammenspiel ergeben, die innerhalb der erzählten Körperreisen direkt oder indirekt thematisiert werden. Eine kurze Einführung in diesen Bereich ist daher wichtig, für das grundsätzliche Verständnis der Thematisierung von biologischen bzw. naturwissenschaftlichen und philosophischen Aspekten innerhalb der literarischen Körperreisen.

### 1.2.1. Körper, Seele und Leib

Der Körper der Körperreise ist zu großen Teilen ein materieller Raum, der für die Protagonist\*innen von außen und innen erfassbar ist. Bevor dieser Körperraum im Anschluss in ausgewählten Werken betrachtet und analysiert wird, ist es jedoch wichtig zu klären, dass nicht nur physische, sondern auch metaphysische Aspekte bei seiner Betrachtung innerhalb der erzählten Körperreisen eine Rolle spielen.

Die Einteilung in einen physischen und einen metaphysischen Part des Menschen wird zunächst in der bekannten Unterscheidung zwischen Körper und Seele offenbar. Diese bildet sich zwar schon recht früh heraus, jedoch finden sich in der frühen Antike beispielsweise weder Ansätze für eine Unterscheidung dieser beiden Teile, noch wird die Seele als solche überhaupt thematisiert bzw. sie ist noch nicht im Menschen selbst angesiedelt, sondern wird außerhalb des Körpers verortet, was sich beispielsweise an den Texten griechischer Autoren zeigt:

Von Autonomie ist bei Homer und Hesiod in der Tat keine Spur, den archaischen Helden scheint jedes Selbstbewusstsein, sowie eine prinzipielle Handlungsmacht über die eigene Person, zu fehlen. [...] Was aus moderner Perspektive zum Seelenhaushalt gehören müsste, findet auf einer dramaturgisch externalisierten Bühne statt [...]. (Alloa 2019, 152)

Erst im Laufe der Antike finden sich Ansätze, dass dieser metaphysische Teil im Menschen selbst angesiedelt wird. Endgültig etabliert sich diese Vorstellung bei Platon (vgl. ebda, 162). Während dieser Körper und Seele jedoch als getrennte Einheiten identifiziert (vgl. ebda, 161), spricht sich Aristoteles für eine Verknüpfung der beiden aus, die sich nicht aufheben lässt (vgl. ebda). Diese beiden Positionen sind bereits grundlegend für das spätere Verständnis des sogenannten Körper-Geist-Dualismus. So spricht sich auch René Descartes für eine Trennung zwischen Materie und Geist aus. Erstere bezeichnet er als *res extensa* (in der deutschen Übersetzung „ausgedehntes Ding“ (Descartes 2009, 85), während die inneren Wahrnehmung bzw. das Denken für ihn das sogenannte *res cogitans* (in der deutschen Überset-

zung „denkendes Ding“ (ebda) darstellt. Durch die Aufteilung in Körper und Seele (unabhängig von deren enger Bindung oder grundsätzlicher Autonomie) ergeben sich sowohl Möglichkeiten als auch Fragen. Zum einen ermöglicht diese „doppelte“ Dimension des Menschen ein gewisses Selbstverständnis, das es erlaubt, sich als mehr als nur eine physische Existenz anzusehen. Auf der anderen Seite ergibt sich aus der grundsätzlichen Unlokalisierbarkeit und Unsichtbarkeit der Seele allerdings auch das Problem, dass diese nicht greifbar ist und sich somit vor allem einem wissenschaftlichen Verständnis und einer Erforschung leicht entziehen kann. Die literarische Körperreise bietet in ihrer philosophischen Dimension hier einen Ansatzpunkt, um die Seele während der physischen Expedition durch den Menschen zu thematisieren oder an einigen Stellen sogar metaphysische Komponenten der Be-reisten sichtbar und für die Protagonist\*innen erfahrbar zu machen, z. B. Gedanken oder Ängste.

Es zeigt sich allerdings gezeigt, dass eine Unterscheidung zwischen Körper und Geist allein nicht auszureichen scheint. Es wird daher als dritte Größe der Leib etabliert. Dabei muss allerdings vorab festgehalten werden, dass Körper und Leib nicht als voneinander getrennte Einheiten bezeichnet werden können. Der Leib kann „als Wahrnehmungsorgan, als Nullpunkt der Orientierung, als Weise des Weltzugangs“ (Alloa, Bedorf u. a. 2019, 2) gesehen werden. Es besteht also ein Unterschied zwischen dem Körper, der wahrgenommen werden kann, und dem Leib, der wahrnehmen kann:

Der Körper ist ein Gegenstand, der (naturwissenschaftlich) ge- und vermessen, von außen beobachtet und als Instrument genutzt werden kann. Im Unterschied zu diesem objektiven Körperding, das belebt oder unbelebt sein kann, ist der Leib immer lebendig und ausschließlich mein (dein, ihr, sein) Leib, also subjektiv. Fungierend ist der Leib dabei in der Hinsicht, dass er das Medium ist, mittels dessen ich etwas mache oder tue, beispielsweise sprechen, schreiben, gehen, schwimmen etc. (Gugutzer 2022, 27)

Daraus folgt, dass in einer individuellen Wahrnehmung die Körper anderer auch anders erfahren werden als der eigene: „[A]nders als zu allen anderen Körpern verhalte ich mich zu meinem eigenen nicht wie zu einem Ding; ich *erlebe* meinen Körper, durchlebe ihn gleichsam und *lebe* somit immer schon *durch* ihn“ (Alloa, Depraz 2019, 11). Der Leib der Körperreisenden als wahrnehmende Größe ist daher die Grundvoraussetzung, um den fremden Körper zu erfahren – egal ob von außen oder innen. Dass Körper und Leib miteinander verschränkt sind, zeigt sich an der Kopplung körperlicher Zustände und deren leiblicher Wahrnehmung. Gugutzer führt hierfür beispielsweise einen Wadenkrampf an: „Leib und Körper sind in diesem Sinne also *wissensvermittelt unmittelbar verschränkt* – ich spüre (Leib) meine

Wade (Körper) als engenden Wadenkrampf (Körperwissen<sup>11</sup>). Die Verschränkung von Leib und Körper ist damit fundamental sozialer, weil wissensbasierter Art“ (Gugutzer 2022, 41). Der Leib wird somit als ein Ausgangspunkt für Wissen angesehen. Noch entscheidender ist die Unterscheidung von Körper und Leib allerdings für das Selbstverständnis der körperreisenden Protagonist\*innen, denn es lässt sich dadurch zunächst eine Trennung zwischen dem eigenen und dem bereisten Körper definieren. Wird der fremde (bereiste) Körper eher als objekthaft wahrgenommen, so kann der eigene (bereisende) Körper durch seine Eigenschaft als wahrnehmender und erlebender Leib davon unterschieden werden. Allerdings bleibt diese Unterscheidung nicht in aller Schärfe bestehen, je mehr mit der Auseinandersetzung mit dem bereisten Körper auch eine mit dem eigenen erfolgt. Besonders deutlich wird dies, wenn beide zusammenfallen, was sich an einem der folgenden Beispiele zeigt. Während der Körper ein wissenschaftlich erforschbarer „zergliederbarer Gegenstand“ (Alloa, Bedarf u. a. 2019, 2) ist, bieten Leib und Seele teils oder vollständig metaphysische Blickweisen auf den Menschen.

Die Körper der Körperreisen sind grundsätzlich solche „zergliederbaren“ Körper. Der Innenraum kann in viele einzelne Areale aufgeteilt werden, die den Reisenden als „Stationen“ auf ihrer Expedition dienen. Somit kann der Körper in seiner räumlichen Erfahrbarkeit in den hier betrachteten Fällen zunächst als wissenschaftlicher/medizinischer Körper angesehen werden, der eher einen Objekt- als einen Subjektstatus einnimmt.

Bei näherer Betrachtung bzw. im Verlauf der Reise werden die Körper allerdings auch in ihrer philosophischen Dimension präsenter. Dabei kann sich auch die Frage nach der Individualität der jeweiligen bereisten Körper stellen. In ihrer biologischen Betrachtung können sie durchaus als „austauschbar“ angesehen werden in dem Sinne, dass auf spezifischen Besonderheiten individueller Körper kein Schwerpunkt liegt, wenn es um wissenschaftliche Aspekte geht, z.B. um die Funktionsweise einzelner Organe. Hier lässt sich durchaus eine Art von Vereinfachung in den Beispielen herausstellen, die die behandelten Körper in ihrer physischen Dimension durchaus wenig individualistisch betrachtet. Eine Begründung dafür könnte hier zumindest teilweise darin liegen, dass bei der Vermittlung von biologischem Wissen – auch ausgehend von Fachliteratur – von einer „Norm“ ausgegangen wird, die der Vielfalt unterschiedlicher Körper in ihrer materiellen Ausprägung nicht gerecht wird. Durch die Betrachtung philosophischer Dimensionen rückt jedoch auch die oder der individuelle

---

<sup>11</sup> Dieses „Körperwissen“ – also das Wissen darüber, wie sich etwas anfühlt – bietet zudem einen Ansatzpunkt zwischen geistigen (Wissen) und physischen (körperliche Empfindung wie Schmerz) Vorgängen.

Bereiste deutlicher in den Vordergrund, wenn auch weniger in seiner physischen als in seiner metaphysischen Besonderheit, also als einzigartiges Individuum.<sup>12</sup> Neben dem Körper kommen dabei also ebenso Seele und Leib wieder ins Spiel, indem die Bereisten auch als metaphysische und erfahrungsfähige Subjekte betrachtet werden. Es werden somit unterschiedliche Positionen zum Körper eingenommen, die nicht von Anfang bis Ende feststehen müssen, sondern sich im Verlauf der Reise verändern und/oder ergänzen können.

Es sei außerdem noch festgehalten, dass es in den hier behandelten Beispielen bis auf *Nutshell* auch unerheblich für die Darstellung biologischer Eigenschaften des Körpers ist, welches biologische Geschlecht er aufweist. Mit *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr* wird zwar eine kranke Körperreisende eingeführt, ihr selbst bereister Körper wird aber nicht konsequent oder schwerpunktmäßig als versehrter Körper dargestellt, wengleich die Thematisierung der Krankheit an sich durchaus eine Rolle spielt. Die Fokussierung auf die Darstellung unterschiedlicher Geschlechter oder kranker Körper könnte aber durchaus in einer darauf spezifisch ausgerichteten Analyse eine Bereicherung für die Körperreiseforschung sein. An dieser Stelle kann bereits ein Mangel daran in soweit festgestellt werden, dass die hier behandelten Werke tendenziell auf geschlechtsunabhängige „Normkörper“ ausgerichtet sind. Dieser Umstand ergibt sich, wie bereits geschildert, mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem allgemeinen Ansatz bei wissensvermittelnden Texten zu biologischen Grundlagen von gesunden Körper auszugehen, die einem – zumindest in der gesellschaftlichen Debatte überholten – Standard entsprechen. Für die von mir angestrebte wissenspoetische Betrachtung der Körperreise ergibt sich daraus bereits ein Bezug zu wissenschaftlichen Normen, die auch die Autor\*innen der erzählten Körperreisen bewusst oder unbewusst übernehmen. Aus beispielsweise soziologischer oder gendertheoretischer Sicht lässt sich dabei eine Leerstelle von individuellen Körperrepräsentationen in den behandelten Texten ausmachen.

---

<sup>12</sup> Hier lässt sich auch bereits bei Descartes der Ansatz einer grundsätzlichen Teilbarkeit des Körpers im Kontrast zu einer Unteilbarkeit der Seele nachweisen: „Zwischen dem Körper und dem Geist besteht ein großer Unterschied darin, daß der Körper von seiner Natur her stets teilbar ist, der Geist aber völlig unteilbar. Denn wenn ich den Geist, bzw. mich selbst betrachte, insofern ich lediglich ein denkendes Ding bin, kann ich tatsächlich in mir keine Teile unterscheiden, sondern ich sehe ein, daß ich ein durchaus einziges und vollständiges Ding bin. Und obwohl der gesamte Geist mit dem gesamten Körper vereint zu sein scheint, erkenne ich, daß auch dann dem Geist nichts entzogen ist, wenn ein Fuß, ein Arm oder ein beliebiger anderer Teil des Körpers abgetrennt ist“ (Descartes 2009, 92-93). Descartes' Äußerungen legen hierbei auch einen Zusammenfall zwischen Seele und Identität nahe, da er den Geist mit „mich selbst“ (ebda) gleichzusetzen scheint. Während der Körper also auch hier formbar und unterteilbar erscheint, bleibt die Seele ein fester Kern.

Nachdem nun wesentliche Begriffe rund um das Verständnis von Körper, Seele und Leib betrachtet wurden, wird im nächsten Schritt auf die weiteren theoretischen Grundlagen für die Analyse eingegangen.

### 1.2.2. Wissenspoetik

Die Ausgangsfrage der Wissenspoetik bezieht sich auf die Art und Weise, wie Wissen vermittelt werden kann. Dabei wird insbesondere die Rolle der Sprache und im engeren Sinne die der Literatur in diesem Prozess analysiert, bewertet und erforscht. Ralf Klausnitzer sagt über Wissen Folgendes:

Wissen hat sehr viel mehr mit seiner (institutionalisierten) Formierung und (überzeugenden) Gestaltung zu tun, als es etwa die „nackten“ Formeln der Naturwissenschaften oder die apodiktischen Definitionen in Lehrbüchern vermuten lassen. [...] Wissen erscheint nur in der untrennbaren Kopplung von Inhalt *und*<sup>13</sup> Form und also stets gebunden an spezifische Praktiken und Formate seiner Erzeugung, materialen Speicherung und medial konditionierten Weitergabe. (ebda, 30)

Es genügt also nicht, Wissen durch Experimente oder Forschungsarbeit zu generieren, es muss auch vermittelt werden, um einen Effekt und einen Nutzen für die Menschheit zu haben. In Hinblick darauf bietet Sprache zunächst einmal schlicht ein Medium zur Verbreitung von Wissen, indem dieses schriftlich festgehalten und so einer Vielzahl von Menschen zugänglich gemacht werden kann. Klausnitzer geht aber bereits einen Schritt weiter, wenn er sagt, dass es bestimmter Verfahren bedarf, um Wissen wirklich effizient und nachhaltig zu vermitteln. Es muss entsprechend aufbereitet werden und es erfordert ein hohes Maß an sprachlichem Ausdrucksvermögen, um all die Rezipient\*innen zu erreichen, die es erreichen soll. So wenden sich Fachbücher durch ihre Formulierungen meist nur an ein bestimmtes Lesepublikum, während Fachfremde unter Umständen durch sie kein Wissen erwerben können.

Auf der anderen Seite legt Klausnitzer für Kunst bzw. (fiktionale) Literatur ebenfalls fest, dass sie Wissen auf eine für sie spezifische Art vermitteln. Dabei kommt es aber nicht auf Faktualität an, die in Fachtexten gefordert wäre, sondern für ihn „kommunizieren [sie] etwas, auch und gerade wenn sich ihre Sätze der „Übersetzung“ in wahrheitsfähige Propositionen entziehen“ (ebda, 61). Literatur möchte also ebenso wie Wissenschaft Wissen vermitteln und sie bedient sich dabei ebenfalls der Sprache als wichtigstes Werkzeug. Die Wissenspoetik beschäftigt sich u. a. damit, wie diese beiden Disziplinen – Wissenschaft und Literatur

---

<sup>13</sup> Kursivsetzung im Original.

– zusammen gedacht und als sich gegenseitig bereicherndes Gespann gesehen werden können.<sup>14</sup> Denn, obwohl die Naturwissenschaft sich den Fakten verschreibt, während die Literatur sich nicht an der Realität orientieren muss, können beide sowohl Wissen vermitteln als sich auch miteinander verbinden. Elmar Schenkel betont:

Ist erst einmal der Blick für dieses Zusammenspiel geschärft, so kann man sich kaum noch literarische Werke vorstellen, in die die Wissenschaft nicht hineinspielt; wie soll auch Literatur ohne Wissensformen auskommen? [...] Doch auch umgekehrt stellt sich die Frage: Ist die Wissenschaft ohne Phantasie, ohne literarisch-künstlerische Einflüsse denkbar? (Schenkel 2016, 9)

Literatur wird in der Betrachtung der Wissenspoetik zu einem gleichrangigen Partner der Wissenschaften. Besonders betont wird dabei ihre Rolle als „symbolisches Probehandeln in imaginierten Welten“ (Klausnitzer 2008, 11). Sie kann durch ihre grundsätzliche Unabhängigkeit von einem Realitätsanspruch also in andere Bereiche vordringen, als es die Wissenschaft durch Experimente vermag. Sie kann außerdem eine ergänzende Rolle annehmen und Welten imaginieren, die sie für ihre eigenen Überlegungen benötigt. Sie bietet der Wissenschaft dabei eine Bereicherung und Hilfestellung an, wenn faktisches Wissen an seine Grenzen stößt. Schenkel findet hierfür den gelungenen Vergleich eines „Bungeeseils“ (vgl. Schenkel 2016, 141). Der Sprung damit in der Literatur lässt die Rezipient\*innen zwar nicht vollends zur Wahrheit vordringen, da sie wieder zurückgezogen werden, jedoch kann es

[m]it Hilfe von spannenden Plots, von Bildern und Visionen [...] gelingen, einen gewissen Bruchteil der zerebralen Höchstleistungen zu erspähen. [...] Denn wo wir uns weder Urknall noch schwarze Materie in ihrer Realität vorstellen können, müssen wir imaginieren, ausmalen, sinnlich denken, um auch nur halbwegs Sinnesfunken aus dem kosmischen Irrsinn zu schlagen. (ebda)

---

<sup>14</sup> Wobei es hier natürlich differenzierte Haltungen innerhalb der Forschung gibt. So diskutiert Köppe beispielsweise ausführlich die Frage, inwieweit literarische Werke überhaupt Wissen beinhalten oder vermitteln können und spricht sich dabei deutlich für eine Schärfung des Zusammenhangs von Wissen und Literatur aus. Er macht dies z. B. an der grundsätzlichen Eigenschaft der Fiktionalität fest, was für ihn den Wahrheitsanspruch in literarischen Texten gegenüber wissenschaftlichen weniger ersichtlich macht: „Die Behauptung, Literatur enthalte *Wissen*, legt nahe, ein Leser könne dem Werk das in diesem enthaltene Wissen entnehmen, d. h. literarische Werke seien eine *Quelle* jenes Wissens, das in ihnen enthalten ist. Diese Annahme ist nicht unproblematisch. Die fiktionale Kommunikationssituation bringt es mit sich, dass wir in einem Werk (explizit oder implizit) enthaltene Auffassungen über die Welt nicht ohne weiteres in den Bestand unserer Überzeugungen aufnehmen können: Wir haben keinen Grund, von der Wahrheit dieser Auffassungen auszugehen. Das fiktionale literarische Werk kann uns sozusagen mit *Kandidaten* für Wissen bekannt machen, und wir können die einem literarischen Werk entnommenen Auffassungen anhand werkexterner Ressourcen prüfen – aber das Werk als solches (d. h. für sich genommen) ist keine Quelle von Wissen, da es die in ihm enthaltenen Auffassungen über die Welt jenseits des Werkes nicht rechtfertigen kann“ (Köppe 2007, 404, alle Kursivsetzungen im Original). Diese Aussage hat ihre Berechtigung. Nichtsdestotrotz *kann* ein literarisches Werk faktisches Wissen aufgreifen, auch wenn es nicht in gleichem Maße dem Wahrheitsanspruch unterliegt wie beispielsweise ein wissenschaftlicher Fachtext.



Literatur regt zum Denken an und ermöglicht es, schwierige Sachverhalte aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Klausnitzer betont dabei, dass ihr Anspruch nicht vorrangig die Vermittlung von Informationen ist, sondern „emotional wirkende Einsichten in individuelle oder kollektive Problemverarbeitungen“ (Klausnitzer 2008, 11) sei.

Literatur schafft also eine Möglichkeit, Wissen auf eher versteckten Wegen zu vermitteln, dafür aber umso nachhaltiger, da sie ihre Leser\*innen selbst zum Nachdenken über gewisse Sachverhalte animiert. Borgards und Neumeyer betonen, dass Literatur auf Wissen zurückgreift und dieses voraussetzt, sich also durchaus an einem allgemeinen realweltlichen Verständnis orientiert „[u]nd gerade darin, dass die Literatur sowohl in Produktion als auch Reproduktion von Wissensfiguren sich an eine kulturelle Wissensordnung anschließt, ist sie eine referentielle Disziplin. Literatur und Wissenschaft sind also gleichermaßen an der Herstellung von kulturellem Wissen beteiligt“ (Borgards, Neumeyer 2004, 212). Klausnitzer stellt klar, dass Literatur und Wissenschaft nicht nach den gleichen Regeln funktionieren oder funktionieren wollen. Dennoch sind auch für ihn beide an der Verbreitung und Vermehrung von Wissen beteiligt, jedoch auf spezifische Art und Weise: „Erzählende Texte [...] haben am *tacit knowledge*<sup>15</sup> von Individuen und Kulturen teil; zugleich modellieren sie Interaktionen, die im Rahmen ihrer als-ob-Konstruktionen gewissen Einsichten folgen müssen, um plausibel und kommunikativ erfolgreich zu sein“ (Klausnitzer 2008, 36). Das „*tacit knowledge*“, zu Deutsch auch *implizites Wissen*, wird nicht durch aktive Aneignung erlernt, sondern bildet sich aus Erfahrungen. Interessanterweise definiert das Cambridge Dictionary „*tacit knowledge*“ wie folgt: „*knowledge that you do not get from being taught, or from books*<sup>16</sup>, etc. but get from personal experience“ (Cambridge.org „*Tacit Knowledge*“). In diesem Fall könnte Literatur also auf den ersten Blick kein implizites Wissen vermitteln, da u. a. das Buch bzw. der Text das Medium ihrer Wahl ist. Gemeint ist hier aber etwas anderes, das gleichzeitig die besondere Rolle der Literatur im Wissensprozess herausstellt, die auch Klausnitzer aufzeigen möchte: Implizites Wissen kann nicht „erlesen“ werden, indem die Rezipient\*innen z. B. wissenschaftliche Fakten aus einem Fachbuch gewinnen und sie memorieren. Das Wissen wäre dann explizit. Es muss durch eigene Erfahrung gewonnen werden oder – im Falle der Rezeption eines literarischen Textes – durch die von Klausnitzer erwähnten „als-ob-Konstruktionen“ (Klausnitzer, 2008, 36). Die Leser\*innen können sich also im Augenblick der Lektüre in eine Situation hineinversetzen, die sie nicht selbst erleben

---

<sup>15</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>16</sup> Kursivsetzung J. W.

können, müssen oder wollen. Nichtsdestoweniger werden sie dadurch befähigt, in die Situation einzutauchen und eine Erfahrung zu machen, die dann ihr implizites Wissen stärken kann. Anne-Kathrin Reulecke arbeitet ebenfalls die besondere Wissensvermittlung der Literatur heraus, wenn sie sagt:

Die Literatur wird in den Rang einer bedeutenden Wissensform gestellt, weil sie Fakten gerade nicht einfach akkumuliert oder objektiviert, sondern weil sie die Bedingungen des Wissens – in einem „Räderwerk der endlosen Reflexivität“ – immer auch mitthematisiert, weil sie die unterschiedlichen Weisen der Erkenntnis miteinander vergleicht und ins Verhältnis setzt. Das in der Literatur mobilisierte Wissen erscheint dabei stets als offensichtlich hervorgebrachtes, als ‚dramatisiertes‘; es führt die Signale der Inszenierung mit sich. Kurz: Das ‚Wissen‘ der Literatur ist grundsätzlich in Anführungszeichen gesetzt. (Reulecke 2008, 10)

Literarische Texte ähneln in diesem Fall ebenfalls wissenschaftlichen Experimenten.<sup>17</sup> In beiden Fällen wird nicht abgewartet, bis sich ein bestimmtes Ereignis einstellt und dann beobachten lässt, sondern es wird bewusst provoziert bzw. inszeniert, sodass sich daraus eine Erkenntnis manifestieren kann. Gerade im Bereich unerforschter oder unerforschlicher Gegenstandsbereiche kommt ihr diese Eigenschaft zugute. So ist das Erleben des eigenen Inneren, wie es in den Körperreisedarstellungen gezeigt wird, in der Realität nicht zu beobachten, in der Literatur aber als Imagination möglich.

Im Wesentlichen zeigt sich im Bereich der Wissenspoetik also sowohl das Spannungsfeld zwischen Literatur und Wissenschaft als auch deren erfolgreiche Partnerschaft. Geprägt ist das Verhältnis primär davon, dass sich keine absoluten Aussagen darüber treffen lassen oder lassen müssen, welches der beiden den Vorrang haben sollte: „Es gibt nicht den Königsweg in diesem spannenden Gebiet zwischen Literatur und den Wissenschaften, sondern viele Pfade und Wege, auf denen man zu den verschiedensten Aussichten kommt“ (Schenkel 2016, 11).

#### 1.2.2.1. *Literatur und Naturwissenschaft*

Nicht nur Wissen im Allgemeinen, sondern auch naturwissenschaftliche Fragen und Erkenntnisse können in literarischer Form behandelt und vermittelt werden. Klausnitzer legt

---

<sup>17</sup> Literatur als experimentelle Anordnung findet sich bereits in Émile Zolas Konzept des Experimentalromans, festgehalten in seinem Werk *Le Roman Expérimental*. Daneben spielt diese Auffassung beispielsweise auch im Kontext der Genretheorie der Science Fiction eine wichtige Rolle, wie im Kapitel über *Fantastic Voyage* deutlich werden wird (vgl. z. B. den Zusammenhang von Wissenschaft und Science Fiction bei Hans Esselborn, der der Science Fiction-Literatur zwar den Anspruch der grundsätzlichen Wissensvermittlung als Hauptziel abspricht, sie jedoch ebenfalls mit der wissenschaftlichen Vorgehensweise des Experimentierens vergleicht (vgl. Esselborn 2019, 37-41).

fest, „dass Literatur auf Vorgänge in ihrer Umwelt – die als „Irritationen“ erfahren werden – nach *Maßgabe des eigenen Wandlungspotentials*<sup>18</sup> antwortet“ (Klausnitzer 2008, 48). Literatur nimmt sich also naturgemäß Fragestellungen an, die das Leben dem Menschen in den Weg wirft und unterscheidet sich in diesem Vorgehen nicht von den Naturwissenschaften. Beide sind dabei wandlungsfähig und können auf Probleme ihrer Zeit aktuell reagieren, neue Thesen aufnehmen und alte verwerfen. Sie greifen dabei Fragestellungen mit den ihnen eigenen Mitteln auf, können sich aber mit dem gleichen Gegenstand befassen:

Wenn die Wissenschaften über eine Rose sprechen, reicht es nicht zu sagen, eine Rose ist eine Rose. Sie müssen Aussagen machen über Blütenstände, Pigmente, Wurzelwerk, Gattungszugehörigkeit, über die Zellbiologie und den Stoffwechsel der Pflanzen und über Züchtungen und Märkte. Wenn die Dichtung über Rosen spricht, so wird auch sie nicht bei der Feststellung stehenbleiben, es handele sich um eine Rose. Sie ist dann viel mehr: ein Zeichen der Liebe, des Schmerzes, verströmende Romantik, mystisches Symbol. Doch beide streben zu dem Punkt hin, wo wieder gesagt werden kann, diesmal in vollem Wissen: Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose. (Schenkel 2016, 7)

Marika Natsvlishvili sagt über die Wissenschaft, dass man damit „in der Forschung zunächst einmal einen intellektuellen Habitus, eine Einstellung, die das Gegenteil von Sinnlichkeit, Zufälligkeit, Meinung, Individualität usw. betrifft [assoziiert]“ (Natsvlishvili 2012, 20). Auf der anderen Seite betont sie aber auch, dass literarische Gattungen oder Genres (z. B. Schöpfungsmymthen oder technologische Utopien) naturwissenschaftliche Phänomene aufgreifen können (vgl. ebda, 223). Innerhalb der Fiktion können dann wiederum Dinge wie „Sinnlichkeit, Zufälligkeit, Meinung, Individualität“ (ebda, 20) wieder eine Rolle spielen, ohne dass dabei die wissenschaftliche Dimension gänzlich ausgeklammert werden muss.

Für diese Arbeit ist besonders das Verhältnis zwischen Biologie bzw. Medizin und Literatur wichtig, da die Körperreise in jenes Beziehungsverhältnis fällt, denn sie beschäftigt sich mit dem menschlichen Körper als „Reiseort“ und greift dabei vorwiegend auf naturwissenschaftliche Fakten aus dem Bereich der Biologie und Medizin zurück. Gerade diese Verbindung scheint auch im Gesamtverhältnis zwischen Literatur und Wissenschaft besonders beliebt zu sein, wie Natsvlishvili herausstellt:

Unter den zahlreichen naturwissenschaftlichen Disziplinen, die in Literatur und Kunst ihre Spuren hinterlassen haben, scheinen sich in letzter Zeit besonders die Bio- oder Lebenswissenschaften behauptet zu haben. Die Frage, wohin die Menschheit steuert, ist zwar uralte, aber auch von so grundsätzlicher Bedeutung, dass der Literatur – gerade in unserer wissenschaftlich hoch entwickelten und sich immer höher entwickelnden Gesellschaft – der Stoff kaum ausgehen dürfte. (ebda, 230)

---

<sup>18</sup> Kursivsetzung im Original.

In diesem Bereich finden sich also die meisten und interessantesten Fragen, wenn es um die Rolle des Menschen auf der Erde geht. In der Biologie beschäftigt man sich mit dem Leben und damit, wie es funktioniert. Der Mensch steht dabei immer im Fokus und vor dem Problem, sich selbst definieren zu müssen. Er stellt die Basis aller wissenschaftlichen Überlegungen dar (vgl. Schenkel 2016, 13). So verwundert es nicht, dass grundlegende Menschheitsfragen nicht nur Einzug in die Naturwissenschaft, sondern auch in die Literatur finden. Zelle stellt außerdem fest: „Vermutlich sind es drei Themenkreise, um die sich das anthropologische Wissen der Literatur (oder: in der Literatur) vor allem dreht: Sex, Recht und Medizin – [...] Medizin, weil sie um Geburt, Leben und Sterben, d. h. die Fragilität der *conditio humana*<sup>19</sup> weiß“ (Zelle 2013, 85). Der Mensch fragt sich immer, wo er herkommt, was er auf der Erde zu tun hat und wo er danach hingeht. Solche Fragen können nicht nur biologisch und philosophisch, sondern ebenso literarisch betrachtet werden. Spannend wird es, wenn diese Bereiche aufeinandertreffen und das Ergebnis ihrer Begegnung – wie im Falle der vorliegenden Arbeit – analysiert werden kann. Für Zelle ist die Vergleichende Literaturwissenschaft auch der Ort, wo Literatur und Medizin zusammentreffen (vgl. ebda, 87). Es können somit die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Medizin in der Komparistik untersucht und dabei ein besonderes Augenmerk auf Interdisziplinarität gelegt werden. Es geht allerdings weniger um ein Kräfteressen als um eine gegenseitige Beeinflussung, wie auch Reulecke festlegt: „Denn gehen einerseits imaginative Prozesse, Phantasien oder poetische Verfahren naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozessen voraus, so gehen andererseits naturwissenschaftliche Paradigmen in die Literatur ein, um dort reflektiert oder gar weiterentwickelt zu werden“ (Reulecke 2008, 10-11). Wissen kann damit auf unterschiedlichen Wegen vermittelt werden. Es gibt keine direkte Vormachtstellung der Naturwissenschaft gegenüber der Literatur oder umgekehrt. Beide Bereiche können ein Vorbild für den jeweils anderen bieten oder auf dessen Arbeiten reagieren, sie aufnehmen, bestätigen oder auch kritisch betrachten. Insbesondere auf den letzten Punkt weist Zelle hin, wenn er beispielhaft feststellt: „[D]er Literatur [kommt] eine wichtige anthropologische Korrektivfunktion im Rahmen der ‚Medical Humanities‘ zu, weil sie zur ‚Überprüfung‘ therapeutischer Methoden und Ziele sowie zum Nachdenken über die Logik des Arzt-Patient-Verhältnisses einlädt“ (Zelle 2013, 89). Diese Funktion lässt sich noch deutlich erweitern. So kann bei einer literarischen Auseinandersetzung mit medizinischen Themen nicht nur auf Missstände oder Verbesserungsvorschläge in der Therapie hingewiesen werden, sondern ebenso auf die mögliche

---

<sup>19</sup> Kursivsetzung im Original.

Gefahr einer medizinischen Pauschalisierung des Menschen. Mithilfe der Literatur wird der Mensch dadurch wieder in seine Rolle als nicht rein physisches, sondern auch geistiges Wesen versetzt. Hahn spricht im Zusammenhang mit Gottfried Benns *Gehirne* von einem „erhabene[n]“ Protest gegen die physiologische Banalisierung des Menschen“ (Hahn 2013, 388). Was hier im Speziellen für Benns Figur Rönne gilt, kann allerdings ebenfalls verallgemeinert werden, wenn es um die literarische Auseinandersetzung mit biologischen und medizinischen Themen geht.

Es beschäftigen sich nicht nur Literaturwissenschaftler\*innen, sondern ebenso Ärzt\*innen mit dem fruchtbaren Verhältnis zur Literatur. Rita Charon, die neben ihrer Arbeit im Bereich der Narratologie auch als Internistin tätig ist, erklärt, wie ihr das Schreiben über zwei Patient\*innen tiefere Einblicke in deren Situation liefern konnte:

Writing about these two patients as I have here makes evident to me some things that were not evident before the writing. We know from the work of aesthetic theorists and cognitive psychologists that when a writer represents complex events or states of affairs, he or she is not just recording them but, in a way, creating them. (Charon 2011, 40)

Schreiben dient also nicht nur zum Festhalten wissenschaftlicher Erkenntnisse, sondern auch als Mittel, um ein größeres Verständnis für den Umfang und die Wirkungsweise der eigenen Arbeit zu erlangen. Durch die intensive Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung des eigenen Körpers, die dabei zwangsläufig entsteht, kommt es wiederum zum Erkennen einer zusätzlichen philosophischen bzw. geisteswissenschaftlichen Dimension, wie Charon betont: „The point is that recognizing the body as the home of the self ensures a level of wonder and reverence not available to the doctor who treats the body as the machine or the diseased tissue“ (ebda, 47). Charon weist an dieser Stelle klar darauf hin, dass eine Änderung des Blickwinkels und das Einbeziehen anderer Methoden und Ansichten in einem bestimmten Bereich (z. B. der Medizin) zu einer wichtigen und horizonterweiternden Änderung der eigenen Wahrnehmung führen kann. Das Verhältnis zwischen Naturwissenschaft und Literatur sowie dessen Auswirkungen sind daher keineswegs zu unterschätzen.

Das Zusammenspiel von Literatur und Naturwissenschaft zeigt sich insbesondere auch in der geschichtlichen Entwicklung der Wissenspoetik, die nachfolgend kurz erläutert wird.

#### 1.2.2.2. *Geschichte der Wissenspoetik*

Das Streben nach Wissen ergibt sich primär daraus, die Welt, die uns umgibt, verstehen zu wollen. Aus diesem Streben heraus können wissenschaftliche Betätigungsfelder überhaupt erst entstehen. Der Zugang zu jenem Wissen kann durch Werkzeuge einer jeweils spezifischen Wissenschaft erleichtert werden. So kann durch Teleskope und physikalische Berechnungen die Astronomie voranschreiten, Mikroskope und chemische Formeln wiederum erleichtern der Biologie das Verständnis des menschlichen Körpers. Nur weil sich so bestimmte Wissenschaften eher mit bestimmten Fragen auseinandersetzen, heißt dies jedoch nicht, dass sie nicht auch disziplinübergreifend oder durch Verschmelzung verschiedener Formen des Erkenntnisgewinns agieren können. Hier setzt die Wissenspoetik an. Sie hat bereits eine lange historische Laufbahn hinter sich. Schon seit den frühesten Anfängen der Literatur stellt sich die Frage, inwieweit sie mit der realen Welt interagiert, wie sie zu ihr steht und welchen Mehrwert sie eigentlich birgt. Klausnitzer zeigt die Ursprünge des fruchtbaren und engen Verhältnisses auf. Er sagt u. a., dass Aristoteles' Thesen enormen Einfluss auf die Wahrnehmung von poetischen Texten haben, die sich laut dem Philosophen „nicht auf *singuläre*<sup>20</sup> und *historisch überprüfbare Sachverhalte*, sondern auf *allgemeine Muster* des Handelns und Verhaltens“ (Klausnitzer 2008, 5) beziehen, wodurch „Literatur [...] Modellcharakter [hat]“ (ebda) und „[i]n der simulativen Gestaltung von Handlungsvarianten in imaginierten Möglichkeitsräumen [...] über die Schranken des zufälligen Wirklichkeitsraumes hinaus[geht]“ (ebda). Literatur ist also schon in der Antike keine bloße Lüge, die den Rezipient\*innen etwas vorgaukeln will, sondern dient als ein Medium zum bewussten Nachdenken über Möglichkeiten, die in der realen Welt zwar nicht existieren, unter Umständen aber existieren könnten. Diese seit Aristoteles geltende Qualität von Literatur ist einer der wichtigsten Punkte für die Relevanz der literarischen Körperreise. Sie hat weder den Anspruch, vollkommen realistisch zu sein noch setzt sie voraus, dass aus ihr faktische Erkenntnisse über das Innere und das Wesen des Menschen hervorgehen müssen. Sie schafft aber einen der erwähnten „imaginierten Möglichkeitsräume“ (ebda), um frei über Fragen nachdenken zu können, die den Menschen, seinen Körper und die damit verbundenen Geheimnisse betreffen. Einige Hundert Jahre später hat sich Aristoteles' Ansatz von der Vermischung von Wissen und Literatur noch einmal stärker ausgestaltet und „die Funktionsbestimmungen von Poesie und Kunst [werden] im Spannungsfeld von *nützlicher Belehrung*<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>21</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

und *ästhetischer Lust* verortet, auch wenn die inhaltlichen Ausgestaltungen dieser Kategorien und ihrer Relationen sehr verschieden ausfallen können“ (ebda). Es zeigt sich hier bereits, dass der Unterhaltungswert von Kunst und Literatur im Besonderen nicht im Widerspruch zu einem Zugewinn von Wissen stehen muss. Vielmehr ergibt sich durch die Kombination von beidem eine besondere Art der Vermittlung, die die Rezipient\*innen auch emotional involvieren kann und somit unter Umständen sogar für eine tiefere Verankerung und ein besseres Verständnis des Vermittelten sorgt.

Gerade in den Anfängen der Erforschung des Zusammenspiels zwischen Literatur und Wissen wird noch auf einen allgemeinen Bezug hingewiesen. Mit der Zeit wird aber immer stärker das konkrete Verhältnis von Literatur und (Natur-)Wissenschaft in den Fokus gerückt. Klausnitzer sieht auch eine parallele Entwicklung der Versuchspraxis – z. B. durch die Etablierung von Laboratorien zwischen der Frühen Neuzeit und der Aufklärung – und ein neues Selbstverständnis von Literatur (vgl. ebda, 6). Für ihn „etabliert sich (europäische) Literatur seit dem 18. Jahrhundert als ein Spiel-Raum, in dem in ergebnisoffenen Anordnungen *hypothetisches Wissen*<sup>22</sup> getestet und *simulierte Vielfalt* ausprobiert werden kann“ (ebda). Die Entwicklung von Naturwissenschaft und Literatur ist für ihn dabei sehr eng aneinander geknüpft:

Während Experten in Laboratorien und mit zunehmend genaueren Observationen „epistemische Dinge“ erzeugen und dabei eingeführte wie neugestaltete Darstellungsformate nutzen, um ihre Wissensansprüche zu formulieren, wandeln sich mit Verschiebungen im Dichter-Verständnis (vom *poeta doctus*<sup>23</sup> zum „Originalgenie“) und des lesenden Publikums auch die Vorstellungen von Literatur: Poetische Texte emanzipieren sich von früheren Zweckbestimmungen regelvermittelnder Didaktik und religiöser Erbauung; sie avancieren zum Medium eines selbstbezüglichen, im Modus der Sprache operierenden Spiels mit Möglichkeiten, die einem empirisch gebundenen Individuum verschlossen bleiben. (ebda)

Erneut betont er hierbei den Charakter der Literatur als „Spiel[...] mit Möglichkeiten“ (ebda) und weist außerdem darauf hin, dass sie sich in ihrer Eigenart von vorherrschenden Gesetzmäßigkeiten der Logik und Realität lösen kann. Klausnitzers Ausführungen vermitteln damit den Eindruck, dass Literatur sich langsam, aber sicher nicht nur aus dem Schattendasein gegenüber den Naturwissenschaften lösen kann, sondern diesen im Bereich der ihr offenstehenden Möglichkeiten zur freien Imagination sogar überlegen wäre. Hier möchte ich Klausnitzers These abwägen und auf einen Kompromiss eingehen, der sich im Verhältnis zwi-

---

<sup>22</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>23</sup> Kursivsetzung im Original.

schen Literatur und Wissenschaft ergibt. Statt von einem Überlegenheitsgedanken auszugehen, macht es mehr Sinn, von einer gegenseitigen Bereicherung zu sprechen. Literatur liefert Impulse für die Betrachtung wissenschaftlicher Fragestellungen, die wiederum Schriftsteller zu ihren Werken inspirieren. Wenngleich die Literatur offener agieren kann als die Naturwissenschaft, so arbeitet sie nicht unbedingt mit besseren, sondern eher mit *anderen* Mitteln und trägt somit ihren Teil zum Erkenntnis- und Wissensgewinn bei. Klausnitzer geht ebenfalls auf die wechselseitige Bereicherung ein, wenn er in der weiteren historischen Betrachtung feststellt:

Wissenschaftliche Darstellungen nutzen narrative Strategien und rhetorische Figuren zur Kommunikation ihrer Erkenntnisse und greifen dazu [...] auf literarische Muster wie die Fallgeschichte und den Reisebericht zurück. Texte zur Popularisierung des in ausdifferenzierten Expertenkulturen generierten Wissens unterliegen Regeln der Diskursivierung; zugleich benötigen und erzeugen sie Verfahren zur Synthetisierung und lebensweltlichen Vermittlung zunehmend spezialisierter Kenntnisse. Literarische Werke können schließlich zum Ideenspender und ästhetischen Reservoir für unterschiedliche Wissenskulturen avancieren, die ihrerseits auf die kulturelle Bedeutungsproduktion zurückwirken (ebda, 8)

Es folgt mit der Zeit also ein immer größeres Zusammendenken von Literatur und Wissen(schaft), das sich in der Antike ausbildet, um sich bis zum 18. Jahrhundert zu etablieren. Den Zeitraum um 1800 sieht Zelle als Beginn der Auseinandersetzung zwischen Literatur und Medizin an (vgl. Zelle 2013, 86). Er betont außerdem, dass sich „[i]nsgesamt [...] die Herangehensweise von stärker inhaltsbezogenen auf eher ausdrucksbezogene Untersuchungen, d. h. vom *was*<sup>24</sup> auf das *wie* der Darstellung bzw. von den Signifikaten zu den Signifikanten verschoben [hat]“ (ebda, 89). Zelles Aussage ist insbesondere für die Ermittlung theoretischer Werkzeuge zur Analyse von Interesse, da die literarischen Darstellungsformen überhaupt erst die Basis für die Beschreibung der Körperreise bieten.

Es genügt jedoch nicht, dass sich Literatur und Wissenschaft einander annähern, auch gesellschaftliche Strukturen und die Wahrnehmung der Literatur spielen im Bereich der Etablierung dieser Vereinigung eine Rolle. Klausnitzer führt hier drei Schritte an:

(a) Aus bisherigen Bindungen freigesetzte Individuen verfügen über freie Zeit und Zugangsrechte zu kulturellen Gütern. (b) Gesellschaftliche Subsysteme haben sich ausdifferenziert, entwickeln sich koevolutiv nach eigenen Regeln und stehen mit anderen Bereichen in intensiven Wechselbeziehungen. (c) Innerhalb des Kunstsystems emanzipiert sich Literatur von vorgegebenen Mustern und Regeln (wie etwa der Rhe-

---

<sup>24</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.



torik und Poetik) und tritt als eigenständige *Instanz zur Reflektion von Differenzierungsproblemen*<sup>25</sup> auf, indem sie Problemlagen und Konflikte *symbolisch generalisiert* und entsprechend eigener *formativer Potentiale* bearbeitet. (Klausnitzer 2008, 47)

Erst durch die Bereitstellung von Wissen, z. B. durch eine steigende Alphabetisierung, aber auch durch Prozesse der Digitalisierung bzw. flächendeckende Zugänglichmachung von Wissen, kann ein großer Teil der Menschheit daran teilhaben und mitwirken. Literatur muss sich außerdem, wie Klausnitzer betont, als „eigenständige *Instanz*“<sup>26</sup> (ebda) emanzipieren. Sie ist dadurch nicht bloßes Werkzeug, sondern kann sich mit ihren spezifischen Fähigkeiten am Prozess der Wissensvermittlung beteiligen. Gerigk geht dabei u. a. bei dem Vergleich zwischen philosophischem und literarischem Text auf die Strategie der „Abstraktion“ im Gegensatz zu der der „Einführung“ ein (vgl. Gerigk 2016, 12-13). Der Begriff der „Einführung“, den Gerigk mit der Verarbeitung eines literarischen Textes in Zusammenhang bringt (vgl. ebda) ist hier interessant. Diesen definiert Matei Chihaia unter dem verbreiteten Begriff der „Immersion“ als „die Teilnahme des Rezipienten an der künstlichen Welt“ (Chihaia 2011, 13). Die Immersion fordert also etwas anderes als das bloße „Probearbeiten“, wie Klausnitzer es nennt (vgl. Klausnitzer 2008, 11). Die Leser\*innen werden stärker in die Welt des Werkes hineingezogen, sie müssen sich mit der darin geschilderten Situation auseinandersetzen, zu ihr Stellung beziehen, in sie eintauchen und – zumindest für die Zeit der Rezeption – ein Teil davon werden. Dieser Vorgang lässt sich sehr gut mit dem Prozess in Einklang bringen, der während der Körperreise in Kraft tritt. Hier kommt es zunächst auf der Ebene der Handlung zu einem Immersionsvorgang, indem die Protagonist\*innen in die Welt des eigenen oder fremden Körpers hineingezogen werden. Diese Handlung ist immer auch an einen emotionalen Vorgang geknüpft, denn die Figuren müssen sich mit ihrem „Ich“ auseinandersetzen, das sie plötzlich aus einem zuvor nicht gekannten Blickwinkel wahrnehmen können. Auf einer zweiten Ebene unternehmen die Rezipient\*innen die Reise mit ihnen. Sie fühlen sich ebenfalls in den bereisten Körper ein, aber ebenso in ihren eigenen, über den sie durch den Rezeptionsprozess nachdenken können. Die „persönlichere“ Dimension des Lesevorgangs bezieht die Leser\*innen stärker mit ein und verringert die Distanz zur Handlung enorm. Genau das ermöglicht eine intensivere Auseinandersetzung und – im Kontext der Wissenspoetik – möglicherweise eine stärkere Vermittlung von Wissen.

---

<sup>25</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>26</sup> Kursivsetzung im Original.

Nicht nur die historische Entwicklung der Wissenspoetik und der Literatur sind für das hier behandelte Thema von Bedeutung, sondern auch die der Erforschung des menschlichen Inneren an sich. Eine besonders große Rolle spielt dabei das Gehirn, das trotz intensiver Forschungen immer noch das geheimnisvollste Organ des menschlichen Körpers ist:

Die endgültige Antwort auf die Frage, inwiefern das Gehirn die Identität des Menschen bestimmt, fällt bis heute trotz der Erfolge der Hirnforschung schwer. [...]. Die ganze Debatte um das Großhirn war der Versuch, das Besondere des Humanen aufzuweisen: Die Ausprägung des Großhirns unterscheidet den Menschen vom Tier. Das Gehirn ist überdies das Organ, in dem die Sprache entsteht. Aber ist es mit dem Ich gleichzusetzen, ist es das „materialisierte Ich“ [...] schlechthin, der Ort der Seele eines Menschen? (Natsvlishvili 2012, 112-113)

Diese Frage ist nicht nur ein anhaltendes Mysterium für die Neurowissenschaft, sondern spielt auch in Bezug auf die Körperreise eine wesentliche Rolle. Darin wird immer wieder – bewusst oder unbewusst – die Frage aufgeworfen, inwieweit der Mensch über seine körperlichen Bestandteile hinaus definiert und identifiziert werden kann.

Interessanterweise wird die Körperreise nicht nur literarisch unternommen. Natsvlishvili sieht ebenso die medizinhistorischen Entwicklungen als eine Exkursion in das Gehirn, wenn sie die Fortschritte der Gehirnforschung beschreibt und dabei sagt, dass zur Beantwortung der Fragen „die Forschung eine Art Entdeckungsreise durch die Gehirnwindungen [unternahm]“ (ebda, 113). Gleichzeitig stellt sie fest, dass „sich nun auch die Literaten mit dem ‚Seelenorgan‘ [befassen], wo sie die menschliche Identität bzw. Individualität vermuten“ (ebda). Hier zeigt sich deutlich, wie wichtig das Zusammenfallen unterschiedlicher Herangehensweisen an einen komplizierten Sachverhalt sein kann. Wo die Medizin zunächst einen Ausweg findet, dann aber an eine Grenze stößt, schaffen beispielsweise philosophische Ansichten einen neuen Impuls, um wieder weitreichender und komplexer darüber nachzudenken. Im Fall des Gehirns wird damit die ganze Dimension der Frage und nicht nur eine Komponente – die rein körperliche – in den Blick genommen. Die Literatur greift die Frage ebenfalls auf und macht sie wiederum zu ihrem Gegenstandsbereich. Sie kann nun noch umfassender und aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden, wenn sich unterschiedliche Autor\*innen durch verschiedenste imaginative Szenarien dem „Seelenorgan“ (ebda) nähern. Nur durch das aufeinander aufbauende und sich ergänzende Reflektieren über wichtige und komplizierte Fragen können diese wirklich in ihrer Gesamtheit erfasst und beleuchtet werden. Dabei spielt Zeit bzw. die historische Entwicklung eine erhebliche Rolle. Über sie hinweg bilden sich unterschiedliche Erkenntnisse und Denkweisen heraus, die dann – wie

im von Natsvlishvili angesprochenen Beispiel des Gehirns – durch andere Betrachter aus anderen Fachgebieten<sup>27</sup> aufgegriffen, relativiert oder ergänzt werden können.

### 1.2.2.3. *Werkzeuge*

Klausnitzer identifiziert bei der literarischen Beschäftigung mit Wissen u. a. „Prozesse des Identifizierens, Deutens und Verstehens“ (Klausnitzer 2008, 56). Dabei „geht es darum, wie sich die Umgangsformen mit Wissen in literarischen Texten auf die Interpretation auswirkt“ (ebda). Er arbeitet in diesem Zusammenhang einige wichtige Fragestellungen heraus, die bei der Analyse solcher Texte sinnvoll sein können:

- Wie lassen sich inhaltliche oder strukturelle Korrespondenzen zwischen Wissensselementen und literarischen Text erkennen, beschreiben und interpretieren?
- Liefern Ideen, diskursiv verhandelte Probleme oder Wissensansprüche, auf die ein Text Bezug nimmt, einen Schlüssel für die Interpretation des gesamten Werkes?
- Wird der Leser, der Wissensansprüche in Texten (wieder)erkennt und akzeptiert, selbst zu einem Träger von Wissen und damit zu einem Bestandteil des (ästhetisch formierten) Wissenssystems? Anders formuliert: Implizieren nicht nur Darstellungsformen der Wissenschaft, sondern auch literarische Texte einen Nachvollzug epistemischer Geltungsansprüche?
- Wie konditionieren Varianten der Auf- und Übernahme von (wissenschaftlichen) Erkenntnissen durch Literatur zeitgenössische und spätere Vorstellungen von Wissen bzw. Wissenschaften sowie das Verständnis von Literatur? (ebda)

Für die Analyse der Körperreisetexte spielen vorwiegend die ersten beiden von Klausnitzer angeführten Fragestellungen eine Rolle. So wird es in erster Linie darum gehen, zu erkennen, wie wissenschaftliche Elemente in den Text eingebracht werden und welche Funktion sie dabei erfüllen, aber auch, wie sie mit literarischen Elementen zusammengebracht werden. Bezugnehmend auf die zweite Fragestellung ist bereits die These, dass Körperreiserzählungen die ungelöste Frage nach der Vereinbarkeit von Körperlichkeit und Überkörperlichkeit des Menschen aufgreifen, ausschlaggebend für die Analyse und Interpretation der Werke.

---

<sup>27</sup> Erzählende Literatur fällt eigentlich eher unter den Oberbegriff „Kunstform“, ich halte den Ausdruck „Fachgebiet“ in diesem Zusammenhang aber für angebracht. Literarische Texte, die sich auf ihre Art und Weise mit wissenschaftlichen Fragen auseinandersetzen, sind im wissenspoetischen Verständnis auch immer selbst an der Verbreitung und Vermehrung von Wissen beteiligt und können so in der gleichen Position wie Naturwissenschaft oder Philosophie eingesetzt werden.

Klausnitzers dritte Betrachtungsweise ist ein impliziter Teil meiner Annahme, dass literarische Texte aktiv an der Auseinandersetzung mit komplizierten Fragen aus anderen Fachgebieten beteiligt sind. Folglich ist dies prinzipiell auch die oder der Lesende. Da es sich bei den betrachteten Werken allerdings ebenfalls um Unterhaltungsmedien<sup>28</sup> handelt, liegt die Partizipation am Wissensprozess bei der oder dem jeweiligen Rezipient\*in. Sie oder er entscheidet dabei – bewusst oder unbewusst –, ob die Rezeption einen Unterhaltungs- oder Belehrungsschwerpunkt haben soll. Für die vorliegende Arbeit ist die Rezeptionsästhetik zwar von Bedeutung, da die Leser\*innen einen wichtigen Part im Prozess der Wissensvermittlung darstellen, ich werde aber verstärkt das Textphänomen der Körperreise an sich in den Fokus setzen.<sup>29</sup>

Die vierte Fragestellung möchte ich weitestgehend aus meiner Analyse ausklammern. Dies hängt damit zusammen, dass mir die Körperreise als solche von einer überzeitlichen Bedeutung zu sein scheint. Grundsätzlich werden in älteren Werken verständlicherweise ältere wissenschaftliche Ansichten eingebracht. Die Körperreise dient allerdings der Überwindung dieser Ansichten und kann sich durch die Mittel der Literatur in imaginative Bereiche begeben, die bis zum heutigen Stand der Wissenschaft noch unerforscht sind. So steht die Frage nach der Vereinbarkeit von Körper und Geist sowohl in älteren als auch in neueren Werken zur Debatte, wobei sich durch die zeitlichen Unterschiede die Frage als solche aber nicht wandelt. Natürlich ließen sich ebenfalls spezifische Zeit- und Kulturräume in den Blick nehmen und analysieren, dies kann allerdings erst erfolgen, wenn grundsätzliche Besonderheiten der Körperreise erarbeitet wurden, was hier geschehen soll. Ich halte es daher für legitim, meinen analysierten Textkorpus auf Beispiele aus dem 20. und 21. Jahrhundert zu beschränken und dabei unterschiedliche Formen der Reisenden, der Reise selbst, des Einbezugs naturwissenschaftlicher und philosophischer Elemente und die Nutzung unterschiedlicher Medien adäquat abzubilden. Weiterhin lässt sich festhalten, dass gerade die Hirnforschung in Bezug auf die Psyche des Menschen erst im 19. und um die Wende zum 20. Jahrhundert größere Sprünge gemacht hat (vgl. Natsvlishvili 2012, 112). Dies gilt ebenso im Allgemei-

---

<sup>28</sup> Die Schwerpunkte sind hier allerdings unterschiedlich zu betrachten. So weist beispielsweise *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* wesentlich verstecktere Wissens Elemente auf als *Neurocomic*, der explizit Textpassagen mit Hintergrundinformationen anführt. Dennoch können beide Werke sowohl als Abenteuergeschichte als auch als Lehrstück über die Gehirnfunktionen gelesen werden.

<sup>29</sup> Grundsätzlich sollte man allerdings bei jeder analytischen Arbeit an einem Text auch im Blick behalten, dass die eigenen Rezeptionsvorgänge dabei von erheblicher Bedeutung sind. So nehme ich die hier betrachteten Texte selbstverständlich anders wahr als eine Leserin oder ein Leser, deren oder dessen Fokus nicht auf der Betrachtung der wissenschaftlich-literarischen Zusammenhänge oder der Körperreise liegt.

nen für die Errungenschaften und Erkenntnisse der modernen Medizin wie die Röntgentechnik, die erst im Übergang zum 20. Jahrhundert etabliert wurde (vgl. Radiologie.de „Das konventionelle Röntgen bis 1900“). Hierbei zeichnet sich auch ein Zusammenhang in Bezug auf die literarische Beschäftigung mit dem menschlichen Körperinneren ab, die durch medizinische Errungenschaften und Techniken befeuert worden sein könnte.

Gamper versucht – ähnlich wie Klausnitzer – verschiedene Arten herauszuarbeiten, wie Literatur und Naturwissenschaft sich zusammenbringen lassen:

Es sind drei Zugangsweisen, die dieses Interesse an den Konstellationen von Literatur und Experiment vorrangig leiten: Ersten sind dies der wechselseitige *Austausch*<sup>30</sup> zwischen den Wissensformen und die sich dadurch jenseits etablierter Disziplinen und Diskursformen konstituierenden experimentellen Zwischenräume des Wissens, zweitens sind es die Weisen der *Reflexion* von wissenschaftlichen und anderen diskursiven Wissensbeständen durch die Literatur und die Künste, und drittens sind es eine spezifische *literarische Traditionsbildung* des ‚Versuchs‘ und deren wechselnde Interdependenzen mit anderen Wissensformen und Redeweisen, die fokussiert werden. (Gamper 2009, 10)

Gamper bezieht sich hier zwar sehr konkret auf das Experiment, seine Grundaussagen lassen sich aber allgemein auf das Verhältnis zwischen Literatur und Naturwissenschaft (sowie auch Philosophie) anwenden. Im dritten Beispiel ließe sich statt einer „*literarische[n] Traditionsbildung*<sup>31</sup> des ‚Versuchs‘“ (ebda) ebenso eine der Körperreise herausarbeiten. Außerdem ist an dieser Stelle noch einmal hervorzuheben, dass ebenfalls für Gamper ein Erkenntnisgewinn aus dem „wechselseitige[n] *Austausch*<sup>32</sup>“ (ebda) und der doppelten Betrachtung einer Fragestellung über mehrere Disziplinen hinweg erfolgt. Dies ist für die Analyse der hier genutzten Werke nicht nur in Zusammenhang zwischen Literatur und Wissenschaft von Interesse, sondern auch in Anbetracht des multimedialen Aufbaus mancher Werke. So werden neben sprachlichen Konstruktionen ebenso Bildmittel eingesetzt und müssen dementsprechend auf ihre Rolle im Bereich der Körperreise hin untersucht werden. Klausnitzer räumt der Verwendung von Bildern im Kontext der Wissenspoetik bereits einen hohen Stellenwert ein, da er ihnen die Funktion „einer Beglaubigung von Wissensansprüchen durch Sichtbarmachung“ (Klausnitzer 2008, 32-33) zuspricht. Weiterhin schreibt er: „Aufgrund dieses Autoritätscharakters üben die Bilder des Wissens stets auch Reproduktionsfunktionen

---

<sup>30</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>31</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>32</sup> Kursivsetzung im Original.

aus: Sie sind nicht nur Ausdruck institutioneller Voraussetzungen und sozialer oder kultureller Konstellationen und Nominierungen, sondern tragen gleichzeitig zu deren Formierung und Aufrechterhaltung bei“ (ebda, 33).

Besonders im Bereich der Auseinandersetzung mit der Körperreise in Film und Comic, aber auch in Texten, die mit Illustrationen arbeiten, ist die genaue Betrachtung des zusätzlichen Mediums „Bild“ von großer Wichtigkeit. Dabei kann, wie Klausnitzer verdeutlicht, untersucht werden, inwieweit naturwissenschaftliche Vorstellungen in den gezeigten Bildern aufgegriffen und verarbeitet werden. Im Fall der literarischen Körperreise geht es dabei jedoch nicht vorrangig um die Vermittlung von Wissen und Fakten. Daher müssen die verwendeten Bilder genau wie die Texte nicht dem Wirklichkeitsanspruch entsprechen und können ebenso auf künstlerische wie auf wissenschaftliche Art ihre Wirkung entfalten. Es ist daher interessant, neben Texten auch multimediale Werke zu betrachten. Für die Analyse von Comic und Film werden dabei medienspezifische Werkzeuge und Theorien gewählt. Im Bereich der Filmtheorie berufe ich mich hierbei hauptsächlich auf Knut Hickethiers *Film- und Fernsehanalyse* in der derzeit aktuellsten Auflage von 2012. Für die Analyse von Comics eignet sich das Werk *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung* von Julia Abel und Christian Klein als besonders fruchtbare und ergiebige Grundlage. Neben einem umfangreichen Teil zur Comic-Analyse finden sich hier auch Kapitel zu einzelnen Comicformaten und -genres wie dem Sachcomic, der im Bereich der Vermittlung von Wissen durch Literatur einen besonderen Stellenwert besitzt.

Narratologisch gesehen, nimmt die Betrachtung der Erzählinstanz bei der Analyse ebenfalls einen wichtigen Platz ein. Um zu beschreiben, wie die Körperreise und die dabei erkundete Welt der Erzählung wahrgenommen wird, muss der Erzähler<sup>33</sup> bzw. die Figur, an die dessen Fokalisierung gebunden ist, untersucht werden. In diesem Bereich sind die theoretischen Hintergründe und Werkzeuge der Unnatural Narrative von Nutzen, die im folgenden Kapitel betrachtet werden. Gleichzeitig lohnt es sich außerdem, allgemeine narratologische Werkzeuge zu verwenden. Diese fallen für den Film und den Comic noch einmal etwas anders aus als für den Roman, was entsprechend berücksichtigt wird.

---

<sup>33</sup> Der Erzähler wird hier grammatikalisch in der maskulinen Form verwendet, da es sich um eine narratologische Größe handelt, die ich in diesem Zusammenhang als Neutrum, also nicht spezifisch männlich oder weiblich ansehe, sondern als die die Erzählung vermittelnde Instanz. Natürlich kann diese mit der oder dem Protagonist\*in oder einer anderen Figur zusammenfallen, wird in diesen Fällen aber dennoch nicht explizit genannt.

Zur sprachlichen Analyse von Werken im Bereich der Wissenspoetik ist ein genauerer Blick in deren Ursprünge – wie Klausnitzer sie analysiert – sinnvoll. Er verortet einen Grundpfeiler der Auseinandersetzung und des Zusammenspiels von Wissen und Literatur bzw. Sprache in der Rhetorik der Antike:

Schon Aristoteles' RHETORIK und die Lehrschriften aus dem alten Rom inventarisieren zahlreiche Mittel zur Erzeugung besonderer Effekte in Reden. Diese als „Tropen“ und „Figuren“ bezeichneten Elemente sind keineswegs nur „Schmuck“-Elemente, die durch *Abweichung*<sup>34</sup> von „normalen“ Redeweisen die Aufmerksamkeit des Hörers bzw. Lesers in besonderer Weise herausfordern; sie erzeugen zugleich neue Sichtweisen und übernehmen also epistemische Funktionen [...]. Als Begriffe zur Beschreibung der „Literarizität“ bzw. „Poetizität“ von Texten werden sie bis in die Gegenwart verwendet; zudem zählen sie zu den grundlegenden Reflexionselementen sprachlich vermittelter Wissenskulturen und gewähren so Aufschlüsse über den Zusammenhang von Erkenntnis und Literatur. (ebda, 76-77)

Klausnitzer führt daraufhin auch eine umfangreiche Liste von Tropen und Figuren an, die er durch kurze Definitionen und Beispiele ergänzt (vgl. ebda, 77-79). Er sieht in ihnen dabei Instrumente, die den Charakter literarischer Texte als das von ihm bezeichnete „Probegedanken“ (ebda, 11) zusätzlich ergänzen und verstärken. Konkret spricht er dabei vom „Prinzip der *Abweichung*<sup>35</sup>“ (ebda, 80), wobei er ergänzend ausführt: „Konstitutiv für die sowohl in alltagssprachlichen wie in wissenschaftlichen und literarischen Texten anzutreffende *Verfremdung*<sup>36</sup> ist das Prinzip, gewohnte Sehweisen in Frage zu stellen und dazu gegen Konventionen zu verstoßen“ (ebda, 81). Die sprachlichen Mittel ermöglichen es literarischen Texten laut Klausnitzer umso mehr, ihren Wirklichkeitsanspruch zugunsten unterschiedlicher und neuer Blickwinkel hinter sich zu lassen. Diesbezüglich lohnt sich besonders die Analyse der sprachlichen Beschreibung der Körperreise in Hinblick auf literarische Stilmittel. Sie dienen der Deskription eines eigentlich unvorstellbaren Erlebnisses. Sie können aber auch – wie ersichtlich wird – als ein Spiel oder als Bindeglied zwischen Literatur und Wissenschaft dienen, indem sie beispielsweise auf den medizinischen oder biologischen Hintergrund einer Situation Bezug nehmen. Als Erweiterung der sprachlichen Mittel können außerdem andere künstlerische Werkzeuge betrachtet werden sowie der Bezug auf Literatur und Kunst allgemein, beispielsweise in Form von Intertextualität oder -medialität.

Aus der Auseinandersetzung mit den wissenspoetischen Werkzeugen ergibt sich, dass die Bezugnahme auf bestimmte Fragestellungen zum Verhältnis von Wissen und Literatur im Text bei der Analyse eine wichtige Rolle spielt. Außerdem muss auf die Besonderheiten

---

<sup>34</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>35</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>36</sup> Kursivsetzung im Original.

unterschiedlicher Medien eingegangen werden, die dabei zum Einsatz kommen. Schließlich ist es ebenfalls wichtig, stilistische Mittel genauer in Augenschein zu nehmen, um hier wiederum Strategien des Zusammenspiels von Literatur und Naturwissenschaft zu untersuchen.

### 1.2.3. Unnatural Narrative/Unnatürliches Erzählen

Der Umstand, in seinen oder einen anderen Körper zu reisen, ist nicht nur äußerst ungewöhnlich, sondern in den meisten der hier betrachteten Beispiele in der Realität absolut unmöglich. Im Bereich solcher und ähnlicher Erzählungen hat sich über die letzten Jahrzehnte verstärkt die Forschung der „Unnatural Narrative“ bzw. des „Unnatürlichen Erzählens“ etabliert. Mit einem starken Fokus auf postmoderner Literatur, aber auch unter Betrachtung älterer Texte befasst sich die Forschung auf diesem Gebiet mit Erzählenszenarien, die den Rahmen des „Natürlichen“ sprengen. Die theoretische Grundlage der Unnatural Narrative-Forschung wird vor allem durch Jan Alber – oft in Zusammenarbeit mit anderen namhaften Vertretern wie Stefan Iversen, Brian Richardson oder Rüdiger Heinze – umfangreich dargelegt. Hierbei dienen mir besonders die beiden Bände *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (2011) und *A Poetics of Unnatural Narrative* (2013) sowie als aktuelle Ergänzung der Thesen Albers seine Monografie *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama* von 2016 als Grundlagenwerke.

Im ersten Schritt ist es angebracht, die Definition des „Unnatürlichen“ im Sinne der Forschung näher zu betrachten. So gilt den Forschenden dieses nicht als etwas Negatives oder Abnormales (wie es im alltäglichen Gebrauch des Begriffs evtl. der Fall wäre), sondern als ein interessanter Forschungsgegenstand (vgl. Alber, Heinze 2011, 2). Die genaue Definition des Unnatürlichen Erzählens kann dabei von verschiedenen Literaturwissenschaftler\*innen unterschiedlich formuliert werden, ist im weitesten Sinne aber so zu verstehen: „At the most basic level, unnatural narratologists are interested in narratives that have a defamiliarizing effect because they are experimental, extreme, transgressive, unconventional, non-conformist, or out of the ordinary“ (ebda). Neben anderen forschungsrelevanten Schwerpunkten muss beispielsweise der kulturelle Hintergrund betrachtet werden, vor dem Erzählungen als natürlich oder unnatürlich gelten können, denn dabei können sich Unterschiede ergeben (vgl. ebda, 8-9). Im Falle der Körperreise als Aufenthalt in einem eigenen oder fremden Körper kann das Szenario auf den ersten Blick als allgemein unnatürlich angesehen werden. Dennoch zeigen sich auch hier bereits Unterschiede. So ist zumindest die Vorstellung einer Los-



lösung vom eigenen Körper in manchen Kulturen oder spirituellen Denkart nicht ungewöhnlich. Die Vorstellung, als Fötus im Körper der Mutter zu existieren, kann ebenfalls grundsätzlich auf natürliche Vorgänge zurückgeführt werden. Anders verhält es sich aber z. B. mit einigen Ereignissen, die während dieses Erlebnisses in der Handlung geschehen und nur durch die imaginativen Fähigkeiten der oder des Erzählenden erklärbar sind. Grundsätzlich lässt sich aber festhalten, dass „Unnatürlichkeit“ immer auch im historischen und kulturellen – wenn nicht sogar persönlichen – Kontext zu sehen ist. So definiert Alber: „For me the unnatural is a concept or, better, a narrative mode that persists across different epochs, in different manifestations“ (Alber 2016, 6)

Manche Forscher\*innen, wie Brian Richardson, fokussieren sich bei ihrer Definition des Unnatürlichen auf erzähltheoretische Begriffe wie die Mimesis: „For me, the fundamental criterion of the unnatural is its violation of the mimetic conventions that govern conversational natural narratives, nonfictional texts, and realistic works that attempt to mimic the conventions of nonfictional narratives“ (Richardson 2013, 16). Der Begriff der „mimetic conventions“ erscheint mir hierbei schwierig, da diese – wie bereits deutlich wurde – im Laufe der Zeit variieren können, ebenso wie die Konventionen, die im Bereich des Erzählens an sich als natürlich oder unnatürlich angesehen werden. Ich folge daher stärker dem Ansatz Jan Albers, der den Begriff des Unnatürlichen eher weiter fasst und als Ereignisse ansieht, die physikalisch, logisch oder menschlich unmöglich sind (Alber 2016, 14). Wichtig ist außerdem seine Aussage zum Bezug zwischen Unnatürlichem und Fiktion: „For me the unnatural is a subcategory of (but not identical with) the fictional. Fictional texts can be based on the natural and reproduce real-world parameters, but they may also represent the unnatural, that is, physical, logical, or human impossibilities“ (ebda, 17). Alber legt des Weiteren besonderen Wert darauf, dass Unnatürliches Erzählen einem gewissen Zweck dient:

Unnatural scenarios and events significantly widen the cognitive horizon of human awareness; they challenge our limited perspective on the world and invite us to address questions that we do not normally address. The unnatural extends the limits of what readers can take to be the case so that the real becomes a zone of potentiality refusing reduction to any simplistic account of the way things are. (Alber 2011, 61-62)

In diesem Punkt überschneiden sich die Theorien der Unnatural Narrative mit denen der Wissenspoetik. Auch hier wird von Alber betont, dass Literatur der oder dem Leser\*in eine Erweiterung des eigenen Horizonts ermöglicht sowie die Option, über bisher nicht betrachtete Dinge nachzudenken. Alber stellt außerdem fest: „[T]he unnatural can be imagined and represented even though it cannot be lived or experienced in the actual world“ (Alber 2016,

29) und: „In contrast to descriptive statements, fiction is nonreferential – it does not try to make statements about the actual world that can be verified or falsified“ (ebda, 33). Jene Qualitäten von literarischen Texten stellt Klausnitzer ebenfalls heraus (vgl. Klausnitzer 2008, 45). Sie werden für Alber damit ebenfalls zu Experimentierräumen, in denen ohne den Anspruch auf Realitätsnähe unmögliche Dinge geschehen und gelebt werden können. Die Leser\*innen haben dabei die Möglichkeit, in diese Welt einzutauchen und Erfahrungen „aus zweiter Hand“ zu machen:

[T]he unnatural primarily concerns the question of “what it is like” for humans (characters, narrators, or readers) to experience the transcending of physical laws, logical principles, and standard anthropomorphic limitations of knowledge and ability. Even though unnatural scenarios and events contradict real-world parameters, we can still recuperate them in terms of what one might call second-order “experientiality” (Alber 2016, 36)

Unnatürliche Erzählungen eröffnen damit wiederum einen speziellen Zugang zu Wissen und Erfahrungen, der außerhalb der Fiktion gegebenenfalls nicht vorhanden ist. Alber beschränkt sich jedoch nicht nur auf fiktionale Texte, sondern bringt ebenso real-weltliche Vorgänge in einen Zusammenhang mit dem Unnatürlichen: „But is the unnatural really confined to the world of fiction? Could one not argue that the unnatural also figures prominently in new scientific theories?“ (ebda, 34). So beginnen auch (natur-)wissenschaftliche Theorien auf der Grundlage einer Annahme, die bisher noch nicht bewiesen ist und somit mit dem, was als natürlich angesehen wird, (noch) nicht konform geht. Alber betont den grundsätzlichen Antrieb des Menschen, seine Welt zu erklären und offenen Fragen zu beantworten (vgl. ebda, 37). Es zeigen sich dabei große Übereinstimmungen mit den Theorien im Bereich der Wissenspoetik, die Literatur ebenfalls in die Rolle eines Ausdrucks dieser menschlichen Neugier setzen. Dabei kommt ihr ihre Ungebundenheit gegenüber den Ansprüchen der Realität erneut zu Gute. Unnatürliche Erzählungen legen einen besonderen Fokus darauf, sich von der wirklichen Welt abzusetzen, um so auf bestimmte Dinge aufmerksam zu machen oder – wie es auch bei der Körperreise der Fall ist – neben bereits bekanntem Wissen ebenso auf die noch bestehenden Wissenslücken der Menschheit hinzuweisen und sie zu reflektieren.

Im Allgemeinen befasst sich die Theorie der Unnatural Narrative mit den drei großen erzähltheoretischen Instanzen des Erzählers, der Zeit und des Raums. Während die Zeit der Erzählung im Bereich der Körperreise für mich von untergeordneter Bedeutung erscheint, sind die Erzählinstanz bzw. die damit einhergehende Fokalisierung durch bestimmte Figuren sowie der Raum der Erzählung von besonderem Interesse. Wie nimmt der Erzähler bzw. die

Figur die Körperreise wahr? Ist ihre Wahrnehmung oder ihr Geist für jene Erfahrung besonders ausgestattet? Außerdem ist der Ort der Erzählung – das Körperinnere – genauer zu betrachten. Wie sieht die Erzählwelt aus? An welchen Vorgaben orientiert sie sich? Inwieweit weicht sie von realitätsnahen Vorstellungen ab oder bestätigt diese und warum? Um solche Fragen zu klären, bietet es sich an, einen kurzen Blick auf die Definitionen und theoretischen Grundlagen des „Unnatural Narrator“ und des „Unnatural Space“ zu werfen.

#### 1.2.3.1. Der „Unnatural Narrator“

Ein Unnatural Narrator bzw. Unnatürlicher Erzähler kann unterschiedliche Eigenschaften haben, die ihn als „unnatürlich“ kennzeichnen. Alber und Heinze verweisen auf eine Vielzahl an Möglichkeiten:

For instance, in unnatural narratives, the narrator may be an animal [...], a corpse [...], an impossibly eloquent (and also burning) child [...] an ‘omniscient’ first-person narrator [...], various narrators [...], or otherwise impossible. Furthermore, characters can do numerous things that would be impossible in the real world. For example, they may display mutually incompatible features [...]; they can torture their author because they consider him to be a bad writer [...]; they may turn into other entities [...]; or their minds can get ‘infected’ by the words “blue” and kettle” with the result that these words inexplicably destroy the narrative as a whole (Alber, Heinze 2011, 7)

So lassen sich Unnatürliche Erzähler vorrangig durch ihre Daseinsform oder ihre Fähigkeiten und Eigenschaften als unnatürlich charakterisieren. Im Fall der Körperreise treten diese beiden Formen ebenfalls auf. Zum einen gibt es Erzähler wie den namenlosen Fötus in Ian McEwans *Nutshell*, die aufgrund ihrer derzeitigen oder generellen Erscheinungsform (ein noch nicht geborener Mensch) eigentlich nicht in der Lage sein dürften, etwas zu erzählen. Andere Erzähler – oder zumindest die Figuren, durch die sie fokalisieren – werden durch besondere Umstände oder Fähigkeiten in die Lage versetzt, ihre Geschichte darzulegen. Dazu gehören z. B. magische Kräfte wie die des Nachtmahrs Havarius Opal in *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* von Walter Moers oder Science-Fiction-Technik im Film/Roman *Fantastic Voyage*. Der Grad der Unnatürlichkeit des Erzählens unterscheidet sich meiner Meinung nach hierbei noch einmal, wenn aus dem eigenen Körper heraus berichtet wird gegenüber der Schilderung des Inneren eines anderen Organismus. Im Fall der Reise in den eigenen Körper muss nämlich auch der Erzähler selbst eine Wandlung vollziehen und eine Art zweites Ich entwickeln, das die Vorgänge reflektieren kann, während es sich in sich selbst befindet. Zum Teil entspricht dies der Definition des „Unnatural Mind“,

die Stefan Iversen nutzt: „[A]n unnatural mind is a presented consciousness that in its functions or realizations violates the rules governing the possible world it is part of in a way that resists naturalization or conventionalization” (Iversen 2013, 97). Hinsichtlich der Konventionalisierung möchte ich Iversen allerdings widersprechen. Zwar lässt sich argumentieren, dass den Leser\*innen die Ereignisse dadurch weniger unnatürlich erscheinen, wenn sie Teil eines bekannten Genres wie der Fantasyliteratur sind oder in der fiktiven Welt solche Unnatürlichkeiten nicht unnatürlich sind, dennoch weichen sie von dem ab, was in der realen Welt möglich wäre. Iversen argumentiert hier gegen den Verstoß gegen eine „global naturalness“ (ebda, 98) und hat insofern recht damit, als sich ein solcher Begriff nur schwer definieren lässt. Dass eine Reise in den Körper, wie sie in den hier analysierten Werken vorliegt, jedoch mindestens extrem ungewöhnlich, wenn nicht sogar unmöglich ist, ist dennoch nicht zu bestreiten. So bleibt ein zweigeteilter Erzähler (als besuchter Körper und gleichzeitig Besucher des Körpers) unnatürlich für mich, auch wenn er z. B. in einem Genre auftritt, das solche Umstände ermöglicht.

Iversen führt allgemein und im Besonderen in Bezug auf den „Unnatural Mind“ auch eine These an, die beispielsweise gegen eine Theorie der grundsätzlichen Erklärbarkeit des Unnatürlichen spricht:

Narrative fiction, and perhaps narrative as such, is capable of both constructing and probing unnaturalness in ways that not only evoke paradoxical and/or sublime feelings, insights, and horrors but at the same time question these very feelings and insights, which produces what Abbott refers to as states of "anxiety and wonder" [...]. As I see it, one major limitation inherent in a full-blown cognitive approach to narrative, with an insistence on fully renaturalizing or recognizing the haunting and wondrous otherworldly visions of minds, events, and scenarios that some narratives manage to capture, is that it runs the risk of reducing the affective power and resonance of such narratives (ebda, 96).

Diesem Argument stimme ich besonders im Kontext der hier betrachteten Körperreise und ihrem Effekt zu. Es geht nicht darum, dass in den Werken ein Verständnis für die Situation oder ein Begreifen hervorgerufen werden soll. Vielmehr beschäftigen sie sich mit nicht zu klärenden Fragen um deren selbst Willen und regen somit die Auseinandersetzung damit an, ohne selbst eine endgültige Antwort liefern zu wollen.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Alber greift diese grundsätzliche Unerklärbarkeit in seiner späteren Arbeit im Bereich des „Zen way of reading“ als Erweiterung seiner Lesestrategien ebenfalls auf und erweitert sie somit auch um eine, die die Ereignisse in ihrer Unerklärbarkeit belässt. Siehe hierzu im Kapitel „Werkzeuge“ die Zusammenfassung seiner Lesestrategien.

Die Frage des „Unnatural Narrator“ kreist ebenfalls immer um das Wissen, das dieser besitzt und das ihn von anderen – natürlichen – Erzählern unterscheidet. Als klassisches Beispiel ist dafür sicher der auktoriale Erzähler zu nennen, der nicht nur alle Ereignisse betrachten und gegebenenfalls in die Zukunft blicken, sondern prinzipiell auch alle Figuren durchschauen kann. Es ist dem Erzähler also möglich, in deren Köpfe einzudringen und ihre Gedanken zu lesen. Eine Fähigkeit, die in der realen Welt so nicht realisierbar ist, inzwischen in der Fiktion aber völlig etabliert ist (vgl. Alber 2011, 56-57). Natürlich sind gedankenlesende Erzähler nicht auf den Bereich auktorialer Erzähler beschränkt, sondern ebenso in homodiegetischen Erzählungen möglich:

It is true that in most cases of homodiegetic narration the narrator is subject to real-world constraints and does not know what others think or feel, yet this does not mean that a first-person narrator who can literally read other people's minds does not (or cannot) exist. Fictional narratives can easily infringe on natural cognitive parameters and endow a first-person narrator with the unnatural powers that are necessary to read the minds of others. As a matter of fact, character-narrators exist who know significantly more than they could if they were "normal" human beings living under real-world constraints, and such narrators are unnatural because it is humanly impossible to possess the knowledge that they possess. (Alber 2016, 81)

Als Beispiel führt Alber hier zwar vorrangig den telepathischen Erzähler in Salman Rushdies *Midnight's Children* an, erwähnt aber beispielsweise auch Erzähler, die pränatale Ereignisse schildern, wie in Sternes *Tristram Shandy* oder Defoes *Moll Flanders* (vgl. ebda, 81-82), Sie befinden sich dadurch in einer ähnlichen Lage wie der Protagonist und Erzähler in Ian McEwans *Nutshell*. Die Fähigkeit, in den Kopf einer anderen Figur zu schauen, lässt sich im Falle der Körperreise aber wortwörtlich übertragen. So können hier in einigen Fällen und auf unterschiedliche Weise Gedanken tatsächlich sichtbar gemacht werden, sodass die Erzähler diese nicht nur sehen bzw. wahrnehmen, sondern sogar mit ihnen interagieren können. Körperreisen können somit auch als eine weitere Stufe des Unnatürlichen Erzählens im Sinne des Einblicks in andere Figuren gesehen werden. Eine solche Einsicht in die Gedankenwelt eines anderen eröffnet laut Alber einige Möglichkeiten: „[L]iterature is interesting because it can portray consciousness, particularly the consciousness of 'somebody else' from the inside. Indeed, narrative fiction is the only mode of discourse that allows us to get such inside views“ (Alber 2011, 58). Hier greifen wieder stark die Ansätze der Wissenspoetik in solchen Erzählungen und bringen diese mit den Theorien des Unnatürlichen Erzählens zusammen. Durch ungewöhnliche Erzählsituationen und Erzählinstanzen können Welten und Möglichkeiten generiert werden, die so in der Realität nicht denkbar wären.

### 1.2.3.2. Der „Unnatural Space“

Den grundsätzlichen Ort einer Erzählung definiert Alber in Anlehnung an vorhergegangene Forschungen wie folgt: „[In] my usage, the term denotes the WHERE of narrative, that is, the demarcated space of the represented storyworld, including objects (such as houses, tables, chairs) or other entities (such as fog) that are part of the setting and that do not belong to one of the characters“ (Alber 2013, 45). Der Handlungsraum einer Erzählung ist somit zunächst einmal so definiert, dass er alles umschließt, was das Setting beinhaltet, von den Figuren erfahren werden kann, aber nicht selbst zum Personal gehört.<sup>38</sup>

Unnatürliche Räume entsprechen dieser Definition ebenfalls. Der „Unnatural Space“ unterscheidet sich allerdings wesentlich von „natürlichen“ Handlungsräumen, wie Alber deutlich macht: „Narrative spaces can be physically impossible (if they defy the laws of nature) or logically impossible (if they violate the principle of noncontradiction)“ (ebda, 47). Nun stellt sich die Frage, ob sich dies auch auf den Fall der Körperreise anwenden lässt. Grundsätzlich ist der Körper ohne Frage ein natürlicher Ort. Er ist Teil unserer Lebenswelt und für uns jeden Tag zumindest von außen erfahrbar. Unnatürlich wird er allerdings durch die Umstände der Körperreiseerzählung, denn er ist als Handlungsort unter natürlichen Umständen nicht denkbar. Er erfüllt somit zum einen Albers Forderung nach „physischer Unmöglichkeit“, denn unter normalen Umständen könnte eine Person ihn nicht bereisen. In Anbetracht des Erzählers der Körperreise bzw. der durch ihn fokalisierten Figur kann der Körper aber auch zusätzlich dem Prinzip des ausgeschlossenen Widerspruchs („principle of noncontradiction“ (ebda)) als Handlungsort widersprechen. Wie bereits erwähnt, nehmen Protagonist\*innen, die ihren eigenen Körper bereisen, eine Sonderrolle im Bereich der Körperreise ein. Sie sind nämlich gleichzeitig physisch an zwei verschiedenen Orten zur gleichen Zeit: als – z. B. schlafender – Körper in der Außenwelt und als den Körper bereisender Körper innerhalb. Die Unnatürlichkeit dieses Ortes ist also anhand der Definition Albers gewährleistet. Der „Unnatural Space“ wird von ihm ähnlich der „Unnatural Narrative“ an sich definiert. Der Ort muss die Grenzen der Realität also in irgendeiner Form überschreiten, tut es aber nicht ohne Zweck, sondern verfolgt damit laut Alber immer ein Ziel:

---

<sup>38</sup> Somit ist meiner Meinung nach „Lebendigkeit“ kein entscheidendes Kriterium dafür, dass etwas nicht Teil des Handlungsortes sein kann. Dies ließe sich u. a. am Beispiel einer Landschaftsbeschreibung zeigen, in der auftretende Personen (z. B. Landarbeiter) nicht direkt als Charaktere auftreten, sondern eher als Teil des Settings, um etwa den Eindruck eines idyllischen Landlebens zu stärken. Ebenso können eigentlich unbelebte Objekte wie Alltagsgegenstände von Bestandteilen des Handlungsortes zu Figuren werden. (siehe hierzu z. B. Albers Arbeit zum Thema „Objekt-Erzählungen“ in seinem Aufsatz „The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre“ sowie das Unterkapitel „Speaking Body Parts and Object Narrators“ in *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama* (Alber 2016, 71-80).

All of the cases that I discuss are *utopias*<sup>39</sup> in the etymological sense of the word; they are ‘no-places’ that do not exist anywhere because they can only exist in the world of fiction. In a second step, I then build on Bachelard’s concept of ‘lived space’ by positing a human experiencer to address the significance, that is, the purpose or point, of representations of impossible space. I assume that unnatural spaces fulfill determinable functions and exist for particular reasons; they are not just ornamental or a form of art for art’s sake. (ebda, 48)

Hier finden sich erneut nahtlose Anknüpfungspunkte zu den Theorien der Wissenspoetik. Der Ort der Erzählung wird bewusst außerhalb der möglichen Realität gewählt, um so einen Handlungsraum zu schaffen, der es erlaubt, unmögliche Szenarien durchzuspielen und diese dadurch zu reflektieren. Die Figuren dienen dabei als Vermittler, um die Handlung und ihren Ort bis zu einem gewissen Grad erfahrbar zu machen. Ich widerspreche Albers letzter Aussage allerdings zu Teilen: Selbst, wenn unnatürliche Handlungsräume von der Autorin oder dem Autor zu einem gewissen Zweck geschaffen werden, die über die pure Lust an der Kunst hinausgehen, heißt das nicht, dass Rezipient\*innen diese auch so aufnehmen müssen. Sie können trotzdem als reine „Kunstkniffe“ gelesen werden, wenn die Lesenden eine tiefer gehende Interpretation des Werks verweigern oder einfach nicht erkennen. Ich stimme Alber allerdings insoweit zu, dass die Grundintention bei der Erschaffung unnatürlicher Handlungsorte in den meisten Fällen tiefer geht und einem Zweck dienen soll. Alber selbst schafft in seiner späteren Arbeit mit dem „Zen way of reading“ aber auch eine Option, den Text ohne Anspruch auf Interpretation zu lesen (vgl. Alber 2016, 54-55).

Unter Bezug auf Bachelard zeigt Alber, wie wichtig die Figuren in Zusammenhang mit dem Raum und dessen Wahrnehmung sind, denn der „lived space“ [...], humanly experienced space, [...] addresses the question of what space means to its inhabitants“ (ebda, 186).<sup>40</sup> Der Ort entsteht also auch dadurch, dass die Personen, die ihn bewohnen, mit ihm interagieren.

---

<sup>39</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>40</sup> Bachelard verwendet den Begriff des erlebten Raumes in seinem Text *Poetik des Raumes* (frz. *La poétique de l'espace*) und schreibt konkret: „Der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben, der den Messungen und Überlegungen des Geometers unterworfen ist. Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft“ (Bachelard 1987, 25). Bachelard nutzt das Bild des Hauses für eine „phänomenologische Studie der Intimitätswerte des inneren Raumes“ (ebda, 30). Solche Räume können laut ihm auch von der (Dicht-)Kunst erschaffen werden: „In der ersten phänomenologischen Untersuchung über die dichterische Einbildungskraft bilden das isolierte Bild, der Satz, der es entwickelt, der Vers oder manchmal die Strophe, in der es aufstrahlt, Sprachräume, die eine Topo-Analyse studieren müßte.“ (ebda, 18). Wenngleich es ihm dabei eher um psychische Vorgänge bzw. Räume geht, lässt sich der Ansatz auch auf die Körperreise übertragen. Hier wird der Körper zum „Haus“, das die Reisenden bewohnen, das ihnen grundsätzlich vertraut erscheint und in dem sich doch durch die Reise unbekannte und fremde Räume finden lassen. Bachelard spricht auch von den „Schubladen, [den] Truhen, [den] Schränke[n]. [...] eine Art Ästhetik des Versteckten“ (ebda, 27). Auch solche Orte sind für die Protagonist\*innen der Körperreise teilweise zugänglich und können erforscht werden. Gleichzeitig sind die Körperräume imaginierte Räume, also „von der Einbildungskraft erfaßte[r] Raum“ (ebda, 25) und ermöglichen so den Rezipient\*innen einen Einblick in sie zu gewinnen, wenngleich sie physisch bzw. in der Realität nicht besucht werden können. Zumindest nicht auf die Art und Weise, wie es die Körperreisenden in den Texten tun.

So kommt es beispielsweise bei der Körperreise durch die Erfahrungen und Erlebnisse, die die Figuren machen, zu tiefgreifenden Reflexionen über den Ort und die Konsequenzen der Reise für die Wahrnehmung des eigenen Ichs. Dies kann wiederum auf die Leser\*innen übertragen werden. Alber formuliert für den Umgang mit unnatürlichen Erzählsituationen und -orten mehrere Lesestrategien<sup>41</sup>, die Rezipient\*innen anwenden können, um damit umzugehen. Für ihn ist es ausschlaggebend, um zur tieferen Bedeutung vordringen zu können: „[O]nce we have accepted the narratives’ deviations from real-world frames, we can speculate about the potential consequences for us and our being in the world” (Alber 2013, 49). Sobald die Wahrnehmung des Unnatürlichen Raums – z. B. auch mithilfe der Identifikation mit einer Figur innerhalb der Handlung – für einen bestimmten Zweck vollzogen wurde, können die Rezipient\*innen darüber hinaus reflektieren, was das konkret für sie bedeuten könnte. Alber illustriert diesen Vorgang nachvollziehbar am Beispiel von Jorge Luis Borges’ Erzählung „El Aleph“:

The unnatural universe of the Aleph might be seen as highlighting the common human desire to think the unthinkable, represent the unrepresentable, or represent infinity in finite form. However, it also illustrates that even the most unnatural scenario ultimately takes us back to ourselves, that is, to the nature of the human mind and our problems in the actual world (ebda, 54)

Während in einem ersten Schritt Literatur als grenzüberschreitendes „Als-ob“ im Sinne von Klausnitzer verstanden werden kann (vgl. Klausnitzer 2008, 36), ist sie des Weiteren aber auch auf ganz allgemeine und real-weltliche Probleme und Fragen anwendbar, die durch sie zum Ausdruck kommen. Obwohl ein Handlungsort wie das Körperinnere also durchaus unnatürlich ist und nicht erlebbare und schwer vorstellbare Erlebnisse präsentiert, beschäftigt er sich doch im Kern mit biologischen und philosophischen Fragen des Menschen über sich selbst, die von allgemeiner Relevanz sind.

#### 1.2.3.3. *Werkzeuge*

Im Gegensatz zu anderen Forschungsbereichen versuchen Wissenschaftler\*innen im Bereich der Unnatural Narrative möglichst viele Texte in ihr Arbeitsgebiet mit einzubeziehen, statt diese auszuschließen (vgl. Alber, Iversen u. a. 2013, 4). Ausgehend davon kann die Forschung wie folgt beschrieben werden:

---

<sup>41</sup> Alber ergänzt seine Lesestrategien im Laufe seiner Forschung über das Unnatürliche des Öfteren. Im Unterkapitel „Werkzeuge“ wird die derzeit aktuelle Aufstellung von 2016 aufgeführt. In diesem Fall bezieht sich Alber allerdings auf seine Auflistung von 2013, die sieben statt derzeit neun Strategien umfasst.



At issue are categories for narrative analyses that build on the work of structuralist narratologists but supplement that work with concepts and ideas that were unavailable to structuralists such as Roland Barthes, Gérard Genette, A.J. Greimas, Franz Karl Stanzel, and Tzvetan Todorov. Unnatural narratologists develop new analytical tools that help describe the fact that many narratives deviate from real-world frames in a wide variety of different ways. More specifically, they show that unnatural narratives may radically deconstruct the anthropomorphic narrator, the traditional human character, and the minds associated with them, or they may move beyond real-world notions of time and space, thus taking us to the most remote territories of conceptual possibilities. (Alber, Heinze 2011, 6-7)

Forschende auf dem Gebiet der Unnatural Narrative streiten sich im Wesentlichen in drei unterschiedlichen Bereichen: erstens über die grundsätzliche Definition des Unnatürlichen, zweitens über die zu verwendenden Werkzeuge und Methoden und drittens über die Interpretation Unnatürlicher Erzählungen (vgl. Alber, Iversen u. a. 2013, 5).

Wie bereits erläutert folge ich hinsichtlich der Definition des Unnatürlichen größtenteils dem weiten Begriff, wie ihn Alber definiert, da hier die Unnatürlichkeit auch nicht im Rahmen einer Konventionalisierung bestimmter Genres verloren geht. Das Unnatürliche bleibt weiterhin erhalten, da es immer noch gegen die Gesetzmäßigkeiten der Realität verstößt. Hinsichtlich der Werkzeuge sind ebenfalls vor allem Albers Ansätze von besonderem Interesse für mich, die allerdings über den Zeitraum seiner Forschung hinweg beobachtet werden müssen. Er sieht den besten Umgang mit dem Unnatürlichen darin, die eigenen kognitiven Grenzen zu akzeptieren und das Unnatürliche innerhalb dieser Grenzen so gut wie möglich zu naturalisieren. Alber legt hier einen starken Fokus auf das Leseverhalten und dessen kognitive Dimension – verfolgt also eine rezeptionsästhetische Herangehensweise (ebda, 7-8). Seine Arbeit greift dabei erneut wissenspoetische Ansätze auf und unterstützt die Theorie, dass Literatur unsere Aufmerksamkeit auf komplizierte Fragestellungen lenkt und uns diese mit einem neuen Blickwinkel betrachten lässt. Albers Vorgehen ist nur insofern einschränkend, als er eine Naturalisierung des Gelesenen mithilfe einer der Strategien in seinen älteren Arbeiten zu diesem Thema voraussetzt. Erst in der aktuellen Ergänzung seiner Lesestrategien findet sich auch eine Option, die es den Rezipient\*innen erlaubt, die Unnatürlichkeit des Textes als solche einfach zu akzeptieren. Alber nennt insgesamt neun Strategien: (1) „The blending of frames“, (2) „Generification“, (3) „Subjectification“, (4) „Foregrounding the thematic“, (5) „Reading allegorically“, (6) „Satirization and parody“, (7) „Positing a transcendental realm“, (8) „Do it yourself“ und (9) „The Zen way of reading“ (vgl. Alber 2016, 47-48).

Die genannten Strategien möchte ich im Folgenden kurz erläutern. Mit dem „blending of frames“ meint Alber im Wesentlichen den oben beschriebenen Vorgang einer Erweiterung des eigenen kognitiven Horizonts (1). So werden bisher für unmöglich gehaltene Szenarien bis zu einem gewissen Punkt dadurch naturalisiert, dass die Leser\*innen ihre kognitiven Parameter dem Gelesenen anpassen (vgl. ebda, 48-49). „Generification“ beschreibt einen Umgang mit unnatürlichen Texten im Kontext bereits etablierter Genrekonventionen (2). Alber sieht dies auch als Erweiterung seiner ersten Strategie, bei der die Etablierung einfach noch nicht stattgefunden hat, aber im Laufe der Zeit stattfinden könnte (vgl. ebda, 49-50). Wie der Name bereits vermuten lässt, ist die „Subjectification“ an ein bestimmtes Subjekt im Text gebunden und erklärt die unnatürlichen Vorgänge als Teil von dessen Innenleben (3). Alber weist darauf hin, dass die Strategie als einzige darauf zielt, das Beschriebene als eigentlich vollkommen natürlich auszulegen (vgl. ebda, 51). Das ist insofern richtig, als geistige Vorgänge ein natürlicher Prozess sind, den jeder Mensch nachvollziehen kann. Es ist jedoch weiterhin unnatürlich, dass ein Text solche Vorgänge wiedergeben kann und die Leser\*innen in diesem Fall einen direkten Zugang zum Geist einer anderen Person bekommen.<sup>42</sup> Wird das Thema des Textes durch die Unnatürlichkeit herausgestellt, so kann das als Grund für den Einsatz unnatürlicher Erzählstrategien angenommen werden (vgl. ebda, 51-52) (4). Im Fall einer allegorischen Leseweise übertragen die Rezipient\*innen den Inhalt des Textes – und dessen unnatürliche Elemente – auf eine allgemeine Aussage über das menschliche Leben und verstehen den Text im übertragenen Sinne (vgl. ebda, 52) (5). Ähnlich gestaltet es sich, wenn es sich bei dem Gelesenen um eine Satire handelt und die Unnatürlichkeit als Verstärkung des satirischen Effekts dient (vgl. ebda, 52-53) (6). In manchen Fällen kann eine Erklärung auch über ein bestimmtes Setting erfolgen, wie bei der Annahme, dass es sich um einen transzendentalen Ort handelt, der also nicht das diesseitige Leben abbilden möchte und daher nicht an dessen Normen und Regeln gebunden ist (vgl. ebda, 53) (7). Lesestrategie acht sieht vor, dass die Leser\*innen den Text nur als Ausgangspunkt nehmen, um ihre eigene Geschichte zu erzählen und diese im „Do-it-yourself“-Verfahren konstruieren (vgl. ebda, 53-54) (8). Der „Zen way of reading“ schließlich räumt die Möglichkeit ein, Unnatürliches als solches einfach stehenzulassen und eröffnet damit einen Raum für einen

---

<sup>42</sup> Prinzipiell gilt dies für fast alle literarischen Texte, da die Vorgänge durch eine oder mehrere andere Personen fokalisiert werden und man in der Regel als Leser\*in auch Einblicke in deren Gedanken bekommt. Überträgt sich der Geist der Figur allerdings so stark auf die beschriebene Welt, dass er diese formt und die Ereignisse der Handlung bestimmt – und das ist hier gemeint – kann eindeutig von einer Unnatürlichen Erzählweise ausgegangen werden. Es gibt auch Ansätze, die grundsätzlich jede Art des Erzählens als unnatürlich ansehen – z. B. auf Grundlage der Behauptung, dass es unnatürlich ist, die Welt durch die Augen eines anderen zu sehen – ich stimme hier allerdings weiterhin der Definition Albers zu, die den Begriff des Unnatürlichen nicht so weit fasst.

wesentlich freieren Umgang mit dem Text, der dann nicht mehr unbedingt interpretiert werden muss (9):

The Zen way of reading presupposes an attentive and stoic reader who repudiates the earlier explanations and simultaneously accepts both the strangeness of unnatural scenarios and the feelings of discomfort, fear, worry, and panic that they might evoke in her or him. [...] Alternatively this way of reading can also assume the shape of a pleasurable response. I am thinking of an aesthetic reaction that does not entail any kind of cognitive discomfort but rather sheer joy at the freedom from natural possibility. Since we know that fiction is safe, we enter into it voluntarily, knowing that we need not risk anything by doing so. We often simply take pleasure from the impossible as such. (ebda, 54-55)

Diese Lesestrategie ist wiederum in Bezug auf die Thematik in Körperreisetexten interessant. Die hier gestellte Frage nach dem Verhältnis von fleischlicher Hülle und darüberhinausgehendem Geist kann zwar nur schwerlich beantwortet werden, dennoch kann eine Beschäftigung damit – losgelöst von Realitätsansprüchen – auch schlicht dazu führen, dass die Leser\*innen sich damit auseinandersetzen, keine Antwort finden zu können und vor dieser Erkenntnis gleichzeitig erschauern und erstaunen können.

Während Alber noch größtenteils einen kognitiven Ansatz für seine Herangehensweise an das Unnatürliche Erzählen wählt, sprechen sich andere Wissenschaftler\*innen dagegen aus und geben an, dass Leser\*innen „simply have to accept the fact that the unnatural transcends real-world situations. [...] To put this slightly differently, they argue that we need to resist impulses to deny the unnatural its protean essence and unexpected effects“ (Alber, Heinze 2011, 9). Im Fall der Körperreise ergibt sich eine Mischung aus den beiden theoretischen Ansätzen. Im Sinne von Alber sollte sie nicht nur als rein unnatürliche Handlung gelesen werden, zumindest nicht, wenn sie wissenspoetische Ansprüche erfüllen soll. Sie kann so die Funktion annehmen, den Horizont der Leser\*innen zu erweitern (Strategie 1), teils allegorisch gelesen werden, da sie ein allgemeines menschliches Problem beschreibt (Vereinigung von Körper und Geist; Strategie 5) oder auch die Vermittlung von Wissen zum Ziel haben. Dieser Punkt würde noch am ehesten von Albers Lesestrategie 4 „Foregrounding the thematic“ (Alber 2016, 51-52) erfüllt werden, könnte aber auch als eine Kombination aus 1 und 4 oder als völlig neue Herangehensweise interpretiert werden. Hier greift Alber zwar keine gesonderte Lesestrategie auf, verweist aber auf den Informationsgehalt von unnatürlichen Texten. Entlang der Argumentation von Sämi Ludwig spricht Alber davon, dass Informationen im Bereich des Unnatürlichen Erzählens weniger durch eine Imitation der realen Welt als durch die Übertragung von Bedeutung geliefert werden (vgl. ebda, 29). Die „Un-

natural Narrative“ hat damit nicht unbedingt einen mimetischen Anspruch, kann aber dennoch zum Wissensgewinn ihrer Rezipient\*innen beitragen: „Even though the unnatural does not consistently imitate the outside world, the representation of impossibilities addresses certain intellectual needs“ (ebda). Schaut man sich auf der anderen Seite allerdings die Fragestellung der Vereinigung von Körper und Geist an, die der Körperreisetext in seinem Kern stellt, so bleibt neben Albers Lesestrategie Nummer 9 außerdem die Möglichkeit, dem Ansatz zuzustimmen, dass manches einfach nicht kognitiv erfasst werden kann oder soll. Dabei muss man vor diesem Problem aber nicht kapitulieren, sondern kann allein durch die Beschäftigung mit der Unlösbarkeit mancher Fragen einen (intellektuellen) Mehrwert ziehen.

Welche Herangehensweise gewählt wird, hängt auch davon ab, auf welcher Ebene das Unnatürliche im Text gesehen wird: „[T]he question at stake is whether all narratives (including unnatural ones) somehow reflect human problems and/or concerns, or whether we can explain unnatural narratives on the basis of other (non-human, non-representational, textual, artificial, or synthetic) considerations“ (Alber, Heinze 2011, 11). Unnatürlichkeit kann also zum einen auf der Ebene der Handlung als – gegenüber der menschlichen Lebenswelt – unnatürlich angesehen werden, sie kann aber auch beispielsweise auf der Ebene der Textkonstruktion als Beispiel für den Einsatz unnatürlicher narrativer Mittel analysiert werden. Ich folge hier dem Ansatz einer Mischung beider Formen, da es sich weniger um ein „Entweder-oder“ als vielmehr um zwei sich ergänzende Größen handelt. Die Unnatürlichkeit, die z. B. durch eine besondere Erzählsituation hervorgerufen wird, kann dazu beitragen, dass das menschliche Problem, das im Text angesprochen wird, stärker hervortreten kann. Dies folgt auch dem Ansatz in Albers und Heinzes Text: „It is worth noting that the unnatural may occur at the level of the *fabula*<sup>43</sup> or story (the *what?* of narrative) or the level of the *sjuzhet* or narrative discourse (*the how?* of narrative), or it may concern both the level of the telling and the level of the told“ (ebda, 7).

Anhand des Unnatürlichen Erzählers, des Unnatürlichen Ortes und der grundsätzlichen Werkzeuge, mit denen diese und Unnatürliche Erzählungen im Allgemeinen analysiert werden können, lassen sich also auch die Körperreisetexte genauer betrachten. Neben der Basis auf Grundlage der Theorien der Wissenspoetik und der Unnatural Narrative stelle ich außerdem nachfolgend kurz die Besonderheiten des literarischen Labyrinths heraus, das als Schärfung des Raumkonzepts neben dem Unnatural Space verwendet werden kann.

---

<sup>43</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

#### 1.2.4. Labyrinth

Das Labyrinth bietet primär hinsichtlich der Bewegungsmuster innerhalb des Körpers eine sinnvolle Grundlage, da das Prinzip des Herumirrens und des Richtungswechsels aufgrund von Sackgassen oder Hindernissen während der Körperreise immer wieder ersichtlich wird.

Die Forschung zum Labyrinth ist nicht allein in der Literaturwissenschaft angesiedelt, sondern ist eine disziplinübergreifende, die sich beispielsweise historisch, architektonisch, kunst- oder sprachwissenschaftlich mit dieser Struktur auseinandersetzen kann. Zunächst ist es sinnvoll, eine Grunddefinition des Labyrinths bzw. unterschiedlicher Labyrinthtypen festzulegen. Ich berufe mich dabei auf die recht bekannte und auch hinsichtlich der Analyse von Texten verwendbare Definition der drei Typen von Umberto Eco. Er führt diese Typen als Beispiele in seiner *Nachschrift zum „Namen der Rose“* an, wo er sie als Strukturmodelle in Bezug auf die „Metaphysik des Kriminalromans“ verwendet (vgl. Eco 1986, 63-67). Wesentlich umfangreicher erfolgt allerdings die Beschreibung in seinem Werk *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Demnach sieht Eco drei Labyrinthvarianten. Die erste gestaltet sich noch recht unkompliziert: „Das erste, das klassische [Labyrinth], war linear. [...] Ein solches Labyrinth wird von einer blinden Notwendigkeit beherrscht. Strukturell gesehen, ist es einfacher als ein Baum: es ist ein Knäuel, und wenn man ein Knäuel aufwickelt, erhält man eine ununterbrochene Linie“ (Eco 1985, 125). In einem solchen Labyrinth benötigen die Labyrinthgänger\*innen zwar sehr viel Zeit, denn „[d]er verfügbare Innenraum wird mit einem Maximum an Wegen ausgefüllt, also mit einem Maximum an Zeitverlust und an körperlicher Belastung auf dem Weg zum Ziel in der Mitte“ (Kern 1982, 27), ein Verirren ist aber nicht möglich. Als zweite Form nennt Eco den

*Irrgarten*<sup>44</sup> oder *Irrweg*. [...] Ein Irrgarten weist Wahlmöglichkeiten zwischen alternativen Pfaden auf, und einige der Pfade führen nicht weiter. In einem Irrgarten kann man Fehler machen. Wenn man einen Irrgarten auseinandernimmt, erhält man einen Baum, bei dem bestimmte Wahlmöglichkeiten anderen gegenüber bevorzugt sind. Einige Alternativen enden an einem Punkt, an dem man gezwungen wird, zurückzukehren, während andere neue Zweige hervorbringen, und nur einer von ihnen führt zum Ausgang“ (Eco 1985, 125)

Diese Form entspricht am ehesten der landläufigen Vorstellung eines Labyrinths, das den Besucher\*innen unterschiedliche Wege eröffnet, sie in Sackgassen führt und in der Regel

---

<sup>44</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

nur über mehrere Umwege und die Wahl alternativer Routen zum Ziel führt. Da das Körperinnere hinsichtlich der sich verzweigenden Blutbahnen einige Ähnlichkeiten damit aufweist, lässt sich dieser zweite Labyrinthtyp grundsätzlich gut anwenden. Auch das Prinzip des Verirrens und des Richtungswechsels ist hierbei abgedeckt. Bei der dritten Variante hat man es laut Eco

„mit einem Netz zu tun [...]. Das charakteristische Merkmal eines Netzes ist es, daß jeder Punkt mit jedem anderen Punkt verbunden werden kann, und wo die Verbindungen noch nicht entworfen sind, können sie trotzdem vorgestellt und entworfen werden. Ein Netz ist ein unbegrenztes Territorium. Ein Netz ist kein Baum. [...] Das beste Bild eines Netzes bietet die pflanzliche Metapher des Rhizoms [...]. Ein Rhizom ist ein Gewirr von Knollen und Knoten (ebda, 126)

Das Rhizom bietet im Gegensatz zu den anderen beiden Typen kein eindeutiges und allein gültiges Ziel, denn wie Eco beschreibt, gibt es nicht ein Zentrum, sondern jeder Punkt ist mit jedem anderen verbunden.<sup>45</sup> Diese Form ist für die Körperreise ebenfalls von Interesse, und zwar aus dem folgenden Grund: Körperreisende können bei ihrer Expedition grundsätzlich ein festes Ziel oder auch Etappenziele haben (z. B. das Herz, das Gehirn, die Lunge etc.). In diesem Fall lässt sich der zweite Labyrinthtyp recht gut zur Beschreibung des Körperraums und vor allem der Bewegung anwenden, da meist Umwege in Kauf genommen und Hindernisse umgangen werden müssen, um zum Ziel zu gelangen. Auf der anderen Seite geht das Prinzip nicht vollkommen auf. Zunächst einmal sind die Wege im Körper so gestaltet, dass es oft mehrere Pfade geben kann, die grundsätzlich zum Ziel führen können. Es gibt zudem mehrere Ein- und Ausstiegsmöglichkeiten. Hindernisse bzw. Sackgassen müssen nicht von Beginn an vorhanden sein, sondern können im Körper – als organisches, lebendes Gebilde – ebenso erst während der Reise entstehen. Außerdem ist auch das übergeordnete Ziel des

---

<sup>45</sup> Das Rhizom übernimmt Eco auf seine Zwecke angepasst von Gilles Deleuze und Félix Guattari. In deren gleichnamigen Text (im Original frz. *Rhizome*) diskutieren Deleuze und Guattari über das alte Strukturprinzip des Baumes, das von einer Wurzel ausgeht und sich von dort aus immer mehr vervielfacht, was sich beispielsweise sowohl auf die Literatur (Deleuze, Guattari 1977, 8) als auch die Sprachwissenschaft anwenden lässt (ebda, 8-9). Daneben nennen sie auch das „System der kleinen Wurzeln“ (ebda, 9). Für Deleuze und Guattari sind beide Systeme unzureichend, da sie immer eine hierarchische Organisation erfordern und so keine wirkliche „Vielheit“ (ebda) ausgedrückt werden kann: „Der Baum und die Wurzel zeichnen ein trauriges Bild des Denkens, das unaufhörlich, ausgehend von einer höheren Einheit, einem Zentrum oder Segment, das Viele imitiert“ (ebda, 26). Das Rhizom hingegen bricht diese Ordnung auf und schafft ein neues Bild für die Anordnung von Denk- bzw. Wissenstrukturen: „Im Unterschied zu den Bäumen und ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen; jede seiner Linien verweist nicht zwangsläufig auf gleichartige Linien, sondern bringt sehr verschiedene Zeichensysteme ins Spiel und sogar nicht signifikante Zustände [...]. Das Rhizom lässt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen. Es ist nicht das Eine, das zwei wird, auch nicht das Eine, das direkt drei, vier, fünf etc. wird“ (ebda, 34). Deleuze und Guattari beschreiben also die Auflösung eines erkennbaren Ursprungs und hierarchischer Systeme, in denen Elemente zwangsläufig einem anderen zu- oder untergeordnet werden müssen. Eco überträgt dieses Prinzip auf die Raumstruktur des dritten Labyrinthtyps, in dem es nicht mehr einen richtigen Weg gibt, sondern unzählige Wege, die gleichwertig nebeneinander existieren und dennoch alle miteinander verbunden sind.

Erkenntnisgewinns zu betrachten. Dieses lässt sich nicht an einem konkreten Ort im Körper lokalisieren, sondern kann eher annäherungsweise auf dem Weg selbst erreicht werden. Somit hätte das Körperlabyrinth keinen klar definierbaren Endpunkt und nähert sich in gewisser Weise dem Rhizomtyp an. Röttgers sieht in der Struktur des Gehirns ebenfalls Verbindungen zum Labyrinth: „[D]as Gehirn selbst scheint strukturell zur optimalen Lösung seiner Aufgaben als ein Labyrinth aus Synapsen und Axonen disponiert zu sein. Wir sind also immer schon wenigstens in dem Sinne im Labyrinth, daß wir selbst unseren Zugang zur Welt, und zwar aus guten Gründen, labyrinthisch organisiert finden“ (Röttgers 2000, 55).

Während sich diese Typen grundsätzlich (wenn auch im letzten Fall durch die Unendlichkeit des Rhizoms schwer vorstellbar) auf Raumstrukturen beziehen, sind sie ebenfalls zur Beschreibung von Texten – raum-, bewegungs- und handlungstechnisch – von Nutzen. Das Labyrinth bietet daher einen recht breiten Ansatzpunkt für die literaturwissenschaftliche Forschung, wie diverse Arbeiten dazu beweisen.<sup>46</sup> Die Funktionen, die dabei herausgearbeitet werden können, sind ebenfalls für die Körperreise von Bedeutung. Monika Schmitz-Emans sieht im Labyrinth einen Ausdruck der grundsätzlichen Orientierungslosigkeit in der Welt (vgl. Schmitz-Emans 2000, 10) und schreibt weiterhin: „Labyrinth sind darüber hinaus Inbegriff des Vieldeutigen, weil sie dem Benutzer Rätsel aufgeben und zu Lösungsversuchen provozieren, ohne ihm doch sicher die Bewältigung dieser Aufgabe in Aussicht zu stellen“ (ebda, 9). Die Körperreise verleitet diejenigen, die sie bestreiten, ebenfalls dazu, unter Umständen einem größeren Rätsel auf die Spur zu kommen, ohne dass die Erkenntnis wirklich gesichert wäre. Es ist auch der Versuch, eine Ordnung und einen Sinn in etwas zu sehen, wengleich derartiges womöglich gar nicht existiert. Burrichter fasst den Gedanken zusammen, wenn sie schreibt, dass „[d]ie Faszination, [...] sich zu einem guten Teil aus dem enigmatischen Charakter des Labyrinths [erklärt] [...] [und] [v]or allem ältere Labyrinth [...] den Eindruck [erwecken], einen tieferen Sinn zu haben, der sich nicht unmittelbar erschließt“ (Burrichter 2003, 6). Die Reisenden versuchen aus dem Körper Strukturen abzuleiten, die einer gewissen Ordnung entsprechen und einen bestimmten Zweck erfüllen, wengleich der Körper anders als ein architektonisch erbautes Labyrinth keinem bestimmten Plan entsprechen muss. Schmeling spricht von einer doppelten Natur des Labyrinths zwischen „dyspho-

---

<sup>46</sup> Beispiele hierfür sind u. a. die auch hier teilweise verwendeten Texte von Manfred Schmeling *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Brigitte Burrichters *Erzählte Labyrinth und Labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance* und die zahlreichen Beiträge in dem von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans herausgegebenen Sammelband *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*.

rische[m]“ (Schmeling 1987, 13) und „euphorische[m] Reiz“ (ebda), also einem Spannungsfeld zwischen der Verzweiflung angesichts der Orientierungslosigkeit und dem Spaß daran, was er auch unter dem bekannten Oberbegriff „Terror als Spiel“ (ebda) zusammenfasst. Es können außerdem – neben dem Prinzip der Weg- und Sinnsuche – noch weitere Funktionen oder Motive in das Labyrinth einfließen. Dazu gehören unter anderem die Initiation und, eng damit verbunden, die Wiedergeburt. Kern sieht im Labyrinth „eine Verkörperung des Initiations-Vorgangs, wie sie vollkommener kaum gedacht werden kann“ (Kern 1982, 26) und verweist dabei auf die grundsätzliche Situation, in der sich die Person im Labyrinth befindet: Abgeschnitten von der Außenwelt und auf sich allein gestellt, muss sie unter Anstrengung den Weg zum Ziel finden, um danach als neuer Mensch zurückzukehren (vgl. ebda, 26-27). Auch Schmeling teilt die Auffassung dieser Wiedergeburtmetaphorik (vgl. Schmeling 1987, 46).<sup>47</sup> Für die Körperreise und die Suche nach Erkenntnis, die mit ihr einhergeht, ist das von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die Reisenden treten in eine Welt ein, die sie so zuvor noch nicht wahrgenommen haben, wenngleich es sich um einen menschlichen Körper handelt, über den sie selbst verfügen. Die Gleichzeitigkeit von Vertrautem und Fremdem lässt dabei ein Spannungsverhältnis entstehen, das sich auf die Figuren in hohem Maße auswirken und deren Ansichten, Denkweisen und Blickwinkel grundsätzlich verändern kann. Dabei sind die Grenze und ihre Überschreitung ebenfalls zu beachten. Die Grenze ist bereits für Lotman ein wichtiges räumliches Element in der Literatur:

Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein [...]. Die Welt ist in Lebende und Tote eingeteilt und eine unüberschreitbare Linie trennt die beiden Teile. Der sujethaltige Text behält dieses Verbot für alle Figuren bei, führt aber eine Figur (oder eine Gruppe) ein, die ihm nicht unterliegt: Äneas, Télémaque oder Dante steigen ins Schattenreich hinab (Lotman 1972, 327-338)

---

<sup>47</sup> An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass es auch Gegenstimmen gibt, denn Röttgers gibt an: „Ob nicht nur der Wechsel von Recht- und Linksdrehungen während des Wegs zum Zentrum, also auf dem Weg der Konzentration, zum elementaren Rhythmus gehört, sondern vielleicht auch die Umkehr und die Idee eines Rückwegs aus dem Zentrum, d.h. (mit anderen Worten) ob der Glaube an die Wiedergeburt, wenn man nach Verzögerungen im Zentrum angekommen ist, mit zum unverzichtbaren Bildbestand der Labyrinth-Vorstellung gehört, mag offenbleibe, weil es mir nicht sehr wichtig vorkommt“ (Röttgers 2000, 38). Im Gegensatz zu ihm stimme ich allerdings dem Ansatz zu, dass die Rückkehr oder zumindest der Ausgang aus dem Labyrinth von entscheidender Bedeutung ist, um noch einmal den Kontrast zwischen innen und außen hervorzuheben, der sich auch auf die Labyrinthgänger\*innen auswirkt, die nach Verlassen des Labyrinths nicht mehr dieselben sind wie beim Betreten.



Was Lotman hier für die Grenze zwischen Dies- und Jenseits festlegt, lässt sich auf ähnliche Situationen übertragen: Den Körperreisenden gelingt etwas, das anderen Figuren und auch den Rezipient\*innen versagt bleibt. Sie können die Grenze überschreiten und in den Körper gelangen. Ähnlich wie im Labyrinth verlassen sie ihn nicht mehr als dieselben Personen, die ihn betreten haben, denn während der Reise werden neue Erkenntnisse gewonnen und gleichzeitig neue Rätsel gestellt, die die Psyche der Reisenden beeinflussen können und so zu einer mentalen Entwicklung führen. Das kann ebenfalls mit einer körperlichen Veränderung einhergehen, denn die Protagonist\*innen verändern sich physisch, um in den Körper zu gelangen oder wieder in die Außenwelt zu kommen, z. B. indem sie sich schrumpfen oder anwachsen. Die Auseinandersetzung mit dem Körper während der Reise ist zur gleichen Zeit auch eine mit der eigenen Identität.

Das Labyrinth kann also als strukturelle Vorlage für den Körperinnenraum dienen. Gleichzeitig bietet es hinsichtlich des Bewegungsmusters Anknüpfungspunkte, die sich auch auf die Handlung ausdehnen lassen. Schließlich können Funktionen und Motive, die in Zusammenhang mit dem Labyrinth bereits untersucht wurden, für die Körperreise übernommen werden.

### 1.3. Vorgehensweise

Nachdem nun einige theoretische Grundlagen betrachtet wurden, soll im nächsten Schritt eine genauere Schärfung der Kriterien und generelle Einsicht in das behandelte Thema erfolgen, um die erarbeiteten Punkte zusammenzubringen und zu einer Grundlage für die nachfolgenden Analysen zu kommen. Dabei hat mir der Essay<sup>48</sup> von Aris Fioretos *Mein schwarzer Schädel* (orig. *Min svarta skalle*<sup>49</sup>) als eine Basis gedient. Er ist daher besonders beachtenswert, da er sich mit der direkten Verbindung zwischen Literatur und (Natur-)Wissenschaft anhand des konkreten Beispiels einer Reise in das Innere des Menschen auseinandersetzt. Im Wesentlichen beschäftigt Fioretos sich in seinem Essay mit der Frage, warum eine oder ein Autor\*in eigentlich schreibt, was bei diesem Vorgang geschieht und welche

---

<sup>48</sup> Interessanterweise stellt Klausnitzer den Essay als eine wichtige literarische Form im Bereich der Wissenspoetik dar: „Der aus der französischen Sprache stammende Begriff *Essai* leitet sich vom lateinischen *exagium* ab, was ursprünglich „Wägen“ oder „Gewicht“ bedeutet und seit den musterbildenden Texten des skeptischen Moralisten aus Frankreich [Michel de Montaigne] eine Textsorte benennt, die Erkenntnisse nicht als dogmatische Doktrin formuliert, sondern eine tentative und unabgeschlossene Suche so präsentiert, dass der Leser eigene Schlüsse ziehen kann“ (Klausnitzer 2008, 3, alle Kursivsetzungen im Original).

<sup>49</sup> Trotz rudimentärer Schwedischkenntnisse berufe ich mich in diesem Abschnitt auf die deutsche Übersetzung von Paul Berf, da im Wesentlichen Fioretos' theoretische Ansätze zusammengefasst werden und der Essay weniger auf sprachlichem Niveau analysiert wird.

Schwierigkeiten und Hindernisse ihr oder ihm dabei begegnen. Als Ausgangspunkt und Antrieb der Schriftsteller\*innen sieht Fioretos die Erforschung des eigenen Schädelinneren und greift damit die Theorie von Literatur als Mittel zum Erkenntnisgewinn auf, während er gleichzeitig auch eine eigene Körperreiseerzählung mit seinem Text kreiert. In seinem Essay arbeitet er Schwierigkeiten und Hintergründe dieser Gehirnreise heraus, die sich für meine Zwecke nutzen lassen. Die Beschäftigung von Schriftsteller\*innen beschreibt er wie folgt:

Denn als der hoffnungslose Spieler, der er ist, hat sich der Schriftsteller das Unmögliche zur Aufgabe gemacht: dem eigenen Gehirn in die Karten zu gucken. Von nun an wird seine Arbeit niemals enden, nur weil die Schreibtischlampe gelöscht ist oder Blätter zur Seite geschoben werden. [...] Wenn er den Stift nicht niederlegt, ist er am Ende gezwungen, sich als approbierter Paralytiker zu titulieren. (Fioretos 2003, 9)

An dieser Stelle vermischt Fioretos also die Themen Literatur und Naturwissenschaft. Die oder der Schreibende wird zu einer oder einem Hirnforschenden, die oder der durch ihre oder seine Arbeit versucht herauszufinden, was den Menschen ausmacht und definiert, obgleich jenes Unterfangen von Anfang an unmöglich erscheint. Fioretos bezeichnet die literarischen Hirnreisenden dabei des Öfteren als „Kranionauten“ (vgl. z. B. ebda, 22 u. 34). Dieser Begriff geht auf das Wort Kranium (Schädel) zurück.<sup>50</sup> Für Fioretos ist eine oder ein Kranionaut\*in also eine oder ein Reisende\*r oder Forschende\*r in den Gefilden des Schädelinneren. Da sich die hier betrachteten Protagonist\*innen nicht ausschließlich dort aufhalten, könnte man sie in Erweiterung des Begriffs als „Physionaut\*innen“ bezeichnen. Fioretos argumentiert also, dass die Autor\*innen als Hirnforschende auftreten. Durch das Schreiben versuchen sie in die dunklen und verworrenen Gänge des Schädels vorzudringen und dabei grundlegende Fragen über das Wesen des Menschen zu klären. Dieses Unterfangen stellt sie vor einige Schwierigkeiten. Im Wesentlichen manifestieren sich solche aus dem Problem heraus, dass das Innere des Schädels unendlich groß ist, die Strecke hingegen, die die Kranionaut\*innen zurücklegen können, bevor sie umkehren müssen, ist stark begrenzt. Zudem stellt Fioretos die These auf, dass beim Verlassen des Schädels gesammelte Erkenntnisse größtenteils zurückgelassen werden müssen, damit die Reisenden wieder zum Ausgang zurückfinden (vgl. ebda, 43). Trotz der vermeintlichen Sinnlosigkeit des Vorhabens sieht

---

<sup>50</sup> Der Zusatz „naut“ geht auf den lateinischen Begriff für Seemann (nauta) zurück, wird aber bereits vom Meer in den Weltraum enthoben, wenn man sich die Verwendung in Astronaut\*in bzw. Kosmonaut\*in anschaut. In die Begriffe werden sowohl die Reise an sich als auch der potenzielle Aufbruch in das Unbekannte einbezogen, die sich beide auch bei der Körperreise finden lassen.

Fioretos die Arbeit der Autor\*innen – und damit auch der Literatur – aber nicht als vergeblich an, da jede ihrer Reisen für sie ein Grundbedürfnis und den Ausgangspunkt ihrer Arbeit darstellen.

Die Körperreise lässt sich zunächst im Wesentlichen unter der Beziehung von **Raum und Bewegung** analysieren und im Besonderen als Unnatural Space. Betrachtenswert ist, wie dieser (unnatürliche) Ort dargestellt wird, welche Mittel verwendet werden, um ihn zu beschreiben und wie die Protagonist\*innen auf ihn reagieren. Die Bewegung ist nicht nur als tatsächlicher Wechsel von einem Ort zu einem anderen, sondern auch als Streben nach Erkenntnis oder grundsätzliche Motivation zum Vorankommen oder Handeln zu interpretieren. Sie kann ebenfalls durch unterschiedliche Faktoren angereizt werden und verschiedene Formen annehmen. Der Raum (das Schädelinnere) und die Bewegung darin (die Forschungsreise der Autor\*innen oder der Figuren) sind auch in Fioretos Essay wesentliche Merkmale der Körperreise, die er daher ausführlich behandelt. Die oder der Schreibende begibt sich auf eine Expedition in das Gehirn. Sie oder er sucht es also als einen fiktiven Ort auf, an dem man sich mehr oder weniger frei bewegen und den man erforschen kann. Literatur bietet laut Fioretos einen Zugang zu diesem Raum:

So wie man während eines Haschischrauschs immer tiefer in die Irrgänge seines Bewußtseins geführt wird, wird man während der Lektüre eines Buchs in die dunklen Windungen eines Gehirns geleitet. Das Wirrwarr *eines*<sup>51</sup> Gehirns, nicht unbedingt des eigenen. Denn die klangvolle Prosa schafft Vertrautheit an einem Ort, an dem man als Leser nur Gast sein kann. [...] Wie Ariadnes Faden führt sie uns heim, indem sie uns verführt. (ebda, 16)

Die Protagonist\*innen und auch die Autor\*innen und Leser\*innen der betrachteten Werke werden zu Forschenden an einem Ort, der eigentlich nur als gedankliches Konstrukt besteht, in der Literatur aber besucht werden kann. Es bietet sich so die Möglichkeit, ungeahnte Einblicke zu gewinnen, die zwar gegen die Logik der Wissenschaft verstoßen, denen in der Literatur jedoch keine Grenzen gesetzt sind:

Wer einmal die innere Ausdehnung des Schädels entdeckt hat, wird es schwer finden, sich mit weniger zu begnügen. Denn die Involution<sup>52</sup> macht es möglich, durch die graue Substanz wie durch eine Galerie zu wandeln, in der jedes Bild, jedes Souvenir und jedes Artefakt aus unvollendeter vergangener Zeit besteht. [...] Wer wäre nicht

---

<sup>51</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>52</sup> Hier im Sinne der Gegenbewegung zur Evolution, also einem Rückzug aus der physischen äußeren Welt und ihrer Entwicklung und Konzentration auf das Geistige und Innere. Interessanterweise wird der Begriff jedoch auch medizinisch verwendet, nämlich beispielsweise als Rückbildung der Gebärmutter nach der Schwangerschaft. Fioretos verwendet an dieser Stelle also einen Begriff, der sowohl auf dem geisteswissenschaftlichen als auch auf dem naturwissenschaftlichen Gebiet Anwendung findet.

bereit, die Hälfte seines Königreichs für einen Blick in solch ein Album herzugeben?  
(ebda, 32)

Die Frage „Was befindet sich in meinem Kopf?“ (abgesehen von den biologischen/physi-  
schen Bestandteilen) kann nicht durch medizinische Techniken allein geklärt werden. Da es  
bislang keine Apparatur gibt, die es ermöglicht, in den Geist des Menschen zu blicken, über-  
nimmt die Literatur hier eine wichtige Aufgabe und füllt diese Leerstelle. Sie erschafft mit  
ihren Mitteln den Körper- oder Gehirnraum, der sich in der Realität nicht abbilden oder gar  
begehen lässt.

Auch in Fioretos Essay sind der Raum und die Bewegungen durch das **Labyrinthische** ge-  
kennzeichnet, was bereits in der vorangegangenen Textstelle durch das „Wirrwarr“ (ebda,  
16) oder „Ariadnes Faden“ (ebda) aufgegriffen wird. Das Labyrinth zeigt sich erneut als die  
geeignetste räumliche Struktur, um die Körperreise grundlegend zu beschreiben. Dies kann  
sich auf den Aufbau des Körperraumes an sich beziehen, z. B. die Gehirnwindungen, die  
Verästelungen der Nervenbahnen, das Durcheinander aus Adern und Venen, die durch den  
Körper fließen. Das Labyrinth kann aber auch in seiner metaphorischen Funktion auf die  
Körperreise angewendet werden und den Körper zu einem Ort der Selbstfindung werden  
lassen, die nicht immer auf direktem Wege zu erreichen ist. Eine weitere wichtige Eigen-  
schaft des Labyrinths ist das Verhältnis zwischen innen und außen, das bereits zuvor als  
wichtig für die Definition der Körperreise erachtet wurde. Der Labyrinthgänger tritt ein in  
der Hoffnung, etwas zu finden, hat im Inneren aber wieder den Wunsch, nach außen zu treten  
und den Irrungen des Labyrinths zu entkommen. All diese Punkte greift Fioretos in seinem  
Essay auf. Das Schädelinnere ist für ihn ebenfalls labyrinthisch. Dieser Umstand weist nicht  
nur auf die Komplexität des inneren Raumes hin, sondern auch auf den Zustand der Figuren,  
die ihn durchwandern. Sie müssen mit allerlei Hindernissen rechnen, können sich verirren  
oder finden am Ende nicht heraus. Für Fioretos birgt dieser innere Irrgarten daher einige  
Gefahren und Schwierigkeiten:

Es sind nicht nur Fallgruben und Sackgassen, die es notwendig machen, daß ein Kra-  
nionaut auf seiner Reise durch das Labyrinth des Gehirns jeder kleinsten Abwei-  
chung Beachtung schenkt. Früher als er ahnt, kann das Knäuel aufgebraucht sein,  
und dann steht er da, das Ende in seiner Hand. Mit leeren Händen, wenn er es am  
wenigsten wünscht; als er gerade glaubte, der richtigen Konfiguration der Seele auf  
die Spur gekommen zu sein. Ganz leicht zieht er vielleicht am Faden, wider besseres  
[sic] Wissens, noch voller Hoffnung, aber es nützt nichts. Der Zwirn ist bereits arg  
gespannt, und wenn er noch fester zieht, wird er reißen. Nein, dies ist der Endpunkt  
der Reise. Finito. Weiter kann man nicht kommen. Jeder neue Schritt ist ein Wagnis.  
Zehn und er hätte sich verirrt. Oh, denkt er, beschämend kleingläubig, und starrt auf  
die Büchse, die er sich unter den Arm geklemmt hat. War das alles? Einige nervös

kolorierte Schnappschüsse von der Innenseite des Schädels? Eine Reihe von Esels-ohren in einem Reiseführer über das Herz der Dunkelheit<sup>53</sup>, dieses Bergwerk der Seele? (ebda, 34-35)

Fioretos beschreibt die Reise ins Gehirn als ein frustrierendes Unterfangen, wenn der Reisende dabei vollumfängliche Erkenntnis bei gleichzeitiger Erreichung des Ausgangs erwartet. Durch seine Vielschichtigkeit kann das menschliche Innere niemals ganz entdeckt werden. Es ist daher naheliegend, dass diejenigen, die es versuchen, in ihm nicht über einen gut beschilderten Spazierweg flanieren, sondern auf ein kompliziertes Labyrinth treffen, dessen Durchquerung oft gar nicht oder nur mit Abstrichen möglich ist. Diese Tatsache entspricht aber erneut Ansätzen der Wissenspoetik, die literarische Werke davon befreien, sowohl einem Wirklichkeitsanspruch zu entsprechen als auch konkrete Wahrheiten und endgültige Erkenntnisse transportieren zu müssen. Fioretos arbeitet dabei ebenfalls die besondere Eigenschaft des Körperlabyrinths heraus, dass sein Ziel oder Mittelpunkt nicht klar definiert und erreichbar ist. Im Labyrinth steht eher die Reise im Vordergrund als das konkrete Ziel. Fioretos stellt daher in seinen Betrachtungen eher den rhizomartigen Typ des Labyrinths dar. In seinem Fall tritt der Besucher in das Labyrinth ein und versucht es möglichst weit zu bereisen. Dabei gibt es kein Endziel, das er definieren könnte, denn die Erkenntnis, die er gewinnen kann, ist unendlich. Es gibt also keinen Mittelpunkt, der als Abschluss dient. Der Reisende kann nur – wie Fioretos es bezeichnet – eine „Black box“ (ebda, 16) finden. Es gibt keinen (erreichbaren) Ausgang, denn der Weg im Inneren ist unendlich.<sup>54</sup> Der Besucher muss also früher oder später umkehren und zum Eingang zurück, kann aber auch gleichzeitig seine Box nicht mitnehmen, da sie ihn am Auffinden des Rückwegs hindert (vgl. ebda, 43). In den vorliegenden Werken können die Labyrinth unterschiedliche Gestalten annehmen,

---

<sup>53</sup> Dieser Begriff findet sich in ähnlicher Form auch in Walter Moers' *Prinzessin Insomnia & der alpträumfarbene Nachtmahr*, dort als das „dunkle Herz der Nacht“ (Moers 2017, 103). In beiden Fällen lässt sich ein Bezug zu Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* sehen. Obwohl in diesem keine Körperreise beschrieben wird, so lässt sich Marlows jugendlicher Drang, die noch unbekanntesten Flecken auf der Landkarte zu entdecken, mit dem gleichsetzen, den die Protagonisten der Körperreise ebenfalls verspüren. So heißt es bei Conrad: „Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say: When I grow up I will go there. (Conrad 2006,7-8). Es geht also im Wesentlichen um die Erforschung der „blank spaces“ (ebda), Orte, die bisher noch niemand oder nur wenige betreten haben. Ähnlich wie die Körperreisenden und auch bei Fioretos geschildert, ist Marlow bei seiner Afrikareise von dem Gefühl geplagt, jederzeit den letzten Rest der Orientierung verlieren zu können, was beispielsweise dadurch nahegelegt wird, dass die Fahrt entlang des Flusses von ihm so beschrieben wird „We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness. [...] We were wanderers on a prehistoric earth, on an earth that wore the aspect of an unknown planet“ (ebda, 35)

<sup>54</sup> Im Rhizom sind grundsätzlich unendlich viele Wege möglich. Selbst wenn Fioretos Beschreibung hier eher auf einen unendlich langen Weg hinweist, läuft auch dieses Labyrinth auf das Prinzip des Rhizoms hinaus, das das Auffinden eines Ziels unmöglich macht, indem es unendlich viele gleichwertige Wege aufweist.

sie zeichnen sich aber ebenfalls dadurch aus, dass ihre Durchquerung weder unproblematisch ist, noch zu einem Ziel führt, das es den Protagonist\*innen gleichzeitig erlaubt, auf dem Weg alles zu erfahren, was es zu wissen gibt, und diese Erkenntnis mit nach außen zu tragen. Alle Protagonist\*innen sind bemüht, das Chaos in ihrem Inneren zu erforschen, werden aber aus unterschiedlichen Gründen dabei behindert und schaffen es letztlich oft nur mit Not den Ausgang zu finden.

In Bezug auf den Ort ist auch die Dimension der Richtung wichtig, in welche die Protagonist\*innen streben. Durs Grünbein bezeichnet in seinem Nachwort zu Fioretos Aufsatz die Prosa als „rhythmisierte Hirntätigkeit, das Rein-und-Raus-Spiel des Bewußtseins, das im Versteck der Sprache umherjagt wie in seinem Bau Kafkas Tier<sup>55</sup>“ (Grünbein 2003, 60). Die Literatur kann sich somit zwischen dem Inneren und dem Äußeren hin und her bewegen und versucht zwischen den beiden Größen zu vermitteln. Diese Aufgabe ist allerdings keine leichte und zeigt sich schon an den Problemen, denen diverse Protagonist\*innen begegnen, wenn sie sich auf den Weg machen. Dem Wunsch, von außen nach innen zu gelangen, folgt dabei nämlich meist unausweichlich das Bedürfnis, wieder von innen nach außen zu kommen. So spannend die Erkenntnisse und Abenteuer, die den Protagonist\*innen begegnen auch sind, sie müssen immer erkennen, dass sie nicht an einem Ort verharren können. Genau wie die Figuren versucht die Literatur an sich zwischen diesen beiden Dimensionen zu vermitteln und eine größtmögliche Überschneidung zu finden. Obwohl sich Fioretos hauptsächlich mit schriftlichen Werken auseinandersetzt, spielt in seiner Betrachtung auch ein Film eine wesentliche Rolle: *Johnny zieht in den Krieg* (orig. *Johnny Got His Gun*).<sup>56</sup> An jener Stelle beschäftigt sich Fioretos mit dem Problem, das entsteht, wenn sich jemand auf unabhärbare Zeit im eigenen Inneren befindet und es nicht mehr verlassen kann. Johnny, der durch eine Kriegsverletzung nur noch aus Kopf und Rumpf besteht und keinerlei Sinne mehr besitzt, ist nahezu vollständig von der Außenwelt abgeschnitten. Er lebt hauptsächlich in

---

<sup>55</sup> Hier lassen sich wieder Anknüpfungspunkte zum Labyrinth finden, denn Kafkas Erzählung *Der Bau* ist für die Forschung in diesem Bereich durchaus fruchtbar, wie Manfred Schmelings Auseinandersetzung damit zeigt (vgl. Schmeling 1987, 99-123).

<sup>56</sup> Während der frühen Beschäftigung mit dem Grundthema dieser Arbeit habe ich diesen Film noch in das Korpus möglicher Werke zur Bearbeitung aufgenommen. Jedoch entfällt hier die wirkliche Betrachtung des Körperinnenraums in biologischer Hinsicht, da Johnny zwar in seinem Inneren gefangen ist, sich aber nicht wirklich von innen betrachten kann. Ein ähnliches, allerdings autobiographisches Beispiel bietet Jean-Dominique Baubys *Le Scaphandre et le Papillon*, in dem der Autor den Zustand des Locked-in-Syndroms beschreibt, in dem er sich nach einem Schlaganfall bis zu seinem Tod befindet. Während er geistig gesund ist, ist sein Körper bis auf ein Augenlid völlig gelähmt. Diesen Zustand umschreibt er u. a. mit dem titelgebenden Taucheranzug („Scaphandre“, in der deutschen Übersetzung im Titel als „Taucherglocke“ bezeichnet), der seinen immobilen Körper beschreibt, während seine Gedanken in Form des Schmetterlings („Papillon“) weiter beweglich bleiben (vgl. Bauby 2009, 10).

seinem eigenen Bewusstsein. Da er nahezu „entkörper“ ist, stellt sich auch die Frage, was von ihm – oder dem Menschen an sich – übrig bleibt, wenn die biologische Substanz fast vollständig verschwunden ist. Laut Fioretos muss „[e]in Mensch, der entdeckt hat, daß er nur noch Gehirn ist, [...] einen kühlen Kopf bewahren“ (Fioretos 2003, 24) und sich „Gewißheit über Zeit und Raum verschaffen“ (ebda). Er versucht also immer wieder Kontakt zur Außenwelt herzustellen, da er im Inneren gefangen ist, während der „normale“ Mensch, der zu sehr in der Außenwelt verhaftet ist, versucht, sich Zugang zum Inneren zu verschaffen. Fioretos bringt die Situation des Protagonisten auch in Verbindung mit der der oder des Schreibenden:

Warum verknüpfte ich früh, lange bevor mir das bewußt wurde, das Leben des unbekanntes Soldaten [Johnny] mit dem des Prosaisten? Lag es daran, daß beide – zwar auf unterschiedliche Weise, aber beide gleichermaßen verzweifelt – versuchen, sich in Zeit und Raum zu orientieren, in einer Situation, in der die Chancen nicht besonders gut stehen? Lag es an dem mehr oder weniger dramatischen Gegensatz zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit, Einsamkeit und Gemeinschaft, Schädeldunkelheit und erleuchteter Umwelt, der so offenbart wurde? Hing es folglich mit der Frage zusammen, wie sich diese Diskrepanz überbrücken ließ, und sei es auch nur ein wenig, so daß „Kommunikation“ entstehen konnte? Vielleicht. Heute bin ich eher geneigt zu glauben, daß es mit dem ursprünglichsten Impuls zu tun hatte, den ich kenne: selber den ersten Sonntag bestimmen und seine eigene Zeitrechnung erschaffen zu dürfen. (ebda, 26)

Fioretos weist hier zum einen auf das bereits erwähnte Problem hin, dass die Literatur zwischen beiden Seiten – Innen- und Außenwelt – vermitteln möchte. Er eröffnet aber zum anderen auch noch eine erweiterte Dimension. Statt sich lange an diesem Problem aufzuhalten, kann die Literatur auch versuchen, einfach ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit zu schaffen. Er stellt damit den Vorzug heraus, dass sie sich als Kunstform nicht den Regeln der Wirklichkeit unterwerfen muss. Sie kann dadurch zwar nicht final das Problem der Vermittlung zwischen außen und innen lösen, sich ihm aber wenigstens annähern.

Wenn die grundsätzliche Struktur des Körperraums anhand des Labyrinths geklärt werden kann, stellt sich im Anschluss die Frage, wie er sich darüber hinaus gestaltet und wie die Protagonist\*innen ihn wahrnehmen und von ihm beeinflusst werden. Hierbei spielt das eingangs erwähnte Zusammenspiel der Wissenschaften und der Literatur eine Rolle. Im Körperraum treffen wesentliche **medizinisch-biologische** und **philosophische** Ansätze zusammen, die in der Literatur vereint werden können. Sie schlagen sich auch in den Beschreibungen in Körperreiseerzählungen nieder und werden daher einzeln analysiert. Hier dienen neben der Betrachtung direkter Beschreibungen auch die von Klausnitzer herausgestellten **literarischen Stilmittel** (vgl. Klausnitzer 2008, 77-79) als Analysegrundlage.

Wenn man zunächst das Verhältnis von Medizin/Biologie und Literatur betrachtet, finden sich in literarischen Texten, die sich mit der Körperreise beschäftigen, viele naturwissenschaftliche Beschreibungen und Betrachtungen. Der Bezug zur Biologie wird auch bei Fioretos immer wieder aufgegriffen:

Tut der Prosaist vielleicht gut daran, kein einsamer Wanderer, verloren in Träumereien, und auch kein betthütender Oblomow, sondern ein nüchterner Vagabund der Hirnlappen, ein Peripatetiker des Gehirns zu werden? Ein Seelenrealist? Warum sollte einem ein Ausflug in die terra incognita des eigenen Schädels kein zerebrales Bukett an die Hand reichen? Ist das, was wir Seele nennen, vielleicht nichts anderes als eine neurologische Fioriture – eine eigensinnige Windung aus grauer Substanz, eine persönliche Arabeske auf einer genetischen Grundmelodie? Man darf nur nicht vergessen, daß solche Blumen frisches Wasser brauchen und nicht Erde, Esprit, nicht Dogma. (ebda, 27)

Die oder der Schriftsteller\*in wird selbst zur oder zum Naturwissenschaftler\*in, die oder der sich in ihrem oder seinem Werk auf unbekanntes Gebiet begibt und sich dabei die Frage stellt, ob der Mensch tatsächlich nur aus Fleisch, Knochen, Nervenverbindungen usw. – sprich einer Ansammlung biologischen Materials besteht oder noch mehr zu finden ist. Fioretos verwendet dabei eine Kombination aus wissenschaftlichen und künstlerischen Begriffen wie „zerebrales Bukett“, „neurologische Fioriture“ oder „genetische Grundmelodie“. Der Schädel ist für Fioretos also gleichermaßen künstlerischer Imaginationsraum wie reales biologisches Gebilde. Diese Zusammenführung von **Wissenschaft und Kunst** über sprachliche Mittel findet sich ebenfalls in den analysierten Körperreisetexten.

**Philosophische Dimensionen** spielen ebenfalls eine große Rolle, vorwiegend in Bezug auf die Vereinbarung von Physischem und Metaphysischem. Die Notwendigkeit des Physischen wird erneut am Beispiel von *Johnny Got His Gun* ersichtlich. Nach seinem Unfall ist ihm nahezu alles Körperliche genommen: „Das einzige, was ihm geblieben ist, sind zwei unförmige Körperteile – der eine größer, der andere kleiner: Rumpf und Kopf. Es ist schwer zu sagen, was mich mehr in den Bann zog: das Menschliche oder das Unmenschliche an der Situation des Mannes“ (ebda, 23-24). Auch wenn Fioretos sich diese Frage nicht selbst beantworten kann, liegt ihre Lösung sehr nahe: Es ist das „Sowohl-als-auch“. Der Mann ist fast völlig auf seinen Geist reduziert, aber eben nur fast. Um das ganze Ausmaß seiner Situation zu begreifen, braucht es auch noch einen Körper, etwas Fleischliches, das an die ihn umgebende Welt gebunden ist. Dadurch entsteht eine Art Vermittlungsversuch, der Johnny in die Lage versetzt, zu einer tieferen Erkenntnis zu gelangen. So schreibt Fioretos:

[M]it der Zeit gelangte ich zu der Überzeugung, daß er in seinem freudlosen Dasein eben die verzweifelten Tafeln erblickt hatte, eben die reichen, desperaten Wunder,



von denen ich träumte. [...] Wenn Johnny nicht für die Rolle der Camera obscura taugte, wußte ich nicht, was erforderlich war. Schließlich ging es um nicht weniger, als zu zeigen, daß die Innenseite des Schädels weiter war als ein Himmel. (ebda, 34)

Die Darstellung benötigt das Körperliche, um darüberhinaus zu verweisen. Ohne Johnnys Verletzung und folglich auch ohne seinen Leib wäre eine solche Situation wie die seine gar nicht möglich. Es wird also ersichtlich, dass der Körper die Basis für alle Überlegungen über den Geist bildet – und natürlich auch umgekehrt. Des Weiteren kann das eine nicht ohne das andere existieren, zumindest nicht auf der Ebene des Diesseits. Die Körperreise bewegt sich daher auch immer in einer philosophischen Dimension. Sie beschäftigt sich mit der Identität und der Existenz des Menschen in und auf der Welt. Ein weiterer Begriff muss an dieser Stelle für meine Zwecke noch geschärft werden: Am besten lässt sich die Motivation der Körperreise wohl mit dem Körper-Geist-Problem erfassen. In seinen wesentlichen Ausprägungen unterscheidet man dabei den Dualismus mit dem Ausgangspunkt, dass sowohl Körper als auch Geist in Wechselwirkung miteinander existieren, den Idealismus, der sich auf den Geist beschränkt und den Materialismus, der den Körper als einzige existente Größe ansieht (vgl. Rüdtenklau 2008). Bei den Überlegungen in dieser Arbeit gehe ich im Wesentlichen von einer Koexistenz von Körper und Seele aus, die für die Körperreise unabdingbar ist. Der bereiste Körper ist nicht nur physisch von Interesse, sondern provoziert auch die Auseinandersetzung mit seinen metaphysischen Komponenten. Gleichzeitig ist nicht nur das physische Erfahren der Reise für die Protagonist\*innen von Bedeutung, sondern auch die metaphysische Reflexion dieser. Das Spannungsfeld zwischen Körper und Geist ist für philosophische Überlegungen besonders relevant. Durch die Konfrontation mit der eigenen Körperlichkeit muss der Mensch sich unweigerlich bestimmte Fragen stellen: Entscheide ich selbst über das, was ich bin und tue, oder werde ich von biologischen Vorgängen bestimmt? Bin ich ein metaphysisches Wesen oder ist mein Bewusstsein nur ein physisches Konstrukt aus Nervenbahnen? Allein die Fähigkeit, darüber nachzudenken, zeigt auf, dass der Mensch nicht auf seinen Körper begrenzt ist. Er kann aber auch nicht seine Körperlichkeit verleugnen. In allen betrachteten Werken nehmen philosophische oder auch konkret identitätstheoretische Überlegungen einen wesentlichen Teil ein. Die Protagonist\*innen befassen sich mit ihrem Selbst, dessen Ursprung und der Rolle, die sie in der sie umgebenden Welt einnehmen wollen. Dabei wird durch das Erleben des Körpers die Beschäftigung mit dem Geist angeregt. Fioretos sieht die Frage nach dem Sinn und Wesen des Menschseins auch als ein wesentliches Betätigungsfeld der Literatur. Er macht dabei ein Problem aus, auf das Schreibende bei der Formulierung von Lebenserfahrungen, die sie für individuell halten, stoßen können: „Überzeugt von der genuinen Austauschbarkeit seiner Erlebnisse wird ein Mensch,

dem dieser Verdacht gekommen ist, sein Leben der Aufgabe widmen, den Schmerz darüber zu formulieren, nicht einzigartig zu sein“ (Fioretos 2003, 8). Das spiegelt sich auch in dem Problem des Verhältnisses zwischen Körper und Geist bzw. Seele wider. Die Seele eines Menschen als abstraktes, nicht zu fassendes Gebilde ist grundsätzlich von einer bestimmten Einzigartigkeit geprägt. Sie ist das, was jeden Menschen ausmacht und ihn befähigt, seine individuelle Geschichte zu erzählen. Der Körper jedoch ist gleich. Nicht im Sinne, dass alle Menschen exakt gleich aussehen, sondern dass ihre Körper nach den gleichen biologischen Prinzipien funktionieren oder zumindest funktionieren sollten. So ernüchternd diese Erkenntnis erscheint, so beflügelnd wirkt sie sich jedoch wiederum auf die Arbeit der Literatur aus, die jenen Umstand mit dem der Existenz einer individuellen Persönlichkeit vereinen muss. Dafür muss die oder der Schriftsteller\*in den Umstand ihrer oder seiner Körperlichkeit akzeptieren, als einen festen Bestandteil des Selbst ausmachen und sich zunächst einmal neutral betrachten: „[E]s [gibt] nur eine Regel: sich selbst nicht mit Sympathie oder Mißtrauen zu sehen, sondern mit Neugier. Es stellt sich nicht länger die Frage, *wer*<sup>57</sup> man ist, sondern *was* man ist“ (ebda, 12). Fioretos gibt hierbei einen entscheidenden Hinweis: Wahre Erkenntnis lässt sich nicht durch eine subjektive Ausgangssituation erlangen. Es hilft also wenig, sich als rein geistiges und damit überlegenes Wesen zu betrachten. Genauso wenig ist einem aber damit gedient, sich der eigenen Körperlichkeit völlig zu ergeben und vor dieser zurückzuschrecken. Stattdessen müssen Literaturschaffende – und auch Naturwissenschaftler\*innen – mit einem offenen und neugierigen Blick den Menschen betrachten und sich dabei nicht anderen Sichtweisen verschließen. Auch die Protagonist\*innen müssen auf ihrer Körperreise zwangsläufig über das Verhältnis von Körper und Geist nachdenken und dazwischen vermitteln.

Besonders wichtig ist ferner die Erkenntnis, dass trotz aller Bemühungen niemals eine endgültige Antwort auf die Frage „Wer oder was bin ich?“ gefunden werden kann. Medizin und Literatur nähern sich – einzeln oder gemeinsam – lediglich einer Antwort an. Die „Black box“ (ebda, 16) ist für Fioretos das, was Aufschluss über die Vorgänge im Inneren des Menschen liefern kann. Doch dazu müsste sie erst von den (literarischen) Hirnforschenden nach außen getragen und geöffnet werden. Dies ist ein unmögliches Unterfangen. Dennoch ist es nicht sinnlos:

Aber ist das Ziel der Reise wirklich, sich selber zu finden? Und mit der Beute unter dem Arm heimzukehren? Geht es nicht vielmehr darum, was der Kranionaut tut,

---

<sup>57</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

wenn er von Angesicht zu Angesicht seinen eigenen Unzulänglichkeiten gegenübersteht? Auch wenn der Dunkelheit um ihn herum die Begrenzung fehlt, gilt dies doch nie für seine Kompetenz. Das Garnende in der Hand, begreift er nun, wo die Reichweite seiner Selbsterkenntnis endet. Starrt er lange genug in die Dunkelheit hinein, muß er sich damit abfinden, daß sie am Ende zurückstarrt. (ebda, 43)

Dies klingt im ersten Moment so, als wären jegliche Bemühungen, die Literatur und Wissenschaft im Zusammenspiel miteinander betreiben, eigentlich umsonst, da sie nie das finale Ziel erreichen, das sie sich gesetzt haben. Es kann allerdings nicht um völlige Erkenntnis gehen, sondern darum, einem Grundbedürfnis des Menschen nachzugehen. Allein die Beschäftigung mit dem eigenen Ich ist für diesen existenziell. Sie ist das, was den Menschen zum Menschen macht. Ferner gelangt man auf dem Weg auch zu anderen Erkenntnissen, die ein Teil der Antwort auf die eigentliche Frage sind. Fioretos sieht am Ende seines Essays daher auch eine positive Dimension in der Rückkehr mit leeren Händen:

Mit etwas Glück hat man auf dem Weg durch das Labyrinth das Innerste nach außen gekehrt. Wie einen Strumpf. Wenn man nun die Hände von den Augen nimmt, den Blick hebt und sich selber im Spiegel aus Papier betrachtet, wird man in diesem Falle feststellen, daß man aus der Dunkelheit des Schädels mit einem schwarzen Schädel zurückgekehrt ist. Aber das ist noch nicht alles. Das einzige, was man sieht, ist ein abgewandter Kopf! Dieser Fluch des Schriftstellers ist zugleich der Segen der Literatur. Denn der Spiegel aus Papier ist ein Zauberspiegel: Er bestätigt, daß sich der Kranionaut gehäutet und die Perspektive gewechselt hat. (ebda, 52)

Die Beschäftigung mit dem inneren Selbst hilft dabei, sich von außen zu betrachten bzw. Abstand zu sich zu gewinnen und so besser über das Verhältnis von Körper und Geist reflektieren zu können. Somit kann ein literarischer Beitrag für die Frage der menschlichen Identität geleistet werden. Außerdem ist das entstandene Produkt – ein Roman, ein Comic, ein Film – auch immer ein Zeugnis der Forschungsreise, die die oder der Künstler\*in getätigt hat. Obwohl sie oder er dieses selbst nicht interpretieren kann und es – wie Fioretos formuliert – „dem Schriftsteller den Rücken zu[kehrt]“ (ebda, 52), ist es ein Produkt ihres oder seines Geistes, das gleichzeitig die Frage und die Antwort des menschlichen Daseins beinhaltet. Nur durch das Zusammenspiel von Körper und Geist und die Fragen und Impulse, die sich daraus ergeben, kann ein künstlerisches Werk überhaupt erst entstehen. Seine Interpretation bleibt dabei vielfältig und individuell und eine klare Antwort entzieht sich ebenfalls den Autor\*innen. Philosophische Ansätze spiegeln während der Körperreise die Reflexion über die menschliche Identität wider und sind eines ihrer wesentlichen Bestandteile.

Als letzten Punkt spielt die Literatur an sich eine wichtige Rolle und zwar in Bezug auf ihre Selbstreferentialität, die sich z. B. in Form **intertextueller Verweise** oder Reflexion über **Literatur und Kunst** an sich ausdrückt. Diese greift auch Fioretos in seinem Essay auf:

„Blende ich mich nicht selbst? Ist mein Gehirn nicht möglicherweise das eigentliche Hindernis für Erkenntnis?“ Wenn Perseus seinen Spiegel als Schild hochgehalten hätte, statt ihn zum Sehen zu benutzen, wäre dies die Verblüffung gewesen, die Medusa empfunden hätte, unmittelbar bevor sie von ihrem eigenen Blick versteinert worden wäre. (ebda, 10)

Fioretos verwendet mit Perseus und Medusa hier einen intertextuellen Verweis, der die Relevanz der Thematik durch die Literaturgeschichte hindurch betont. Fioretos greift außerdem später im Text ein weiteres mythologisches Thema auf, das die Überzeitlichkeit des Problems hervorhebt. In diesem Fall geht es um die Geburt der Athene aus dem Kopf ihres Vaters Zeus: „Weisheit als eine Folge von Kopfschmerzen; Migräne als Mutterersatz“ (ebda, 21). Körperliche Symptome und geistige Phänomene werden hier zusammengedacht. Außerdem wird gezeigt, dass selbst eine göttliche Geburt noch auf einem körperlichen Vorgang beruhen kann. Als Beispiel bezieht er sich dabei auf einen Mythos, was wiederum unterstreicht, dass die behandelten Grundfragen eine literarische Historie und eine Art überzeitliche Relevanz haben. Der Bezug auf andere, vorangegangene Texte ist ebenfalls mit der Wissenspoetik kompatibel. Wissen baut hierbei auch auf vorhergegangenem auf, wird wieder aufgegriffen und in den Kontext neuer Ideen bzw. literarischer Szenarien gebracht. Somit muss letztlich auch das „Wie“ der Körperreise im Sinne ihrer künstlerischen Erstellung betrachtet werden sowie ihre Bezüge zur Literatur und Kunst selbst.

Im Wesentlichen lassen sich die Texte also anhand der folgenden – hier noch einmal zusammengefassten und anhand von Fioretos‘ Essay untermauerten – Kriterien analysieren:

1. **Raum und Bewegung:** Der Körperraum wird immer unterschiedlich beschrieben, hat allerdings auch Gemeinsamkeiten. Dazu gehört beispielsweise die Orientierung an einem realweltlichen biologischen Vorbild, der labyrinthische Aufbau oder das grundsätzliche Gefühl von Verwirrung und Verirrung, das er in den Protagonist\*innen hervorruft. Körperreisende sind immer vom Wunsch nach Bewegung motiviert. Diese kann in unterschiedlichem Grad auch ausgeführt werden. Als grundsätzliche Richtung ist hierbei der Wechsel von außen nach innen und von innen nach außen zu betrachten und die damit einhergehenden Grenzüberschreitungen.

2. **Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen:** Da der biologische Aspekt der Körperreise in dieser Arbeit als ein wesentliches Kriterium angesehen wird, greifen die behandelten Werke zwangsläufig auf Wissen aus dem naturwissenschaftlichen Bereich zurück. Dabei ist vorrangig das Zusammenspiel zwischen literarischen und naturwissenschaftlichen Elementen und deren Durchmischung interessant. Neben expliziten Verweisen auf tatsächlich vorhandenes naturwissenschaftliches Wissen spielt auch die Verwendung literarischer Stilmittel wie Metaphern eine Rolle, um auf die Problematik der Unerklärbarkeit bestimmter Ereignisse im Verlauf der Körperreise hinzuweisen.
3. **Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen:** Sie resultieren meist aus dem Zusammenspiel der beiden ersten Analysepunkte, da sich hieraus das Bedürfnis nach einer Vermittlung zwischen der körperlichen und der geistigen Komponente des Menschen ergibt. Alle Protagonisten stoßen auf ihrer Reise auf tiefgreifende philosophische Fragestellungen, Probleme und Dilemmata. Sie versuchen diese so gut es geht zu ergründen und nutzen ihre einzigartige Situation – den Aufenthalt im Körper – aus, um einen Vorteil gegenüber der Betrachtung von außen zu erlangen.
4. **Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst:** Intertextualität zeigt die Bedeutung eines Themas oder einer Fragestellung über literarische Epochen hinweg auf. Zudem wird deutlich, wie sie auf unterschiedliche Weisen behandelt und in einem neuen Text wieder fruchtbar gemacht werden können. Es kann außerdem im Kontext des Wissenserwerbs auf Elemente oder Beispiele zurückgegriffen werden, die bereits aus anderen Werken bekannt sind und man kann so an diese anknüpfen, sie variieren und neu betrachten. Übergeordnet können Literatur und Kunst an sich in den Werken immer dann von Bedeutung sein, wenn z. B. naturwissenschaftliche Leerstellen durch künstlerische Mittel gefüllt werden. Diese müssen nicht unbedingt intertextueller Natur sein, sondern können auch weitere literarische Verfahren oder solche aus anderen Medien umfassen.

Diese vier Kriterien werden nun für die Betrachtung exemplarischer Körperreiseerzählungen genutzt. Aus ihnen kann zunächst eine tiefgreifende Analyse der Werke erfolgen, die in einem nächsten Schritt auf konkrete und übergreifende Aussagen zur literarischen Körperreise schließen lässt. Nachfolgend werden die Analysewerke kurz vorgestellt, ihre Relevanz aufgezeigt und die Anordnung innerhalb der Arbeit begründet.

## 2. Vorstellung der Werke und Begründung der Auswahl

### 2.1. Ian McEwan: *Nutshell* (2016)

In dem 2016 erschienenen Roman *Nutshell* lässt Ian McEwan einen sehr ungewöhnlichen Protagonisten zu Wort kommen: einen ungeborenen Fötus. Dieser ist nicht nur in der Lage, sich äußerst eloquent auszudrücken und über seine Situation sehr ausschweifend zu philosophieren, sondern wird außerdem Zeuge eines Mordkomplotts gegen seinen eigenen Vater, das von seiner Mutter und seinem Onkel geplant und durchgeführt wird. Intertextuell lehnt sich McEwan hierbei eindeutig an Shakespeares *Hamlet* an und lässt seinen pränatalen Protagonisten ähnlich machtlos und von Rachedgedanken geplagt durch die Handlung prokrastinieren. Diese endet mit der Geburt und kurz vor der möglichen Festnahme der Mutter, sodass sie sich hauptsächlich auf die Zeit innerhalb der Gebärmutter beschränkt. Von dort berichtet der Protagonist über seine missliche Lage, aber auch über seine Identitätsprobleme, Ängste und Vorstellungen von der äußeren Welt, die er nur akustisch bzw. durch den Körper seiner Mutter wahrnehmen kann.

*Nutshell* ist hier an erster Position angesiedelt, da der Protagonist und mit ihm die Erzählinstanz zwar unnatürlich sind, die geschilderten Ereignisse und Beschreibungen des Aufenthalts in der Gebärmutter aber nah an die (biologische) Realität angelehnt sind. Außerdem ist ein denkender und reflektierender Fötus<sup>58</sup> zwar sehr ungewöhnlich, aber nicht völlig undenkbar, da wir de facto nur sehr wenig über das Leben und Denken vor der Geburt wissen. Auch der Eintritt und Austritt in bzw. aus dem Körper ist schlüssig biologisch nachvollziehbar (Schwangerschaft und Geburt).

*Nutshell* behandelt zwar kein Vorankommen im physischen Sinne (außer dem Weg durch den Geburtskanal), erfüllt aber die weiter gefasste Definition der Reise insoweit, als der Protagonist sich durch zahlreiche Gedankengänge kämpfen muss, in der Hoffnung, bereits vor der Geburt einen Sinn und Zweck in seinem Dasein zu erkennen. Dabei tritt auch gleichzeitig die philosophische Dimension der Körperreise stark hervor. Er ist außerdem vom erwähnten Wunsch des Von-innen-nach-außen-Kommens motiviert. Obwohl der Protagonist auf einen

---

<sup>58</sup> Gemeint ist hier die grundsätzliche Fähigkeit des Fötus zu denken und zu reflektieren. Die Art und Weise, wie er dies im Roman zum Ausdruck bringt, ist sicherlich nicht realitätsnah, könnte aber auch mit einer Rückblende erklärt werden, also einem erwachsenen Protagonisten, der über die Zeit in der Gebärmutter reflektiert und sich in diese zurückversetzt. Beide Varianten sind nicht vollständig logisch zu belegen, womit die Wahl des Protagonisten sowie seiner Eigenschaften hier schlicht eine kreative Entscheidung des Autors sind und definitiv in den Bereich eines Unnatürlichen Erzählens fallen.

relativ kleinen Teil des Körpers beschränkt ist (Gebärmutter und Geburtskanal) sind die Beschreibungen seines Lebensraums dennoch detailliert und sein Erzählen durch zahlreiche andere medizinisch-biologische Elemente geprägt.

## 2.2. Richard Fleischer/Isaac Asimov: *Fantastic Voyage* (1966)

In *Fantastic Voyage* aus dem Jahre 1966 reist eine Gruppe von Wissenschaftler\*innen in einem geschrumpften U-Boot in den Körper eines Menschen, um dessen Leben zu retten. Die Körperreise ist hier in einen Spionage- und Actionfilmkontext eingebettet. Der Patient muss gerettet werden, um wichtige Informationen zu sichern und die Reisenden müssen sich während ihres Abenteuers gegen einen Maulwurf behaupten, der den glücklichen Ausgang des Unterfangens verhindern will. So geraten sie beispielsweise in zahlreiche Verstrickungen, die das Vorankommen im Körper behindern, gelangen auf einen falschen Weg oder müssen sich gegen das körpereigene Abwehrsystem behaupten. Letzten Endes gelingt es jedoch, das potenziell tödliche Blutgerinnsel aus dem Körper des Patienten zu entfernen und die Besatzung des U-Boots kann den Maulwurf entlarven und sich selbst wieder in die Außenwelt retten.

Mit *Fantastic Voyage* tritt ein „Klassiker“ der Körperreise in das hier verwendete Korpus ein. Das Schrumpfen von Menschen und deren anschließender Eintritt in den Körper ist ein oft zitiertes Element anderer literarischer und filmischer Körperreisen, die sich zu großen Teilen dabei auf dieses Beispiel beziehen, das dadurch schon fast als prototypisch für die Körperreise zu bezeichnen ist.<sup>59</sup> Durch seinen wissenschaftlichen Bezug (Technik zum Schrumpfen des U-Boots) ist es zwar noch zu Teilen realitätsnah, aber mit tatsächlich vorhandenen Mitteln nicht zu bewerkstelligen. Außerdem ist auch die Reise durch bzw. der Aufenthalt im Körper keine natürliche, sodass sich *Fantastic Voyage* gegenüber *Nutshell* um ein weiteres Stück von einer „realitätsnahen“ Darstellung entfernt.

Da der Fokus des Films eher auf der Handlung liegt, tritt die philosophische Dimension der Körperreise etwas in den Hintergrund, wird jedoch nicht vollends ausgeblendet. So gibt es

---

<sup>59</sup> An dieser Stelle ließe sich – berechtigterweise – die Frage stellen, warum nicht ausschließlich solche Texte und Filme für die Analyse herangezogen wurden, da der Bestand hier groß ist. Zum einen handelt es sich dabei aber sehr oft um Vertreter des komödiantischen und rein unterhaltenden Genres, sodass sich wenige ernsthafte Passagen zur Analyse herausarbeiten lassen und außerdem auch meist der philosophische Schwerpunkt völlig entfällt. Zum anderen sind diese Werke – wie erwähnt – stark Bezug nehmend auf genrebildende Klassiker wie *Fantastic Voyage* und es würde hierbei eine sehr repetitive Darstellung der Körperreisen in den Analysen erfolgen. In dieser Arbeit geht es mir eher darum, eine möglichst breite Auswahl an Körperreisen innerhalb der von mir dafür gewählten Definition darzustellen.

durchaus ruhigere Passagen, in denen die Figuren über ihre Situation und den menschlichen Körper reflektieren können.

Intertextualität ist hier eher zu Intermedialität ausgeweitet. Die Darstellungen des biologischen Körpers verschmelzen mit einer künstlerischen Interpretation, die teilweise eher an moderne Installationen in einem Kunstmuseum erinnern. Dennoch bleibt die medizinische Dimension der Körperreise vollständig erhalten, die Wissenschaftler\*innen reisen durch einen „realen“ menschlichen Körper, nutzen Blutbahnen als Abkürzungen und werden mit Antikörpern konfrontiert.

Ich werde hier in Ergänzung des filmischen Werks Isaac Asimovs gleichnamigen Roman verwenden, der als „Buch zum Film“ nachträglich entstanden ist. Asimovs Erzählung folgt dabei im Wesentlichen der Handlung des Films, ist jedoch wesentlich detaillierter in seiner Beschreibung, insbesondere wenn es um naturwissenschaftliche Überlegungen geht. Daher ist er eine sinnvolle Ergänzung für die Analyse.

### 2.3. Matteo Farinella und Hana Roš: *Neurocomic* (2013)

Der 2013 erschienene Comic *Neurocomic* ist das Werk der Neurowissenschaftler\*innen Matteo Farinella und Hana Roš. Es ist somit auch der einzige Text im Korpus, der von Autor\*innen geschrieben wurde, die eigentlich beruflich dem naturwissenschaftlichen Bereich entstammen und diesen sehr unmittelbar in ihr literarisches Schaffen einbringen, da das Werk sehr didaktisch ist.<sup>60</sup> Im Comic wird ein Mensch plötzlich und unerwartet zunächst in ein Buch gesogen und dann durch dessen Betrachtung in ein menschliches Gehirn katapultiert. Fasziniert von diesem Erlebnis, aber gleichermaßen erpicht darauf, wieder den Ausgang zu finden, bereist der Protagonist die unterschiedlichen Areale des menschlichen Schädels und wird dabei von zahlreichen namhaften Persönlichkeiten der neurowissenschaftlichen Forschungsgeschichte über das menschliche Gehirn aufgeklärt. Schlussendlich wird seine Existenz als Figur in einem Comic entlarvt.

*Neurocomic* befasst sich eigentlich auf der äußersten Handlungsebene mit dem Vorgang des Lesens und der daran gebundenen Wahrnehmung. Durch die Verschleppung des Protagonisten in ein menschliches Gehirn wird der Comic aber auch zu einer Körperreise. Sie ist

---

<sup>60</sup> Asimov war zwar Biochemiker, im Gegensatz zu Farinella und Roš widmete er sich aber in erster Linie seiner schriftstellerischen Karriere und wissenschaftliche Informationen sind in seinen fiktiven Erzählungen nicht vordergründig didaktisch. Dennoch ist sein naturwissenschaftliches Hintergrundwissen grundsätzlich von Bedeutung.



dabei bereits fast am Ende des hier betrachteten Spektrums anzusehen: Sowohl der Eintritt als auch die im Gehirn angesiedelten Orte und Personen sind sehr realitätsfern. Dennoch bewahrt *Neurocomic* einen grundsätzlich hohen Anspruch an Wissenschaftlichkeit z. B. durch die geschilderten Hintergründe zu bestimmten Gehirnbereichen, die Fakten wiedergeben. Hier orientiert es sich in stärkerer Weise an der Wirklichkeit als Walter Moers' Roman *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr*, der das Analysespektrum in dieser Arbeit abschließt.

Interessanterweise treten bei der Reise durchs Gehirn zwar die unterschiedlichsten Forschenden aus dem Bereich der Neurowissenschaften auf, der philosophische Faktor der Reise wird jedoch nicht außer Acht gelassen. So erfolgt beispielsweise der Weg aus dem Schädel auf eine Art und Weise, die als stark erkenntnisorientiert im nicht ausschließlich naturwissenschaftlichen Sinne gesehen werden kann. Außerdem tritt in *Neurocomic* die Reise als solche besonders hervor, da der Protagonist viele unterschiedliche Stationen durchwandern muss, bis er letztlich sein Ziel erreicht. Obgleich die dargestellten Hirnareale oftmals abstrahiert und metaphorisch gestaltet sind, orientieren sie sich außerdem in ihrem Aufbau an realmedizinischen Vorstellungen und Erkenntnissen.

#### 2.4. Walter Moers: *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017)

Walter Moers' 2017 erschienener Roman, der die Leser\*innen erneut in dessen phantastische Welt Zamonien entführt, erzählt die Geschichte von Prinzessin Dylia. Diese leidet an einer Krankheit, die mit einer extremen Schlaflosigkeit einhergeht. In einer durchwachten Nacht trifft Dylia in ihrem Schlafzimmer auf Havarius Opal, einen bunt schillernden Nachtmahr, der ihr eröffnet, sie langsam in den Wahnsinn treiben zu wollen. Als Entschädigung erlaubt er ihr jedoch, zuvor in ihr eigenes Gehirn zu reisen, um dort zur Amygdala, dem Zentrum des Wahnsinns, zu gelangen. Die wissbegierige Prinzessin lässt sich bereitwillig darauf ein und so reist das ungleiche Duo eine Nacht lang durch die Windungen von Dylias Gehirn. Dabei werden sie u. a. mit gedankenfressenden „Zergessern“ und Gehirnbürokratie konfrontiert, um dann nach Amygdala zu gelangen und Dylias Gehirn schlussendlich wieder wohlbehalten zu verlassen. Obwohl die beiden inzwischen fast schon zu Freunden geworden sind, gelingt es Dylia, sich von Opal zu lösen und somit dem von ihm angekündigten Wahnsinn zu entgehen.

*Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* steht in dieser Arbeit an letzter Stelle des Realitätsspektrums von Körperreisen. Der Eintritt in den Körper ist nicht mehr ansatzweise wissenschaftlich fundiert oder erklärbar. Im Gehirn selbst kommt es zu einer enormen Vermischung von phantastischen und biologischen Elementen, wobei die real-körperlichen Gegebenheiten hier mehr als Grundgerüst dienen, auf dem sich die verrückten Gestalten Moers' tummeln können. Der Roman hat außerdem – anders als beispielsweise *Neurocomic* – keinen direkten Anspruch, naturwissenschaftliches Wissen zu vermitteln, wenn gleich dies trotzdem geschieht. Die abenteuerliche Reise steht allerdings im Vordergrund.<sup>61</sup>

Obwohl Moers theoretisch auf ein vollkommen phantastisches Setting setzen könnte, wählt er als Ausgangspunkt biologisches Faktenwissen und verwendet zahlreiche medizinisch-biologische Fachausdrücke für die unterschiedlichen Bereiche des Gehirns. Auch wird die Reise in den Schädel nicht einfach von irgendwem unternommen, sondern von einer Protagonistin, die unter einer schweren Krankheit leidet, die sich niemand erklären kann. Moers bringt also trotz seiner grundsätzlichen Verankerung im Fantasygenre mehrere biologisch-medizinische Elemente in seinen Roman mit ein. Auf dieser Grundlage passt der Text wiederum sehr gut in den hier untersuchten Bereich der Körperreisen mit naturwissenschaftlichem Hintergrund. Daneben werden während der Reise erneut philosophische Fragen und Probleme thematisiert. Ergänzt wird der Roman durch die Illustrationen von Lydia Rohde und bringt somit erneut das Medium des Bilds in die Analyse mit ein.

Die grundsätzliche Anordnung der Beispiele folgt also dem Prinzip „realitätsnah“ zu „realitätsfern“. Dabei werden in allen Werken aber weiterhin die Grundbedingungen der Körperreise – grundsätzliche Orientierung an biologischen Gegebenheiten, Gegensatz von innen und außen, labyrinthische Struktur, naturwissenschaftliche und philosophische Elemente und der Einsatz literarischer und künstlerischer Mittel sowie Bezugnahme darauf – erfüllt.

---

<sup>61</sup> Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass Moers durch die Kooperation mit Lydia Rode – der Illustratorin des Romans – auch indirekt auf deren Krankheit, das Chronischen Fatigue- oder Erschöpfungssyndrom (kurz CFS) hinweisen will. Die Informationen über diese Hintergründe findet sich allerdings erst in der Nachbemerkung zum Roman, sind also nicht Teil der Haupthandlung oder dieser vorangestellt, sodass der Roman zumindest beim ersten Lesen nicht unbedingt unter diesem Gesichtspunkt wahrgenommen wird. Dennoch ist es interessant, dass an dieser Stelle wieder durch ein literarisches Werk das Bewusstsein der Leser\*innenschaft für medizinische Probleme und Fragestellungen geschärft wird.

### 3. Textanalysen

#### 3.1. *Nutshell* (2016)

Ian McEwan, der zu Beginn seiner Karriere einen größeren Fokus auf skandalöse Inhalte und menschliche Abgründe gelegt hat, wendet sich in seinem späteren Werk immer mehr gesellschaftlichen, politischen und historischen Themen zu (vgl. Ryan 1994, 2). Sein Œuvre ist bereits jenseits von *Nutshell* für die wissenspoetische Forschung von Interesse. So greift McEwan sehr oft auf wissenschaftliche Themen zurück: „Ian McEwan’s interest in the world of science is a longstanding one. Scientist characters have populated many of his novels [...], and McEwan has referred both in interviews<sup>62</sup> and essays to his respect for and fascination with science“ (Holland 2017, 387). McEwan ist für die Analyse der vorliegenden Arbeit interessant, da er eine persönliche Einstellung zum Verhältnis von Wissenschaft und Literatur hat, die sich in seinen Texten niederschlägt.<sup>63</sup> Somit eignet sich ein Blick auf sein Werk schon allgemein für eine wissenspoetische Untersuchung. Des Weiteren werden in *Nutshell* aber auch spezifische Besonderheiten der Körperreise angesprochen. Durch die ungewöhnliche Erzählsituation, die den Leser\*innen einen ganz neuen Blickwinkel eröffnet, kommt außerdem die Dimension Unnatürlichen Erzählens hinzu.

Mit der Wahl eines ungeborenen Erzählers ist McEwan nicht allein<sup>64</sup>: auch andere Protagonist\*innen berichten als Erzähler aus der Zeit vor bzw. bis zu ihrer Geburt. Dazu zählen als besonders prominente Beispiele Tristram Shandy in Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* und Oskar Matzerath in Günter Grass‘ *Die Blechtrommel*. Während hier explizit die eigene Geburt noch einmal in den Fokus gerückt wird, gibt es

---

<sup>62</sup> Vergleiche z. B. McEwans Aussage über sein Bedauern darüber, nicht selbst Naturwissenschaften studiert zu haben (vgl. Noakes, Reynolds 2002, 11) oder seine Bekundung über sein lebenslanges Interesse an diesem Bereich (vgl. Cook, Groes u. a. 2013, 148).

<sup>63</sup> Siehe hierzu z. B. Rachel Holland, die in McEwans Werk eine Art „scientific turn“ ausmacht (Holland 2017, 398), Astrid Brackes Text „Science and Climate Crisis“, die den Dialog zwischen Literatur und Wissenschaft in McEwans Werk betont, oder Dominic Head, der u. a. schreibt, dass McEwan eine immer größere Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Rolle der Literatur in seinem Werk entwickelt (vgl. Head 2007, 178).

<sup>64</sup> McEwan selbst betont in einem Interview, dass er von dieser Erzählsituation bisher noch nicht gehört hatte (vgl. Aitkenhead 2016). Unabhängig davon, ob ihm beispielsweise Carlos Fuentes Roman unbekannt war oder nicht, ist interessant zu erwähnen, dass McEwan die Rückkehr in den Mutterleib bereits selbst zuvor in einem seiner Romane verwendet hat. In *The Child in Time* reist der Protagonist Stephen Lewis in einer Art von partiellem Verschwimmen der üblichen Grenzen von Raum und Zeit zurück zu einem Moment, in dem seine Eltern über seine mögliche Abtreibung diskutieren. Dabei erlebt Stephen in einer kurzen Passage eine Art umgekehrten Geburtsvorgang und scheint sich für einen Moment wieder im Uterus seiner Mutter zu befinden (vgl. McEwan *The Child in Time* 2016, 61-63). Zwar wird hier nicht weiter aus dem Mutterleib berichtet, dennoch ist es interessant, dass McEwan die Situation des Protagonisten in der Gebärmutter bereits früher verwendet hat.

unzählige andere Texte, in denen Erzähler von Vorgängen berichten, die sich vor ihrer Existenz ereignet haben. Der konkrete Bericht aus dem Mutterleib ist jedoch literarisch gesehen eher selten anzutreffen. Neben McEwan wählt Eric D. Goodman in seinem 2017 erschienenen Roman *Womb. A Novel in Utero* ebenfalls einen Fötus als Erzähler, der sich zu großen Teilen der Handlung in der Gebärmutter befindet. *Nutshell* eignet sich allerdings als Beispiel aus dieser Kategorie des „pränatalen Erzählers“ besser für eine Analyse im Kontext der Körperreise. Während in *Womb* öfter zwischen einer internen und externen Sicht gewechselt wird, die es erlaubt, die Außenwelt wahrzunehmen (was dem Fötus eigentlich nicht möglich ist) beschränkt sich *Nutshell* auf die – im wahrsten Sinne des Wortes – interne Fokalisierung des fetalen Ich-Erzählers. Dadurch wird auch das Streben von innen nach außen, das für den Analysepunkt der Bewegung im Bereich der Körperreise entscheidend ist, wesentlich deutlicher herausgearbeitet. Ein weiteres, etwas älteres Beispiel ist Carlos Fuentes' *Christóbal Nonato* (dt. *Christoph, ungeboren*) aus dem Jahr 1987. Hier wird ebenfalls zwischen der Zeugung und der Geburt des Protagonisten aus dem Mutterleib berichtet. Fuentes' Roman hat allerdings einen stark politischen und sozial-satirischen Schwerpunkt, bei dem die Perspektive des Erzählers eher als Basis dient, die eigentlichen Ereignisse außerhalb des Uterus aber im Fokus bleiben. Zudem wird hier rein sprachlich in hohem Maße experimentiert, was ebenfalls die wissenschaftliche Dimension in den Hintergrund drängt. Auch hier eignet sich *Nutshell* als Beispiel für die Körperreise im Sinne eines Erlebnisses vor der Geburt besser. Dennoch wird an geeigneter Stelle noch einmal auf diese beiden Werke verwiesen, wenn sich dadurch ein Aspekt der pränatalen Körperreise in *Nutshell* noch untermauern oder ergänzen lässt.

In Bezug auf **Raum und Bewegung** und die Labyrinthstruktur innerhalb des bereisten Körpers stellt McEwans Roman eine Besonderheit dar, die nichtsdestotrotz mit meiner Definition der „Körperreise“ übereinstimmt. Da sich der Fötus im Mutterleib nicht wirklich bewegt außer bei seiner Geburt, ist Bewegung hier vor allem in mentaler bzw. entwicklungstechnischer Hinsicht zu betrachten. Daraus ergibt sich gleichzeitig auch die labyrinthische Struktur, da der Protagonist in seinen wirren Gedankengängen des Öfteren auf Hindernisse und Sackgassen stößt. Die Reise ist hier ebenso im Sinne einer Entwicklung oder eines Fortschritts zu sehen, allerdings mit stärkerem Fokus auf die Psyche des Protagonisten.

McEwan ist bekannt für seine umfangreiche Recherchearbeit, um den wissenschaftlichen Hintergründen seiner Texte eine glaubwürdige Basis zu verleihen.<sup>65</sup> Umso überraschender ist die Aussage, dass er sie für *Nutshell* gänzlich vernachlässigt haben soll (vgl. Aitkenhead 2016). Unabhängig davon, wie viel Recherchearbeit McEwan für diesen Roman aufgewendet hat, ist in *Nutshell* sein Interesse an **wissenschaftlichen und philosophischen Themen** weiterhin eindeutig spürbar. Er widmet sich mit seiner Beschreibung der Lebenswelt eines Fötus nicht nur medizinisch-biologischen Elementen, sondern nutzt dessen Lage auch dazu, über philosophische Probleme nachzudenken. Die beiden Bereiche lassen sich außerdem sehr gut miteinander verbinden, da der Fötus auf der Suche nach seiner eigenen Identität sowohl genetische als auch moralisch-ethische Komponenten einbeziehen muss.

**Literatur und Kunst** schlagen sich hauptsächlich in den zahlreichen intertextuellen Elementen nieder. Diese sind schon in der Grundhandlung des Romans vorhanden, die an Shakespeares *Hamlet* angelehnt ist. Es finden sich ferner weitere Bezüge auf Literatur und Kunst. Zum einen in Bezug auf weitere Werke, die explizit oder implizit angesprochen werden und das Thema der Körperreise vertiefen können, zum anderen in allgemeinen Reflexionen über Kunst und Kunstproduktion und deren Nutzen.

### 3.1.1. Raum und Bewegung

In Bezug auf Raum und Bewegung finden sich im Wesentlichen drei näher zu analysierende Aspekte in *Nutshell*, die primär mit dem Körperraum als Mutterleib zusammenhängen. Zum einen ist der Raum zugleich **Schutz und Gefängnis**, was auch mit der Tatsache zusammenhängt, dass der Körper des Protagonisten erst in ihm entsteht und zwischen Abhängigkeit und Emanzipation gefangen ist. Daraus ergeben sich **positive und negative Beeinflussungen**, die durch das Verhalten der Mutter und die Wirkung auf deren Körper entstehen. Es zeigt sich außerdem ein Eindringen bestimmter Faktoren von außen in das Innere. Umgekehrt kann es in bestimmter Form auch zu einem Nachaußendringen vor der Geburt kommen. Beide Vorgänge ermöglichen dem Protagonisten erste Eindrücke der Welt außerhalb des Körperraums. Des Weiteren findet sich die **labyrinthische Bewegungsstruktur** vor allem im Herumirren des Protagonisten zwischen unterschiedlichen mentalen Positionen wieder. Seine Entwicklung geht – auch im Zusammenhang mit den Ereignissen der Handlung –

---

<sup>65</sup> So begleitete er beispielsweise für seinen Roman *Saturday* über längere Zeit einen Neurochirurgen, nicht nur, um dessen Arbeit besser nachvollziehen, sondern diesen auch als Figur in seiner Denkweise erfassen zu können (vgl. Leupolt 2018, 17-18).

mit grundsätzlichen Überlegungen über das Für und Wider des Lebens/Geborenwerdens einher.

Zunächst lohnt sich ein Blick auf den Raum, also das Innere des Körpers der Mutter (Trudy), der fast während der gesamten Handlung durch den Protagonisten bewohnt wird. Dabei sei ein kurzer Exkurs erlaubt, denn die Frage nach der Geschlechtlichkeit des bereisten Körpers kann in *Nutshell* nicht ausgeblendet werden, wenngleich sie wiederum in den anderen näher betrachteten Körperreiseerzählungen kaum bis gar keine Rolle spielt. Der Umstand, dass es sich um eine Mutter-Kind-Beziehung handelt, die den Protagonisten mit Trudy verbindet, bringt einige Besonderheiten mit sich. Zunächst ist das starke Abhängigkeitsverhältnis zu nennen, das allerdings nicht nur aufseiten des Fötus auszumachen ist, denn auch für Trudy ergeben sich gewisse Beschränkungen, die mit ihrer Rolle als Schwangere einhergehen. Ihr Körper wird nämlich nicht nur bereist – wie es in den anderen Beispielen der Fall ist – sondern aktiv durch den Protagonisten benutzt, z. B. als Schutzraum, in welchem er heranwachsen kann oder auch als Quelle für Nährstoffe und die Versorgung mit Sauerstoff. Während sich der Fötus im Körper ausformt, formt er diesen ebenso mit, verändert also grundsätzlich Trudys Physis, während er in ihr heranwächst. Das alles sind bereits wichtige Ausgangspunkte für eine feministische oder genderspezifische Lesart *Nutshells*, denn Trudys Geschlecht und ihre Fähigkeit, schwanger zu werden, bilden überhaupt die Voraussetzungen für die stattfindende Körperreise. Das Ganze kann daher auch laut Knights als „the attempt of the imaginary male to occupy at once the imagined body of the female and of the lost child“ (Knights 2019, 132) angesehen werden. Schon allein die Tatsache, dass McEwan als Mann und aus der Sicht eines männlichen Protagonisten über die „Innensicht“ einer Schwangerschaft schreibt, ist im Zuge einer feministischen Herangehensweise beachtenswert.<sup>66</sup> Ebenso sind Konzepte von Mütterlichkeit bzw. uneingeschränkter und „natürlicher“ Mutterliebe als Bestandteile solcher Erzählungen durch ungeborene Protagonisten von Interesse und können durch diese z. B. re- oder progressiv thematisiert werden. Die Körperreise bietet daher in dieser Ausprägung einen Anknüpfungspunkt für spezifische Betrachtungen im Schwerpunkt der Feminismus- und Genderforschung. In meiner Arbeit lässt er sich allerdings nicht über die Breite der analysierten Werke diskutieren. Er soll an dieser Stelle definitiv als für *Nutshell* spezifisch herausgestellt werden, um auch gleichzeitig das Potenzial der Körperreise für die differenziertere Betrachtung in anderen Schwerpunkten vorzustellen. Da es mir aber vorrangig um die Herausarbeitung übergreifender Spezifika in Bezug auf

---

<sup>66</sup> Auch in den beiden anderen hier genutzten Beispielen – *Christóbal Nonato* und *Womb* – zeigt sich die gleiche Ausgangslage von männlichen Autoren und männlichen Protagonisten.

Naturwissenschaft, Philosophie und Literatur/Kunst geht, muss eine ausführliche Analyse hinsichtlich feministischer/gendertheoretischer Gesichtspunkte entfallen, mit der man sicherlich eine weitere umfangreiche Arbeit füllen könnte. Es zeigt sich dabei deutlich das weitere Potenzial in der Körperreiseforschung.

*Nutshell* bietet neben *Fantastic Voyage* die „naturalistischste“ Darstellung des menschlichen Körpers im Vergleich zu den anderen hier analysierten Werken. Dies bezieht sich darauf, dass im Wesentlichen auf nachweisbare biologische Phänomene und medizinische Eigenarten des menschlichen Körpers zurückgegriffen wird. Sie sind zwar auch in den anderen Beispielen vorhanden, werden dort aber stärker mit phantastischen Elementen durchmischt. In *Nutshell* spielt außerdem ein weiterer Aspekt eine wichtige Rolle: So wird nicht nur Trudys Körper von innen heraus wahrgenommen, der Protagonist kann außerdem äußere Eindrücke durch ihren Körper hindurch erfahren. Dies bezieht sich sowohl auf sinnliche Erlebnisse wie Geschmack oder Tastsinn als auch auf emotionale Erfahrungen wie Wut und Freude. Der hier bereiste Körper ist also kein völlig geschlossenes System, sondern ein teilweise durchlässiger Raum, ohne jedoch die Grenze zur Außenwelt völlig zu öffnen. In *Womb* und *Christoph, ungeboren* gibt es noch eine Erweiterung des Körperraums, denn hier wird in beiden Beispielen, wenn auch sehr kurz, die Zeit vor dem Eintritt in den Mutterleib geschildert. Während der Fötus bei Goodman davon spricht, dass er früher nicht eine Einheit war, sondern aus zwei Teilen bestand (Ei und Spermium, vgl. Goodman 2017, 16-17), beschreibt Fuentes' Protagonist bereits seinen Weg als Spermium hin zum Ei der Mutter (vgl. Fuentes 1991, 30-32). Hier kommt es demnach zumindest zu einer knappen Schilderung des Aufenthalts im „Vaterleib“, der bei Fuentes als Zustand des Ruhens und Wartens gelesen werden kann (vgl. ebda, 24).

Betrachtet man nun den eigentlichen physischen Lebensraum, der dem Protagonisten zur Verfügung steht, so handelt es sich natürlich um die Gebärmutter. Dieser Ort nimmt jedoch im Verlauf des Aufenthalts des Protagonisten verschiedene Formen und Funktionen an. Ganz zu Beginn berichtet er in einer Rückschau von seinen Eindrücken des Körperraums in einem früheren Stadium seiner Entwicklung:

My eyes close nostalgically when I remember how I once drifted in my translucent body bag, floated dreamily in the bubble of my thoughts through my private ocean in slow-motion somersaults, colliding gently against the transparent bounds of my

confinement, the confiding membrane that vibrated with, even as it muffled, the voices of conspirators in a vile enterprise. (McEwan 2016, 1<sup>67</sup>)

Die Gebärmutter ist also zunächst ein relativ weiter Raum im Verhältnis zur Körpergröße des Protagonisten. Obwohl die Bezeichnung „body bag“ (ebda) und noch mehr das Wort „confinement“ bereits auf einen Ort hindeuten, der den Protagonisten beinhaltet und potenziell beschränkt, sind Ausdrücke wie „drifted“ (ebda), „private ocean“ (ebda) und „floating dreamily“ (ebda) noch eher mit Weite und Ausdehnung zu assoziieren, nicht nur in Bezug auf den physischen, sondern auch auf den mentalen Raum, der sich dem Protagonisten noch bietet. Das weist ebenfalls auf eine Art „Vorbewusstsein“ hin, welches der Protagonist an einem früheren Punkt seiner Entwicklung noch besitzt und welches ihn seine Umgebung und die ihn erwartende Welt noch unbescholtener wahrnehmen lässt.<sup>68</sup> Auch die Tatsache, dass er in diesem Stadium überhaupt schon in der Lage ist, Dinge konkret wahrzunehmen und zu beschreiben, weist auf eine besondere Fähigkeit des pränatalen Erzählers hin. Ähnliche Eigenschaften, die sogar noch ausgeprägter sind, finden sich in *Womb*, wenn dort durch den Erzähler behauptet wird:

We're smarter than you think, we youngest of the young. We're more aware than grown-ups realize. We have an innate knowledge that adults are no longer consciously in touch with. Call it the collective consciousness, greater enlightenment, being one with God; call it what you will. Humans are all connected by this common knowledge in the beginning. It isn't until later that the cord is cut and the connection fades. (Goodman 2017, 8)<sup>69</sup>

Hier kommt eine Art Sonderstellung des pränatalen Protagonisten zum Vorschein, die ihn in eine Situation versetzt, die in der Außenwelt nicht möglich wäre.

---

<sup>67</sup> *Nutshell* wird im Folgenden immer – wie hier – mit der Angabe „McEwan 2016“ zitiert, während *The Child in Time* in der Ausgabe aus dem gleichen Jahr immer mit „McEwan *The Child in Time* 2016“ im Verweis bezeichnet wird. Auf diese Weise ist eine Unterscheidung möglich, wobei nicht gleichzeitig eine längere Zitierweise für das oft zitierte *Nutshell* verwendet werden muss.

<sup>68</sup> McEwan nutzt Kinderfiguren und Kindheit an sich in seinem Werk sehr oft auch konkret, um diesen Zustand der Unschuld und geregelten Welt zu illustrieren. Zur Vertiefung empfehle ich beispielsweise den Aufsatz von Claire Colebrook „*The Innocent* as Anti-Oedipal Critique of Cultural Pornography“, in dem sie u. a. diskutiert, wie McEwan die Gegensätze Kindheit vs. Erwachsensein in Verbindung mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft sowie Wissen und Nicht-Wissen setzt (vgl. Colebrook 2013, 52-56). Weiterhin ist Katherina Dodous Text „*Dismembering a Romance of Englishness. Images of Childhood in Ian McEwan's The Innocent*“ zu empfehlen, der Kindheit und Unschuld im Zusammenhang mit der politischen Situation der Romanhandlung analysiert.

<sup>69</sup> In *Womb* wird nach der Geburt auch sprachlich deutlich, dass der Protagonist diese Verbindung verliert, wenn die Sätze zunehmend einfacher strukturiert werden bis hin zur Fragmentierung (vgl. Goodman 2017, 322-326). Bei Fuentes beschreibt der Protagonist eine Lampe oder ein Licht, das im Mutterleib über seinem Kopf leuchtet (vgl. Fuentes 1991, 599-600) und das sich ebenfalls als ein solches pränatales Wissen interpretieren lässt.



Der Raum ist für den Protagonisten in *Nutshell* zunächst noch nicht geprägt von einem grundsätzlichen „Gefangensein“, sondern kann durchaus als weit und offen interpretiert werden, da er ihm sowohl körperlichen als auch geistigen Freiraum gibt. Diese Ansicht ändert sich allerdings zumindest teilweise im Verlauf seiner Körperreise, die auch durch sein eigenes körperliches Voranschreiten im Sinne eines tatsächlichen physischen Wachstums geprägt ist, was dazu führt, dass der Fötus sich zunehmend beengt fühlt (vgl. McEwan 2016, 156). Mit zunehmender Größe erfolgt logischerweise ein Platzmangel im Körper der Mutter, der nun einen zweiten beherbergen muss. Eine Besonderheit des Protagonisten in *Nutshell* stellt sein eigenes „Werden“, also die Herausbildung eines eigenen Körpers, dar. Während die anderen Körperreiseprotagonist\*innen bereits über einen Körper verfügen, bevor sie die Reise antreten, ist die namenlose Hauptfigur in *Nutshell* ein Produkt des Körpers, in dem sie sich befindet. Er wächst darin und bildet eine eigene physische Form aus, die mit zunehmender Größe immer mehr den Wunsch in ihm wachsen lässt, in die Außenwelt zu gelangen. Dies zeigt zunächst eine eindeutige räumliche Begrenzung des Körperinneren in *Nutshell*. Im Gegensatz zu anderen Protagonist\*innen, die beispielsweise geschrumpft werden, um in den Körper zu gelangen, wächst der Fötus darin immer mehr. Er kommt also zunächst ganz banal mit der Enge des ihm zur Verfügung stehenden Raums nicht mehr zurecht.<sup>70</sup> Er besitzt außerdem zwar einen eigenen Körper, dieser ist aber abhängig von dem, den er bewohnt. Außerhalb kann er – zumindest bis zu einem gewissen Zeitpunkt – nicht selbstständig überleben und ist somit abhängig von Trudy. Interessant ist dabei, dass mit zunehmender Größe – und damit Selbstständigkeit – der Körper der Mutter auch immer mehr als Gefängnis wahrgenommen wird. Der Abnabelungsprozess beginnt hier also bereits vor der eigentlichen Geburt oder späteren Adoleszenz.

Die Abhängigkeit, die zwischen Trudys Verhalten und dem Wohlbefinden ihres Bewohners herrscht, ist ein entscheidender Faktor in *Nutshell*. Andere Protagonist\*innen der Körperreise sind zwar ebenfalls den körperlichen Vorgängen im bereisten Körper ausgesetzt, zwischen Mutter und Kind besteht hier aber eine noch viel direktere Verbindung. Obwohl der Protagonist über einen eigenen Körper verfügt – auch wenn dieser sich erst über die Zeit voll entwickelt – ist er über die Nabelschnur mit seiner Mutter verbunden. In *Nutshell* wird daher nicht nur die Grenze eines Körpers durchbrochen, der von dem Protagonisten bewohnt wird, umgekehrt wird auch sein eigener Körper entgrenzt und bildet bis zu einem gewissen Punkt

---

<sup>70</sup> Hier finden sich Ähnlichkeiten in *Fantastic Voyage*, wo der geschrumpfte Zustand der Figuren nicht unbegrenzt anhält und deren Wachstum im Körper nicht nur sie selbst, sondern auch den bereisten Patienten bedroht.

eine Einheit mit dem seiner Mutter. Daraus ergeben sich besondere Situationen, die dem Protagonisten sowohl schaden als auch nutzen können. Als besonders verstörend nimmt er beispielsweise das rege Sexleben Trudys wahr:

Not everybody knows what it is to have your father's rival's penis inches from your nose. By this late stage they should be refraining on my behalf. Courtesy, if not clinical judgement, demands it. I close my eyes, I grit my gums, I brace myself against the uterine walls. This turbulence would shake the wings of a Boeing. My mother goads her lover, whips him on with her fairground shrieks. Wall of Death!<sup>71</sup> On each occasion, on every piston stroke, I dread that he'll break through and shaft my soft-boned skull and seed my thoughts with his essence, with the teeming cream of his banality. Then, brain-damaged, I'll think and speak like him. I'll be the son of Claude. (ebda, 21)

Zum einen ist der Protagonist um sein leibliches Wohl in dieser Situation besorgt. Dabei spielt auf der einen Seite der dritte Körper (Claude) eine Rolle, der nun ebenfalls in den Körperraum der Mutter eindringt und dort den ohnehin bereits begrenzten Platz zusätzlich beschränkt und einnimmt. Auf der anderen Seite sind auch Trudys physische Vorgänge während des Sex für den Protagonisten beängstigend. Ihr Körper wird davon geschüttelt und in Aufruhr versetzt. Der Protagonist bringt hier den konkreten Vergleich mit einer Boeing an: ein eigentlich sicher erscheinendes und robustes Verkehrsmittel, das urplötzlich durch Turbulenzen zur Gefahrenquelle wird. Ähnlich ergeht es dem Fötus mit dem Körper der Mutter, dessen Schutzraum dadurch instabil erscheint. Trudy wird dabei negativ betrachtet, da sie ihren Partner durch ihre Schreie und ihr Verhalten zusätzlich animiert und so die Qualen ihres Ungeborenen weiter verstärkt.<sup>72</sup> Hier wird also sehr deutlich, dass die enge Verbindung der beiden Körper in *Nutshell* die Körperreiseerfahrung des Protagonisten extrem beeinflusst, da sie den Raum in diesem Fall zu einer Bedrohung werden lässt. Zum anderen zeigt sich in der Szene ein weiteres interessantes Element, denn die Bedrohung ist nicht nur physisch. Der Protagonist hat Angst vor dem Geschlechtsteil<sup>73</sup> Claudes, das in seinen Lebensraum vordringt und fürchtet – wie gezeigt – zunächst eine körperliche Verletzung (vgl.

---

<sup>71</sup> An anderer Stelle erklärt der Protagonist diesen Begriff als eine bildhafte Umschreibung für das, was er beim Sex zwischen seiner Mutter und dem Onkel empfindet: „You might know this old-fashioned attraction of the funfair. As it turns and accelerates, centrifugal force pins you against the wall while the floor beneath you drops giddily away” (McEwan 2016, 23). Da der Protagonist in diesen Situationen tatsächlich um sein Leben fürchtet, ist der Begriff „Wall of Death“ durchaus passend.

<sup>72</sup> Ich danke an dieser Stelle Sinah Schmidt für den Hinweis, dass sich diese Passage ebenfalls für einen kurzen genderspezifischen Blick eignet. Mit Sicherheit ist Trudy nicht bewusst, dass der Fötus überhaupt etwas davon bemerkt. Er selbst kann zwar nichts dafür, dass er Zeuge des Geschehens wird, zeigt aber ansatzweise patriarchalische Züge, wenn er über das Sexleben der Mutter urteilt und sich grundsätzlich sogar wünscht, es begrenzen und kontrollieren zu können.

<sup>73</sup> An dieser Stelle findet sich eine interessante Parallele zur Arbeit von Christina Byrnes, die sich in ihrem Text über Sexualität in McEwans Werk u. a. mit der Kurzgeschichte „Solid Geometry“ auseinandersetzt, in

ebda). Entscheidend ist allerdings, dass die physische Bedrohung auch mit einer geistigen einhergeht: Der „Samen“ des Onkels wird nicht nur wortwörtlich im Körperraum verteilt, sondern erlangt für den Protagonisten auch im metaphorischen Sinn den Status einer Vereinnahmung. Er fürchtet von dem körperlichen Sekret nicht nur physisch, sondern ebenso geistig „verunreinigt“ zu werden, indem er dadurch die Eigenschaften des Onkels annimmt. In diesem Fall käme es praktisch zu einer Art „Zweitbefruchtung“ des Fötus in einem späteren Stadium der Schwangerschaft, die ihn dann zu „the son of Claude<sup>74</sup>“ (ebda) machen würde. Das wäre für den Protagonisten unerträglich, da er seinen Onkel zutiefst verachtet. Dabei spielt primär die eigene Identitätsfindung eine Rolle, die im Kapitel über philosophische Betrachtungen genauer analysiert wird. Anders als andere Körperreisende fürchtet der Protagonist auf eine sehr spezielle Weise die Beeinflussung des eigenen Körpers durch den ihn umgebenden. Was mit ihm passiert, kann den eigenen Körper nachhaltig verändern und beeinflussen.

Zwiespältig wird in diesem Kontext Trudys anhaltender Alkoholkonsum während der Schwangerschaft vom Protagonisten betrachtet. Zunächst einmal sind hier die offensichtlich negativen Seiten zu sehen. So beeinträchtigt der Alkohol bereits den Gesundheitszustand des Fötus, ohne dass er ihn direkt selbst konsumiert: „But I’m having my very first headache, right around the forehead, a gaudy bandanna, a carefree pain dancing to her pulse. If she’d share it with me, she might reach for an analgesic. By rights, the pain is hers“ (ebda, 45). Es wird außerdem an anderer Stelle wieder die Verbindung zwischen den beiden Körpern deutlich: „If she wasn’t drinking for two, if I wasn’t sharing the load, she’d be on the floor“ (ebda, 38). Schädigungen am Körper der Mutter – durch den Alkoholkonsum – können hier direkt zu Schädigungen am Körper des Körperreisenden führen.<sup>75</sup> Des Weiteren verwendet McEwan wissenschaftliche Elemente, indem er durch die Passage auf ein realmedizinisches

---

der der Protagonist einen konservierten Penis erstet. Byrnes setzt dessen Obsession mit dem Glied in Zusammenhang mit der These, dass Kinder bis zu einem bestimmten Zeitpunkt Dinge nur in Teilen und nicht als Ganzes wahrnehmen, was sich auch im Besonderen auf Körper- bzw. Geschlechtsteile beziehen kann (vgl. Byrnes 1995, 4). So könnte an dieser Stelle die These aufgestellt werden, dass der Uterus als Teilobjekt in der Wahrnehmung des Protagonisten ein Element von mütterlicher Sicherheit und Schutz darstellt, während der ihm entgegengesetzte Penis als ein Teilobjekt männlicher Bedrohung und Rivalität erkannt wird. Da der Protagonist ansonsten aber Personen als Ganzes beschreibt und somit wahrnimmt, ist diese These zumindest nicht durchgehend anwendbar.

<sup>74</sup> Es sei angemerkt, dass sich nicht ausschließen lässt, dass der Protagonist nicht tatsächlich Claudes Sohn ist, da Trudy eine Affäre mit ihm hat. Der Verdacht wird durch die Handlung allerdings nicht direkt nahegelegt und auch nicht durch die Figuren ausgesprochen. In *Womb* wird damit bewusst gespielt, da Leser\*innen und Protagonist eine Zeit lang davon ausgehen, dass der Partner der Mutter auch der Vater ist, bis sich herausstellt, dass das Kind aus einer Affäre mit einem Kollegen hervorgegangen ist (vgl. Goodman 2017, 86).

<sup>75</sup> Ein Kontrast zu *Fantastic Voyage*, wo beispielsweise durch Stoppen des Herzens – einer eindeutigen körperlichen Bedrohung für den bereisten Körper – die Gefahr für die Körperreisenden deutlich minimiert wird.

Phänomen hinweist. So ist der Alkohol, der durch den Nährstoffaustausch das Ungeborene erreicht, für es wesentlich belastender als für die Mutter.<sup>76</sup> An dieser Stelle wird aber auch erneut deutlich, dass zwischen den beiden Körpern von Reisendem und Bereister eine starke Verbindung besteht. So kann die Episode so gedeutet werden, dass der Fötus praktisch eine Art Entgiftungsfunktion für den Körper seiner Mutter übernimmt. Das würde ihm hier fast schon seine eigene Körperlichkeit entziehen und ihn auf dasselbe Niveau bringen wie ein Organ in ihrem Körper (z. B. die Leber).<sup>77</sup> Der Körperraum vereinnahmt in diesem Moment den Fötus vollkommen und macht ihn zu einem unfreiwilligen Werkzeug. Ebenso kommt es indirekt zu Bedrohungen, die durch den Alkoholkonsum Trudys für den Protagonisten entstehen können. So hat sie in betrunkenem Zustand Schwierigkeiten, ihre Balance zu halten und die Treppen zu steigen. Für den Protagonisten wird diese Erfahrung in ihrem Inneren zu einer lebensbedrohlichen Situation (vgl. ebda, 75). Neben den Unannehmlichkeiten, die durch Trudys Schwanken für den ebenfalls alkoholisierten Protagonisten entstehen, wird auch eine pure Angst ums Überleben ersichtlich. Der Körper der Mutter ist dabei eindeutig der überlegenere. Während er sich bei einem Sturz von der Treppe zwar schwerwiegende Verletzungen zuziehen könnte, wäre es dennoch wahrscheinlich, dass Trudy den Unfall überleben würde. Für den Protagonisten stehen die Chancen dagegen wesentlich schlechter. Obwohl der Körper also einerseits als Gefängnis angesehen werden kann, ist er andererseits auch ein zu schützender Raum, da er den ihn bewohnenden Körper umgibt und dessen Überleben garantiert. Ähnlich wie Alkohol können auch falsche oder zu wenige Speisen den Protagonisten belasten. Nach einer Alkoholeskapade in der Mittagshitze droht dem Fötus eine weitere Tortur in Form eines alten Stücks Käses, das er im Gegensatz zu seiner Mutter in dieser Situation für völlig unangebracht hält (vgl. ebda, 45-46). Während Trudy größtenteils Bedürfnisse ihres Körpers, die der Schwangerschaft angepasst wären, ignoriert, weiß der Protagonist meist besser als sie, was ihr eigener Organismus benötigt. Auch an dieser Stelle wird die enge Verbindung beider Körper zumindest aufseiten des Fötus deutlich.

Auf der anderen Seite kann durch Trudys Verhalten jedoch ebenso Positives für den Protagonisten entstehen. Gefangen in der Innenwelt, mit minimaler Bewegungsfreiheit, gestattet ihr Tagesablauf ihm beispielsweise in manchen Situationen eine gewisse Erleichterung oder ungeahnte Einsichten:

---

<sup>76</sup> Dies hängt vor allem damit zusammen, dass die Leber des Fötus noch nicht so arbeitet, wie sie es bei einem gesunden Erwachsenen tut. Außerdem kann Alkohol ungefiltert zum Kind gelangen (vgl. Gerhard 2021).

<sup>77</sup> An anderer Stelle vergleicht der Protagonist sich tatsächlich mit einem Organ im Körper der Mutter: „I’m an organ in her body“ (McEwan 2016, 42).

When I hear the friendly drone of passing cars and a slight breeze stirs what I believe are horse chestnut leaves, when a portable radio below me tinnily rasps and a penumbral coral glow, a prolonged tropical dusk, dully illuminates my inland sea and its trillion drifting fragments, then I know that my mother is sunbathing on the balcony outside my father's library. [...] I'm offered my first intimation of colour and shape, for my mother's midriff is angled towards the sun, so I can make out, as in the reddish blur of a photographic darkroom, my hands in front of my face and the cord amply tangled around belly and knees. I see that my fingernails need clipping, though I'm not expected for two weeks. I'd like to think that her purpose out here is to generate vitamin D for my bone growth, that she has turned down the radio the better to contemplate my existence, that the hand caressing the place where she believes my head to be is an expression of tenderness. (ebda, 31-32)

Obwohl die fürsorglichen Motive Trudys von dem Protagonisten gleich darauf angezweifelt werden (vgl. ebda, 32), bieten die von ihr unternommenen Maßnahmen trotzdem einen gewissen Komfort für den Körperreisenden. Sein Aufenthaltsort wird dadurch von Wärme und Licht geflutet und er bekommt einen visuellen Eindruck seiner Umgebung, die ansonsten eher im Dunkeln liegt. An dieser Stelle dient der bereiste Körper also auch als Quelle neuer Erfahrungen (erste Erfahrungen des Sehens) und positiver Auswirkungen auf den Körper des Protagonisten, der dadurch z. B. in seinem Wachstum gestärkt wird.

Wie erwähnt, können Alkohol und falsche oder fehlende Nahrung dem Protagonisten durch den Körper seiner Mutter hindurch schaden. In beiden Fällen kann es umgekehrt aber auch zu positiven Erfahrungen kommen. Obwohl der Protagonist selbst betont, dass er sich der schädigenden Wirkung des Weins auf seine Gehirnentwicklung und Intelligenz durchaus bewusst ist, genießt er es, wenn er indirekt durch seine Mutter einen Rauschzustand erfährt (vgl. ebda, 7). Obwohl er streng genommen keinen Eindruck vom Geschmack oder Aussehen des Weins haben dürfte, da er ihn nur indirekt konsumiert, beschreibt er ihn dennoch in sehr ausführlicher Weise z. B. als „blushful“, „gooseberried“ (ebda, 7), „grassy“ oder „flinty mineral“ (ebda, 32). Dies zeugt von einer großen Bandbreite an geschmacklichen Variationen, die durch den Protagonisten empfunden werden können.<sup>78</sup> So ist es ihm also möglich, durch den Alkoholgenuss der Mutter schon vor dem Eintritt in die Welt geschmackliche Erfahrungen zu sammeln. Außerdem bietet ihm auch der daraus resultierende Rauschzustand positive Effekte (vgl. ebda, 7). Hier führt die indirekte Beeinflussung durch den Körper der Mutter (und direkt durch den Alkohol) zunächst nicht zu Nachteilen wie Kopfschmerzen oder abnehmender Intelligenz. Im Gegenteil scheint sie die Gedanken des Protagonisten sogar anzuregen, sodass dieser anfängt, in „well-sprung pentameters“<sup>79</sup> (ebda) zu denken. Er

---

<sup>78</sup> An einer anderen Stelle versucht er sogar die Rebsorte und Herkunft des Weins einzuordnen (vgl. McEwan 2016, 52).

<sup>79</sup> Auch ein indirekter literarischer Verweis auf Shakespeare und dessen Versmaß.

erwähnt außerdem, dass er dadurch eine Erfahrung macht, die anderen völlig verwehrt bleibt oder auf die sie keinen Zugriff mehr haben: „You may never have experienced, or you will have forgotten, a good burgundy (her favourite) or a good Sancerre (also her favourite) decanted through a healthy placenta“ (ebda, 6). In diesem Fall sammelt er durch seine besondere Lage im Körperinneren also sehr exklusive Erfahrungen.<sup>80</sup> Es wäre allerdings auch denkbar, dass der Fötus bereits ein starkes Abhängigkeitsverhältnis von Alkohol aufweist und deshalb den indirekten Genuss als besonders erstrebenswert ansieht. Dafür spricht auch sein Verlangen nach mehr Alkohol, obwohl Trudy sich zurückhält: „That’s when I have it in mind to reach for my oily cord, as one might a velvet rope in a well-staffed country house, and pull sharply for service. What ho! Another round here for us friends!“ (ebda, 7).

Die Beeinflussung des Körperraums durch Alkohol kann daher ambivalent betrachtet werden. Ähnlich sieht es bei Nahrung aus. Wie bereits gezeigt, können gewisse Nahrungsmittel den Protagonisten negativ beeinflussen. Nahrung, die von der Mutter aufgenommen wird, ist aber grundsätzlich überlebenswichtig für den Fötus. Zudem zeigt sich hier auch eine leichte Verschiebung der Einflussnahme: „My worry is that Trudy will tell Claude that she can’t face eating. Not after the doorbell. Fear is an emetic. I’ll die unborn, a meagre death. But she and I and hunger are one system, and sure enough, the tinfoil boxes are ripped apart“ (ebda, 155). Es wird das „System“ angesprochen, das sich aus dem Geflecht Mutter-Kind-Hungergefühl ergibt, jedoch handelt es sich hier konkret um das Hungergefühl des Protagonisten. Es wird angedeutet, dass er umgekehrt den Körper beeinflussen kann, den er bewohnt und sich Trudy trotz ihrer Gemütslage nicht dagegen wehren kann, selbst Hunger zu empfinden. So nimmt der Fötus an dieser Stelle Einfluss auf den ihn umgebenden Raum. Ähnlich wie beim Genuss von Alkohol kommt es durch die Nahrungsaufnahme bei dem Protagonisten zu Erfahrungen, die über die herkömmlichen körperlichen Funktionen hinausgehen:

Pickled herring, gherkin, a slice of lemon on pumpernickel bread. They don’t take long to reach me. Soon I’m whipped into alertness by a keen essence saltier than blood, by the tang of sea spray off the wide, open ocean road where lonely herring shoals skim northwards through clean black icy water. It keeps coming, a chilling Arctic breeze pouring over my face, as though I stood boldly in the prow of a fearless ship heading into glacial freedom. (ebda, 156)

Neben der puren Befriedigung des Hungergefühls kommt es zu einer Art assoziativen Erfahrung. Die aufgenommene Nahrung vermittelt dem Protagonisten Visionen, die mit deren

---

<sup>80</sup> Auch wenn man allgemein sagen kann, dass manche Annahmen, die McEwan in seinem Roman über den Zustand eines Fötus trifft, genauso möglich wären wie wissenschaftliche Thesen, so versteht es sich natürlich, dass der Genuss von Alkohol in einer realen Schwangerschaft trotzdem keinesfalls zu empfehlen ist!

– zumindest von ihm angenommenen – Herkunft einhergehen. So wird aus einem Sandwich mit Hering gleichzeitig eine abenteuerliche Schiffsfahrt in die Arktis. Ein körperlicher Vorgang hat somit Auswirkungen auf imaginative und psychische Vorgänge des Körperreisenden in *Nutshell*.

Allgemein bietet Trudys Gebärmutter einen sicheren Rückzugspunkt mit zusätzlichen Vorteilen: „I’m beat, lingering in that dusk where torpor doesn’t cancel thought but frees it“ (ebda, 156). Der Raum und die Untätigkeit darin verdammt den Insassen also nicht zu einer gedanklichen Gefangenschaft, sondern lässt dafür freien Raum. Hier soll erläutert werden, wie die Gedankengänge des Protagonisten die Struktur des Labyrinths<sup>81</sup> unterstreichen und gleichzeitig das – für die Körperreise wichtige – Element der Bewegung einbringen. Obwohl die Gebärmutter sehr übersichtlich erscheint, wird der Aufenthalt darin für den Protagonisten zu einem Irrgarten. Der grundsätzliche körperliche Aufbau ist dabei simpel: Es gibt nur einen einzigen geraden Weg nach draußen. Trotzdem muss der Protagonist sich zunächst grundsätzlich zwischen zwei Wegen entscheiden: dem ins Leben oder dem in den Tod. Hieraus ergibt sich eine erste Abzweigung im Irrgarten des Protagonisten sowie ein erster Einsatz des Trial-and-Error-Verfahrens, das für den Irrgarten spezifisch ist. Während einer der zahlreichen sexuellen Eskapaden zwischen seiner Mutter und seinem Onkel entschließt sich der Protagonist dazu, dies nicht länger ertragen zu wollen und startet einen Selbstmordversuch. Dabei versucht er sich – wenig erfolgreich – mit der eigenen Nabelschnur zu erwürgen:

My world is shaking, but my noose is in place, both hands are gripping, I’m pulling down hard, back bent, with a bell-ringer’s devotion. How easy. A slippery tightening against the common carotid, vital channel beloved of slit-throats. I can do it. Harder! A sensation of giddy toppling, of sound becoming taste, touch becoming sound. A rising blackness, blacker than I’ve ever seen, and my mother murmuring her farewells. But of course, to kill the brain is to kill the will to kill the brain. As soon as I start to fade, my fists go limp and life returns. (ebda, 128)

Selbstmord erweist sich hier also als Sackgasse. Der Protagonist ist nicht fähig, sich selbst das Leben zu nehmen, bevor es überhaupt richtig angefangen hat. Auch an dieser Stelle spielt der Körper eine wichtige Rolle, hier im Sinne eines Hindernisses, das sich der Protagonist mehr oder minder selbst in den Weg legt. Obwohl die Nabelschnur ein Teil von Trudy ist, gehört sie auch zum Körper des Fötus. Auch die mangelnde Schwerkraft im Körperraum

---

<sup>81</sup> Hier sei erneut darauf hingewiesen, dass ich mich auf die Unterteilung zwischen Labyrinth, Irrgarten und Rhizom als unterschiedliche Strukturtypen beziehe, so wie sie u. a. von Umberto Eco verwendet werden. Das Labyrinth dient hierbei zum einen als Oberbegriff, zum anderen als eine der drei Arten (vgl. Eco 1986, 64). Die einlinige Struktur des Geburtskanals wäre dabei beispielsweise auch als Labyrinth im Sinne des ersten Typs zu verstehen. Der Weg hinaus ist beschwerlich, dennoch gibt es nicht die Möglichkeit, sich zu verlaufen.

bzw. das Schwimmen im Fruchtwasser verwehren rein physikalisch die Voraussetzungen, die nötig wäre, um ein Erdrosseln zu bewerkstelligen. Obwohl der Protagonist nach dem Selbstmordversuch also de facto nur noch einen möglichen Ausweg zur Verfügung hat, hält es ihn nicht davon ab, dass er weiter über das Für-und-Wider des Lebens außerhalb nachdenkt. Besonders entscheidend ist dafür Trudys Aussage, ihn nach der Geburt wegzugeben (vgl. ebda, 42). Wohin genau bleibt dabei unklar und so muss der Protagonist sich nicht nur mit der Frage quälen, ob sie diese Entscheidung wirklich umsetzt, sondern auch damit, wohin ihn sein Weg nach Verlassen der Gebärmutter führen wird. Es wird dadurch deutlich, dass sich nicht nur innerhalb des Körpers für den Protagonisten ein Irrgarten auftut, sondern dass er auch gleichzeitig die Pforte zu einem noch wesentlich größeren Labyrinth – der Außenwelt – darstellt. Dies führt nun zu Gedankengängen, die nicht nur das Labyrinthmotiv weiter aufgreifen, sondern gleichzeitig auch den Aspekt der Bewegung in *Nutshell* thematisieren. Im gesamten Verlauf des Romans macht der Protagonist sich Gedanken über die Welt, die ihn erwartet. Entscheidend für die Betrachtung des Labyrinths und der Bewegung sind dabei vor allem die Passagen, die den Zwiespalt des Fötus zwischen Bewegung (nach außen) und Stillstand (Rückzug nach innen) behandeln. Das erscheint zunächst paradox, da der Protagonist faktisch keine wirkliche Wahl hat. Er muss letzten Endes zur Welt kommen. Es hält ihn allerdings genauso wenig wie der gescheiterte Selbstmordversuch davon ab, über das Pro-und-Kontra seines Starts in das Leben nachzudenken. Dabei ist letztlich auch die eigentliche Geburtsszene von entscheidender Bedeutung.

Zunächst möchte ich allerdings auf einige Beispiele eingehen, die das gedankliche Labyrinth des Protagonisten in Zusammenspiel mit der „Bewegung“ in den Fokus rücken. Grundsätzlich lässt sich dabei eine eher fatalistische Tendenz ausmachen, d. h. dass der Fötus die ihn erwartende Welt entweder als schlimmstmöglichen oder bestmöglichen Ort imaginiert. Gestartet wird dieses Hin-und-Her wie bereits erwähnt durch Trudys Behauptung, sie werde den Protagonisten nach der Geburt weggeben. Zusätzlich wird die Angst und Unsicherheit der Hauptfigur dadurch verstärkt, dass ihrem Vater der Tod durch die Hand des Onkels und der Mutter droht. Es entfällt also – falls der Plan gelingt – die Option, eventuell bei seinem Vater familiäre Sicherheit zu finden, falls seine Mutter ihm sie verwehrt. Ausgehend von dieser sehr wackligen Basis versucht der Protagonist nun mögliche Zukunftsszenarien zu imaginieren. In seinen depressiven Momenten fallen sie äußerst negativ aus:

Raised bookless on computer toys, sugar, fat and smacks to the head. Swat indeed. No bedtime stories to nourish my toddler brain's plasticity. The curiosity-free mind-scape of the modern English peasantry. [...] Poor me, poor buzz-cut, barrel-chested



three-year-old boy in camouflage trousers, lost in a haze of TV noise and secondary smoke. [...] Beloved father, rescue me from this Vale of Despond. Take me down with you. Let me be poisoned at your side rather than *placed somewhere*.<sup>82</sup> Typical third-term self-indulgence. All I know of the English poor has come to me by way of TV and reviews of novelistic mockery. I know nothing. (ebda, 43-44)

An dieser Textstelle werden gleich mehrere Dinge deutlich, die sich auf das Labyrinth und die Bewegung in *Nutshell* beziehen. Zunächst einmal schlägt der Protagonist gedanklich wieder einen Weg ein, der sich ihm als Option eröffnet: die Möglichkeit, in einer sozial schwachen und nicht liebevollen Pflegefamilie zu landen, die sich nicht um ihn kümmert, sodass er körperlich und geistig völlig verwahrlost. Er sieht in diesem Fall das Potenzial, das er sich für seinen zukünftigen Körper wünscht, völlig verschwendet. Zudem wird ihm darüber die Kontrolle entzogen und das Leben außerhalb gestaltet sich als eine Fortsetzung des Lebens im Körper der Mutter: Eine geistige Entwicklung wird ihm vorenthalten, er wird unterversorgt, vom Drogenkonsum der Adoptiveltern negativ beeinflusst („secondary smoke“ (ebda, 44)) und körperlich misshandelt („smacks on the head“ (ebda, 43)). Sein Umfeld wäre somit weiterhin ein Gefängnis, aus dem der Protagonist nicht ausbrechen kann. Der Weg aus dem Körper der Mutter heraus würde ihn in eine Sackgasse führen oder zumindest an ein Ziel, das nicht erstrebenswert wäre. Interessanterweise greift der Protagonist als Reaktion auf die Zukunftsvision erneut auf die Option des Todes zurück, diesmal, indem er hofft, dass er zusammen mit seinem Vater sterben kann. Jene Alternative ist aber weder tatsächlich vorhanden, noch wird sie vom Protagonisten selbst als eine solche wahrgenommen. Er beobachtet nämlich abschließend selbst, dass er sich in einen Gedanken hineingesteigert hat. Er erkennt außerdem, dass er aufgrund seiner Situation keine wirkliche Vorstellung von der Außenwelt hat und sie bestenfalls durch Schilderungen aus zweiter Hand errahnen kann. Auch an dieser Stelle wird das Labyrinth anhand einer gedanklichen Sackgasse, in die sich der Protagonist nach langer mentaler Wegstrecke manövriert, deutlich. Auf der anderen Seite – entgegengesetzt zu den negativen Visionen seiner Zukunft – stellt der Protagonist sich das Leben außerhalb als besonders wundervoll vor (vgl. ebda, 130). Hier wird die negative Vorstellung einer fremdbestimmten und düsteren Zukunft von einer Idealvorstellung abgelöst. Hierbei enthält das Leben nun alles, was sich der Protagonist erträumt, es wird allerdings nicht erläutert, wie er sich vorstellt, dies realistisch zu erreichen. Mit dem Ausdruck „private ocean of desires“ (ebda) wird sehr deutlich markiert, dass es sich um Träume, Wünsche bzw. direkt übersetzt um ein Verlangen des Protagonisten handelt, das

---

<sup>82</sup> Kursivsetzung im Original.

zwar angestrebt, aber dadurch nicht auch zwangsläufig erreicht wird. Es ist der Fremdbestimmung entgegengesetzt, die ihn in seiner ersten Vision erwarten würde. Das Fehlen eines konkreten Wegs zum Ziel weist hier aber ebenso auf eine gedankliche Sackgasse hin, die sich in bloßen Vermutungen und überspitzten Erwartungen verliert.

Im weiteren Verlauf ist es daher interessant festzustellen, dass der Protagonist immer mehr zu einer Annäherung an eine nüchterne und vernünftige Begehung seines Labyrinths kommt. Zunächst werden seine Begehrlichkeiten dabei in einen etwas bescheideneren Umfang gebracht, auch wenn eine grundsätzliche Verklärung weiterhin erhalten bleibt. Dies zeigt sich deutlich bei einer Duschszene, in der der Protagonist durch Trudys Körper hindurch Anteil an ihrer Entspannung nimmt:

I can't help myself, I can't hold the happiness back. Are these borrowed hormones? It hardly matters. I see the world as golden, even though the shade is no more than a name. I know it's along the scale near yellow, also just a word. [...] I'm ready, I'm coming, the world will catch me, tend to me because it can't resist me. Wine by the glass rather than the placenta, books direct by lamplight, music by Bach, walks along the shore, kissing by moonlight. Everything I've learned so far says all these delights are inexpensive, achievable, ahead of me. (ebda, 162)

Zunächst werden erneut übermäßig positive Gedanken freigesetzt. Der Protagonist geht dabei sogar so weit, dass nicht mehr er abhängig von der ihn erwartenden Welt ist, sondern sie ihm nicht widerstehen kann und somit unterlegen ist. Obwohl er keine konkrete Vorstellung von dem Begriff „golden“ hat, assoziiert er ihn richtigerweise mit seiner positiven Zukunftsvision. Interessant ist aber, woher diese Eindrücke und Gedanken kommen: Der Protagonist fragt sich selbst, ob es sich dabei womöglich um eine Beeinflussung durch die Hormone der Mutter handelt, betrachtet die Möglichkeit aber als irrelevant. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung für seine Situation. Ähnlich wie die Sinneseindrücke, die er durch seinen Aufenthalt in Trudys Körper bekommen kann, scheinen hier auch Emotionen sehr deutlich von der Mutter an ihn übertragen zu werden. Sein Gedankengang ist daher in gewisser Weise auch fremdbestimmt, da der Ausgangspunkt – positive Emotionen durch die geteilte Entspannung mit der Mutter – nicht vollständig allein vom Protagonisten ausgeht. Unabhängig davon werden seine Wünsche und Vorstellungen an dieser Stelle konkreter und erreichbarer. Letztlich kommt es noch einmal zu einer entscheidenden Wegänderung bzw. der Wahl eines unsicheren, aber dennoch realistischen Mittelwegs, der es zulässt, dass der Protagonist sich nun ein Stück weit richtig verorten kann. Daran gekoppelt ist zunächst eine tiefere Einsicht über seine Situation und darauffolgend die Fähigkeit, selbstständig zu handeln und sich nun auch wortwörtlich in Bewegung zu setzen und seine eigene Geburt herbeizuführen (vgl.

ebda, 192). Der Protagonist erkennt, dass er das Labyrinth zwar gedanklich betreten kann, ihn dies aber niemals zu einem Ausweg führen wird. Vielmehr verliert er sich dabei in einer Gedankenspirale – eine weitere Ausarbeitung des Labyrinths – in der er sich immer weiter um den Punkt dreht, der ohnehin unausweichlich ist: seine Geburt und damit der Austritt aus dem Körperlabyrinth. Was ihn dahinter erwartet – möglicherweise ein weiteres Labyrinth des Lebens<sup>83</sup> – ist nun insoweit irrelevant, als der Protagonist zu der Erkenntnis gekommen ist, dass er es schlichtweg nicht wissen oder vorausahnen, sondern nur auf sich zukommen lassen und erleben kann. An dieser Stelle wird der Geburtstakt – oder zumindest dessen Einleitung – als willentlicher Entschluss des Protagonisten dargestellt.<sup>84</sup> Obwohl es früher oder später auch ohne dessen Zutun vermutlich so weit gekommen wäre, wird hier noch einmal bewusst betont, dass es sich um die Entscheidung des Fötus selbst handelt, nun in das Geschehen einzutreten und geboren zu werden. Der Eindruck bleibt auch erhalten, obwohl der weitere Verlauf der Geburt anschließend der Kontrolle des Protagonisten entgleitet (vgl. ebda, 193-197). Nachdem der Protagonist nun endlich auch körperlich eine Richtung eingeschlagen und dem Wunsch nach Verlassen des Körperraums stattgegeben hat, gibt es kein Zurück mehr.<sup>85</sup> Dies ist ebenfalls symptomatisch für die Körperreiseerfahrung. Anders als die meisten Protagonist\*innen möchte der Fötus zwar nicht zunächst von außen nach innen gelangen – ein Außen gibt es für ihn noch nicht bzw. er kennt es nicht – er hat aber genauso den Wunsch aus dem Körper zu entkommen, um nun eine Welt kennenzulernen, die ihm bisher verwehrt geblieben ist. Der Protagonist muss letzten Endes einsehen, dass er

---

<sup>83</sup> Die Ausweitung des Labyrinths auf die „Welt als Labyrinth“ wird u. a. von Monika Schmitz-Emans thematisiert, die im Falle einer (fiktiven) literarischen Auseinandersetzung damit von „eine[r] Kurzfassung des Universums selbst, eine[r] komprimierte[n] Darstellung von Natur und Geschichte zu Übersichtszielen“ (Schmitz-Emans, 2000, 8) ausgehen würde. Hierbei wird das Labyrinth entgrenzt, was allerdings auch keine Unterscheidung zwischen außen und innen mehr erlauben würde. Diese Frage diskutiert sie ebenfalls an anderer Stelle: „Offen ist auch die Frage, ob man es zulassen oder gar fordern soll, ein „Außen“ des Labyrinths zu denken. Der Denkansatz, demzufolge alle Labyrinthe zumindest prinzipiell durchschaubare und gedanklich rekonstruierbare Strukturen sind, ist grundlegend verschieden von einem Denken, das den Menschen ausschließlich *innerhalb* des Labyrinths verortet und ihm die Möglichkeit eines Heraustretens abspricht, weil es kein Außen gibt“ (ebda, 32, Kursivsetzung im Original)).

<sup>84</sup> Kern bringt Labyrinth und Geburt in einen engen Zusammenhang „Rückkehr in den Schoß, Regression zum Embryo, Wiederausgestoßenwerden durch die engen Windungen, die enge Pforte: Die geburtssymbolische Deutung wird getragen auch durch die Form und Enge der Windungen“ (Kern 1982, 28).

<sup>85</sup> Dies geht auch mit der Überschneidung des Labyrinths mit dem Initiationsritus einher, auf die beispielsweise Manfred Schmelting in seiner Arbeit hinweist. Er schreibt konkret: „In der Erzählliteratur erinnert an den Einweihungsgedanken die grenzüberschreitende Bewegung des Helden in Zeit und Raum, wobei die äußere Überwindung einer Grenzzone (resp. des Labyrinthes) immer auch einer inneren Bewegung vom Nicht-Wissen zum Wissen, d. h. einer ‚geistigen Suche‘ entsprechen kann“ (Schmelting 1987, 136). Die geistige Suche nimmt der Körperreisende an dieser Stelle schon im Mutterleib/Labyrinth vor. Der Austritt aus diesem und der Eintritt in das größere „Lebenslabyrinth“ markieren einen Initiationspunkt, den Übergang in das Leben, der gleichzeitig eine Rückkehr in den ungeborenen Zustand nicht mehr zulässt. Den Übergang vom Nicht-Wissen ins Wissen sieht Schrackmann beispielsweise auch in Bezug auf die Figuren in der phantastischen Literatur als nicht umkehrbar an (vgl. Schrackmann 2012, 275). Die These lässt sich aber auch auf nicht-phantastische Werke übertragen.

nicht für immer in der Gebärmutter bleiben kann und dort auch nicht mehr Erkenntnis oder Wissen erlangen kann als in den Monaten seines Aufenthalts. Dies trifft ebenso auf seine Spekulationen über die Außenwelt zu. In *Nutshell* kommt es hier allerdings zu einer etwas verdrehten Situation im Vergleich zu anderen Körperreiseerzählungen: Während die anderen Figuren in den unbekanntem Körper reisen, um dort Nachforschungen anzustellen, reist der Fötus in die unbekannte Außenwelt, um sie endlich zu begreifen. *Nutshell* deutet damit einen sich schließenden Kreis der Körperreiseerzählung in Bezug auf Wissenserwerb an: Hierbei stellt auch die Außenwelt ein Mysterium dar, das niemals ganz verstanden werden kann.

### 3.1.2. Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen

Wie eingangs erwähnt, ist Ian McEwan begeistert von wissenschaftlichen Fragen und Themen. Dominic Head stellt heraus, dass McEwan besonders oft Wissenschaftler\*innen zu wichtigen Figuren in seinen Werken werden lässt<sup>86</sup>, z. B. in Romanen wie *Solar*, *Saturday* oder *The Child in Time* (vgl. Head 2019, 7). Gleichzeitig nimmt McEwan dabei eine bestimmte Haltung zu wissenschaftlichen Themen ein, die Head als eher „metaphorisch“ und „ambivalent“ beschreibt und die mit der Tendenz einhergeht, solche Inhalte für ein immer größeres Publikum aufzubereiten (vgl. ebda). Literatur ist ein sehr universelles Medium. Schwierige Sachverhalte können z. B. in Form einer Erzählung anhand eines konkreten Beispiels besser veranschaulicht werden. Wissenschaftliche Erkenntnisse werden so über Literatur auch einer breiteren Masse zugänglich gemacht.<sup>87</sup> McEwan selbst sieht im Wettstreit zwischen Kunst und Wissenschaft den Vorteil dabei zunächst aufseiten der Wissenschaft. Dies bedeutet jedoch nicht, dass beide Felder nicht miteinander kooperieren und gemeinsame Anknüpfungspunkte finden können:

Unlike science, fiction seems to be available to everyone, just as we can all enjoy music without necessarily being musical ourselves. On the other hand, what art and science have in common is their dependence on the human brain as the source of various mental processes that can lead to either artistic or scientific achievements. The creation and contemplation of art and science is specific to human beings. (Leupolt 2018, 265)

---

<sup>86</sup> Reynolds und Noakes weisen dagegen auf die Häufigkeit von schreibenden Figuren in McEwans Texten hin (vgl. Noakes, Reynolds 2002, 8), was erneut den immer wiederkehrenden Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Literatur in McEwans Werk unterstreicht.

<sup>87</sup> Dagegen argumentiert Lemahieu, dass McEwan seine wissenschaftlichen Beschreibungen nicht unbedingt als lehrreiche Elemente für seine Rezipient\*innen verwendet, sondern vielmehr als Demonstration seines Wissens und als ästhetisches Mittel (vgl. Lemahieu 2019, 63).

Es wird also hier ganz deutlich eine gemeinsame Basis von Literatur und Wissenschaft aufgezeigt, die McEwan anerkennt.<sup>88</sup> Auch Astrid Bracke betont McEwans Vorgehen als Vermittlungsleistung (vgl. Bracke 2019, 46). Es ist daher nicht verwunderlich, dass trotz seiner großen Vorliebe für die Wissenschaft die Literatur nicht nur sein vorrangiges Betätigungsfeld bleibt, sondern diese beiden Größen ebenso innerhalb seines Werkes aufeinandertreffen. So erklärt beispielsweise Leupolt, dass McEwan des Öfteren seinen hochwissenschaftlichen Figuren solche gegenüberstellt, die das Kräfteverhältnis im Gleichgewicht halten, also z. B. Schriftsteller (vgl. Leupolt 2018, 269).<sup>89</sup>

*Nutshell* sieht McEwan selbst nicht als ein Werk, für dessen Entstehung er besondere Recherche betrieben hätte (vgl. Aitkenhead 2016). Es liegt also nahe, dass es nicht zu seinen „wissenschaftlichen“ Romanen gehört. Dies muss allerdings relativiert werden. Bestimmte Themen in *Nutshell* werden prominenter herausgestellt als der wissenschaftliche Bezug – das ist nicht zu verleugnen. Dazu gehören vorrangig die ungewöhnliche Erzählperspektive, das Motiv der Verschwörung, des heimtückischen Mordes und damit verbunden der Rache sowie der sich daraus ergebende Hamletstoff, der als allgemeine Folie für den Ablauf der Handlung dient. Andererseits verarbeitet der Roman dennoch die besondere Situation des Protagonisten und seiner Mutter auch medizinisch und allgemein naturwissenschaftlich. Trudys Körper, der von dem Protagonisten bewohnt wird, ist kein literarisches „Wunderland“, sondern orientiert sich an real-biologischen Maßstäben. Selbiges gilt für die Schwangerschaft, einige Erlebnisse des Protagonisten im Körper der Mutter und den Geburtsvorgang.

Im Wesentlichen lassen sich medizinisch/naturwissenschaftliche Elemente in drei verschiedenen Ausprägungen finden: erstens auf einer **sprachlichen Ebene durch medizinische oder naturwissenschaftliche Fachausdrücke**. Diese werden interessanterweise meist direkt mit literarischen sprachlichen Figuren in Verbindung gebracht und illustrieren daher sehr gut das Zusammenspiel zwischen Kunst und Wissenschaft. Zweitens kommt es an einigen Stellen zu **konkreten oder auch impliziten Beschreibungen eines wissenschaftlichen Vorgangs**, der so den Leser\*innen vermittelt werden kann. Hier wird auch deutlich,

---

<sup>88</sup> Z. B. auch in einem eigenen Statement zu diesem Thema: „So, science parallels literature as a means by which the world can be understood. There are great, noble and ingenious insights which science has brought us and which literature could never equal. Of course, there are many complex facets of experience for which science has no language and literature does“ (Cook, Groes u. a. 2013, 149).

<sup>89</sup> Byrnes zeigt dabei das Verhältnis von gefühls- versus logikbetont im Zusammenhang mit dem Gegensatz zwischen feminin versus maskulin in McEwans Werk auf (vgl. Byrnes 1995, 26-27).

dass das Hintergrundwissen des Autors trotz angeblich unterlassener Recherche relativ umfangreich sein muss. Drittens zeigt sich an einigen Stellen ein **spekulatives wissenschaftliches „Halbwissen“**, das damit einhergeht, dass sich einige der beschriebenen Vorgänge dem aktuellen Stand der medizinischen Forschung entziehen. Hier kommt es also konkret zum Einsatz von Literatur als Medium zum „Probearbeiten“ (vgl. Klausnitzer 2008, 11) bzw. um eine probeweise Erklärung für bisher ungeklärte Phänomene zu bieten.

Zunächst lohnt sich ein intensiverer Blick auf die zahlreichen medizinisch-naturwissenschaftlichen sprachlichen Mittel. Hier greift auch Klausnitzers Theorie der Wissensvermittlung durch rhetorische Figuren (vgl. ebda, 76-77). Dem literarischen Text wird durch die Sprache ein wissenschaftliches Element hinzugefügt. Michael Lemahieu sieht dieses Vorgehen als spezifisch für McEwans sprachlichen Stil an:

McEwan composes in the language of information, and at times delights in giving information, but that information is not given in ‘the language-game of giving information’, but rather in the language-game of aesthetic creation. [...] At times, he invigorates abstract nouns with dynamic modifiers [...]: ‘comforting geometry’ [...], ‘ruthless gravity’ [...]; at others, he reverses the equation, with abstract adjectives modifying dynamic nouns: ‘neuronal pulse’ [...], ‘biochemical exchanges’ (Lemahieu 2019, 64)

Ähnliche Beispiele für diesen speziellen Stil finden sich auch in *Nutshell*. Das zeigt sich u. a. an der Beschreibung von John Cairncross, dem Vater des Protagonisten: „Now, to my father, John Cairncross, a big man, *my genome’s other half*<sup>90</sup>, whose *helical twists of fate* concern me greatly” (McEwan 2016, 10). Hier finden sich gleich zwei wissenschaftliche Ausdrücke, die sich gleichzeitig mit der nicht-wissenschaftlichen Gefühlswelt des Protagonisten sowie literarischen Stilmitteln verbinden. Das Wort „Genom“ bezieht sich klar auf biologisches Hintergrundwissen, das hier zunächst durch die Wendung „my genome’s other half“ (ebda) in den richtigen Kontext gesetzt wird: Der Fötus ist ein biologisches Produkt der Vereinigung seines Vaters mit der Mutter und erhält von beiden jeweils einen Teil seines Genoms, also seines Chromosomensatzes.<sup>91</sup> Indirekt geht diese Aussage aber über das wissenschaftliche Verständnis noch hinaus, denn gleichzeitig ist John nicht nur eine biologische Masse, die sich im Protagonisten widerspiegelt, sondern auch ein Teil von dessen Identität. Die Suche nach dieser wird ausführlich im nächsten Unterkapitel behandelt. Hier wird das Interesse des Fötus am Vater, das über den rein biologischen Anknüpfungspunkt mit ihm hinausgeht, aber bereits im weiteren Verlauf des Zitats deutlich. Er sorgt sich nämlich um

---

<sup>90</sup> Alle Kursivsetzungen J. W.

<sup>91</sup> Dies wird hier nicht mehr ausführlich erwähnt, aber mit einigen biologischen Grundkenntnissen können Leser\*innen hier das Wissen abrufen, dass ein Kind jeweils ein Chromosom von Vater und Mutter erhält.

dessen Zukunft. Dies wird interessanterweise erneut dadurch ausgedrückt, dass sich der Protagonist eines wissenschaftlichen Ausdrucks – „helical twist(s)“ (ebda) – bedient, also wiederum auf die Biologie und hier auf die Doppelhelix der DNA anspielt. Andererseits wird aber durch den Zusatz „(twists) of fate“ (ebda) dieses sprachliche Konstrukt wieder zu einem medizinisch-literarischen Stilmittel, da der gebräuchliche Ausdruck „twist of fate“ zusätzlich biologisch aufgeladen wird.

Eine solche Vermischung kommt ebenso bei der weiteren Betrachtung des Erbmaterials des Protagonisten zustande:

It's in me alone that my parents forever mingle, sweetly, sourly, along separate *sugar-phosphate backbones*<sup>92</sup>, the recipe for my essential self. I also blend John and Trudy in my daydreams – like every child of estranged parents, I long to remarry them, this *base pair*, and so unite my circumstances to my *genome*. (ebda)

An dieser Stelle finden sich erneut mehrere medizinisch-biologische Begriffe, die hier kursiv dargestellt sind. Dennoch kommt es wiederum zu einer Vermischung mit emotionalen Vorgängen des Protagonisten. Obwohl sich beispielsweise die Wörter „sweetly“ (ebda) und „sourly“ (ebda) direkt auf die erwähnten „sugar-phosphate backbones“ (ebda) und die DNS (als Desoxyribonukleinsäure) beziehen lassen, stehen sie gleichzeitig auch für das gesplattene und durch ein Oxymoron verdeutlichte (süßsaure, bittersüße) Verhältnis des Protagonisten zu seinen Eltern, die er gerne wieder vereinen würde, was ihm aber nicht gelingt. Ähnlich verhält es sich mit dem „base pair“ (ebda), das sowohl als wissenschaftliches Basenpaar im biochemischen Sinne gesehen werden kann als auch als die Basis des Protagonisten im Sinne eines gefestigten Ausgangspunkts seines Lebens in Gestalt der Eltern. Zusammengeführt werden die biologischen Fakten und die emotionale Lage des Fötus schließlich direkt, wenn dieser davon spricht, dass er seine Umstände mit seinen Genomen in Einklang bringen möchte.

Die Beziehung zur Mutter wird ebenfalls mit ähnlichen Begriffen in Verbindung gebracht. Dabei spielt die Nabelschnur als physische Verbindung der beiden Körper eine wichtige Rolle. So wird durch sie beispielsweise das Abhängigkeitsgefühl des Protagonisten gegenüber Trudy deutlich: „What then are my chances, a blind, dumb invert, an almost-child, still living at home, *secured by apron strings of arterial and venous blood*<sup>93</sup> to the would-be murderess?“ (ebda, 54). Der Ausdruck „still living at home“ (ebda) ist hier eine humoristische Anspielung auf einen Nesthocker, der sich nicht von seinen Eltern bzw. der

---

<sup>92</sup> Alle Kursivsetzungen J. W.

<sup>93</sup> Kursivsetzung J. W.

Mutter lösen kann, greift auf der anderen Seite aber auch die Rolle der Gebärmutter als Heim auf, das den Fötus an Trudy bindet, ob er will oder nicht. Verstärkt wird der Eindruck durch die wissenschaftliche Metapher „secured by apron strings of arterial and venous blood“ (ebda). Während die „apron strings“ (ebda) zunächst als ein Symbol der Mütterlichkeit in Form einer Schürze, die die Mutter trägt<sup>94</sup>, gelesen werden können, werden sie in Zusammenspiel mit der wissenschaftlichen Erwähnung von arteriellem und venösem Blut ganz klar auch gleichzeitig mit der Nabelschnur assoziiert, die dieses durch den Körper der Mutter und des Kindes pumpt. Es werden hier erneut körperliche und emotionale Vorgänge verknüpft und auf einer sprachlichen Ebene zusammengeführt: Die physische Verbindung zwischen Mutter und Kind wird auf eine emotionale gebracht und umgekehrt. Der Protagonist macht dadurch seine Abhängigkeit von Trudy deutlich.

Dies lässt sich jedoch auch umkehren. Da der Fötus befürchtet, seine Mutter könnte ihn nach der Geburt verstoßen, rettet er sich des Öfteren in wissenschaftliche Ausflüchte, mit denen er sich davon überzeugt, dass sie ihn bereits aus rein biologischer Hinsicht nicht im Stich lassen kann. Interessanterweise beruft er sich dabei z. B. ebenfalls auf die Nabelschnur als fesselndes Element, dem allerdings Trudy zum Opfer fällt:

I'll bind her with this *slimy rope*<sup>95</sup>, press-gang her on my birthday with one groggy, newborn stare, one lonesome seagull wail to harpoon her heart. Then, indentured by strong-armed love to become my constant nurse, her freedom but a retreating homeland shore, Trudy will be mine, not Claude's, as able to dump me as tear her breasts from her ribcage and toss them overboard. (ebda, 44)

Hier wird die Nabelschnur zum Werkzeug der Gefangennahme, diesmal jedoch ausgehend vom Protagonisten. Er kann nicht akzeptieren, dass seine starke körperliche Verbindung ihm nicht auch gleichzeitig eine emotionale zur Mutter garantiert. Dieser Aspekt wird noch einmal verdeutlicht, indem er angibt, dass Trudy ihn ebenso wenig verstoßen kann, wie sie sich ihre Brüste<sup>96</sup> vom Brustkorb reißen kann. Hier wird ebenfalls ein emotionaler Prozess (Liebe

---

<sup>94</sup> Hier ist Mütterlichkeit noch belastet durch die eigentlich überholte Vorstellung der Frau als „Hausfrau und Mutter“. Außerdem lässt sich der Ausdruck auch mit der deutschen Redewendung „am Rockzipfel hängen“ in Verbindung bringen.

<sup>95</sup> Kursivsetzung J. W.

<sup>96</sup> Interessant ist an dieser Stelle übrigens, dass McEwan nicht die geläufigere Redewendung des „sich das Herz aus der Brust Reißens“ verwendet. Eine mögliche Interpretation wäre, die Brüste hier als Symbol der körperlichen Weiblichkeit anzusehen und wieder in Zusammenhang mit der Mütterlichkeit zu bringen. Es wäre also ebenso undenkbar für eine Frau, ihr Kind zu verstoßen, wie sich selbst ihrer Brüste bzw. ihrer Weiblichkeit zu berauben. Hiermit würde sich auch erneut der Kreis zur Zusammenführung emotionaler und körperlicher Aspekte schließen. Ich teile allerdings an dieser Stelle nicht die hier angedeutete Position, dass Weiblichkeit und Mütterlichkeit Hand in Hand gehen müssen oder dass das Vorhandensein von Brüsten eine Person grundsätzlich als weiblich definiert.



und Bindung zum Kind) an einen körperlichen gebunden, der außerdem wieder mit dem anatomischen Begriff „ribcage“ (ebda) wissenschaftlich verstärkt wird.

Wissenschaftliche Sprache spielt auch im Kontext der Vermittlung von Wissen selbst eine Rolle. Hierbei gibt es in *Nutshell*, wie erwähnt, zwei verschiedene Varianten. Zum einen werden Dinge geschildert, die sich nah an medizinischem Faktenwissen orientieren und so den Leser\*innen – egal, ob direkt oder indirekt – fundierte Hintergründe vermitteln. Zum anderen wird an manchen Stellen spekulatives Wissen eingebracht, das sich nicht an medizinischen Fakten orientiert oder sogar versucht, eine Leerstelle zu füllen, für die es noch keine wissenschaftliche Erklärung gibt. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Fälle, in denen beide Arten stark vermischt werden, also beispielsweise von faktischem Wissen auf daraus möglicherweise hervorgehende Phänomene geschlossen wird. Oder es werden Erfahrungen des Fötus geschildert, die grundsätzlich möglich wären, aber noch nicht vollkommen medizinisch nachgewiesen sind. Durch die besondere Wahl des Protagonisten wird zudem so gut wie immer ein subjektiver Eindruck eingebracht. So ist natürlich weder nachweisbar, ob ein Fötus überhaupt diese Erfahrungen und Empfindungen so wahrnimmt wie geschildert, noch ob sie immer gleich erlebt werden. Daher ist es wichtig festzulegen, dass hier davon ausgegangen wird, dass dem Protagonisten grundsätzlich – wie auch immer es geschieht – eine Schilderung seiner Erlebnisse möglich ist und dies kein Ausschlusskriterium dafür ist, dass trotzdem naturwissenschaftliches Wissen vermittelt werden kann.<sup>97</sup>

Zunächst lohnt ein Blick auf sehr allgemeine – und im Text auch als solche ausgewiesene – wissenschaftliche Hintergrundinformationen. Der aufmerksame Protagonist nimmt diese im Wesentlichen über den indirekten Konsum von Medien wie Nachrichtensendungen oder Podcasts auf. So wird beispielsweise ein interessantes Beispiel für den Zusammenhang von Körper und Bewusstsein geliefert:

I've heard it argued that long ago pain begat consciousness. To avoid serious damage a simple creature needs to evolve the whips and goads of a subjective loop, of a felt experience. Not just a warning red light in the head – who's there to see it? – but a sting, an ache, a throb that *hurts*.<sup>98</sup> Adversity forced awareness on us, and it works, it bites us when we go too near the fire, when we love too hard. Those felt sensations are the beginning of the invention of the self. (ebda, 46)

---

<sup>97</sup> Dana Percec geht auf McEwans Grundidee ein und sieht diese als Erweiterung bereits bekannter Unzuverlässiger Erzähler, die durch ihr Alter nur ein begrenztes Wissen haben: „McEwan goes much further, into advanced genetic issues, when speculating about the complexity of an unborn human's conscience, as well as into equally advanced narrative experimentation, making his story-teller a loquacious, complicated child prodigy.“ (Percec 2018, 107)

<sup>98</sup> Kursivsetzung im Original.

Die hier geschilderten Vorgänge sind auf einer wissenschaftlichen Ebene völlig nachvollziehbar. Durch Schmerz wird nicht nur ein Signal an das Gehirn weitergeleitet, dass der Körper gerade eine Verletzung erfährt. Gleichzeitig kann es dadurch auch zu einem Lerneffekt kommen, der den Betroffenen eine ähnliche Situation in Zukunft vermeiden lässt. Dies ist z. B. aus neurowissenschaftlicher Sicht durch Pavlovs klassische oder die darauf aufbauende operante Konditionierung Skinners erklärbar und hat damit eine naturwissenschaftliche Basis.<sup>99</sup> Der Protagonist bringt die Informationen hier in einen inhaltlichen Kontext zu seiner Lage. Er muss all diese Dinge noch lernen, beginnt aber bereits damit, da er sich in einer schwierigen emotionalen Beziehung zu seiner Mutter befindet und erwartet, von ihr verletzt zu werden. Sein Schmerz ist sowohl physischer (er kämpft gegen Kopfschmerzen an, die Trudys Alkoholkonsum verursacht haben) als auch psychischer Natur (die Unsicherheit über Trudys Motive und weiteres Vorgehen) und er hofft daraus etwas zu lernen (vgl. ebda). Die literarische Handlung und das wissenschaftliche Fallbeispiel werden dabei sehr gut verknüpft. Gleichzeitig kommt es bei den Leser\*innen zu einem Lern- oder Wiederholungseffekt, je nachdem, ob ihnen die zugrunde liegende naturwissenschaftliche Basis bereits bekannt ist oder nicht.

Ähnlich gestaltet sich auch die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Frage, welche Beziehung Mutter und Kind miteinander eingehen. Erneut greift der Protagonist dabei auf Wissen zurück, das er durch intensives Zuhören von außen aufgeschnappt hat. Demnach wäre es für Trudy biologisch naheliegend, den Fötus bis zu einem gewissen Grad abzulehnen, um für weitere Nachkommen ihre „Ressourcen“ zu schonen (vgl. ebda, 33). Obwohl die hier geschilderte Verhaltensweise der Mutter sicherlich als übertrieben zu bewerten ist, ist die grundlegende (rein biologische) Argumentation in wissenschaftlicher Hinsicht nachvollziehbar. Knappe „Ressourcen“ wie körperliche Kräfte, die gegebenenfalls durch die volle Konzentration auf nur ein Kind zu sehr beansprucht werden würden, müssen eingeteilt werden, um möglichst viele Nachkommen versorgen zu können. Die Leser\*innen werden an dieser Stelle zunächst konkret dazu aufgefordert, sich mit der Rolle des Menschen als

---

<sup>99</sup> Zur weiteren Lektüre siehe z. B. Skinners ausführliche experimentelle Beschreibung der Konditionierung von Ratten in dessen Werk *The Behavior of Organisms. An Experimental Analysis*. Hier erklärt Skinner anhand seines Versuchs, wie positive Ergebnisse ein bestimmtes Verhalten steigern können, auf der anderen Seite aber auch das Verhüten eines negativen Ergebnisses zu einem bestimmten Verhalten führen kann. So wird eine Ratte sowohl dazu angehalten, einen Schalter zu betätigen, wenn sie dadurch Futter erhält, als auch, wenn dadurch ein Stromreiz unterbrochen wird, der ihr Schmerzen zufügt. Grundsätzlich sind die Theorien im Bereich der Verhaltensforschung enorm vielseitig und wurden selbstverständlich in den letzten Jahren auch noch weiterentwickelt. Pavlovs und Skinners Forschungsansätze können allerdings als besonders prominent, beziehungsweise weit verbreitet gelten, sodass eine Assoziation bei den Leser\*innen damit in Zusammenhang mit der Textpassage aus *Nutshell* vermutlich am wahrscheinlichsten ist.

„Tier“ mit Trieben zur Arterhaltung auseinanderzusetzen, die auf den ersten Blick gegen ethische und soziale Prinzipien wie die unbegrenzte Liebe der Mutter zum Kind zu verstoßen scheinen. Gleichzeitig wird aber der Fokus auch auf eine weitere Dimension gelenkt. So wird in der Textpassage direkt auf das schwierige Verhältnis zwischen der körperlich-biologisch und der emotional-geistigen Rolle des Menschen hingewiesen.<sup>100</sup> Hierbei wird ebenfalls das ansonsten oft als völlig „natürlich“ vorausgesetzte Prinzip der Liebe der Mutter zum Kind vom Protagonisten hinterfragt und sogar als biologisch nicht gegeben eingestuft.<sup>101</sup>

Eine weitere wissenschaftliche Thematik wird in Bezug auf das Geschlecht des Fötus angesprochen. Die hierbei relevante Passage wird ebenso im Unterkapitel zu philosophischen Betrachtungen und Beschreibungen eine wesentliche Rolle spielen, soll an dieser Stelle aber bereits aufgrund ihrer wissenschaftlichen Hintergrundinformationen genannt werden. Der Protagonist beschreibt dabei seine ersten Erfahrungen mit der eigenen Geschlechtlichkeit und trifft dabei auf ein Phänomen, ein „diverting issue in neuroscience known as the binding problem“ (ebda, 144), das zunächst dazu führt, dass er Teile seines Körpers nicht mit sich selbst in Einklang bringen kann. Hier wird also zum einen ein konkretes neurowissenschaftliches Problem anschaulich erklärt. Beim Bindungsproblem kommt es demnach zu einer Komplikation in der Wahrnehmung eines Objekts, wenn dieses von auseinanderliegenden Bereichen im Gehirn erfasst werden muss (vgl. Lexikon der Neurowissenschaften „Bindungsproblem“ 2000). In *Nutshell* kann der Protagonist zunächst nicht begreifen, was es mit dem „shrimp-like protuberance“ (McEwan 2016, 144) auf sich hat, das er zwischen seinen Beinen fühlt. Interessant ist dabei, dass es nicht – wie oft im Zusammenhang mit dem Bindungsproblem angesprochen – zu einem Problem in der visuellen Auseinandersetzung mit einem Objekt kommt, sondern der Fötus zunächst das Objekt nicht mit sich selbst – seiner Fingerspitze – in Verbindung bringen kann. Es ist für ihn also in einem frühen Stadium nicht direkt als Teil seines eigenen Körpers erfassbar. Mit wachsender neuronaler Entwicklung, die hier wieder von den Leser\*innen sozusagen direkt miterlebt und nachvollzogen werden kann, gelingt es dem Protagonisten schließlich, sein Geschlechtsteil als zu ihm gehörend zu

---

<sup>100</sup> Ein ähnliches Beispiel für diesen Widerspruch in Bezug auf die Bindung zwischen Eltern und Kind findet sich in McEwans Roman *Enduring Love*, in dem die Figuren diskutieren, inwieweit das Gefühl der Zuneigung ausgelöst durch das Lächeln des Kindes biologische/soziale oder tiefer gehend emotionale Ursprünge hat. Head stellt an diesem Beispiel McEwans Aufgreifen der „nature nurture debate“ heraus (vgl. Head 2007, 128-129).

<sup>101</sup> Auch hierzu finden sich wissenschaftliche Grundlagen in sozialgeschichtlicher und philosophischer Hinsicht z. B. durch die Thesen von Élisabeth Badinter, die in ihrem Text *Die Mutterliebe. Die Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute* Mutterliebe eher als ein sozial antrainiertes als ein biologisches Verhalten ansieht. Badinter führt ihre Thesen auch in ihrem späteren Werk *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter* weiter aus, indem sie ebenfalls aktuellere Debatten zu diesem Thema aufgreift und die Einstellung zum Mutterinstinkt historisch nachverfolgt.

erfassen. Daraus geht für ihn auch des Weiteren hervor, dass sich aus biologischer Sicht immer nur zwei Möglichkeiten bieten (männlich oder weiblich) (vgl. ebda).<sup>102</sup> Das eigentlich eher metaphysische Schicksal wird zu einer wissenschaftlichen Sache: „Biology is destiny and destiny is digital, and in this case, binary“ (ebda), was durch die Wortwahl „digital“ und „binary“ noch verstärkt wird. An diesem Beispiel wird eine eigentlich nüchterne biologische Erkenntnis durch den konkreten Fall des Protagonisten nicht nur leichter nachvollziehbar, sondern auch einprägsam, da klar wird, dass sie später womöglich sein ganzes Leben beeinflussen wird.

Neben wissenschaftlichen Modellen und Theorien kommt es außerdem zu sehr ausufernden biologischen Beschreibungen, die sich zum einen auf unterschiedliche körperliche Vorgänge beziehen, die nichts mit der Schwangerschaft zu tun haben, zum anderen aber auch spezifisch den Zustand des Fötus aufgreifen. Zur ersten Kategorie gehört z. B. die Passage, die sich sehr detailliert mit dem möglichen Todesszenario des Vaters auseinandersetzt und dabei genau die Folgen einer Vergiftung beschreibt (vgl. ebda, 50,51). Der Roman geht dabei sehr genau auf die Wirkung des Frostschutzmittels bzw. Ethylenglycol ein. Sie entsprechen außerdem gängigen wissenschaftlichen Beschreibungen des Stoffes, die beispielsweise auf Vergiftungserscheinungen wie Herz-Kreislauf-Beschwerden oder Nierenschädigungen infolge einer oralen Aufnahme hinweisen, die durch den süßlichen Geschmack unbemerkt zustande kommen können (vgl. Berger „Ethylenglycol“). Anders als in der nüchternen chemischen Beschreibung des Alkohols werden dessen Eigenschaften und Wirkweisen hier abermals an ein konkretes Beispiel gebunden und in den Kontext der Handlung gebracht. Sie sind ausschlaggebend für den schmerzvollen Tod, den der Protagonist für seinen Vater befürchtet. Es werden an dieser Stelle also informative Elemente an emotionale gebunden, die den Leser\*innen das naturwissenschaftliche Wissen literarisch näherbringen. An einen konkreten Fall, wie hier den Tod einer der Figuren gekoppelt, kann das Wissen gegebenenfalls greifbarer gemacht und besser aufgenommen werden.

Ein ähnliches Beispiel zeigt sich in der Beschreibung der Sprechweise Elodies, der angeblichen Affäre des Vaters:

---

<sup>102</sup> Natürlich ist dies tatsächlich zu stark vereinfacht und entspricht nicht den biologischen Tatsachen, wenn man davon ausgeht, dass das biologische Geschlecht durch die entsprechenden Organe und körperlichen Gegebenheiten bestimmt wird. Es ist möglich, dass Menschen z. B. sowohl über männliche als auch weibliche Geschlechtsorgane verfügen oder die körperlichen Merkmale nicht mit der eigenen Wahrnehmung des Geschlechts übereinstimmen müssen. Binäre Geschlechtlichkeit ist daher ein überholtes Prinzip, wenngleich dies bedauerlicherweise noch nicht überall etabliert zu sein scheint.

I like the sound of her voice, the human approximation, I would say, of the oboe, slightly cracked, with a quack on the vowels. And towards the end of her phrases, she speaks through a gargling, growling sound that American linguists have dubbed 'vocal fry'. Spreading through the Western world, much discussed on the radio, of unknown aetiology, signifying, it's thought, sophistication, found mostly in young, educated women.<sup>103</sup> (McEwan 2016, 64-65)

Elodies Sprache wird zunächst auf eine eher instrumentelle (hier auch durch den Bezug zur Oboe) bzw. linguistische Ebene gebracht. Dabei gibt der Erzähler Informationen zur Qualität jener sprachlichen Besonderheit und erwähnt wissenschaftliche Hintergründe zu deren sozialer Wahrnehmung. Gleichzeitig kommt hierdurch aber auch eine persönliche Charakterisierung Elodies zustande. Indem der Protagonist darauf hinweist, dass diese Sprechqualität meist mit jungen, gebildeten Frauen assoziiert wird, stuft er Elodie automatisch auch als eine solche ein. Er wird sogar noch konkreter, indem er explizit sagt, dass ihre Stimme sie dazu befähigen könnte, mit seiner Mutter konkurrieren zu können (ebda, 65). Dabei werden seine eigenen Gefühle ihr gegenüber offenbar. Obgleich sie eigentlich eine direkte Bedrohung als neue potenzielle Lebensgefährtin des Vaters darstellt, kommt der Protagonist nicht umhin, sie sympathisch zu finden, obwohl – oder möglicherweise gerade weil – sie bei seiner Mutter als Konkurrentin nicht auf Wohlwollen stößt. Erneut wird also auf positive Weise eine Figur durch naturwissenschaftliche Beschreibungen menschlich und emotional aufgewertet.<sup>104</sup>

Andere wissenschaftliche Beschreibungen beziehen sich direkt auf die körperlichen Vorgänge in der Schwangerschaft bzw. konkret auf deren Wirkung auf den Protagonisten. Da

---

<sup>103</sup> Es besteht eine große Diskussion über die soziale Wahrnehmung des „vocal fry“, die sich sowohl im Laufe der Zeit verändert hat als auch abhängig vom Umfeld des Sprechers unterschiedlich wahrgenommen werden kann. So spricht McAlpine davon, dass dieser zunächst eher als harte Sprechweise empfunden wurde, die dadurch auch mit Autorität und Maskulinität in Verbindung gebracht wurde. Mit der Zeit habe sich dieser Eindruck in den USA dann relativiert, sodass der „vocal fry“ dort nun teilweise mit jungen Frauen, die eine gewisse Bildung und Professionalität ausstrahlen, verbunden wird. Wieder andere Stimmen weisen auf die eher negative Wahrnehmung des „vocal fry“ hin, der durch die Assoziation mit Jugend den Sprechenden teilweise als unerfahren erscheinen lässt (McAlpine 2016, 2).

<sup>104</sup> Der Vorgang ist auch umgekehrt möglich. Claude, der vom Protagonisten zutiefst verachtet wird, wird auch des Öfteren von ihm degradiert. Das zeigt sich beispielsweise an einer Szene, in der das Schnarchen des Onkels ausführlich beschrieben wird (vgl. McEwan 2016, 111). Auch hier spielen körperliche Funktionen des Mund- und Rachenraums eine Rolle, allerdings im krassen Gegensatz zur Beschreibung der sympathischen Stimme Elodies. Beschrieben wird dabei eigentlich nur Claudes Schnarchen, das dem Anschein nach von einigen Atemaussetzern begleitet wird. Der Protagonist gibt sich der Beschreibung aber en détail und in sehr wissenschaftlicher Weise hin. Er verwendet mehrere medizinische und phonetische Ausdrücke (z. B. „sibilants“, „mucus“, „soft palate“ (ebda)), um das eigentlich banale Schnarchen sehr genau zu beschreiben. Das verstärkt den Eindruck, dass Claude von ihm weniger als Person als vielmehr als extrem körperbetontes Ding wahrgenommen wird. Diese Wahrnehmung wird durch verschiedene Ausdrücke hervorgebracht und ebenso verstärkt. So ist Claudes Einatmen als „greedy“ (ebda) gekennzeichnet, was eine gewisse Triebhaftigkeit vermuten lässt. Auch der Ausdruck „triumphant purr“ (ebda), also triumphierendes Schnurren, erinnert eher an ein Tier (Katze) als an einen Menschen. Insgesamt würdigt der Protagonist Claude also eindeutig ab, was neben den naturwissenschaftlichen Beschreibungen noch zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass er explizit darauf hinweist, dass die seltsamen Atemgeräusche die Hoffnung zulassen, dass der Onkel im Schlaf stirbt (vgl. ebda).

dieser in seiner Wahrnehmung sehr eingeschränkt ist, dienen ihm oftmals nur Geräusche als Verbindung zur Außenwelt. Das Zuhören durch den Mutterleib hindurch wird dabei in unterschiedlicher Weise charakterisiert. Zum einen wird oftmals ein konkretes Hören des Protagonisten angesprochen, der Laute direkt selbst wahrnimmt, indem er nach außen horcht (vgl. ebda, 29). Dabei nimmt der Fötus die Rolle eines heimlichen Zuhörers ein, der Geräusche aus der Außenwelt wahrnimmt. Gleichzeitig kann er verständlicherweise auch Geräusche von innen hören, die teilweise sehr laut erscheinen:

At this my mother's heart begins a steady acceleration. Not just faster, but louder, like the hollow knocking sound of faulty plumbing. Something is also happening in her gut. Her bowels are loosening, with a squeaky stretching sound, and higher up, somewhere above my feet, juices race down winding tubes to unknown destinations. Her diaphragm heaves. I'm pressing my ear more tightly to the wall. Against this crescendo, it would be too easy to miss a vital fact. (ebda, 41)

Hier wird auch aus wissenschaftlicher Sicht die Sonderstellung des Fötus herausgearbeitet. Er kann seine Mutter bzw. ihren Körper von innen erfahren, nimmt die Geräusche ihres Herzens und anderer Organe ungefiltert wahr. Sie sind teilweise so laut, dass sie eine Barriere zur Außenwelt aufbauen und dem Protagonisten die ohnehin schon eingeschränkte Wahrnehmung dieser zusätzlich erschweren. In beiden Fällen werden die Geräusche direkt vom Protagonisten wahrgenommen, im ersten Fall kommen sie allerdings von außen, im zweiten von innen. Ein Zwischenbeispiel bildet die Wahrnehmung von Geräuschen durch Kopfhörer, die nur für Trudy, nicht aber für die restliche Außenwelt wahrnehmbar sind. Durch sie hindurch kann allerdings auch der Protagonist daran teilhaben (vgl. ebda, 4-5). Er beruft sich dabei erneut auf möglichst viele naturwissenschaftliche Ausdrücke wie „sound waves“ (ebda), „jawbone“ (ebda, 5) oder „skeletal structure“ (ebda), um dem Phänomen noch eine physikalische und medizinische Zusatzdimension zu geben. Die Tatsache, dass Ungeborene etwa ab der 16. Schwangerschaftswoche Geräusche wahrnehmen können<sup>105</sup>, wird in *Nutshell* also auf unterschiedliche Weise aufgegriffen und auch als wichtiges Element für den Verlauf der Handlung und die Entwicklung des Protagonisten verwendet. Dieser ist immerhin stark auf sein Gehör angewiesen, um zum einen den Mordplan an seinem Vater zu belauschen und sich zum anderen erste eigene Meinungen über die Welt zu bilden, die ihn erwartet.

---

<sup>105</sup> Siehe hierzu z. B. die Forschungsergebnisse des Marquès Instituts, die ergaben, dass Ungeborene ab der 16. Schwangerschaftswoche außerdem auch bereits konkret auf Musik reagieren können (vgl. López-Teijón, García-Faura u. a. 2015). Natürlich besteht ein Unterschied zwischen der puren sinnlichen Wahrnehmung von Tönen und Geräuschen und dem konkreten Verstehen von Sprache. Letzteres ist in diesem früheren Stadium der Entwicklung eine besondere Fähigkeit des fiktiven Protagonisten.

Die Versorgung mit Nährstoffen über das Blut der Mutter wird ebenfalls thematisiert. Es wurde bereits erörtert, dass Trudy durch ihr Ess- und Trinkverhalten sowohl schädlich als auch förderlich auf den Protagonisten einwirken kann. Dabei kann es zu genauen Beschreibungen kommen, wie sich der Vorgang des Nahrungsaustauschs zwischen Mutter und Kind vollzieht: „My mother reaches for her wine. Her epiglottis stickily rises and falls as she drinks, and the fluid sluices down through her natural alleys, passing – as so much does – near the soles of my feet, curving inwards, heading my way“ (ebda, 55). An dieser Stelle erscheint es dabei zunächst so, als würde der Fötus direkt am Verdauungsvorgang beteiligt sein, die Nahrungsaufnahme über das Blut der Mutter wird aber an anderer Stelle konkretisiert, wenn von dem „blood-fed unborn“ (ebda, 57) die Rede ist. Die Leser\*innen erhalten hierbei wieder konkretes wissenschaftliches Hintergrundwissen und erfahren etwas über die Versorgung des Fötus während der Schwangerschaft. Sein Leben im Mutterleib wird ebenso in anderen Situationen näher beschrieben. So spielen beispielsweise Trudys körperliche Bedürfnisse ebenfalls eine Rolle für das Wohlbefinden des Protagonisten und er fühlt sich durch ihre volle Blase beengt. Da der Fötus seinen Lebensraum mit anderen Organen im Körper teilt, besteht logischerweise eine Wechselwirkung zwischen diesen, sodass ein Leeren der Blase auch den Protagonisten erleichtert (vgl. ebda, 184). Erhöhter Harndrang ist in der Schwangerschaft keine Seltenheit. Er ist außerdem auch sehr einfach nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass die stark vergrößerte Gebärmutter wesentlich mehr Raum im Körper einnimmt als sonst. Dadurch fühlt sich die Blase schneller voll an, da der Druck auf sie schneller wächst. Dass dies für werdende Mütter meist mit einigen Unannehmlichkeiten verbunden ist, ist nachvollziehbar. *Nutshell* geht hier aber einen anderen Weg und versucht das Problem nun von innen darzustellen und gleichzeitig die gegenseitige Beeinflussung der körperlichen Prozesse aufzuzeigen. So wird nicht nur der Platz für die Blase durch die Gebärmutter begrenzt, sondern sie kann umgekehrt als immer weiter anschwellendes Organ natürlich auch auf die Gebärmutter drücken. Inwieweit dies einem realen Fötus Unannehmlichkeiten bereitet, ist unklar. Zumindest wäre es aber gut vorstellbar.

Wie bereits erwähnt, bereitet das Liebesspiel zwischen Trudy und Claude dem Protagonisten ebenfalls nicht gerade Freude. Während seine persönliche Wahrnehmung hier eher als literarische Ausschmückung gelten kann, werden gleichzeitig auch populär-medizinische Ansichten zu diesem Thema eingebracht, so z. B. die These in der fortgeschrittenen Schwangerschaft auf Sex zu verzichten (vgl. ebda, 21). Gerade im letzten Teil der Schwangerschaft

kann es bei einigen Frauen dadurch zu Wehen kommen.<sup>106</sup> Der Protagonist spricht hier also ein mögliches Risiko an und die teilweise gegebene Empfehlung, auf Sex in der späten Phase der Schwangerschaft zu verzichten. Diese ist den Leser\*innen unter Umständen aus ihrer eigenen Lebenswelt bekannt. Interessant ist dabei, dass es für sie bisher eher nachvollziehbar wäre, den Umstand vom Standpunkt eines werdenden Elternteils zu betrachten. *Nutshell* bietet aber erneut einen Positionswechsel an und lenkt den Blick auf die Lage des Fötus, der eigentlich der Hauptbetroffene ist. An dieser Stelle kombiniert der Roman also erneut wissenschaftliche Thesen mit einem konkreten inhaltlichen Fallbeispiel, das die Leser\*innen einfach nachvollziehen können und das ihnen gleichzeitig einen neuen Blick auf diese Situation eröffnet.

Neben nachvollziehbaren und auch relativ gut nachprüfbar wissenschaftlichen Elementen im Text gibt es auch solche, die sich entweder in Grenzbereichen des Wissens bewegen oder auch ganz eigene Szenarien der Lebenswelt des Fötus entwickeln, die wissenschaftlich (noch) nicht belegt oder widerlegt werden können. Einen besonders großen Teil machen dabei Textpassagen aus, die sich mit der Einsicht des Protagonisten in die Gefühlswelt seiner Mutter auseinandersetzen. Hierbei kommt es sehr oft dazu, dass zunächst von grundlegend wissenschaftlichen Eckpunkten ausgegangen wird, um dann in das unbekannte Terrain der Verbindung zwischen Mutter und Kind in der Schwangerschaft vorzudringen. Der Protagonist orientiert sich zunächst an den körperlichen Symptomen seiner Mutter, die ihm Aufschluss über ihr emotionales Befinden zu geben scheinen. Gleichzeitig kommt es ebenfalls zu einer tieferen Einsicht und Verbindung mit ihr:

But her pulse, which had begun to settle, leaps at his question. [...] Her blood beats through me in thuds like distant artillery fire and I can feel her struggling with a choice. I'm an organ in her body, not separate from her thoughts. I'm party to what she's about to do. When it comes at last, her decision, her whispered command, her single treacherous utterance, appears to issue from my own untried mouth. (ebda, 42)

---

<sup>106</sup> Hier gibt es sicherlich unterschiedliche medizinische Ansichten. Grundsätzlich spricht in einer normal verlaufenden Schwangerschaft nichts gegen Sex, dieser wird manchmal sogar zur Wehenförderung empfohlen, wenn die Geburt eingeleitet werden soll. So enthält Sperma hormonähnliche Stoffe, die die Wehen auslösen können (vgl. Onmeda „Sex in der Schwangerschaft“ 2021). Ob in Trudys Schwangerschaft aus irgendeinem Grund auf Sex verzichtet werden sollte, ist nicht wirklich klar. Da sie sich aber nah am Geburtstermin befindet, könnte der Protagonist an dieser Stelle zumindest auf die Möglichkeit einer Auslösung der Wehen anspielen. Hier ist erneut der Bezug auf McEwans Roman *The Child in Time* interessant, in dem der Protagonist Stephen bei seiner Frau Julie die Wehen auslöst, indem er mit ihr schläft (vgl. McEwan *The Child in Time* 2016, 239-240). Bereits an dieser Stelle seines früheren Werks bringt McEwan also Hintergrundwissen zu Schwangerschaft und Geburt mit ein.



Während hier beispielsweise der Herzschlag und die erhöhte Geschwindigkeit des Blutflusses noch zu körperlichen Befindlichkeiten Trudys gehören, die der Protagonist in ihr nachvollziehen kann, wären ihm ihre Emotionen eigentlich ab einem gewissen Punkt unter natürlichen Umständen nicht zugänglich. Er weist dabei explizit auf seine unnatürliche Erzählsituation hin und bezeichnet sich als ein Organ im Körper der Mutter, das an ihren Gedanken teilhaben kann. Er unterstellt also an dieser Stelle, dass er aufgrund seiner Situation genau wissen kann, was Trudy denkt und fühlt. Er nimmt somit als Erzähler erneut eine Sonderstellung ein, da er als homodiegetische Instanz in der Regel keinen Zugriff auf die Gedanken anderer Figuren haben dürfte.<sup>107</sup> Er ist definitiv kein auktorialer Erzähler, da ihm lediglich Trudys (und seine eigenen) Gedanken zugänglich zu sein scheinen. Die besondere Erzählsituation ist eng an die Eigenschaft des Erzählers als Körperreisenden und insbesondere Fötus geknüpft, der in *Nutshell* zugleich zwei Körper bewohnt: seinen eigenen und den der Mutter. So kommt es zu einem Verschwimmen der Grenzen zwischen zwei Figuren, die an manchen Stellen dazu führt, dass Mutter und Kind zu einer Einheit zu verschmelzen scheinen.<sup>108</sup> In *Womb* gibt es den Sonderfall des selektiv gedankenlesenden Protagonisten ebenfalls und sogar noch ausgeprägter, da dieser ganz konkret davon spricht, die Gedanken seiner Mutter hören zu können (vgl. Goodman 2017, 20). Bei McEwan ist der Fötus unsicher, ob Trudys Äußerungen nicht sogar gleichzeitig seinen eigenen Lippen entspringen. Diese Behauptung hat im vorliegenden Fall eine ganz besonders dramatische Bedeutung, schließlich geht es darum, dass Trudy bewusst entscheidet, ihren Mann zu vergiften. Das Vorhaben ist natürlich gar nicht im Sinne des Protagonisten. Er deutet mit dem letzten Satz allerdings an, dass sich Trudys Gedankengut auf ihn auswirkt und ihn nahezu gleichzeitig mit ihr die Entscheidung treffen lässt. Der Fötus dringt also nicht nur in die Gedanken der Mutter ein, umgekehrt scheinen ihre Gedanken auch in ihn einzudringen. Hier befinden wir uns natürlich schon weit jenseits des Bereichs wissenschaftlich-medizinischer Fakten. *Nutshell* dringt hier aber in das unbekannte Gebiet der Schwangerschaft vor und entwirft ein Szenario, wie Mutter und Kind möglicherweise noch enger miteinander verbunden sein könnten als bisher nachgewiesen werden kann. An anderer Stelle widerspricht sich der Protagonist allerdings selbst bzw. stellt fest, dass er mit der Annahme, seine Mutter zu durchschauen, falsch liegt (vgl.

---

<sup>107</sup> Während diese Eigenschaft für auktoriale oder heterodiegetische Erzähler in der dritten Person, die durch mehr als eine Figur fokalisieren, oft keine Ausnahme darstellt, sind homodiegetische Ich-Erzähler als „Gedankenleser“ eher eine Ausnahme. Für diesen speziellen Fall der Unnatural Narrative siehe auch den Beitrag von Rüdiger Heinze „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction“.

<sup>108</sup> In einer anderen Ausprägung ist diese „Doppelfigur“ in ebenfalls sehr interessanter Weise in *Prinzessin Insomnia & der alpträumfarbene Nachtmahr* vertreten, denn hier ist die Protagonistin als bereister Körper auch gleichzeitig die Körperreisende. Dazu mehr im entsprechenden Kapitel. Bei den anderen hier analysierten Körperreisenden tritt das Phänomen nicht auf, denn sie sind weder Föten noch bereisen sie ihren eigenen Körper.

McEwan 2016, 60). So hat Trudy durchaus die Möglichkeit (wenn auch unbewusst) bestimmte Gedanken vor dem Protagonisten zu verbergen.

Gegenteiliges lässt sich allerdings oft von ihren Gefühlen behaupten. *Nutshell* spielt dabei erneut mit dem Mysterium der tatsächlichen Verbindung zwischen Fötus und werdender Mutter und verknüpft körperliche Vorgänge mit der Wahrnehmung der Emotionen Trudys durch den Protagonisten. Um das zu veranschaulichen, eignet sich beispielsweise diese Passage, in der Trudy ein Stück alten Parmesan isst, dessen Auswirkungen auf ihren Körper dem Protagonisten zunächst Sorgen bereiten. Er konzentriert sich dann jedoch sehr schnell auf ihre emotionale Lage:

Not good, I think, her state, though our blood won't thicken after all, because the salt she's eating she'll need for her eyes, her cheeks. It pierces the child, to her the mother cry. She's confronting the unanswerable world she's made, of all that she's consented to, her new duties, which I need to list again – kill John Cairncross, sell his birthright, share the money, dump the kid. It should be me who weeps. But the unborn are po-faced stoics, submerged Buddhas, expressionless. (ebda, 47-48)

Der Fötus erwartet zunächst eine bestimmte körperliche Reaktion auf den Genuss des Käses, nämlich eine Auswirkung auf die Blutwerte seiner Mutter durch die Aufnahme von zu viel Salz. Er bemerkt jedoch, dass dadurch ein völlig anderer – zunächst physischer – Vorgang unterstützt wird: Trudys Tränenproduktion. Diese wird schnell auf eine emotionale Ebene überführt und greift dabei wieder die Verbindung zwischen Mutter und Kind auf, denn der Protagonist leidet mit ihr. Er selbst ist allerdings – laut eigener Aussage – nicht in der Lage zu weinen und kann sich nur stumm an ihrer Trauer beteiligen. Hier ist allerdings unklar, ob die Gedanken und Probleme, die der Protagonist bezüglich Trudys Lage schildert, tatsächlich ihrem eigenen Kopf entspringen oder – zumindest teilweise – Wunschgedanken des Ungeborenen sind, der sich einen Gesinnungswechsel der Mutter erhofft.<sup>109</sup> Die feste Verbindung zwischen Mutter und Kind wird auch sprachlich mehrmals aufgegriffen, indem der Protagonist zwischen den Personalpronomen „I“ und „we“ wechselt: „Together we descend“ (ebda, 45), „together we sway“ (ebda, 75) „we step into colder air“ (ebda, 162) „We hurry down to the basement“ (ebda, 184).

Wie bereits angedeutet, kann der Fötus durch diese enge Verbindung auch von den Gedanken und Gefühlen der Mutter beeinflusst werden. Was sich auf der einen Seite grundsätzlich

---

<sup>109</sup> Wolfgang G. Müller spricht z. B. an dieser Stelle davon, dass der Protagonist die Tränen seiner Mutter als Reaktion auf die von ihm geschilderte Situation interpretiert, was aber nicht der Wahrheit entsprechen muss (vgl. Müller 2018, 387).

medizinisch erklären lässt – die psychische Gesundheit der Mutter kann sich auf deren gesamten Zustand und damit auf das Kind auswirken – wird in *Nutshell* noch einmal auf ein ganz anderes Niveau gebracht. Hier vermittelt der Protagonist direkt, wie es sich für ihn anfühlt, wenn seine Mutter von starken Gefühlen gepackt wird und wie die Veränderung ihrer Körperfunktionen ihn z. B. durch steigenden Blutdruck ebenfalls physisch beeinflusst (vgl. ebda, 77). Hier bleibt die Beeinflussung aber zunächst auf einer physischen Ebene, die also Trudys körperliche Vorgänge direkt an die des Protagonisten knüpft, der mit ihr über die Nabelschnur verbunden ist. *Nutshell* geht aber noch einen Schritt weiter und beschreibt, wie Trudys Emotionen den Protagonisten zu Vereinnahmungen scheinen:

Every cell in Trudy's body concedes the death her husband owed. She hates Elodie more than she loves John. [...] Blood-borne well-being sweeps through me and I'm instantly high, thrown forwards by a surfer's perfect breaking wave of forgiveness and love. [...] How diminishing, to accept at second hand my mother's every rush of feeling and be bond tighter to her crime. But it's hard to be separated from her when I need her. (ebda, 114)

Dem Protagonisten ist an dieser Stelle zwar bewusst, dass die Gefühle der Mutter ihn durch ihre körperlichen Vorgänge beeinflussen, er kann sich aber nicht oder nur kaum dagegen wehren. Er verurteilt den Mord an seinem Vater, kann sich aber Trudys Perspektive auf diese Tat nicht entziehen. Für die biologische Verbindung von Mutter und ungeborenem Kind werden in *Nutshell* also Dimensionen eröffnet, die über den wissenschaftlichen Forschungsstand hinausgehen.

Ähnliches gilt für die Wahrnehmung und das Wissen des Protagonisten. Während dessen grundsätzliche Fähigkeit zur akustischen Teilhabe an der Außenwelt noch weitestgehend mit medizinischen Erkenntnissen vereinbar ist, kommen viele andere Faktoren hinzu, die eher spekulativ bis völlig fiktional sind. Dies beginnt schon mit der Annahme, dass der Fötus das Gehörte auch wirklich verarbeiten kann. Die grundsätzliche Fähigkeit des Hörens setzt nicht voraus, dass der Protagonist auch wirklich *versteht*, was er hört. Dies ist eine Eigenschaft, die dem Unnatürlichen Erzähler in *Nutshell* allerdings zukommt. Die Fähigkeiten des Fötus werden natürlich vorrangig ausgebaut, damit er seine Geschichte überhaupt erzählen kann. Gleichzeitig regen sie aber auch zum Nachdenken darüber an, wie ein Ungeborenes die Zeit im Mutterleib tatsächlich erlebt. Funda Civelekoğlu stellt sogar die These auf, dass *Nutshell* damit vorherrschende Meinungen über die Wahrnehmung infrage stellt. Der Fötus kann laut ihr zwar nichts sehen, dafür sind seine anderen Sinne aber im Fokus:

In this respect, the novel negates the dominant doctrine of the Enlightenment, of “*seeing is believing*”<sup>110</sup>. Since the eye is said to be the most trustworthy organ of enlightenment, *Nutshell*, portraying the impossibility of observation, primarily foreshadows how it is going to turn the classic ideals upside down into a postmodern gist in the course of the text. [...] Ian McEwan, thus, makes clear the fact that the naked eye cannot be the only source of true knowledge. (Civelekoğlu 2019, 106)

Somit wäre der Fötus hier sogar in einer privilegierten Stellung gegenüber Menschen, die bereits geboren sind, da ihn seine besondere Situation in die Lage versetzt, sich stärker auf andere Sinneseindrücke und Wahrnehmungen als seine visuellen zu konzentrieren. Dies führt unter anderem dazu, dass er verstärkt über das Leben und dessen Wahrheiten nachdenken kann, wie sich im folgenden Unterkapitel deutlich zeigt. Hier ist hervorzuheben, dass dem Protagonisten weitaus mehr Fähigkeiten zugesprochen werden als wissenschaftlich bekannt oder belegbar wären.

Ein letzter relevanter Punkt in Bezug auf wissenschaftliche Erwähnungen bzw. deren Ausschmückung in *Nutshell* ist eindeutig die Geburtsszene. Diese umfasst die letzten acht Seiten des Romans von der Einleitung des Geburtsvorgangs bis hin zum frisch geborenen Protagonisten, der zusammen mit Trudy auf das Eintreffen der Polizei wartet. Ich werde hier einige besonders prägnante Passagen zitieren. Zunächst einmal ist bereits der Beginn des Geburtsvorgangs interessant. Wie bereits erwähnt, entscheidet sich der Protagonist bewusst dazu, diesen in Gang zu setzen (vgl. McEwan 2016, 192). Zunächst gibt es hierbei wieder biologisch bekannte Vorgänge wie das Platzen der Fruchtblase und den damit einhergehenden Abgang des Fruchtwassers. Ungewöhnlich ist es allerdings, dass im Detail beschrieben wird, wie der Protagonist diese Vorgänge selbst herbeiführt. Zunächst fast chirurgisch (mit den passenden Ausdrücken wie „incision“ (ebda)), dann schon wesentlich gröber, indem er die Faust durch die Wand der Fruchtblase schlägt (vgl. ebda), scheint der Protagonist sich zunächst fast selbstständig auf die Welt bringen zu wollen. Auch an dieser Stelle ist die Durchführung vom tatsächlichen Geburtsvorgang zwar weit entfernt, dennoch stellt sich die bisher unbeantwortete biologische Frage, wie und wann es konkret dazu kommt, dass die Geburt ausgelöst wird.

Im weiteren Geburtsvorgang wird zunächst die konkrete Beteiligung des Protagonisten weitergeführt:

I’ve new business below my head. I don’t know how I know what to do. It’s a mystery. There’s some knowledge we simply arrive with. [...] I bring that same hand to my cheek, and slide further along the muscular wall of the uterus to reach down and

---

<sup>110</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

find the cervix. It's a tight squeeze against the back of my head. It's there, at the opening to the world, that I delicately palpate my puny fingers and immediately, as if some spell has been uttered, the great power of my mother is provoked, the walls around me ripple then tremble and close in on me. (ebda, 193)

Einerseits imaginiert McEwan auch weiterhin das Eingreifen des Fötus in den Geburtsvorgang. Er bahnt sich hier seinen Weg nahezu selbstständig und bringt die weiteren körperlichen Abläufe in Gang. Auf der anderen Seite spricht der Protagonist aber konkret an, dass sich seine Handlungen als „mystery“ (ebda) darstellen, dass er einfach instinktiv zu wissen scheint, was er zu tun hat. An dieser Stelle entzieht sich also auch der literarischen Beschreibung ein Zugang zu dem, was bei der Geburt vor sich geht. Gleichzeitig werden biologische Faktoren wie tief verwurzelte Instinkte angesprochen. Passend dazu wird dem Protagonisten die Kontrolle über den Geburtsvorgang zusehends entzogen. Schon in dieser Passage kündigt sich mit „the great power of my mother“ (ebda) an, dass der Fötus gleich darauf seinen Einfluss auf die Situation einbüßen wird. Im weiteren Verlauf der Geburt ist er dann völlig hilflos den körperlichen Gewalten ausgesetzt (vgl. ebda, 193-197). Er scheint ein winziges, machtloses Subjekt zu sein, das rohen Naturkräften ausgesetzt wird. Diese werden als äußerst bedrohlich beschrieben und üben sogar Gewalt auf den Fötus aus. Was hier äußerst brutal wirkt, greift dennoch in seiner Essenz die tatsächliche „Gewalt“ der Geburt auf. Der Körper vollbringt dabei eine Höchstleistung, die verständlicherweise auch mit Schmerzen und (zumindest für die Mutter) Anstrengung und enormen körperlichen Kräften verbunden ist. In *Nutshell* wird hierbei erneut eine Perspektive eingenommen, die so eigentlich nicht bewusst erfahrbar ist. Während die äußeren Vorgänge bei der Geburt problemlos beobachtbar sind und innere Entwicklungen sich zumindest über eine Messung der Wehentätigkeit teilweise nachvollziehen lassen, ist es bisher unvorstellbar, den Blickwinkel des Fötus einzunehmen und gleichzeitig an dessen Gedanken und Gefühlen während der Geburt teilhaben zu können.<sup>111</sup> Hier wird der wissenschaftliche Blick und Kenntnisstand also fiktiv um eine weitere Dimension erweitert. Gleichzeitig wird während der Geburt immer wieder der Blick nach „außen“ gelenkt, denn der Protagonist beschreibt auch weiterhin, was er hört. Interessanterweise wird der eher mysteriöse innere Geburtsvorgang an dieser Stelle außen durch konkrete wissenschaftliche Informationen ergänzt. Trudy, deren Körper bereits die Kontrolle über das Schicksal des Protagonisten übernommen hat, beweist auch hier ihre Vormachtstellung gegenüber Claude, dem sie eigentlich aufgrund ihres Zustandes ausgeliefert sein müsste. Ihr Wissen festigt in diesem Fall allerdings ihre Machtstellung, indem sie ihm

---

<sup>111</sup> Was natürlich paradox erscheint, da jeder Mensch seine eigene Geburt erlebt. Die Erinnerung daran ist jedoch später nicht mehr abrufbar.

konkrete Anweisungen für den Geburtsvorgang gibt (vgl. ebda, 195-196).<sup>112</sup> Das Wunder der Geburt, das hier aus der Sicht des Protagonisten als literarisches „Was-wäre-wenn“ beschrieben wird, wird also am Ende des Romans noch einmal um konkrete wissenschaftliche Fakten ergänzt.

Allgemein ist in *Nutshell* eine ständige Durchmischung von literarischen Elementen wie sprachlichen Figuren oder speziellen Erzählperspektiven mit wissenschaftlichen Hintergrundfakten vorhanden. Das führt zum einen dazu, dass noch nicht erforschte Gebiete hier fiktiv ausgefüllt werden können. Auf der anderen Seite kommt es durch die Durchmischung auch immer wieder dazu, dass ein biologisch-medizinischer Sachverhalt an ein konkretes Beispiel und oft auch an einen emotionalen Zugang gehängt wird. *Nutshell* füttert die Leser\*innen daher nicht nur mit einfachen Fakten, sondern macht diese durch die angewendeten literarischen Mittel und den Bezug zu den Figuren im Text bis zu einem gewissen Punkt erfahrbar und besser nachvollziehbar.

### 3.1.3. Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen

Neben wissenschaftlichen Beschreibungen, die durch den Aufenthalt des Protagonisten im Körper der Mutter zustande kommen, bringt dieser Zustand auch einige philosophische Betrachtungen mit sich. Weitestgehend zur Untätigkeit verdammt hat der Fötus nämlich sehr viel Zeit, sich über sich selbst, seine Lage und die ihn erwartende Welt Gedanken zu machen. Auch Funda Civelekoğlu stellt die besondere Eigenschaft des Protagonisten heraus, in seiner Situation über weitreichende philosophische Probleme nachzudenken:

What renders him particular is not only that he is able to follow the incidents around him, but also he can mull over many different subjects within his so-called limited experience. Consequently, the womb, as the means for both his confinement and his freedom creates an ambivalent literary space which contributes to the mysterious flow of events in the novel (Civelekoğlu 2019, 105-106)

Sie thematisiert an dieser Stelle konkret den „ambivalenten Raum“, den die Gebärmutter bildet und der auch im Unterkapitel zu Raum und Bewegung diskutiert wird. Obwohl die Lebenswelt des Protagonisten physisch stark begrenzt ist, bietet sie dessen Gedanken eine sehr große Imaginationsfläche. In Bezug auf die Körperreise ist dies interessant: Während

---

<sup>112</sup> Außerdem hat sie Claudes Ausweispapiere versteckt, weshalb er nicht seinen ursprünglichen Fluchtplan verfolgen kann (vgl. McEwan 2016, 194). Natürlich könnte er trotzdem fliehen und einfach improvisieren. Ob Claude aus Liebe oder Überforderung das Haus nicht verlässt, bleibt unklar. Dennoch scheinen ihn Trudys resolute Anweisungen sehr einzuschüchtern und tragen somit eventuell dazu bei, dass er sich nicht dazu entscheiden kann, sie zurückzulassen.

ein Körper bereist wird, also dessen physische Substanz besonders stark erfahrbar und erlebbar wird, kommen gleichzeitig metaphysische Überlegungen auf, die über das Gesehene hinausgehen. Der Körper scheint also als biologischer Raum gleichzeitig auch einen Ort für weitreichende Betrachtungen zu bieten, die über seine naturwissenschaftliche Funktion weit hinausgehen. Obwohl der Protagonist in *Nutshell* weder einen Blick auf die Welt außerhalb seiner Mutter geworfen hat noch überhaupt geboren wurde, beschäftigt er sich mit Themen, die ebenso von Menschen mit weitaus mehr Lebenserfahrung betrachtet werden. Meist geht es dabei um den allgemeinen **Zustand der Menschheit**, um **Zukunftsvisionen**, weitreichende **philosophische Gedanken** wie die Frage nach dem Sinn der eigenen Existenz sowie spezielle **Gefühle** wie Liebe oder Hass und die damit verbundene **Moralvorstellung**, aber auch um das Phänomen des **Träumens** und der **Vorstellungskraft**.

Eine konkrete philosophische Ausrichtung wird mit dem Zitat „How solipsism becomes the unborn“ (McEwan 2016, 43) angesprochen. Diese Äußerung macht der Protagonist kurz nachdem er erfahren hat, dass seine Mutter den Mord am Vater plant und ihn selbst zur Adoption freigeben will. Sie fasst außerdem sehr gut die allgemeine Situation des Fötus zusammen:

While *Nutshell*'s Hamlet<sup>113</sup> frequently reminds us of an absolute dependence on his mother's body, on the shared physicality that unites (and potentially endangers) them, he also asserts an identity separate from hers, comically rendered in his observation that “solipsism becomes the unborn” [...]. Although the very concept of the self can seem hopelessly old-fashioned, indulgent in the way that academic writing is meant to avoid, *Nutshell* demonstrates that the self is indispensable, a point of origin from which the world is observed and action proceeds. (Gruber 2017, 6)

Der Fötus schafft mit seiner Aussage ein Bewusstsein dafür, dass er auf sich allein gestellt ist. Im Solipsismus wird beispielsweise die These vertreten, dass einzig das eigene Ich existiert oder anderen Menschen zumindest eigene geistige Zustände abgesprochen werden (vgl. Birke „Solipsismus“ 2008). Der Protagonist bezieht die philosophischen Thesen direkt auf seine eigene Situation: Er ist extrem abhängig von seiner Mutter, die ihm aber – zumindest dem Anschein nach – keine eigene Entscheidungsgewalt über sein Leben einräumen will. Vielmehr wirkt es gerade hier für ihn so, als würde sie seine Existenz als menschliches Wesen mit Wünschen und Gefühlen völlig verleugnen und ihr eigenes Ich und dessen Bedürfnisse dem seinen überordnen. An dieser Stelle ist es lohnenswert, eine von McEwan selbst erwähnte Qualität des Menschen zu betrachten, auf die er in seinem vielfach zitierten Text

---

<sup>113</sup> Gruber bezieht sich mit der Benennung des eigentlich namenlosen Erzählers auf die Verbindung zu Shakespeares Stück.

zu den Ereignissen des 11. Septembers 2001 eingeht und die sich auch konkret beim Lesen literarischer Texte findet. Er spricht davon, dass die Terroristen sich nicht in die anderen Personen im Flugzeug hineinversetzen konnten und eines ihrer Verbrechen ein „failure of the imagination“ (McEwan 2001) gewesen sei. Dieses „Hineinversetzen“ in eine andere Person ist ein Grundvorgang der Rezeption literarischer Erzählungen. Seine Herausstellung im Werk McEwans wird von einigen Forscher\*innen analysiert.<sup>114</sup> Erwähnenswert ist dazu Helga Schwalms These zum Verhältnis von Liebe und Empathie in McEwans Texten: „While empathy represents the reciprocal quality of projecting oneself into the mind of another person, love signifies an intersubjective emotional bond, recognizing both the needs of the other and their separate individuality“ (Schwalm 2009, 175). Das Verhältnis wird in *Nutshell* sehr konkret angesprochen. Der Protagonist ist wortwörtlich in seine Mutter hineinversetzt. Wie bereits erwähnt, wird er dadurch auch Zeuge ihrer Gefühle. Seine Liebe zu ihr führt dazu, dass er außerdem versucht, diese nachzuvollziehen. Trudy auf der anderen Seite scheint, zumindest wenn man nach den Befürchtungen des Protagonisten geht, die Fähigkeit zur Empathie und Liebe zu fehlen. Der umgekehrte Vorgang, nämlich, dass sie versucht, sich in ihr ungeborenes Kind hineinzusetzen, wird im Roman nicht angesprochen. Diese Aufgabe kommt den Leser\*innen zu.

Durch das mangelnde oder zumindest nicht sichtbare Empathie- und Liebesgefühl Trudys wird dem Protagonisten bewusst, dass er eine Eigenständigkeit entwickeln muss, die ihn von seiner Mutter trennt und es zulässt, dass er die eigenen Interessen auch auf ihre Kosten durchsetzen kann. An dieser Stelle lässt sich Schwalms Aussage so umformulieren, dass der Protagonist empathisch in sich selbst hineinhorcht und eine Eigenliebe entwickelt, die ihn schließlich seine eigenen Bedürfnisse und seine Individualität erkennen lässt. Dieser schwierige „Abnabelungsprozess“, der in *Nutshell* schon vor der Geburt eine Rolle spielt, durchzieht den Roman und beschreibt die Entwicklung des Protagonisten von einem wehrlosen Zaungast hin zu einer aktiv in das Geschehen eingreifenden Figur, die durch die Provokation ihrer eigenen Geburt schließlich als eigenständiges Individuum unabhängig von der Mutter in das Leben eintritt. Zuvor durchläuft er dafür eine geistige Entwicklung, die eng an die philosophischen Überlegungen in der Gebärmutter geknüpft ist. Diese betreffen nicht nur

---

<sup>114</sup> Siehe hierzu z. B. auch Pascal Nicklas, der dieses sich „Hineinversetzen“ als ein wiederkehrendes Element in McEwans Werk sieht, wenngleich er ihn nicht als philosophischen Autor sieht, der in seinen Texten eigene Vorstellungen propagieren möchte (vgl. Nicklas 2009, 9-10). Dominic Head greift McEwans Text zu 9/11 auf, um ebenfalls auf diese Besonderheiten in dessen anderen Werken hinzuweisen sowie auf die damit einhergehende Aufwertung literarischer Praxis. Head geht dabei aber beispielsweise ebenfalls darauf ein, dass in *Atonement* dieser Vorgang als gescheitert wahrgenommen werden kann (vgl. Head 2007, 179-180).



ihn selbst, sondern auch die Welt, die er bald betreten wird. Bis es so weit ist, zieht der Protagonist allerdings auch spezielle Vorteile aus seiner Situation als Fötus:

I'm thinking about what should have been mine in my confinement. Two opposing notions haunt me. I heard about them in a podcast my mother left running while talking on the phone. [...] Boredom, said this Monsieur Barthes, is not far from bliss; one regards boredom from the shores of pleasure. Exactly so. The condition of the modern foetus. Just think: nothing to do but be and grow, where growing is hardly a conscious act. The joy of pure existence, the tedium of undifferentiated days. Extended bliss is boredom of the existential kind. This confinement shouldn't be a prison. In here I'm owed the privilege and luxury of solitude. I speak as an innocent, but I conjure an orgasm prolonged into eternity – there's boredom for you, in the realm of the sublime. This was my patrimony, until my mother wished my father dead. Now I live inside a story and fret about its outcome. (McEwan 2016, 74-75)

Hier wird Barthes' Ansicht zur Langeweile auf die Situation des Protagonisten angewendet, der zwar keinerlei Beschäftigung nachgehen kann, die ein konkretes Handeln voraussetzt, dafür aber auch von allen Verpflichtungen außer dem reinen „Sein“ freigesprochen ist. Im Gegensatz zu den Geborenen muss er sich im Inneren seiner Mutter nicht den Problemen der Außenwelt stellen – zumindest nicht bis zu einem gewissen Punkt. Spätestens als ihm bewusst wird, dass seine Mutter den Vater ermorden will, wird er zumindest teilweise aus seiner Isolation gerissen und beginnt sich konkreter für die Geschehnisse jenseits des Mutterleibs zu interessieren.

Durch konzentriertes Zuhören und den Medienkonsum Trudys bekommt der Protagonist von außen bereits einige Informationen und Anregungen, die ihn zu allgemeinen Überlegungen über den Zustand der Welt und der Menschheit bewegen. Dies wird z. B. durch einen Vortrag ausgelöst, in dem eine Expertin über die bedenkliche Lage auf der Erde berichtet. Dabei geht es unter anderem um politische, religiöse und ökologische Probleme, die durch die Menschheit ausgelöst werden, sodass ein recht negatives Bild von deren Zustand entsteht (vgl. ebda, 25-27). Der Protagonist ist zunächst erschrocken über diese Umstände, vor allem, da sie die ihn erwartende Welt betreffen, die er eigentlich als Verbesserung seiner momentanen Lebenssituation in der Gebärmutter ansehen möchte. Wenn die Menschen ihre Welt tatsächlich zerstören würden, verlöre die Außenwelt und deren Bewohner\*innen für den Protagonisten deutlich an Reiz. Allerdings gelingt es ihm nicht blind auf diese Meinung zu vertrauen, sondern sie mithilfe seines weiteren Wissens zu relativieren. So stellt er schon am Ende der Passage fest, dass es auch Argumente gibt, die für eine bessere Situation der Menschheit sprechen (vgl. ebda, 25-27). Ergänzt wird dies durch eine seitenlange Aufzählung positiver Dinge wie einer guten Gesundheitsversorgung, technischer Innovationen und Verständnis

und Toleranz gegenüber anderen Menschen und Lebensarten (vgl. ebda, 27-29). Das korrespondiert mit der ebenfalls sehr langen Ausführung der Expertin über all die schlechten Dinge in der Welt (vgl. ebda, 25-27). Explizit wird vom Protagonisten dabei außerdem auch die Wissenschaft als herausragendes, positives Element erwähnt: „Why trust this account when humanity has never been so rich [...]. When fewer die in wars and childbirth than ever before – and more knowledge, more truth by way of science, was never so available to us all?“ (ebda, 27-28). Wissen dient der Menschheit nach Ansicht des Fötus als wichtiges Werkzeug, um den Zustand ihrer Welt langfristig zu verbessern.<sup>115</sup> Auf der anderen Seite wird laut den Worten der Expertin aber gerade die Intelligenz der menschlichen Spezies als ein Faktor für die Zerstörung seiner Umwelt und seines Lebensraums angeprangert, da er sie für niedere Bedürfnisse missbrauchen kann (vgl. ebda, 27). An dieser Stelle thematisiert *Nutshell* ethische Fragestellungen, die die Leser\*innen ausgerechnet von einem Erzähler präsentiert bekommen, der sich noch nicht wirklich aktiv mit seiner Rolle und Verantwortung als Mensch in der Außenwelt auseinandersetzen müsste. Wie bereits erwähnt, tut er dies dennoch oft und umfangreich.

Der hier bereits deutlich gewordene Kontrast zwischen einer positiven und einer negativen Einschätzung des Lebens und der Menschheit zeigt sich auch in dem schon erwähnten Schwanken des Protagonisten zwischen besonders blumigen und andererseits düsteren Zukunftsvisionen seiner eigenen späteren Existenz. So blickt er zum einen der Welt hoffnungsvoll entgegen (vgl. ebda, 162), fürchtet aber andererseits auch als Pflegekind in einem asozialen Umfeld zu enden, in dem er völlig verkümmert (vgl. ebda, 43-44). Er knüpft damit sein eigenes Schicksal sehr eng an das der Welt außerhalb der Gebärmutter. Je nachdem, wie sie beschaffen ist, kann sein eigenes Leben für ihn glücklich oder unglücklich verlaufen. Dieser Gedanke ist unterschwellig davon geprägt, dass der Protagonist sich selbst (noch) nicht als aktiven Teil im Weltgefüge wahrnimmt. Daher erscheint es so, als läge es zu großen Teilen nicht in seiner eigenen Hand, sein Leben zum Guten oder Schlechten hin zu beeinflussen. Eng daran geknüpft ist die individuelle Auseinandersetzung des Fötus mit seiner eigenen Existenz und Rolle innerhalb der Handlung und darüber hinaus. So kommt es immer wieder zu Überlegungen seinerseits, in welcher Situation er sich befindet, wie er sich unter

---

<sup>115</sup> Head zeigt außerdem anschaulich das Verhältnis, das McEwan zwischen Wissenschaft und Selbstwahrnehmung in seinen Texten herausstellt: „McEwan’s interest in science, and especially in scientific explanations for consciousness and emotional response, has an interesting bearing on the degree of credibility that can be attached to the self as a constructed phenomenon. Rather than turning to science for authoritative factual confirmation about consciousness in any simple sense, it may be that scientific models provide confirmation, on a best-that-we-can-say-now basis, about the quests for selfhood that underpin McEwan’s narrative“ (Head 2007, 18).

anderen Umständen verhalten könnte oder würde und was ihn als Menschen ausmacht. Auf einer übergeordneten Ebene spielt dabei für ihn das Bewusstsein selbst eine Rolle, das er immer wieder erwähnt. Es ist der Ausgangspunkt menschlichen Handelns und der menschlichen Existenz an sich. Durch die besondere Situation des Protagonisten wird dabei sogar dessen Entstehen literarisch erläutert:

Let me summon it, that moment of creation that arrived with my first concept. Long ago, many weeks ago, my neural groove closed upon itself to become my spine and my many million young neurons, busy as silkworms, spun and wove from their trailing axons the gorgeous golden fabric of my first idea, a notion so simple it partly eludes me now. Was it *me*<sup>116</sup>? Too self-loving. Was it *now*? Overly dramatic. Then something antecedent to both, containing both, a single word mediated by a mental sigh or swoon of acceptance, of pure being, something like – *this*? Too precious. So, getting closer, my idea was *To be*. Or if not that, its grammatical variant, *is*. This was my aboriginal notion and here's the crux – *is*. Just that. In the spirit of *Es muss sein*. The beginning of conscious life was the end of illusion, the illusion of non-being, and the eruption of the real. The triumph of realism over magic, of *is* over *seems*. (ebda, 2-3)

Eingangs erwähnt der Protagonist erneut mehrere biologische Begriffe, die er an seine erste Vorstellung von einem eigenen Bewusstsein seiner Existenz hängt. Allerdings genügen diese Begriffe nicht, um den Kern des „gorgeous golden fabric of my first idea“ (ebda, 2) befriedigend zu erfassen. Über eine vorsichtige Annäherung und das Abtasten unterschiedlicher Worte, die seinen Zustand erklären könnten, versucht der Protagonist der philosophischen Fragestellung des (Bewusst-)Seins näherzukommen. Während die Vorstufe „*To be*<sup>117</sup>“ (ebda) hierbei bereits vorgreifend auf das nächste Kapitel als intertextuelle Anspielung auf Shakespeares *Hamlet* gesehen werden kann, bietet „*Es muss sein*<sup>118</sup>“ (ebda) einen Ansatzpunkt für Spekulationen über konkrete philosophische Quellen. Vermutlich zitiert McEwan hier aus Friedrich Wilhelm Schellings *Vom Ich als Prinzip der Philosophie*: „Es muß also gedacht werden, nur weil es ist, und *es muß sein*<sup>119</sup>, nicht weil irgend etwas anderes, sondern weil es selbst gedacht wird: sein Bejahen muß in seinem Denken enthalten sein, es muß sich durch sein Denken selbst hervorbringen“ (Schelling 2016, 14). Wolfgang G. Müller behauptet, dass sich diese Stelle auf einen Vermerk Beethovens auf dessen Manuskript des letzten Streicherquartetts bezieht (vgl. Müller 2018, 383). Da er hierfür allerdings keinen Beleg anführt, außer McEwans Liebe zur Musik (vgl. ebda), erscheint es nur als eine weitere Möglichkeit für einen intertextuellen Verweis. Der konkrete Bezug auf einen Philosophen wie

---

<sup>116</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>117</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>118</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>119</sup> Kursivsetzung von J. W.

Schelling, der sich zudem mit Fragen der Existenz und des Bewusstseins auseinandergesetzt hat, ist an dieser Stelle meiner Meinung nach jedoch noch wesentlich naheliegender. Auch die Textzeile, die auf den Ursprung der Existenz aus dem Denken heraus hinweist, folgt dem Geschehen in *Nutshell*.<sup>120</sup> Der Protagonist beschreibt konkret, wie ihm sein eigenes Sein bewusst geworden ist und es sich aus der puren Spekulation zu einem Wissen manifestiert hat. In seinen Überlegungen über die eigene Existenz stellt er keine Sonderrolle im Fall des pränatalen Erzählers dar, denn eine ähnliche Passage findet sich auch in *Christoph, ungeboren*. Hier geschieht eine Auseinandersetzung mit dem Beginn des eigenen (Bewusst-)Seins allerdings schon, während sich das Spermium gerade in der Gebärmutter einnistet:

[I]ch hoffe, sie erklären mir baldigst, das mindeste, was sie tun können, die Bedeutung dieses Wortes „Zeit“, das für mich, ich beginne es zu ahnen, wesentlich sein wird zum Verständnis dessen, was in drei Teufels Namen mit mir geschieht, wie ich mit ihnen und ohne sie leben werde, innerhalb und außerhalb von mir und von ihnen [...]. [...] Zeit? Was ist das? Wie viel? Von wann an beginne ich mein Leben zu zählen? In den Hoden meines Vaters? Im Ei meiner Mutter? (Fuentes 1991, 37-38)

Der Erzähler befasst sich damit, wann er als Mensch eigentlich zu existieren beginnt. Während der Protagonist in *Nutshell* sich über den Zeitpunkt seines ersten bewussten Gedankens klar zu sein scheint, hadert auch er mit der Rolle, die er als Ungeborener einnimmt. Mehrfach erwähnt er dabei seine Unvollständigkeit, die ihn von „fertigen“ Menschen unterscheidet: „There’s hardly enough of me to form one small animal, still less to express a man“ (McEwan 2016, 91). Besonders durch seine Machtlosigkeit in die Ereignisse außerhalb des Körpers der Mutter einzugreifen, fühlt sich der Fötus minderwertig und unvollständig. Es führt ihm vor Augen, dass er noch nicht zu einem ganzen Menschen geworden ist und provoziert so Fragen nach dem eigenen Status. An einer anderen Stelle heißt es auch: „I have lungs but no air to shout a warning or weep with shame at my impotence. I’m still a creature of the sea<sup>121</sup>, not a human like the others“ (ebda, 100). Als Körperreisender bewohnt der Fötus den voll funktionsfähigen Körper der Mutter. Dadurch wird ihm noch deutlicher vor Augen ge-

---

<sup>120</sup> Es sei allerdings erwähnt, dass auch ich keinen konkreten Nachweis für McEwans ursprüngliche Quelle habe. Schelling wird in *Nutshell* ebenso wenig erwähnt wie Beethoven. Es ist auch nicht nachvollziehbar, ob McEwan Schellings Werk überhaupt kennt. Gleiches dürfte allerdings auch für den Satz aus Beethovens Manuskript gelten. Daher nehme ich mir an dieser Stelle die Freiheit einer möglichen Alternative zu Müllers These für den intertextuellen Verweis.

<sup>121</sup> Von Interesse ist an dieser Stelle auch der Verweis auf die Evolutionstheorie. Während Michael Lemahieu darauf hinweist, dass sich McEwan eher von einem Wissenschaftler wie Darwin als von Philosophen wie Marx oder Nietzsche inspirieren lässt (vgl. Lemahieu 2019, 63), betont Dominic Head, dass McEwan die Funktion literarischer Texte im Zusammenhang mit post-darwinistischer Wissenschaft herausstellt (vgl. Head 2007, 120). In beiden Fällen zeigt sich McEwans besonderes Interesse am Zusammenspiel zwischen Literatur und Wissenschaft und deren Verhältnis zueinander.

führt, dass seine eigene Physis noch nicht völlig ausgereift ist. Obwohl er geistige Höhenflüge vollzieht, bleibt er körperlich enorm beschränkt. Dies gilt sowohl für die Ausdehnung seines Lebens- als auch für die seines Handlungsraums. Interessanterweise erkennt der Protagonist allerdings in einigen Situationen eine Art von Überlegenheit gegenüber bereits geborenen Menschen. Während seine Mutter weint, stellt er fest, dass er als Fötus keine Tränen vergießen kann. Dies wiederum sieht er aber als vorteilhaft gegenüber sinnlosem Babygeschrei an: „We accept, as our lesser kith the wailing babies don’t, that tears are in the nature of things. *Sunt lacrimae rerum.*<sup>122</sup> Infantile wailing entirely misses the point. Waiting is the thing. And thinking“ (ebda, 48). Der Fötus gewinnt seiner Lage hier eine gewisse Anmut und Überlegenheit ab, die ihn von sinnlos schreienden Kindern distanziert. Er gibt an, ihnen intellektuell überlegen zu sein, da er eine bessere Alternative zum Weinen gefunden hat. Er unterstreicht seinen erhabenen Charakterzug, indem er sich selbst mit Buddha (vgl. ebda) gleichsetzt und außerdem ein lateinisches Zitat von Vergil (vgl. Vergil 2015, 70.) verwendet, um zusätzlich seine gebildete Position zu betonen. Wie bereits erwähnt, verwendet auch *Womb* die Idee, dass das Ungeborene eine tiefere Einsicht in die Dinge hat als bereits geborene Menschen (vgl. Goodman 2017, 8). In *Nutshell* ist der Protagonist auch nach der Geburt noch bemüht, sich gegenüber anderen Neugeborenen abzusetzen:

I’m breathing. Delicious. My advice to newborns: don’t cry, look around, taste the air. I’m in London. The air is good. Sounds are crisp, brilliant with the treble turned up. The lambent towel beaming its colour summons the Goharshad mosque in Iran that made my father cry at dawn. [...] Evening sunlight through a plane tree throws a stirring pattern on the ceiling. (McEwan 2016, 197)

Statt sich an dieser Stelle Instinkten wie dem ersten Schrei hinzugeben, nimmt der Protagonist die volle Schönheit des Augenblicks seiner Geburt auf und damit auch den Eintritt in die Außenwelt. Zumindest kurzzeitig scheint er seine erhabene Position also beizubehalten und gewinnt außerdem durch seinen nun eigenen Körper auch physische Unabhängigkeit. Da die Handlung kurz darauf abbricht, bleibt allerdings unklar, ob der Protagonist sich nun als vollkommener Mensch fühlt und wie er sich weiterhin im Allgemeinen wahrnimmt. Lediglich der letzte Satz „The rest is chaos“ (ebda, 199) weist darauf hin, dass der Protagonist nachfolgend seine Sonderstellung als eloquenter und mit einem hohen Maß an Wissen ausgestatteter Fötus verliert. In *Womb* und *Christoph, ungeboren* ist der Unterschied zwischen ungeborenem und geborenem Erzähler sprachlich deutlich voneinander abgesetzt: Bei

---

<sup>122</sup> Kursivsetzung im Original.

Goodman nimmt zusehends die Komplexität der Syntax ab, sobald der Protagonist von seinem Leben in der Außenwelt berichtet. Die Sprache reduziert sich auch insofern, als zum Ende des Romans die Anzahl der Wörter abnimmt, bis lediglich ein einzelnes das Schlusswort bildet (vgl. insbesondere das letzte Kapitel, Goodman 2017, 322-326). Bei Fuentes endet die Handlung zwar – ähnlich wie bei *Nutshell* – unmittelbar nach der Geburt des Protagonisten, dafür wechselt die Erzählperspektive allerdings direkt von der ersten in die dritte Person Singular. Zusätzlich wird das letzte Wort („vergißt“) hier graphisch so aufbereitet, dass es auf der letzten Seite nach unten hin ausläuft und in drei Punkten endet (vgl. Fuentes 1991, 622-623). Mit der Geburt geht also in diesen beiden Fällen ein deutlicher Wechsel des Bewusstseinszustands einher, der sprachlich und bei Fuentes sogar graphisch ausgearbeitet wird.

Unabhängig davon, was nach seiner Geburt wirklich mit ihm geschieht, versucht der Fötus in *Nutshell* allerdings anhand verschiedener Faktoren zu ermitteln, was für ein Mensch aus ihm einmal werden wird. Dabei spielen biologische Faktoren für ihn eine große Rolle, werden gleichzeitig aber auch kritisch hinterfragt, was erneut eine philosophische Komponente mit ins Spiel bringt. Besonders eindeutig zeigt sich dies an der Stelle, an der der Fötus über sein Geschlecht nachdenkt. Nachdem er etwas zwischen seinen Beinen wahrgenommen und als zu ihm gehörig erkannt hat, begreift er die Last, die ihm durch eine bestimmte Geschlechterrolle auferlegt werden könnte.<sup>123</sup> Er empfindet zudem den Gedanken ernüchternd, dass es nur zwei Möglichkeiten gibt (McEwan 2016, 144). Der Protagonist findet es an dieser Stelle – zurecht – unbegreiflich, dass die Komplexität der menschlichen Existenz in nur zwei unterschiedliche Geschlechter gepresst werden soll. Seine mentalen und metaphysischen Qualitäten kollidieren mit den zu simpel erscheinenden Kategorien der Naturwissenschaft und der gesellschaftlichen Prägung von Genderrollen. Der Protagonist weigert sich daher vehement, diesen Gedanken zu akzeptieren: „Biology is not destiny after all, and there’s cause for celebration. A shrimp is neither limiting nor stable. I declare my undeniable feeling for who I am. [...] I’ll feel, therefore I’ll be“ (ebda, 145-146).<sup>124</sup> Was hier ganz konkret angesprochen wird, ist, dass der Körper nicht die Persönlichkeit oder die Wahrnehmung eines

---

<sup>123</sup> Dieses Problem wird von McEwan erneut in *The Child in Time* verhandelt, in dem das Geschlecht des Babys, das der Protagonist und seine Frau am Ende des Romans bekommen, unklar bleibt, die Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben können, aber bereits angedeutet werden (vgl. McEwan *The Child in Time* 2016, 245). Ryan erläutert dies in seiner Ausführung über den Roman, in dem er den als feminin markierten Mond unter der Herrschaft des maskulinen Mars, die im Moment der Geburt durch das Fenster scheinen, unterdrückt sieht. Durch das Eintreffen der Hebamme betont er außerdem den Einfluss der Gesellschaft auf die Festigung von Genderrollen (vgl. Ryan 1994, 53-54).

<sup>124</sup> Nachdem McEwan sich nicht sonderlich günstig über Transsexualität geäußert hatte, stellte er später klar, dass er dazu durchaus nicht negativ eingestellt ist. Die hier zitierte Textstelle in *Nutshell* erscheint in diesem

tieferen Selbst festlegen kann. Der Protagonist erhebt sich über pure biologische Grundvoraussetzungen und damit verbunden auch überholte gesellschaftliche Normvorstellungen von Geschlechterrollen, noch bevor er auf der Welt ist und von seiner Umwelt darauf reduziert werden könnte.<sup>125</sup> An dieser Stelle in *Nutshell* zeigt sich eine Bestätigung meiner These, dass die Körperreise der Auseinandersetzung mit der schwierigen Frage der Vereinbarkeit der physischen und metaphysischen Seite des Menschen dienen kann. Obwohl dem Protagonisten alle biologischen Fakten bekannt sind, die ihn eigentlich auf einen bestimmten Typ Mensch (z. B. männlichen Geschlechts) reduzieren, so kann er nicht einfach akzeptieren, dass er sich nicht auch anders fühlen und so ein anderer Mensch sein kann (unabhängig von seinen körperlichen Voraussetzungen) (vgl. ebda). Zudem wird an dieser Stelle auch auf eine real-gesellschaftliche Situation hingewiesen. So steigt glücklicherweise immer mehr die Akzeptanz für unterschiedliche Lebensmodelle und Selbstwahrnehmungen, auch wenn diese nicht mit traditionellen oder konventionellen Vorstellungen übereinstimmen. Dennoch bleibt die Lage des Fötus weiterhin ambivalent. Obwohl er grundsätzlich in einigen Teilen der Gesellschaft ohne Bewertung ein selbstbestimmtes Leben nach eigenen Vorstellungen führen könnte, bleiben (biologische und gesellschaftliche) Vorurteile dennoch bestehen.<sup>126</sup> So ist eine Vereinbarkeit von Körper und Geist in *Nutshell* auch eine Auseinandersetzung mit der Rolle einer fleischlichen Form im Kontrast zu der einer „Seele“ oder einem Bewusstsein, die die Vorstellung eines Ichs jeweils anders formen können.

---

Kontext auch als eine literarische „Wiedergutmachung“ für seine negative Aussage. Dies wird im Interview mit Decca Aitkenhead angesprochen: „I’m rather impressed by McEwan’s nerve, given all the trouble he got into earlier this year when he told an audience, “Call me old-fashioned, but most people with a penis are men.” The transgender community erupted in fury, and McEwan had to issue a public apology. [...] This may or may not explain why, in *Nutshell*, “I have my foetus say how very disappointing [that] there are only two options here, pink or blue as it were.” But McEwan takes care to explain that he has no problem with gender reassignment. “What does it matter to me if people’s identity suddenly finds new routes to express itself? Where I get a little critical of it is where selfhood becomes all of your politics, in a world in which we are more troubled than at any point I can remember in my adult life“ (Aitkenhead 2016). An dieser Stelle möchte ich mit Nachdruck klarstellen, dass ich die Belange der Transgender-, allgemein der LGBTQ+- und auch der POC-Community als genauso wichtig erachte wie andere politische Debatten und Probleme unserer Zeit. McEwans Aussage finde ich an dieser Stelle sehr schwierig, da er die Missstände, die für nicht heteronormative Menschen und deren Lebensweise durch gesellschaftliche Ablehnung, Ausgrenzung und Hass entstehen, gegenüber anderen Problemen herabzusetzen scheint. Dieser Ansicht möchte ich keineswegs zustimmen!

<sup>125</sup> Ähnliches findet sich sowohl bei Goodman als auch bei Fuentes. In *Womb* stellt der Protagonist ebenfalls fest, dass er biologisch männlich zu sein scheint, lässt diese Eigenschaft aber nicht seine grundsätzliche Identität bestimmen (vgl. Goodman 2017, 16). Bei Fuentes diskutieren die Eltern des Protagonisten zu Beginn darüber, ob dieser männlich oder weiblich wird (vgl. Fuentes 1991, 26-27).

<sup>126</sup> Diesen ist der Protagonist auch bezüglich seines eigenen Gedankenguts unterworfen. So hat er beispielsweise klischeetypische Vorstellungen von der Schönheit seiner Mutter und heteronormative Vorstellungen von Mutterschaft und Familie. Natürlich ist es in seinem eigenen Interesse, dass Trudy ihre „natürliche“ Mutterrolle annimmt, gleichzeitig widerspricht er damit aber auch seiner eigenen Forderung nach einer individuellen Entfaltung der eigenen Identität, frei von gesellschaftlichen Konventionen.

Seine genetischen Grundlagen spielen für den Protagonisten ebenfalls eine wichtige Rolle. In positiver Hinsicht sieht er sich als Sohn eines intellektuellen Schriftstellers. Obwohl er nicht explizit erwähnt, dass er somit sein poetisches Talent als gesetzt ansieht, zeugt allein seine durchgängig eloquente Ausdrucksweise davon, dass er sich zu Höhergeistigem berufen fühlt. So gibt er außerdem an, dass die Welt auf sein erstes großes Werk wartet (vgl. ebda, 98-99). Interessanterweise kommt er zu dieser Erkenntnis, nachdem er zuvor über philosophische Themen sinniert hat und nachfolgend davon ausgeht, dass seine Überlegungen auch für die restliche Menschheit relevant werden könnten: „Since death is opposed to everything in life, various couplings are proposed. Art and death. Nature and death. Worryingly, birth and death. And joyously iterated, love and death. On this last and from where I am, no two notions could be more mutually irrelevant“ (ebda, 98). Schon vor seiner Geburt nimmt der Fötus an, dass sein Talent, seinen philosophischen Überlegungen sprachlichen Ausdruck zu verleihen, ihn sicherlich später noch begleiten wird. Während an manchen Stellen nur implizit eine Verbindung zu seinen genetischen Grundlagen (der Liebe zur Lyrik des Vaters) gezogen wird, kommt diese anderswo klarer hervor und wird ebenfalls mit einer späteren Charakterentwicklung in Verbindung gebracht. Gemeint ist hier die Beziehung zu seinem Onkel, den er, wie erwähnt, verabscheut. Daher ist seine Angst groß, dass er ihm auf Grundlage eines gemeinsamen Erbguts eventuell gleichen könnte<sup>127</sup>:

What despicable part of myself is Claude and how will I know? I could be my own brother and deceive myself as he deceived his. When I'm born and allowed at last to be alone, there's a quarter I'll want to take a kitchen knife to. But the one who holds the knife will also be my uncle, quartering in my genome. Then we'll see how the knife won't move. (ebda, 33)

An dieser Stelle ist bemerkenswert, dass seine genetische Grundlage mit einer moralischen Grundhaltung in Zusammenhang gebracht wird. Zwar wäre es eventuell psychologisch gesehen nicht verwunderlich, wenn ein Kind Charaktereigenschaften eines nahen Verwandten übernimmt (ebenso könnte allerdings auch das Gegenteil der Fall sein), dies hängt aber auch mit einem gewissen Einfluss und einer bestimmten Erziehung zusammen, die der Protagonist hier nicht einbezieht. Die Eigenschaften, verräterisch und feige zu sein, sieht der Fötus bereits in seinen Genen angelegt und befürchtet, dass sie irgendwann zum Vorschein kommen. Dabei lässt er die zuvor angesprochene Ansicht außer Acht, dass Biologie eben nicht gleichbedeutend mit Schicksal ist und er von dieser nicht determiniert wird. Selbst wenn er

---

<sup>127</sup> Head diskutiert den Zusammenhang zwischen genetischen Voraussetzungen und dem eigenen Schicksal auch anhand McEwans Roman *Saturday*. Hier wird die finale und genetische Überlegenheit des gesunden Protagonisten Henry Perowne gegenüber seinem Gegenspieler Baxter betont, der an einer Erberkrankung leidet (vgl. Head 2007, 195).



eine gewisse körperliche Veranlagung aufweist, kann er immer noch selbst entscheiden, wie er sich (moralisch) verhalten möchte. Bei Fuentes und Goodman wird das Verhältnis zwischen Biologie und Schicksal auch am Beispiel der Befruchtung gezeigt, die in *Nutshell* nicht erwähnt wird. Hier wird jeweils deutlich herausgestellt, dass aus einer Vielzahl von Spermien ausgerechnet der jeweilige Protagonist entstanden ist (vgl. Fuentes 1991, 32, vgl. Goodman 2017, 17).

Allgemein spielt in *Nutshell* richtiges und falsches Handeln sowie im Zusammenhang damit die Gefühle zu bestimmten Personen eine wichtige Rolle. In Bezug auf den Protagonisten müsste man „Handeln“ hier allerdings eindeutig in Anführungszeichen setzen. Seine besondere Situation als Körperreisender erlaubt es ihm nämlich bis zu einem gewissen Punkt nicht, überhaupt in das Geschehen einzugreifen. Andererseits ergibt sich dabei aber die Möglichkeit, verstärkt über Verhaltensweisen und Handlungen sowie deren Richtigkeit nachzudenken. Eines der zentralsten Motive – wie bereits durch den Bezug auf den Hamletstoff angelegt – ist dabei die Rache beziehungsweise ein Einschreiten, das die geplante Tat eventuell verhindern könnte. Letzteres ist für den Protagonisten nur sehr eingeschränkt möglich. Sein einziges Mittel sind gezielte Tritte in Trudys Gebärmutter, mit denen er sie in bestimmten Situationen zum Umdenken bewegen oder zumindest auf sich aufmerksam machen will (vgl. McEwan 2016, 93). An dieser Stelle erhofft sich der Protagonist, dass ihn jene Handlung wieder in das Bewusstsein beider Elternteile rückt und deren Verbindung stärkt. Jedoch bittet sein Vater Trudy dennoch, schnellstmöglich aus dem Haus auszuziehen (vgl. ebda.). Daraus folgt, dass sie zusammen mit Claude den Mordplan ausführt und hartnäckig versucht, ihrem Mann das Gift in Form eines Smoothies zu verabreichen. Auch hier versucht der Protagonist wieder durch hartnäckiges Treten das Unglück in letzter Sekunde abzuwenden, erreicht aber leider damit überhaupt nichts: „Again, with both heels I kick and kick against his fate“ (ebda, 99). Trotz seiner beschränkten Handlungsfähigkeit im Körper der Mutter versucht der Protagonist das Richtige zu tun, kann aber nicht viel erreichen. Ihm bleibt daher hauptsächlich die Auseinandersetzung mit möglichen Szenarien, die in der Zukunft liegen beziehungsweise es ihm ermöglichen, über einen eigenen funktionsfähigen Körper zu verfügen. In diesen Fällen stellt der Protagonist sich vor, wie er auf die Taten von Trudy und Claude reagieren könnte:

What I could do if instead I was at my peak. Let's say twenty-eight years from now. Jeans faded and tight, abs tight and ridged, moving sleekly like a panther, temporarily immortal. Fetching my ancient father in a taxi from Shoreditch to install him, deaf to Trudy's matronly protest, in his library, in his bed. Catching old Uncle Maggot by the neck to toss him into the leafy gutter of Hamilton Terrace. Hushing my mother

with a careless kiss to her nape. But here's life's most limiting truth – it's always now, always here, never then and there. (ebda, 35)

Seine Verantwortung schiebt der Fötus dabei auf eine andere Version seiner selbst und stellt sich vor, wie sie im Vollbesitz ihrer physischen und psychischen Kräfte Herr über die Situation werden könnte. Da zu dieser Zeit in der Handlung der konkrete Mordplan noch nicht gefasst wurde, thematisiert der Protagonist die Form der Blutrache auch noch nicht. Alle anderen imaginierten Handlungsweisen sprechen erstaunlicherweise aber für eine genaue Umkehr der eigentlichen Situation: Während der Protagonist in seiner Lage körperlich eingeschränkt ist und die anderen Figuren über ihn und seine Zukunft entscheiden, versetzt er sie in seinen Tagträumen in einen ähnlichen Zustand physischer und psychischer Unmündigkeit. Zwar werden Trudy, Claude und John dabei nicht selbst zu Körperreisenden, der Protagonist entzieht ihnen aber ebenso die eigene Handlungsfähigkeit, wie sie ihm vor seiner Geburt entzogen wird. Obwohl er deutlich den Egoismus anderer Figuren zu seinen Ungunsten verurteilt, beachtet er hier auch nicht deren Wünsche und Gefühle, sondern handelt allein nach seinem eigenen Gutdünken.

Etwas anders gestaltet sich dies in Bezug auf einen reinen Racheakt für den Mord am Vater beziehungsweise eine gewalttätige Intervention:

I begin to suspect that my helplessness is not transient. Grant me all the agency the human frame can bear, retrieve my young panther-self of sculpted muscle and long cold stare, direct him to the most extreme measure – killing his uncle to save his father. [...] Ask yourself, could he – could I – do it, smash that hairy knob of bone and spill its grey contents across the squalor of the table? Then murder his mother as sole witness [...]. Or assume the worst, the deed is done [...]. How about revenge? My avatar shrugs and reaches for his coat, murmuring on his way out that honour killing has no place in the modern polis. Let him speak for himself. (ebda, 53)

Anders als im vorangegangenen Beispiel wird in dieser Situation vom Protagonisten bedacht, dass sein älteres Ich nicht zwangsläufig durch die Möglichkeit, eine Tat körperlich zu begehen, auch moralisch dazu in der Lage ist. Dafür spricht die extrem gewalttätige und plastische Wortwahl, die der Fötus nutzt, um einen möglichen Mord an seinem Onkel und der Mutter zu schildern. Auch das Motiv des Rachemords wird von seinem zukünftigen Ich als veraltete Methode angesehen, die in einer aufgeklärten, vernünftigen Gesellschaft keinen Platz mehr hat. Der Protagonist selbst ist allerdings gewillt zu handeln, auch wenn er es nicht kann. Aus diesem „Konflikt“ zwischen den beiden Positionen entspinnt sich nachfolgend eine Art Zwiegespräch zwischen ihm und seiner anderen Version, in der er versucht, alternative Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen, die allerdings ebenfalls rein spekulativ und anfällig für Fehler bleiben (beispielsweise der Versuch, die Polizei zu verständigen, die Trudy

aber für den bloßen Besitz von Frostschutzmittel nicht verhaften kann (vgl. ebda, 54)). Dabei wird deutlich, dass sich das imaginierte, körperlich voll funktionsfähige Zukunfts-/Alternativ-Ich mit Ausflüchten vor der Verantwortung drückt, während der zur Untätigkeit verdamnte Protagonist zwar gewillt ist zu handeln, es aber nicht kann. Da beide jedoch ein und dieselbe Person sind, wird deutlich, dass der Fötus sich eigentlich auch unter anderen Bedingungen nicht in der Lage sieht, seine Moralvorstellungen aufzugeben, um einen (Rache-)Mord zu begehen.<sup>128</sup> Auffällig ist auch, dass der Protagonist eine erneute Körperreise unternimmt, um über mögliche alternative Szenarien nachzudenken. Dabei stellt er sich einen erwachsenen Körper – eine andere Version seiner selbst – vor und nimmt sie in Besitz, um ein bestimmtes Handeln zu erproben. Diese Methode nutzt McEwan nicht nur in *Nutshell*, sondern beispielsweise auch in seiner Geschichtensammlung *The Daydreamer*, wie Peter Childs erklärt: „[D]aydreaming is an out-of-body experience where the imagination takes the mind far from the individual’s physical environment – a theme retrieved in *Atonement*.<sup>129</sup> Each of the stories in *The Daydreamer* concerns metamorphosis: the daydreamer’s projection into another kind of body“ (Childs 2019, 97). McEwan verwendet die Metamorphose oder die Reise in einen anderen Körper, um ethische oder allgemein philosophische Dilemmata zu verdeutlichen. In diesem Moment bekommt der Protagonist die Möglichkeit, sich im wahrsten Sinne des Wortes in jemand anderen hineinzusetzen und erlangt so einen umfassenderen Blick auf eine Situation, die er zuvor nur aus seiner eigenen Position heraus betrachten und bewerten konnte. Es sei hier noch betont, dass in der Imagination eines zweiten Ichs ein Spiegelmotiv deutlich wird, das zwei Varianten einer Figur erschafft. In *Nutshell* handelt es sich dabei um ein gegenwärtiges und ein zukünftiges/alternatives Ich, mit dem

---

<sup>128</sup> Das Thema „Moral“ in McEwans Werk wird vielfältig diskutiert. Head setzt dabei die moralische Funktion des Romans in McEwans Texten beispielsweise in Verbindung mit den Thesen Murdochs zur menschlichen Moral (Head 2007, 14). Katherina Dodou stellt die besondere Rolle der Kindheit in McEwans Werk heraus, auch im Zusammenhang mit moralischer Unschuld (Dodou 2009, 73). Kiernan Ryan weist auf die besondere Fähigkeit der Texte hin, unsere moralischen Ansichten selbst infrage zu stellen (vgl. Ryan 1994, 5). David Malcolm diskutiert die moralische Perspektive, die in McEwans Œuvre eingenommen wird, und sieht in seinem Werk eine Entwicklung von einem „quite extreme moral relativism“ (Malcolm 2002, 15) hin zu einem „rather clear moral focus“ (ebda).

<sup>129</sup> Alle Kursivsetzungen im Original. In *Atonement* wird diese Metamorphose tatsächlich ebenfalls aufgegriffen, allerdings in einem sehr übertragenen Sinne. Während der Protagonist in *The Daydreamer* z. B. in einen Erwachsenen verwandelt wird, „borgt“ sich Briony in *Atonement* als Schriftstellerin nur die Sicht anderer Figuren des Romans, um so eine Alternative zur tatsächlichen Handlung zu imaginieren und damit ihre eigenen Schuldgefühle zu mindern. *Nutshell* befindet sich hier eher in einer Zwischenposition. Der Protagonist verwandelt sich zwar nicht wirklich in ein älteres Ich, legt den Fokus aber trotzdem auf die Erschaffung eines Körpers, den er einnehmen kann, um damit zu handeln. Anders als in *Atonement* geht es dabei aber um Zukunftsszenarien, während Briony ihre Vergangenheit umschreibt, indem sie Figuren anders denken und handeln lässt, als diese es (vermutlich) tatsächlich getan haben. Auch ist der Fokus in *Nutshell* neben den moralischen Gedanken, die den Protagonisten beschäftigen, stark auf die physischen Möglichkeiten eines von ihm eingenommenen Körpers gerichtet.

der Protagonist ebenfalls die Frage nach der eigenen Identität verhandelt. Die Spiegelung wird auch in *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia* – in beiden Fällen sogar überaus deutlich durch tatsächliche Spiegel – eingesetzt, um Identitätsfragen zu thematisieren. Dazu mehr in den jeweiligen Analysekapiteln. Seine Gedanken über Rache fasst der Protagonist auch allgemein in philosophisch-gesellschaftlicher Hinsicht zusammen: „Revenge unstitches a civilisation. It’s a reversion to constant, visceral fear“ (McEwan 2016, 135). Hier vermischt er dieses ethische Thema erneut mit einem naturwissenschaftlichen Sprachgebrauch durch den Einsatz des Begriffs „visceral fear“ (ebda), der andeutet, dass die Angst nicht nur im Bewusstsein, sondern auch im Körper des Menschen verankert ist.

Neben Rachegeleüsten und Hass gegenüber den intriganten Figuren in seinem Umfeld beschäftigt sich der Protagonist umgekehrt auch mit dem Gefühl der Liebe. Dieses wird besonders deutlich in Form der Mutterliebe und Liebe zur Mutter herausgearbeitet. Der Protagonist befindet sich dabei in einem Dilemma. Er kann aus moralischen Gründen die Verhaltensweisen seiner Mutter nicht gutheißen. Da er aber nicht nur auf emotionaler, sondern auch auf körperlicher Ebene eine starke Verbindung zu ihr hat, fällt es ihm schwer, sie zu verurteilen. Interessanterweise spielt für ihn ihre Schönheit unter anderem eine Rolle dafür, wie schuldig er sie wahrnehmen kann: „Now I’m feeling protective. I can’t quite dispel the worthless notion that the very beautiful should live by other codes. For such a face as I’ve imagined for her there should be special respect. Prison for her would be an outrage. Against nature“ (ebda, 164). An diesem Punkt der Handlung hat sich Trudy bereits des Mordes an ihrem Mann schuldig gemacht. Alle Hoffnungen des Protagonisten, dass sie eventuell doch nicht dazu fähig ist, sind bereits zerschlagen worden. Dennoch fühlt er sich weiterhin zu ihr hingezogen. Da ihm die moralischen Vorzüge seiner Mutter nun aber zu großen Teilen abhandengekommen sind, bleiben ihm vorrangig ihre äußerlichen, um Trudys Unschuld zumindest in der Form einer Fassade aufrechtzuerhalten. Biwu Shang bricht Trudys Charakter sehr stark herunter, wenn er schreibt: „[H]er beautiful appearance seems to be the disguise of her ugly soul“ (Shang 2018, 148).<sup>130</sup> Auch Wolfgang G. Müller geht so weit, dass er Trudy

---

<sup>130</sup> Shang spricht sich sehr für eine moralisierende Lesart von *Nutshell* aus und rezipiert den Roman im Sinne eines „Ethical Literary Criticism“, wie bereits im Titel seiner Arbeit deutlich wird. Ich selbst halte diesen Ansatz nicht für wirklich tragbar. Obwohl McEwan eindeutig gesellschaftliche Themen, Probleme und schwierige Fragen in seinen Werken behandelt, die auch die Frage aufwerfen, wie man damit umgehen soll, sind sie keine Handlungsanweisungen dafür, wie man sich als Mensch ethisch und moralisch korrekt verhalten sollte oder eben nicht. Dafür fällt auch Trudys Charakter zu ambivalent aus, um ein eindeutiges Urteil über sie als „schlechte“ oder „gute“ Figur zu fällen. Ich folge hierbei Nicklas’ Ansicht, dass McEwan kein philosophischer oder ideologischer Autor ist, sondern in seinem Roman bestimmte Figuren und Situationen erforschen möchte (vgl. Nicklas 2009, 10), ohne dabei ein eindeutiges Urteil zu fällen bzw. dieses für die Rezipient\*innen vorwegzunehmen.

als flachen Charakter bezeichnet, der gegenüber dem möglichen Vorbild Gertrude in *Hamlet* eher eindimensional daherkommt und dem eigenen Kind keine deutliche Zuneigung zukommen lässt (vgl. Müller 2018, 376). Ich halte eine solche Pauschalisierung von Trudys allerdings für schwierig. Durch die personale Erzählweise in *Nutshell* bekommen die Leser\*innen nur Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt des Protagonisten. Trudys Gefühle werden zwar teilweise von ihm wahrgenommen, können aber auch durch den Fötus nicht vollumfänglich erschlossen und wiedergegeben werden. Es bleibt also weitestgehend unklar, inwieweit das, was der Fötus Trudy an Gefühlen unterstellt, wirklich wahr ist oder nicht. Speziell ihre Handlungsweise am Ende des Romans stellt aber beispielsweise ihre Amoralität und die nicht vorhandene Zuneigung für ihr Kind infrage. Sie gibt Claude klare Anweisungen, wie die Geburt ablaufen wird und obwohl sie den Protagonisten noch als „es“ bezeichnet (möglicherweise ist ihr das Geschlecht auch nicht bekannt), verlangt sie explizit, dass Claude ihn nach der Geburt nah an ihr Herz legt, was zumindest zeigt, dass Trudy eine Verbindung zu ihrem Kind spürt und diese auch zulassen möchte (vgl. McEwan 2016, 195).

Die Beschreibung von Trudys Äußerem ist allerdings nicht nur als Bewertungsgrundlage für ihre moralische Stellung relevant, sondern weist auch auf ein fundamentales Problem des körperreisenden Fötus hin: „And I love her – how could I not? The mother I have yet to meet, whom I know only from the inside. Not enough! I long for her external self. Surfaces are everything“ (ebda, 7). Ihm fehlt der Blick von außen, der ihm (so zumindest seine Vorstellung) erst ein vollumfängliches Bild seiner Mutter erschließt. Obwohl er sich in einer Lage befindet, die für andere Menschen nicht vorstellbar beziehungsweise nicht nachvollziehbar ist, da ihnen die Erinnerungen an jene Zeit fehlen, tut er es als gegeben ab und sehnt sich stattdessen nach der Oberfläche, die ihm ein volles Verständnis für seine Mutter verspricht. Dies geht auch mit dem angesprochenen Phänomen der Körperreise einher, durch sie den bisher unbekanntem Blickwinkel (innen oder außen) einnehmen zu können und so ungeklärte Fragen endlich zu beantworten. Im letztgenannten Zitat stellt der Protagonist noch ein weiteres besonderes Problem seiner Beziehung zu Trudy heraus. Die Aussage „And I love her“ (ebda) wird direkt mit der Frage „how could I not?“ (ebda) ergänzt. Hier wird erneut besonders deutlich, dass der Fötus Schwierigkeiten damit hat, eine klare Position zu seiner Mutter zu beziehen. Er fühlt sich eigentlich dazu verpflichtet, sie zu lieben, weiß allerdings weder, ob diese Gefühle erwidert werden noch, ob er es moralisch vertreten kann, ihr Zuneigung entgegenzubringen. Wie bereits erwähnt, vermutet der Protagonist z. B. schon allein aus biologischen Gründen, dass seine Mutter ihn eigentlich verstoßen muss, um ihren Körper für weitere Nachkommen bereitzuhalten (vgl. ebda, 33). Andererseits kann er sich

aber nicht vorstellen, dass die Dinge so einfach liegen: „My mother is more than my landlord. My father longs not for the widest dissemination of his selfhood, but for his wife and, surely, his only son. I don't believe the sages of the life sciences.[...] It's not her love that's failing. It's mine“ (ebda, 34). Hier tritt wieder sehr stark eine Dualität hervor, die den Menschen sowohl als biologisches als auch als emotionales Wesen kennzeichnet. Diese Ambivalenz versucht der Protagonist hier in Einklang zu bringen beziehungsweise zu seinen Gunsten zu interpretieren. Biologische Faktoren wie die Fruchtbarkeit seiner Mutter oder den Fortpflanzungsdrang seines Vaters schiebt er zugunsten anderer menschlicher Eigenschaften, die über naturwissenschaftliche Faktoren hinausgehen, beiseite. Er vertraut dabei auf Emotionen oder genauer auf die tiefe und unzweifelhafte Liebe zwischen Eltern und Kind. Gleichzeitig offenbart er allerdings auch, dass er diese selbst nicht uneingeschränkt empfinden kann, da er besonders an seiner Mutter zweifelt. Dennoch muss er sich immer wieder eingestehen, dass seine Liebe für sie nicht zu verhindern ist. Selbst wenn er versucht, sie in einem möglichst realistischen, ungeschönten Licht wahrzunehmen, muss er feststellen, dass er sie immer noch liebt (vgl. ebda, 47). Nicht einmal der Mord am Vater kann dies verhindern. Obwohl der Protagonist sogar feststellt, dass er seine Mutter aufgrund ihrer Taten in gleichem Maße hasst und liebt, kann er sich nicht von ihr lösen (vgl. ebda, 109). Trotz allem spürt er eine tiefe Verbindung zu ihr, die über die rationalen Überlegungen zu ihrer Schuld hinausgeht. Dies hängt auch damit zusammen, dass Trudy und der Protagonist auf engste Art aneinandergebunden sind, körperlich und emotional. Zum einen liegt klar auf der Hand, dass der Protagonist seiner Mutter nähersteht als irgendwem sonst, zum anderen führt der letzte fehlende Einblick in ihre Gefühlswelt dazu, dass der Protagonist sie nicht aufgeben kann: „However close you get to others, you can never get inside them, even when you're inside them“ (ebda, 113-114). Trotz der extremen Verbindung, die die beiden haben, bleibt dem Protagonisten Trudys Gefühls- und Gedankenwelt weitestgehend verschlossen. Das Zitat greift außerdem noch einmal besonders prägnant die Funktionen und Eigenschaften der Körperreise auf: Es geht oft darum, den Menschen bis ins letzte Detail erforschen zu wollen, ihm so nahe wie möglich zu kommen und dabei im wahrsten Sinne des Wortes in ihn vorzudringen. Dennoch bleibt immer eine konstante Unbekannte, die auch der Protagonist in *Nutshell* nicht entschlüsseln kann.

Ein letztes – eher am Rande philosophisches – Thema in *Nutshell* wird durch die Beschäftigung mit der Vorstellungskraft aufgegriffen. Da es besonders interessant ist, soll es hier noch Erwähnung finden, auch wenn es nicht eindeutig in den philosophischen Bereich fällt. Es ist allerdings eng an das bereits erwähnte Bewusstsein gekoppelt und behandelt die Eigenschaft

des Protagonisten, bestimmte Dinge zu imaginieren und über sein rein körperliches Umfeld und seine Fähigkeiten hinauszugehen. Somit dient es auch dem Zweck, sich selbst und seine Umwelt besser zu begreifen und darüber nachzudenken. Die Vorstellungskraft des Protagonisten beschränkt sich nicht auf bereits erlebte Dinge, sondern geht darüber hinaus. Ein interessantes Beispiel dafür ist die Beschäftigung mit Farben. Der Fötus hat dafür eigentlich noch keinerlei Maßstab und streng genommen nicht einmal die körperlichen Voraussetzungen. Säuglinge nehmen die Welt zu Beginn hauptsächlich in Grautönen wahr, die Farbwahrnehmung kann noch bis in den zweiten Monat hinein eingeschränkt sein (vgl. Freund, Martin u. a. 2013, 43). Nichtsdestotrotz thematisiert der Fötus Farben, zunächst allerdings auf einer relativ neutralen, rationalen Ebene: „I’m immersed in abstractions, and only the proliferating relations between them create the illusion of a known world. When I hear ‘blue’, which I’ve never seen, I imagine some kind of mental event that’s fairly close to ‘green’ – which I’ve never seen“ (McEwan 2016, 1). Hier bezieht sich der Protagonist noch auf simple Vergleichswerte wie andere Farben und beschreibt die Wahrnehmung dieser noch als „mental event“, was den eher naturwissenschaftlichen Aspekt der Farbwahrnehmung herausstellt. Als er am Ende der Handlung tatsächlich zum ersten Mal etwas Blaues wahrnimmt<sup>131</sup>, wird ihm klar, dass sich darauf keine wissenschaftliche Vereinfachung anwenden lässt: „I’ve always been able to infer what’s blue – sea, sky, lapis lazuli, gentians – mere abstractions. Now I have it at last, I own it, and it possesses me. More gorgeous than I dared believe. That’s just a beginning, at the indigo end of the spectrum“ (ebda, 197). Die Wahrnehmung von Farben lässt sich zwar rein wissenschaftlich durch Physik erklären, allerdings beantwortet das nicht die Frage, was genau beispielsweise „Blau“ ist und wie jeder individuelle Mensch diese Farbe wahrnimmt und was sie in ihm auslöst. Der Protagonist kann zwar lernen, dass bestimmte Gegenstände blau sein sollen – es wurde irgendwann festgelegt, dass ihre Farbe dem Wert „Blau“ entspricht – seine eigene Wahrnehmung von „Blau“ ist aber ganz spezifisch von ihm abhängig und kann durch eine andere Person nicht erklärt oder wahrgenommen werden. Dies gilt nicht nur für die grundsätzliche visuelle Erfahrung, sondern ebenso für Gedanken und Gefühle, die bestimmte Menschen an bestimmte Farben hängen: „I see the world as golden, even though the shade is no more than a name. I know it’s along the scale near yellow, also just a word. But golden sounds right“ (ebda, 162). Wie der Protagonist richtig erkennt, kann „golden“ nur als ein Wort bzw. eine Farbbezeichnung

---

<sup>131</sup> Wie bereits erwähnt, dürfte er dies überhaupt nicht können. Da McEwans Protagonist aber in mehrfacher Hinsicht nicht das gleiche Leistungsspektrum wie ein normaler Fötus hat, ist es möglich, dass er auch Farben wahrnehmen kann.

wahrgenommen werden. Auf der anderen Seite bezeichnet es eine große Bandbreite an bestimmten Emotionen (hier positive), die damit verknüpft werden. Dies ist wesentlich stärker mit der geistigen Vorstellungskraft verbunden als mit biologischer Farbwahrnehmung.

Die Imaginationsfähigkeit, die sich schon in der Farbwahrnehmung andeutet, wird noch einmal deutlicher durch (Tag-)Träume des Protagonisten herausgestellt. Er gelangt dabei an Orte, die seiner tatsächlichen Erfahrungswelt noch gar nicht zugänglich sind. Am deutlichsten zeigt sich das am Beispiel einer längeren Traumsequenz. Der Protagonist schildert dabei sehr ausführlich seinen allerersten Traum. In diesem durchreist er auf einem Pferd eine Landschaft, bis er schließlich in eine Stadt gelangt und dort in einem Haus auf einen jungen Mann trifft. Die Traumsequenz endet damit, dass der Protagonist einem Trauerzug auf der Straße beiwohnt. Speziell der Übergang vom Wach- in den Traumzustand wird als verwirrend und für den Protagonisten als völlig neu beschrieben. Er verlässt dabei die körperliche Welt und befindet sich plötzlich auf einer metaphysischen Ebene, deren Funktionsweisen und Bedeutung sich noch weitestgehend einer naturwissenschaftlichen Betrachtung entziehen. Dem schließt sich dann entsprechend einer „Traumlogik“ ein Geschehen an, das räumlich und zeitlich keinen realweltlichen Vorgaben folgt. So befindet sich der Protagonist plötzlich in einem erwachsenen Körper, der es ihm erlaubt, durch die Landschaft zu reiten. Die Kulisse wechselt nach kurzer Zeit, obwohl der Protagonist von einem dreitägigen Ritt berichtet. Hier wird die narrative Funktion der Zeit noch einmal explizit angewendet, um die verwirrende Wahrnehmung im Traum herauszustellen. Zwar wird die mehrtägige Unternehmung in nur einem Satzteil abgehandelt und folgt so handlungstechnisch einem zeitraffenden Erzählverfahren, gleichzeitig vergeht aber auch in der wachen Welt nur ein Bruchteil dieser Zeit, während der Schlafende träumt. Andererseits wird der dreitägige Ritt im Traum wirklich als dreitägig wahrgenommen. Dabei empfindet der Protagonist sowohl sehr greifbare Sinneseindrücke wie den Geruch von gebratenem Fleisch oder die Geräusche der Stadt, er wird aber ebenfalls immer wieder von vagen, schwer zuzuordnenden Emotionen eingeholt. So erfährt er bereits beim Eintritt in die Traumwelt ein Gefühl von Verlust, das am Ende durch den herannahenden Trauerzug noch einmal verstärkt wird. Zudem empfindet er eine tiefe Verbundenheit mit dem jungen Mann, die seine Identität mit der des Fremden nahezu verschmelzen lässt (vgl. ebda, 105-106). Die Vermischung von Liebe, Verlust und Tod bildet im Traum des Fötus bereits einen Teil der Emotionswelt seiner späteren Lebenswirklichkeit. Gleichzeitig lässt sie sich bereits konkret auf dessen aktuelle Situation anwenden, die zwischen der Zuneigung zur Mutter, der Angst, sein intaktes Familienleben bereits vor der Geburt verloren zu haben und dem (drohenden) Tod des Vaters changiert. So kann



dieser erste Traum zum einen – paradoxerweise – mit dem Eintritt in die Wirklichkeit einhergehen, da er kurz nach Verabreichung des Giftes erfolgt und dem Fötus so jegliches Gefühl von Unschuld bereits vor der Geburt entzogen wurde. Er ist aber auch ein Verdrängungs- und Verarbeitungsmechanismus, der die Ereignisse auf eine Metaebene befördert und dort eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung schafft. Gleichzeitig stellt der Traum ein Fenster zur Außenwelt dar. Der Protagonist bekommt durch ihn die Möglichkeit, diese zu „erfahren“, bevor er tatsächlich in sie eintritt.<sup>132</sup> Ähnlich verhält es sich auch mit Tagträumen des Protagonisten, die er zwar bewusst steuern kann, die aber gleichzeitig auch eine Art von Eskapismus vor der realen Situation darstellen. So sitzt Trudy gerade auf dem Balkon und betrinkt sich, als der Protagonist beschließt, dieser Situation gedanklich zu entfliehen (vgl. ebda, 35). Im Folgenden stellt er sich vor, wie sein Onkel mit dem Vater in dessen Büro über Geld diskutiert. Er will John beschwichtigen und dazu überreden, dass er Trudy (und ihn) in Ruhe weiterhin in seinem Haus leben lässt. Der Protagonist imaginiert dabei, dass der Vater die Wünsche und das Geld des Onkels ignoriert und sich stattdessen auf das Lektorat von Lyrikmanuskripten konzentriert. Dadurch idealisiert er ihn bis zu einem gewissen Punkt und unterstellt ihm, dass er nicht käuflich ist. Wie sich anschließend allerdings herausstellt, hat John das Geld seines Bruders tatsächlich angenommen (vgl. ebda, 35-40). Unabhängig davon stellt diese gedankliche Exkursion in die ihm noch unbekanntere Welt für den Protagonisten einen wichtigen Erkenntnisgewinn dar:

As though from a long journey, I return to the womb. Nothing has changed on the balcony [...]. The breeze still stirs the chestnut trees, the afternoon traffic is picking up. As the sun descends, it feels warmer. But I don't mind the heat. [...] I've been away, I escaped over the wire without ladder or rope, free as a bird, leaving behind my now and my here. My limiting truth was untrue: I can be gone any time I like, throw Claude out the house, visit my father in his office, be a loving, invisible snooper. (ebda, 38)

Der Fötus erkennt, dass die Realität für ihn als ambivalentes Wesen keine Grenze darstellt. Er mag körperlich an einen bestimmten Ort gebunden sein, kann diesen aber durch bestimmte Bewusstseinszustände auch jederzeit verlassen. Sein vorangegangenes Statement „[b]ut here's life's most limiting truth – it's always now, always here, never then and there“ (ebda, 35) wird dadurch relativiert. So wird auch am Beispiel des (Tag-)Traums die philosophische Dimension der Frage nach dem Wesen des Menschen aufgegriffen. Die Tatsache, dass er sich nicht auf ein körperliches beziehungsweise biologisches Subjekt beschränken

---

<sup>132</sup> Zum Traum in McEwans Texten siehe auch Caroline Lusin. Sie stellt dabei auch die Rolle des Traumas in dessen Werk heraus und die Funktion, die der Traum zur Verarbeitung psychischer Prozesse der Figuren und Erzähler annehmen kann (vgl. Lusin 2009, 137-138).

lässt, tritt dabei noch einmal deutlich hervor. Durch den Protagonisten werden so die kontrastierenden und sich gleichzeitig ergänzenden Dimensionen der physischen und metaphysischen Natur des Menschen deutlich.

In *Nutshell* wird Philosophie, wie deutlich wurde, in mehrfacher Hinsicht thematisiert. Besonders eindringlich wird dies anhand der eigenen Identitätssuche des Protagonisten. Anhaltspunkte dafür, wie sich seine Zukunft außerhalb der Gebärmutter gestaltet, findet er dabei nicht nur in seinen familiären Hintergründen. Auch der Zustand der Welt und der Menschheit im Allgemeinen sind für ihn von Interesse, sodass er sich philosophischen Fragestellungen dazu widmet. Ethische und moralische Themen wie Mutterliebe und Rachegefühle werden ebenso thematisiert, da sie unmittelbar mit der Situation des Fötus zusammenhängen. Des Weiteren wird mit den abschließend betrachteten Traumsequenzen die Imaginationsfähigkeit des Protagonisten als Ausdruck seiner metaphysischen Seite verdeutlicht.

#### 3.1.4. Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst

*Nutshell* stellt zunächst ein Paradebeispiel für den Einsatz eines **Unnatürlichen Erzählers** dar. Durch die Wahl eines ungeborenen Protagonisten unterscheidet sich der Roman noch einmal von den anderen betrachteten Körperreiseerzählungen. Außerdem beschäftigt sich *Nutshell* mit der **Produktion von Literatur** beziehungsweise mit dem **Erzählen** an sich. Sowohl durch Figuren wie den Vater, der als Verleger und Lyriker arbeitet, als auch durch die Rolle des Protagonisten als „doppelter Erzähler“ werden literarische Verfahren und literarisches Schaffen thematisiert. Es finden sich zusätzlich viele Anspielungen auf andere literarische Texte (**Intertextualität**), aber auch auf **Literatur selbst**. Während die klaren Verweise auf den **Hamletstoff** sehr markant herausstechen, werden auch **andere bekannte Texte und Autoren** der Weltliteratur intertextuell eingebracht. Diese sind allesamt nicht nur ein Spiel mit den – möglicherweise belesenen – Rezipient\*innen, sondern können gleichzeitig einen Bezug zum übergeordneten Thema der Körperreise darstellen.

An dieser Stelle lohnt sich zunächst allerdings ein genauerer Blick auf die Situation des Erzählers als Unnatural Narrator. Was er beschreibt und wie er es beschreibt, ist unter realweltlichen Möglichkeiten schwer vorstellbar. Seine Ausdrucksweise ist extrem elaboriert und er verfügt außerdem über mehr Wissen als er haben sollte. Wie ist dies zu erklären? Zum einen besteht die Möglichkeit einer Rückschau. Der Protagonist könnte sich also an einem

späteren Zeitpunkt seines Lebens an die Zeit in der Gebärmutter zurückerinnern, was allerdings ebenfalls höchst seltsam wäre, da eine solche Gedächtnisleistung eigentlich nicht möglich ist. Dagegen spricht auch eine sprachliche Besonderheit des Romans: Als Zeitform wird hauptsächlich das Präsens gewählt, was darauf hinweist, dass der Erzähler die Ereignisse zu großen Teilen in dem Moment präsentiert, in dem sie erlebt werden. Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass die Form des historischen Präsens nicht ungewöhnlich für Erzählungen ist, deren Ereignisse zwar in der Vergangenheit stattfinden, durch die Wahl der Präsensform aber unmittelbarer und lebendiger erscheinen sollen, ohne dass an ihrer Vergangenheit Zweifel bestehen. Allerdings ist es ungewöhnlich für das historische Präsens, dass die Gegenwartsform in *Nutshell* eindeutig überwiegt, da es normalerweise nur vereinzelt im Text zum Einsatz kommt (vgl. Burdorf, Steinhoff 2007, 320).<sup>133</sup> Es wäre nun am einfachsten, eine Deutung der Handlung als rein phantastisch anzustreben, dagegen spricht allerdings McEwans Verortung als Autor von „rationaler Fiktion“.<sup>134</sup> Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, da McEwans Œuvre sich trotz ungewöhnlicher Handlungen im Grunde an der Realität außerhalb der Textwelt orientiert und sein Rechercheaufwand, wie eingangs erwähnt, extrem umfangreich ausfallen kann. Was hier zumindest im Kontext des Gesamtwerks des Autors als Sonderfall daherkommen mag, ist allerdings keiner. Denn de facto wissen wir nicht, was ein Fötus im Körper der Mutter alles fühlen, denken oder tun kann. Wie Cécile Leupolt es formuliert: „McEwan’s texts are not ‘imaginative’ in the sense of containing postmodern stylistic experiments but precisely because they are *testing the limits of reality*“<sup>135</sup> (Leupolt 2018, 18). Es zeigt sich daran sehr deutlich der Bezug zur Wissenspoetik in *Nutshell*. Es ist (derzeit) wissenschaftlich nicht zu überprüfen, was ein Fötus genau empfindet, in der Literatur ist es aber vorstellbar.

---

<sup>133</sup> Zur Präsensform bei McEwan siehe auch Dominic Heads Bemerkungen zum historischen Präsens, der die Verwendung auf die grundsätzliche Funktionsweise von Texten bezieht, die in dem Moment gegenwärtig sind, in dem sie gelesen werden (vgl. Head 2007, 192-193). Darauf bezieht sich auch Barbara Puschmann-Nolenz (vgl. Puschmann-Nolenz 2009, 198 u. 210). Weiterhin interessant ist, dass McEwan sich nach eigener Aussage zu einem gewissen Zeitpunkt von der Ich-Form im Roman abgewendet hat: „I’ve lost all interest in first-person narrative. I could hurl a book across the room when I feel that the writer is hiding slack writing and clichés behind his characterization – writing badly because this is how a character speaks. I want narrative authority“ (Cook, Groes u. a. 2013, 154). In *Nutshell* scheint er zu dieser Form zurückgefunden zu haben. Andererseits spricht der Fötus im Roman nicht so, wie ein Fötus womöglich sprechen würde, sondern nutzt die gehobene Sprache des Autors, sodass McEwan hier wohl auch seiner Linie treu bleibt und schlechtes Ausdrucksvermögen nicht auf den Charakter einer Figur schiebt.

<sup>134</sup> Hierzu auch der Artikel von Rachel Holland: „Reality Check. Ian McEwan’s Rational Fictions“, in dem sie für McEwans Vorliebe für wissenschaftliche Hintergründe in seinen Werken argumentiert. McEwan selbst sagt über den Roman jedoch: „I’m very committed to a form of social realism, so this was like a holiday of the senses. I didn’t have to research a thing“ (Aitkenhead 2016). Hier zeigt sich also aufseiten des Autors eine klare Abgrenzung von seinem sonstigen Vorgehen.

<sup>135</sup> Kursivsetzung J. W.

Der Protagonist ist aber nicht nur ein Unnatürlicher Erzähler, sondern auch ein Erzähler, der innerhalb der Erzählung Erzählungen entwirft. David James stellt diese Neigung des Protagonisten heraus: „[H]e never quite gives up the possibility of authoring his own reality, of becoming the novelist who hopes [...] to ‘set the limits’ on a homicidal outcome that might yet be avoided“ (James 2019, 192). Der Protagonist ist also in zweifacher Hinsicht der „Erzähler“ in *Nutshell*. Auf der extradiegetischen Ebene ist er als Erzählinstanz gekennzeichnet, die aus homodiegetischer Perspektive und intern fokalisiert die Handlung in *Nutshell* wiedergibt. Intradiegetisch wird er allerdings auch zum Erzähler, indem er innerhalb der Handlung weitere Geschichten und Versionen seiner eigenen Wirklichkeit entwirft.

Wie ich bereits ausführlich dargelegt habe, imaginiert der Protagonist beispielsweise verschiedene Zukunftsvisionen, die je nach Stimmung positiv oder negativ ausfallen können. In all diesen Fällen betätigt er sich prinzipiell immer als Autor, auch wenn er seine Geschichten (noch) nicht aufschreibt. Das scheint jedoch für ihn nur eine Frage der Zeit zu sein (vgl. McEwan 2016, 98-99). Etwa ab dem Punkt, an dem der Protagonist bemerkt, dass er sich vom Balkon des Elternhauses gedanklich in das Büro des Vaters versetzen kann (vgl. ebda, 35-38) wird die Welt der Imagination für ihn zu einem ständigen Fluchtweg, den er auch als „the open gate“ (ebda, 186) bezeichnet. Einmal hindurchgegangen, kann er beispielsweise – hier schon unter Verwendung eines intertextuellen Beispiels – eine eigene Version eines hamletesken Geistes erschaffen. Er hetzt dabei das Gespenst seines Vaters zunächst auf den Onkel und tötet ihn, bevor er anschließend Trudy mit ihm konfrontiert (vgl. ebda, 186-188). An dieser Stelle dient die intertextuelle Szene anschaulich der Illustration der „Autorschaft“ des Protagonisten. Für ihn ist die Produktion einer eigenen Geschichte ein maßgebliches Werkzeug zur Selbstfindung: „I am, or I was, despite what the geneticists are now saying, a blank slate.<sup>136</sup> But a slippery, porous slate no schoolroom or cottage roof could find use for, a slate that writes upon itself as it grows<sup>137</sup> by the day and becomes less blank“ (ebda, 2). Die „blank slate“, die im Deutschen dem „unbeschriebenen Blatt“ am nächsten kommt, greift somit schon begrifflich den Akt der literarischen Produktion auf. Indem der Protagonist außerdem angibt, dass er sich selbst „beschreibt“ (der doppelte Sinn kommt leider im englischen Original nicht ganz heraus), gibt er an, dass er seine eigene Geschichte erschafft und nicht nur von äußeren Faktoren oder biologischen Veranlagungen abhängig ist. In dieser

---

<sup>136</sup> Interessanterweise verwendet Goodman den recht ähnlichen Begriff der „blank page“ in *Womb*, wobei der Protagonist sich dort allerdings klar von dieser Zuweisung distanziert und eher argumentiert, dass bereits ab seiner Entstehung sehr viele Komponenten seines Selbst festgelegt sind (vgl. Goodman 2017, 17).

<sup>137</sup> Kursivsetzung J. W.

Hinsicht zeigt sich darin erneut ein Charakteristikum der Körperreise, die den Protagonisten auf die Suche nach unbeantworteten Fragen der menschlichen Existenz schickt. Mithilfe von Literatur befasst sich der Körperreisende hier mit der schwierigen Problematik, dass sein Wesen und seine Entwicklung von naturwissenschaftlichen Faktoren abhängen, aber eben auch von ihm selbst, gelenkt durch ein Bewusstsein und seine Fähigkeit zur freien Entscheidung, die nicht biologisch angelegt sind.

Zur Beschreibung seiner außergewöhnlichen Situation bedient er sich außerdem aller Großformen der Literatur, sodass neben der Epik auch Dramatik und Lyrik eine Rolle spielen. Diese beiden Formen können ebenfalls im engeren Sinne als intertextuelle Verweise auf *Hamlet* und Shakespeare gesehen werden, kommen aber auch ohne konkrete Bezüge auf bestimmte Texte aus. So finden sich beispielsweise Anlehnungen an die Darstellungsweise des Theaters oder es werden Fachbegriffe aus dem Bereich verwendet. Besonders prägnant kommt dies in den Sexszenen zum Vorschein, denen der Protagonist unfreiwillig beiwohnen muss:

But rather trap me inside a wingless Boeing's mid-Atlantic plunge than *book*<sup>138</sup> me one more night of his *foreplay*. Here I am, in the *front stalls*, awkwardly seated upside down. This is a *minimal production*, *bleakly modern*, a *two-hander*. The *lights* are full on and here comes Claude. [...] Enter Claude. [...] The briefest *pause*. Exit Claude. [...] *One act*, three minutes at most, no *repeats*. (ebda, 22-23)

Das „Lustspiel“ wird hier sehr wörtlich genommen: Aus dem Geschlechtsverkehr zwischen Claude und Trudy wird für den Fötus ein Theaterstück. Er verfolgt es allerdings gezwungenmaßen. Die Darstellung kann daher zum einen als Euphemismus gelesen werden: Da der Protagonist stark darunter leidet, dass Claude immer wieder in seinen Lebensraum eindringt, versucht er dieses Ereignis in gewisser Weise zu karikieren oder zumindest durch den künstlerischen Anstrich einer Theatervorstellung ins Irreale und Komische zu ziehen. Es werden dramaturgische Begriffe wie „two-hander“ (ebda, 22), „Enter“ (ebda, 23) und „Exit“ (ebda) sowie „act“ (ebda) verwendet. Mit „minimal production“ (ebda, 22) und „bleakly modern“ (ebda) spielt der Protagonist außerdem auf eine Gestaltung an, die den Geschlechtsakt karikiert. Während man zum einen den erneuten Bezug auf *Hamlet* als dramatischer Text erkennen und damit der Verwendung der Theaterthematik einen Sinn verleihen kann, kann sie auch konkret im Kontext auf die Körperreise des Protagonisten gelesen werden. Er befindet sich im Körper in einer Welt, die er kennt und versteht. Eindrücke aus der Außenwelt kann er nur indirekt gewinnen. Obwohl ihm der Sex zwischen der Mutter

---

<sup>138</sup> Alle Kursivsetzungen J. W.

und dem Onkel grundsätzlich zuwider ist, kommt es in diesen Momenten zu einem „Blick“ in die Welt außerhalb des Körpers, nach der er sich sehnt. Das gilt zum einen für die Geräuschkulisse und die motorischen Eindrücke, die er gewinnt, aber auch ganz konkret durch ein Eindringen des Äußeren in das Innere. Betrachtet man hier die Gebärmutter als eine Art Theatersaal, so durchbricht Claude im Moment des Eindringens in gewisser Weise die vierte Wand zum Zuschauer, in diesem Fall zum Protagonisten. Was er während der „Vorstellung“ geboten bekommt, ist allerdings nur ein minimaler Ausschnitt der Welt außerhalb des Körpers. Es erscheint dem Protagonisten zudem äußerst grotesk und ist daher eher mit einem Schauspiel als mit einer „realen“ Begebenheit zu vergleichen. Gerade die Banalität des Liebesakts zwischen Trudy und Claude verstärkt den Eindruck einer irrealen Theaterproduktion beim Protagonisten. Seinen eigenen Abgang von der Körperbühne gestaltet der Erzähler zwar wesentlich „dramatischer“ als den Auftritt des Onkels, dennoch wird das Schauspiel, das sich ihm innerhalb der Gebärmutter bietet, eindeutig mit stilistischen Besonderheiten des Theaters beschrieben, während sich ähnliche Elemente bei der Geburtsszene nicht wirklich finden lassen:

I travel a section where I know a portion of my uncle has passed too often the other way. I'm not troubled. What was in his day a vagina, is now proudly a birth canal, my Panama, and I'm greater than he was, a stately ship of genes, dignified by unhurried progress, freighted with my cargo of ancient information. No casual cock can compete. (ebda, 196)

Dies kann so interpretiert werden, dass der Protagonist hier konkret etwas erlebt und außerdem nun selbst in die Außenwelt eindringt, während ihm im umgekehrten Fall nur Bruchstücke *präsentiert* werden. Sie wirken für den Protagonisten nicht wirklich echt beziehungsweise greifbar, da es sich für ihn nur um Fragmente handelt und er sie aufgrund seiner Situation als bedrohlich oder grotesk wahrnimmt, sodass er sie in gewisser Weise in ein Schauspiel verwandeln und damit abschwächen muss.<sup>139</sup> Diese Taktik wird vom Protagonisten noch öfter angewandt. Ein Beispiel zeigt sich in der Passage, in der Trudy versucht, ihrem Mann das Gift zu verabreichen, ohne dass er Verdacht schöpft. Trudys Aussage, sie hätte vermutlich nichts mehr von dem Saft, den ihr Mann gerne trinkt, übrig, wird vom Protagonisten als Lüge entlarvt: „A toneless voice, that comes as though from the wings of a theatre, in a doomed production of a terrible play, says from the head of the stairs, ‘No, I put aside a cup for him. He was the one who told us about that place. Remember?’“ (ebda, 94). Die

---

<sup>139</sup> Es sei angemerkt, dass auch die zitierte Geburtsszene durch die sprachliche Gestaltung pathetisch daherkommt und daher grundsätzlich auch diesen Vorgang ästhetisch aufwertet. Er wird aber nicht im gleichen Maße „inszeniert“ wie die Sexszene.

Situation ist ähnlich grotesk wie die, in der der Protagonist unfreiwillig dem Liebesspiel der Verschwörer beiwohnen muss. Hier muss er untätig mitanhören, wie sein leiblicher Vater vergiftet wird. Auch dieses Erlebnis lädt schon aufgrund seines traumatischen Potenzials dazu ein, in ein Schauspiel umgewandelt zu werden, um die Situation so irgendwie verarbeiten zu können. Zudem zeigt sich erneut eine interessante Besonderheit, die der Körperreisende im Gegensatz zu den anderen Figuren in der Außenwelt aufweist: Er ist in der Lage, die Situation weitreichender zu überblicken. Zumindest gegenüber seinem Vater hat er damit einen klaren Vorteil: Er weiß, dass Trudy lügt und John in eine Falle locken möchte. Er beschreibt die Szene so, als würde sie in einem Theater stattfinden, in dem eine Stimme aus dem Off die Zuschauer\*innen über die wahren Gedanken und Beweggründe Trudys informiert. Der Protagonist kennt sie bereits, da er im Gegensatz zu seinem Vater alle Teile dieses „Stücks“ geboten bekommt. Als ständiger Begleiter einer der Hauptfiguren (Trudy) ist er sowohl Teil der Inszenierung als auch Betrachter. Er genießt dabei einen Vorteil, den auch andere Theaterzuschauer\*innen haben: In manchen Fällen weiß er mehr als die einzelnen Figuren. Genau wie einer oder einem herkömmlichen Rezipient\*in nützt ihm dies allerdings nichts. Er kann nicht in die Handlung eingreifen und muss dem Verlauf des Dramas weiter folgen, ohne dessen Ausgang beeinflussen zu können.

Auch in einem weiteren Fall werden theatralische Ausschmückungen genutzt, um dem Ernst der tatsächlichen Situation auf künstlerische Weise die Wirkung zu nehmen. Dies zeigt sich an der Textstelle, in der die Wirkung des Giftes beschrieben wird. Allerdings wird die Taktik hier nicht vom Protagonisten, sondern von Claude angewendet. Er beschreibt zunächst relativ sachlich die Symptome der Vergiftung mit dem Gefrierschutzmittel. Wenn es allerdings zum Äußersten kommt (dem Tod des eigenen Bruders), verwendet auch er einen Euphemismus aus dem Theaterkontext, nämlich „Curtains“ (ebda, 50-51). Der sich schließende Vorhang als Ende der Aufführung wird hier zu einer abschwächenden Metapher für den Mord an John. Im letzten Beispiel, das ich hier anführen möchte, nutzt der Protagonist Verweise auf das Medium des Theaters in umgekehrter Weise und stellt so seine „dramatische“ Lage explizit heraus. Nachdem der Vater sich scheinbar von Trudy abwenden und mit seiner neuen Freundin in das alte Haus ziehen möchte, fühlt der Protagonist sich hintergangen und vergessen. Er beschreibt dies wie folgt: „Not even a mention, not in an *aside*<sup>140</sup>“ (ebda, 71-72). Während „*aside*“ hier einmal als „Nebenbemerkung“ relativ neutral übersetzt werden kann, ist es auch ein fester Begriff im Kontext des Theaters. Als „Beiseitesprechen“ wird es

---

<sup>140</sup> Kursivsetzung J. W.

genutzt, um den Zuschauern durch eine Figur eine Information zukommen zu lassen, die nicht für die anderen Figuren auf der Bühne bestimmt ist. Es wird also deutlich, dass der Protagonist sich vom Vater ein Zeichen erhofft, ein Durchbrechen der vierten Wand, das ihn mit der Information versorgt, dass John Trudy lediglich etwas vorspielt und sein Vater sich weiterhin um ihn kümmert.

Neben den Verweisen auf die Dramatik finden sich auch einige auf die Lyrik. Das wird schon anhand der Figuren herausgestellt: John, der Vater des Protagonisten, ist sowohl selbst Dichter als auch Liebhaber und Verleger von Lyrik. Sie ist sein Mittel der Wahl, wenn es um Kommunikation geht. So versucht er immer wieder seine Frau Trudy mit Gedichten (eigenen und fremden) in einer Art altmodischen Liebeswerben zurückzuerobern. Sie ist davon allerdings wenig beeindruckt (vgl. ebda, 12-13). Während Trudy keinerlei Interesse zu haben scheint, findet der Protagonist Gefallen an den Vorträgen seines Vaters und an der Lyrik selbst: „[A]s warm as the embrace of brothers are John Keats and Wilfred Owen. I feel their breath upon my lips. Their kiss. Who would not wish to have written *Candied apple, quince, and plum and gourd*<sup>141</sup>, or *The pallor of girls' brows shall be their pall*?<sup>142</sup>“ (ebda, 14). Die Liebe zur Lyrik korrespondiert mit der bereits erwähnten Taktik des Protagonisten, bestimmte Dinge zu dramatisieren oder in diesem Fall dichterisch auszuarbeiten. Sie zeigt außerdem deutlich die Begeisterung des Protagonisten für Sprache an sich und ihre Wirkweise, was mit der Tatsache korrespondiert, dass Kommunikation für ihn das einzige „Handlungsmittel“ ist. Noch deutlicher wird durch die Bezugnahme auf Lyrik und allgemein auf Kunst allerdings das Aufeinandertreffen rational naturwissenschaftlicher und metaphysisch künstlerischer Elemente, die die Körperreise unter anderem definieren. Als Kontrast kommt dies vorwiegend in den beiden ungleichen Brüdern Claude und John zum Vorschein. Während John sein Leben der Dichtung widmet und sogar bereit ist, sich finanziell damit zu ruinieren (vgl. ebda, 10-11) ist Claude ein harter Geschäftsmann, der den Tod des eigenen Bruders in Kauf nimmt, um mit dem Verkauf von dessen Anwesen sein Vermögen weiter zu vergrößern. Außerdem hat er im Gegensatz zu seinem Bruder überhaupt keinen Sinn für Kunst und genügt bei Weitem nicht einmal den Ansprüchen, die der Protagonist an einen mustergültigen Bösewicht hat:

Not even a colourful chancer, no hint of the smiling rogue. Instead, dull to the point of brilliance, vapid beyond invention, his banality as finely wrought as the arabesques

---

<sup>141</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>142</sup> Hierbei handelt es sich außerdem um direkte intertextuelle Verweise auf Zeilen aus Keats *The Eve of St. Agnes* (vgl. Keats 1985, 168) und Owens *Anthem for Doomed Youth* (vgl. Owen 1988, 49).



of the Blue Mosque. Here is a man who whistles continually, not songs but TV jingles, ringtones, who brightens a morning with Nokia's mockery of Tárrega. Whose repeated remarks are a witless, thrustless dribble, whose impoverished sentences die like motherless chicks, cheaply fading. (ebda, 20)

Claude erscheint nach Angaben des Protagonisten als ein äußerst gewöhnlicher Mensch ohne Sinn für Kunst oder intellektuelle Aktivitäten. Besonders betont er dessen sprachliche Inkompetenz, die in starkem Kontrast zu den Ansprüchen des Fötus steht. Es wird also sehr deutlich, dass in *Nutshell* der Vergleich zwischen dem poetisch interessierten John und dem „Kunstbanausen“ Claude auch die Differenz zwischen einer metaphysisch und einer physisch orientierten Anschauung darstellt. Interessanterweise entscheidet keine der beiden Positionen den Kampf für sich: John fällt den Intrigen der beiden Verschwörer zum Opfer und Claude unterschätzt sowohl Trudy als auch den Protagonisten, die ihn beide davon abhalten, rechtzeitig zu fliehen.

Eine ganz klare Zusammenfügung der scheinbar gegensätzlichen Elemente Naturwissenschaft und Kunst zeigt sich sehr deutlich an folgender Passage:

Certain artists in print or paint flourish, like babies-to-be, in confined spaces. [...] Courtship among the eighteenth-century gentry, life beneath the sail, talking rabbits, sculpted hares, fat people in oils, dog portraits, horse portraits, portraits of aristocrats, reclining nudes, Nativities by the million, and Crucifixions, Assumptions, bowls of fruit, flowers in vases. [...] In science too, one dedicates his life to an Albanian snail, another to a virus. Darwin gave eight years to barnacles. And in wise later life, to earthworms. The Higgs boson, a tiny thing, perhaps not even a thing, was the lifetime's pursuit of thousands. To be bound in a nutshell, see the world in two inches of ivory, in a grain of sand. Why not, when all of literature, all of art, of human endeavour, is just a speck in the universe of possible things. And even this universe may be a speck in a multitude of actual and possible universes. (ebda, 62)

Diese Überlegung des Protagonisten führt eindrucksvoll die letzten drei großen Gebiete meiner Analyse zusammen: Naturwissenschaft, Philosophie und Literatur. Er argumentiert, dass beispielsweise Biologen und Künstler (Maler oder Dichter) aus einer Vielfalt von möglichen Themen ein einziges herausnehmen können, das sie mit Leidenschaft bis ins kleinste Detail zu ihrer Hauptbeschäftigung machen. Obwohl das im ersten Moment seltsam erscheint, erkennt der Protagonist hierin einen tieferen Sinn, der ihn wiederum zur Beschaffenheit des Universums zurückführt: Wenn es unendlich viel zu wissen und zu erforschen gibt, kann man ebenso gut seinen Fokus auf einen kleinen Teil davon legen, denn selbst ein breiteres Gebiet wäre immer noch nur ein winziger Bestandteil des unendlich großen Ganzen. So behandelt beispielsweise die Körperreiseliteratur nur einen Teil der Frage des menschlichen

Wesens, ist darum aber nicht weniger interessant als eine umfangreichere Herangehensweise. Die literarische oder allgemein künstlerische Beschäftigung mit einem sehr differenzierten Gebiet ist außerdem für den Protagonisten klar gleichwertig gegenüber einer naturwissenschaftlichen Spezialisierung. Dies fällt sprachlich schon allein dadurch auf, dass er beiden Bereichen einen etwa gleich großen Anteil seiner Ausführungen zukommen lässt. Durch das leicht abgewandelte Shakespearezitat („to be bound in a nutshell“ (ebda), im Original: „I could be bounded in a nutshell“ (Shakespeare 2013, 141)), das auch den Titel des Romans erneut aufgreift, führt er seine wissenschaftlichen und philosophischen Überlegungen durch Literatur zusammen und erklärt, dass man auch in einem scheinbar begrenzten Raum oder Gebiet ein Universum an Möglichkeiten entdecken kann.<sup>143</sup>

Neben diesem eher allgemeinen Beispiel für die Bezugnahme auf Dichtung und Literatur finden sich auch spezifischere Aussagen zum Thema Poesie. So trifft der Protagonist zum Thema Schmerz und unangenehme Empfindungen folgende Aussage: „God said, Let there be pain. And there was poetry. Eventually“ (McEwan 2016, 46). An dieser Stelle wird die Poesie als Ausdrucksmittel für menschliche Befindlichkeiten ausgezeichnet. Sie ermöglicht es bestimmten Emotionen wie Schmerz eine Stimme zu verleihen, die zwar grundsätzlich von jedem körperlich empfunden werden, aber nur durch das Mittel der Sprache mit anderen geteilt werden können. Dabei kann diese sowohl anschaulich zur Verdeutlichung der eigenen Gefühle dienen als auch in gewisser Weise Emotionen verschleiern. So kann auf den ersten Blick etwas Bestimmtes gesagt werden, das allerdings auf einer tieferen Ebene als das genaue Gegenteil interpretiert werden muss. Im nächsten Fall fällt John als Lyriker dem Umstand jedoch zum Opfer, indem er Trudys Handlungen falsch interpretiert. An dieser Stelle treffen die emotionsbestimmte lyrische Ansicht Johns und die rationale Trudys aufeinander, die mit der Beziehung zu ihrem Mann bereits abgeschlossen hat. John zitiert dabei ein Sonett von Michael Drayton<sup>144</sup>, welches das Ende einer Beziehung beschreibt, über welches das lyrische Ich zunächst nicht unglücklich zu sein scheint. Dessen Hoffnung auf eine erneute Aufnahme der Liebesbeziehung wird allerdings im abschließenden Couplet offenbar (vgl. ebda, 92 und Drayton 1953, 17). John gibt damit also in Form des Gedichtes seine eigenen Gefühle wieder, zunächst versteckt, indem er anklingen lässt, dass er froh sei, Trudy hinter sich zu lassen, abschließend aber deutlicher durch die im Gedicht angedeutete Hoffnung auf

---

<sup>143</sup> Interessanterweise greift auch Stephen Hawking als vielfach ausgezeichnete Physiker auf das Zitat aus *Hamlet* zurück, indem er eines seiner Werke *The Universe in a Nutshell* betitelte. Auch hier wird deutlich, wie Beispiele aus der Literatur zur Veranschaulichung naturwissenschaftlicher Betrachtungen genutzt werden können.

<sup>144</sup> Konkret handelt es sich um eine Zeile aus *Idea*.

Versöhnung. Dass seine Frau längst nicht mehr an ihrer Beziehung interessiert zu sein scheint, blendet er dabei aus und wünscht sich stattdessen, dass er ihr Handeln ebenso interpretieren kann wie das Gedicht. John tut dabei auch etwas, das seine Freundin Elody als spezifisch für Leser\*innen von poetischen Texten erachtet: „But the reader, you know, *imports*<sup>145</sup> the symbols, the associations. I can't keep them out. That's how poetry works“ (McEwan 2016, 67). Als Naturlyrikerin, die sich Gedichten über Eulen verschrieben hat, geht es Elody eigentlich nicht um eine allegorische Lesart ihrer Texte. Sie gibt an, dass ihre Eulen real seien, die Leser\*innen aber gerne etwas in sie hineininterpretieren möchten (vgl. ebda, 66-67). Gleichzeitig offenbart sie an dieser Stelle, dass sie sich trotz der Beschäftigung mit einem biologischen Thema wie Vögeln, deren naturwissenschaftliche Eigenschaften sie zudem sehr gut kennt (vgl. ebda, 67), der Mittel der Lyrik bedient, um ihrer Arbeit nachzugehen. Auch Elody zeigt damit eindrucksvoll eine Verschmelzung von Naturwissenschaft und Literatur zu einer homogenen Einheit. Als letztes Beispiel für den Einsatz von Lyrik in *Nutshell* lässt sich wieder die Erzählweise des Protagonisten heranzuführen. So nutzt er sie beispielsweise, um seinen Zustand in der Gebärmutter völlig neu zu bewerten:

The womb, or this womb, isn't such a bad place, a little like the grave, 'fine and private' in one of my father's favourite poems. I'll make a version of a womb for my student days [...]. Away with the real, with dull facts and hated pretence of objectivity. Feeling is queen. Unless she identifies as king. (ebda, 146)

Das angesprochene Zitat stammt dabei aus dem Gedicht von Andrew Marvell, *To His Coy Mistress*. Dieses wird hier aus dem Kontext gerissen, da es im eigentlichen Text um die leidenschaftlichen Liebesbekundungen des lyrischen Ichs geht (vgl. Marvell 1986, 40-42). Die Assoziation zwischen der Gebärmutter und dem Grab erscheint auf den ersten Blick seltsam, da es sich um zwei einander genau entgegengesetzte Orte handelt – der eine am Beginn des Lebens, der andere an dessen Ende. Beide eint jedoch der Zustand des „(Noch-)Nicht-Seins“, den der Protagonist des Öfteren anführt. In den weiteren Ausführungen des Fötus' wird zudem deutlich, dass dieser Zustand auch von Vorteil sein kann. In der Außenwelt erwartet der Protagonist sogar, dass er sich in ihn zurücksehnen und der Wirklichkeit entfliehen möchte, zurück zu einem Zustand, in dem er sich nur auf sich selbst besinnen kann. Die Frage einer eindeutigen eigenen Identität, die dem Protagonisten Probleme bereitet, wird durch die Wendung „Feeling is queen. Unless she identifies as king“ zum Ausdruck gebracht. Damit wird auch erneut die Geschlechtlichkeit als biologische und gleichzeitig metaphysische Größe dargestellt.

---

<sup>145</sup> Kursivsetzung im Original.

Der Protagonist nutzt lyrische Sprache ebenso zur Verklärung der Außenwelt, z. B. wenn er seine Mutter beschreibt. Obwohl der Protagonist dabei eingangs klarstellt, dass er versucht, sich seine Mutter so vorzustellen, wie sie tatsächlich ist, verfällt er direkt danach in eine sehr poetische Sprache, die das Bild von Trudy wieder idealisiert (vgl. McEwan 2016, 47). Ähnlich wie sein Vater, der in einem Gedicht Trudys Haar als „straw fair“ (ebda, 7) und „coins of wild curls“ (ebda) und ihre Schultern so weiß wie „apple flesh“ (ebda) bezeichnet, erschafft auch der Protagonist von seiner Mutter ein Idealbild. Sein Fokus auf der sprachlichen Ausgestaltung kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass er auf grammatikalische Besonderheiten („I insist on the adverb“ (ebda, 47)) explizit hinweist. Selbst die heruntergekommene Küche wird in seiner Beschreibung zu einer hochstilisierten Szenerie, in der jedes Element (Krümel, Müll, dreckiges Besteck) seinen festen Platz zur Vervollständigung der Gesamtkomposition hat und gleichzeitig Trudys Schönheit durch den Kontrast zusätzlich herausstellt (vgl. ebda). Der Protagonist, der noch keine konkrete Vorstellung von der Außenwelt oder dem Äußeren seiner Mutter hat, verwendet das Mittel der poetischen Sprache, um sich ein eigenes Bild davon zu kreieren. Hier dient die Literatur beziehungsweise die literarische Ausgestaltung dem bereits im wissenspoetischen Kontext genannten Zweck, sich Dinge vorzustellen, die man (noch) nicht selbst erfahren kann. Auch als er schließlich die Außenwelt betritt, beruft der Protagonist sich auf einen Vergleich aus der Lyrik, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen: „A slithering moment of waxy, creaking emergence, and here I am, set naked on the kingdom. Like stout Cortez (I remember a poem my father once recited), I’m amazed“ (ebda, 197). Er bezieht sich dabei auf eine Zeile aus John Keats’ Gedicht *On First Looking into Chapman’s Homer* (vgl. Keats 1985, 48). Die Verwunderung und Begeisterung, die dort über die Lektüre eines großen Werks der Weltliteratur geäußert wird, wird hier mit dem körperlichen Wunder der eigenen Geburt gleichgesetzt.

Bevor ich nun noch abschließend in diesem Analyseteil konkrete intertextuelle Passagen betrachte, muss hier noch ein kleiner Exkurs erfolgen, der ein weiteres in *Nutshell* verwendetes Medium aufgreift: Musik. Das ist vor allem deshalb relevant, weil der Protagonist seine körperliche Verbindung mit der Mutter an mehreren Stellen nicht nur mit biologischen, sondern auch mit musikalischen Begriffen beschreibt. Dazu zählt beispielsweise der Vergleich mit Musikinstrumenten: „I conjure a taut piano wire waiting for its sudden felt hammer. Trudy is about to speak. I know from the syncopated trip of her heartbeat, just before her first word“ (McEwan 2016, 66) oder „I’m close to my mother’s heart and know its rhythms and sudden turns. And now! It accelerates at her husband’s voice, and there’s an added sound, a disturbance in the chambers, like the distant rattling of maracas“ (ebda, 81-82). In

beiden Fällen knüpft der Protagonist die körperlichen Vorgänge, die er innerhalb seiner Mutter erfährt, an musikalische Elemente wie die gespannte Pianosaiten, die Synkope oder den Rhythmus und die Maracas. Die Geräusche ihres Herzschlags wirken auf ihn wie Musik, der er lauscht und die er zu interpretieren versucht. Dies wird auch nach seiner Geburt noch einmal deutlich, als er den Herzschlag zum ersten Mal von außen wahrnimmt: „Her heartbeat is distant, muffled, but familiar, like an old chorus not heard in half a lifetime. The music’s marking is andante, a delicate footfall leading me to the true open gate“ (ebda, 198). Der Herzschlag wird hier mit einem alten Lied in Verbindung gebracht, einer lieb gewonnenen, wenn auch etwas verschwommenen Erinnerung. Sein langsames musikalisches Tempo beruhigt den Protagonisten, der nun zwar in der Außenwelt ist, aber dennoch dadurch weiterhin eine sicherere Verbindung zu dem Körper seiner Reise zu spüren scheint. An dieser Stelle wird wieder das „open gate“ erwähnt, diesmal sogar explizit als „wahres“ offenes Tor. Das unterstreicht, dass der Protagonist nach seiner Geburt endlich die wahre Außenwelt erfahren und sich selbst als Individuum kennenlernen kann. Musik stellt zwar hier keinen direkten Bezug zur Literatur her, ist aber dennoch im weiter gefassten Sinne als Kunstform mit ihr verknüpft.

Der letzte Teil der Analyse widmet sich intertextuellen Textstellen. Diese können sich offen oder versteckt auf unterschiedliche Werke oder auch Autoren beziehen. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass McEwan besonders im Fall von *Nutshell* mit vielen Intertexten arbeitet und sein sicherlich breites literarisches Know-how dabei einbringt. Daher kann ich auch nicht auf jede einzelne Passage eingehen. Die hier dargestellte Auswahl bezieht sich daher primär auf solche Zitate, die sich besonders gut im Kontext der Körperreise interpretieren lassen. Die meisten intertextuellen Passagen finden sich – der grundsätzlichen Handlung des Romans geschuldet – im Kontext von Shakespeares *Hamlet*. Dabei handelt es sich nicht unbedingt immer um direkte Zitate, sondern oft um inhaltliche Parallelen oder ähnliche Figurenkonstellationen. Wie schon eingangs erwähnt folgt *Nutshell* in seiner Grundstruktur der Handlung des Dramas, was sich auch im äußeren Kommunikationssystem an der Wahl der Namen zeigt<sup>146</sup>: Claudius (Claude) schafft seinen Bruder (John) aus dem Weg, um selbst über dessen Königreich (hier das lukrative Anwesen) zu verfügen und stiehlt ihm außerdem seine Frau Gertrude (Trudy), die allerdings (anders als in *Nutshell*) in Shakespeares Drama nicht erkennbar am Mordkomplott gegen ihren Mann beteiligt ist. Hamlet (der Fötus), der

---

<sup>146</sup> Siehe hierzu z. B. auch Ulrich Broichs Theorietext zu „Formen der Markierungen von Intertextualität“, in dem er Namen als eine Möglichkeit der Markierung auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems nennt (vgl. Broich 1985, 41)

Sohn des Königs, weiß, dass sein Onkel den Vater heimtückisch ermordet hat, kann ihn aber aufgrund persönlicher Vorbehalte (dem Umstand, dass er nicht einmal geboren ist) über lange Strecken der Handlung nicht rächen. Erst am Ende gelingt es ihm, den Onkel zu töten (der Polizei auszuliefern). Während das Stück für den shakespeareschen Hamlet schlecht endet (er stirbt), bleibt die Zukunft des Protagonisten in *Nutshell* am Ende jedoch ungewiss. Grundsätzlich teilen beide Protagonisten aber ähnliche Dilemmata. Dazu gehört beispielsweise das Problem, die eigenen Interessen durchzusetzen, notfalls auch zum Schaden anderer. So stellt Dobrogoszcz fest, dass Shakespeares Hamlet hauptsächlich deshalb unfähig ist zu handeln, weil er seine eigenen Wünsche gegen die der anderen (z. B. seiner Mutter) abwägen muss, aber zu keiner Entscheidung kommen kann. Auch McEwans Protagonist ist für ihn hauptsächlich darauf aus, die Liebe und Aufmerksamkeit seiner Mutter zu gewinnen, vor allem, da er durch seine enge Verbindung mit ihr selbst keine Wahl hat, als ihr Zuneigung entgegenzubringen und diese umgekehrt von ihr zu verlangen (vgl. Dobrogoszcz 2018, 225). Wie bereits dargestellt, ist der Protagonist immer wieder in einem Zwiespalt gefangen, der die Beziehung zu seiner Mutter betrifft. Auf der einen Seite weiß er genau, dass sie zu Claude hält und ihr eigenes Glück über das ihres Sohnes stellt. Auf der anderen Seite kann er sich ihr nicht entziehen, da er sie nicht nur gemäß der biologischen Mutter-Kind-Bindung lieben muss, sondern auch körperlich an sie gebunden ist. Er versteht nicht, was seine Mutter an seinem Onkel findet, vor allem, da er den Vater als intelligenten und kunstliebenden Feingeist idealisiert. Hamlet zeigt ähnliche Verhaltensweisen, z. B. in der „Closet Scene“, Akt drei, vierte Szene. Er stellt Gertrude zur Rede, ist offensichtlich außer sich über ihr Verhalten, appelliert aber letztlich an ihre Vernunft, die er sich von seiner Mutter immer noch erhofft. Dabei vergleicht er auch den gottgleichen Vater mit seinem minderwertigen Onkel (vgl. Shakespeare 2013, 186-196).<sup>147</sup> Beide eint ebenso der Verlust der Mutter zugunsten ihrer Rache beziehungsweise Emanzipation. Während Gertrude dem Intrigenspiel rund um den Endkampf des Stückes zum Opfer fällt (sie vergiftet sich versehentlich selbst), muss der Protagonist Trudys Gefangennahme und die mögliche Trennung von ihr in Kauf nehmen, um den Tod des Vaters zu rächen und sich von seiner Mutter unabhängig zu machen.<sup>148</sup> In

---

<sup>147</sup> Interessant ist, dass sich an dieser Szene weitere Parallelen zu *Nutshell* zeigen, die bereits in einem anderen Kontext erwähnt wurden. So vergleicht Hamlet ebenfalls den Herzschlag mit Musik (vgl. Shakespeare 2013, 193). Es kommt außerdem zu zahlreichen Metaphern aus dem biologisch-medizinischen Bereich wie „blister“ (ebda, 188), „ulcerous“ (ebda, 193) oder „Infects“ (ebda).

<sup>148</sup> Ben Knights sieht in *Nutshell* neben der „Verkörperung“ eines anderen Texts auch eine Inbesitznahme des weiblichen Körpers: „*Nutshell* brings to the surface a homology between the reoccupation of the symbolic body of another text and the attempt of the imaginary male to occupy at once the imagined body of the female and of the lost child. *Nutshell* is simultaneously an elaborate intertextual engagement with *Hamlet* [...] and another attempt to colonize female internal space“ (Knights 2019, 132, alle Kursivsetzungen im Original). Die

*Hamlet* geht die finale Erlösung durch eine „Entkörperung“ im klassischen Sinne vorstatten (Hamlet stirbt), in *Nutshell* wird dies im übertragenen Sinne auf die Körperreisesituation angewendet. Auch hier findet eine „Entkörperung“ statt, die gleichzeitig mit einer „Verkörperung“ einhergeht: Indem der Protagonist seinen bisherigen Körper/Lebensraum – den seiner Mutter – verlässt, erhält er einen eigenen, nun zumindest zu Teilen selbstständigen Körper. Diese Gegenüberstellung wird auch dadurch deutlich, dass der letzte Satz eine Variation von Hamlets finalen Worten ist: „The rest is chaos“ (McEwan 2016, 199) (bei Shakespeare: „the rest is silence“ (Shakespeare 2013, 253). Während Hamlet mit dem Verlust der eigenen Körperlichkeit die Kontrolle über das Leben verliert, gleichzeitig aber auch von seiner Verantwortung befreit ist, steht der Fötus erst am Anfang und startet in eine ungewisse Zukunft.

Das Rachemotiv spielt in beiden Texten eine zentrale Rolle und wird immer wieder in den Kontext der eigenen Machtlosigkeit gestellt. Hamlet ist machtlos, da er sich nicht entscheiden kann, aktiv zu werden, der Protagonist in *Nutshell* ist lange Zeit nicht in der Lage, überhaupt in die Handlung einzugreifen und wägt während dieser Zeit ebenfalls stark das Für und Wider einer Vergeltung ab. Zentral ist dabei die Schuld, die gegenüber dem eigenen Vater empfunden wird. Während Hamlet erst nach dessen Tod durch den Geist des Vaters von dem Mordkomplott erfährt, ist der Fötus bereits vor der Tat darüber informiert, kann sie aber nicht verhindern. In *Nutshell* ist der Mord des Vaters zudem eng an die Entwicklung geknüpft, die der Fötus während seiner Körperreise macht. Er versucht sich darüber klar zu werden, wer er eigentlich ist und sein Vater als „[his] genome’s other half“ (McEwan 2016, 10) spielt dabei eine wichtige Rolle. So kann Johns Ermordung nicht nur als Trauerfall im Sinne des Todes eines Elternteils, sondern auch als Verlust eines Teils der eigenen Identität gesehen werden. Gleichzeitig wird er zur Handlungsmotivation, da der Protagonist schließlich entscheidet, aktiv am Geschehen teilzunehmen und sich ebenso mit den noch bestehenden Unsicherheiten über die Welt und seine Identität auseinanderzusetzen.

While Hamlet, as a grown-up prince, is expected to act dutifully and courageously, his tragic flaw being his very inability “to take arms against a sea of troubles” [...], McEwan’s fetus is not expected to do, or even be, anything. This status of the novel’s protagonist and “over-reliable narrator” is exploited by the author who takes the opportunity to ask a series of scientific questions about genetics, kinship, neurological processes, and obstetrics. (Percec 2018, 111)

---

Emanzipation des Protagonisten verläuft hier auch zuungunsten der Selbstbestimmung Trudys. Ähnlich möchte auch Hamlet über seine Mutter bestimmen und gönnt ihr nicht das Glück mit dem Onkel, in dem er einen Affront gegen seinen verstorbenen Vater sieht.

Wie Percec hier richtig bemerkt, wird durch diese Parallele zu Hamlet in *Nutshell* erneut die naturwissenschaftliche Komponente deutlicher herausgestellt. Insbesondere die Verwandtschaftsverhältnisse zu den einzelnen Figuren stellen den Protagonisten vor Fragen bezüglich seiner eigenen Identität: Kann er die Liebe zur Mutter, die biologisch vorgegeben scheint, verleugnen? Muss er den Vater als Teil seines Selbst retten oder zumindest rächen, um die eigene Identität aufrechtzuerhalten? Ist ein Teil seiner Erbmasse möglicherweise von dem genetischen Code des Onkels verdorben und wird er dadurch ein schlechterer Mensch? Vor all diesen Problemen steht grundlegend auch Hamlet, jedoch werden sie in *Nutshell* durch die besondere Situation des Protagonisten mit biologischen Fragestellungen vermischt und so auch im Kontext der Körperreise interessant. Beide Protagonisten hadern mit ihrer Verantwortung und inwieweit sie sie erfüllen wollen oder müssen. Das hängt vorrangig damit zusammen, dass sie den Tod des Vaters rächen möchten, der in beiden Fällen als Verstorbener noch einmal auftritt. Während Hamlet vom Geist des Vaters aufgefordert wird, gegen den Onkel vorzugehen, überlässt ihm der Protagonist in *Nutshell* direkt selbst die Bühne, um die Tat zu sühnen. In einer Wunschvorstellung taucht der Vater als grausige Leiche auf (vgl. McEwan 2016, 186-188). Was zunächst wie das perfekte Racheszenario für den Fötus erscheint, wird am Ende durch seine Worte relativiert: „And that’s what I wanted. A childish Halloween fantasy. How else to commission a spirit revenge in a secular age? The Gothic has been reasonably banished, the witches have fled the heath, and materialism, so troubling to the soul, is all I have left“ (ebda, 188). Die Geisterszene wird hier zu einer erneuten Auseinandersetzung mit der voranschreitenden wissenschaftlichen Erkenntnis und ihrem Einfluss auf die Welt und unser Wissen. Während in *Hamlet* noch eine tatsächliche Erscheinung auftritt, da im Stück übernatürliche Elemente als Teil der Welt der Handlung möglich sind<sup>149</sup>, bleibt sie dem naturwissenschaftlich aufgeklärten Fötus des 21. Jahrhunderts nur noch als Hirngespinnst, das die gewünschte Rache nur in der Vorstellungswelt des Protagonisten ausführen kann. Um diese wirklich zu bekommen, muss der Fötus durch seine Geburt selbst in die Handlung eingreifen, auch wenn sie sich dann eventuell zu seinen Ungunsten wenden

---

<sup>149</sup> Dies mache ich daran fest, dass der Geist auch von anderen Figuren wahrgenommen wird. Die Palastwachen Marcello, Bernardo und Horatio sehen den Geist und versuchen sogar, mit ihm zu interagieren (vgl. Shakespeare 2013, 89). In der „Closet Scene“ taucht der Geist erneut auf, wird hier aber nur von Hamlet, nicht von Gertrude gesehen (vgl. ebda, 191-192), weshalb diese Hamlets Verhalten als verrückt interpretiert. An dieser Stelle ließe sich argumentieren, dass der Geist lediglich eine Halluzination Hamlets darstellt, dagegen spricht aber die zuvor erwähnte Tatsache, dass er von anderen Figuren gesehen wird. Außerdem könnte der Geist als übersinnliches Wesen über die Fähigkeit verfügen, sich vor gewissen Personen zu verbergen und gleichzeitig für andere sichtbar zu sein.



könnte. Genauso geht es letzten Endes auch Hamlet, der den eigenen Tod in Kauf nimmt, um für seine Sache einzustehen.

Neben *Hamlet* finden sich, wie erwähnt, auch weitere Intertexte in McEwans Roman. Zu einem weiteren Beispiel lässt sich hierbei ein direkter Bogen spannen. Der Protagonist bezeichnet seinen Onkel, den „Claudius“ von *Nutshell*, als „*the dull-brained yokel*“<sup>150</sup> (ebda, 20). Dieses Zitat bezieht sich tatsächlich auf Claudius, stammt aber aus James Joyces *Ulysses*. Im neunten Kapitel des Romans diskutiert Stephen Dedalus mit seinem Mitbewohner Buck Mulligan und einigen anderen Figuren in einer Bibliothek über Shakespeares Werk und nimmt u. a. mit diesem Zitat Bezug auf *Hamlet* (vgl. Joyce 1986, 166). Dass der Protagonist in *Nutshell* grundsätzlich mit Joyces Werk vertraut ist, wird bereits zu Beginn herausgestellt: „James Joyce’s *Ulysses*“<sup>151</sup> sends her to sleep, even as it thrills me. When, in the early days, she inserted her earbuds, I heard clearly, so efficiently did sound waves travel through jawbone and clavicle, down her skeletal structure, swiftly through the nourishing amniotic“ (McEwan 2016, 4-5). In diesem Fall wird die literarische Erfahrung erneut klar an die körperlichen Vorgänge und an die Körperreise geknüpft. Der Protagonist nimmt das Hörbuch durch den Körper der Mutter auf. Die nährenden Flüssigkeit des Fruchtwassers wird gleichzeitig zur Versorgungsquelle geistiger Nahrung, wenn die Gebärmutter mit dem Text von *Ulysses* angefüllt wird. Joyces Roman eignet sich hierbei auf unterschiedlichen Ebenen, um als intertextueller Bezug für *Nutshell* hinsichtlich der Körperreisetematik zu dienen. Zum einen verwendet Joyce in seiner Grundstruktur selbst unterschiedlichste „Wissenschaften“, denen er die Kapitel seines Textes thematisch zuordnet. Außerdem erfolgt u. a. auch eine Zuordnung zu bestimmten Organen, die den naturwissenschaftlichen Bezug des Romans unterstreichen.<sup>152</sup> So wird das eingangs erwähnte neunte Kapitel z. B. mit der Wissenschaft „Literatur“ und dem Organ „Gehirn“ gekennzeichnet, was die intellektuelle Komponente des Gesprächs herausstellt (vgl. swr.de „Das Gilbert-Schema“). Im gleichen Kapitel verwendet Dedalus außerdem den Ausdruck „unreared wombs“ (Joyce 1986, 166), ein direktes Shakespearezitat, diesmal aus Sonnet III (vgl. Shakespeare 2002, 387). Während hier auf den Zustand einer unbewohnten Gebärmutter/nicht schwangeren Frau angespielt wird, greift der Protagonist dieses Zitat noch einmal auf und passt es seiner Situation an: „But back to my mother, my untrue Trudy, [...] who often speaks to him [Claude], and he to her, in pillow

---

<sup>150</sup> Kursivschreibung im Original, wodurch hier die Referenz auf den Intertext auch stark markiert wird.

<sup>151</sup> Kursivschreibung im Original.

<sup>152</sup> Siehe hierzu „Das Gilbert-Schema“ mit den entsprechenden Zuordnungen, die Joyce zum Verständnis des Romans zur Verfügung gestellt hat. Ich berufe mich hier auf das vom SWR zur Verfügung gestellte PDF im Rahmen des Hörspiels zum Roman (vgl. swr.de „Das Gilbert-Schema“).

whispers, restaurant whispers, kitchen whispers, as if both suspect that *wombs have ears*<sup>153</sup>“ (McEwan 2016, 8-9). In beiden Fällen wird der Körperraum der Gebärmutter durch einen weiteren Körperteil (Ohren) mit einem neuen Körper verbunden (dem Embryo). In *Nutshell* wird das ursprüngliche sprachliche Bild aber wortwörtlich umgesetzt, da der Protagonist tatsächlich eine „Gebärmutter mit Ohren“ ist, die alle Gespräche und Vorgänge in der Außenwelt durch seine Mutter hindurch belauscht. Es gibt außerdem in *Ulysses* auch ein eigenständiges Kapitel (14), das den Themen „Medizin“, „Gebärmutter“ und „Entwicklung des Embryos“ zugeordnet wird (vgl. swr.de „Das Gilbert-Schema“). Hier wird ein Dialog geführt, der die Entwicklung vom frühmittelalterlichen zum modernen Englisch nachvollzieht (vgl. Kaiser 2001, 175 und vgl. Joyce 1986, 314-349). *Ulysses* greift an dieser Stelle ebenso das Zusammenspiel von Naturwissenschaft (Entwicklung des Kindes im Mutterleib) und Linguistik/Literatur (Entwicklung der Sprache) auf. *Nutshell* bezieht sich damit also auf ein Werk, das unterschiedliche Disziplinen zusammenbringt.

Eine weitere Parallele zwischen *Ulysses* und *Nutshell* zeigt sich im schwierigen Verhältnis, das die Figuren zu ihren leiblichen Eltern haben. Dabei lohnt sich vorwiegend der Vergleich zwischen Stephen Dedalus und dem Fötus. Während der Protagonist in *Nutshell* beständig damit hadert, wie er seine Mutter für sich vereinnahmen kann, um sie am Ende unter Umständen doch zu verlieren, hat Stephen bereits zu Beginn des Romans keine Mutter mehr. In beiden Fällen spielt die Trennung von der mütterlichen Bezugsperson eine Rolle, primär in Hinblick auf dadurch entstehende Schuldgefühle. Im ersten Kapitel von *Ulysses* wirft Buck Mulligan Stephen vor, die Schuld am Tod seiner Mutter zu tragen und dieser den letzten Wunsch am Sterbebett verwehrt zu haben. Stephen wird daraufhin von Bildern der Toten gepeinigt (vgl. ebda, 5). Ähnlich verunsichert ist auch der Protagonist, der zwar weiß, dass seine Mutter ein Unrecht verübt, sich aber lange Zeit schuldig fühlt, weil er denkt, dass er sie bedingungslos lieben muss. Die Mutter-Kind-Bindung spielt an dieser Stelle eine wesentliche Rolle ebenso wie die Emanzipation von der Mutter beziehungsweise dem Mutterleib, um zu einer eigenständigen Persönlichkeit zu werden. Für den Protagonisten in *Nutshell* rückt die Schuld der Mutter immer stärker in den Fokus, vor allem, nachdem er erfährt, dass sie den Mord an seinem Vater plant. An dieser Stelle zieht er wieder einen direkten Vergleich zu Stephen, den er aber jetzt mit seiner Mutter verbindet: „I know, I know. Where did I hear it? – *He kills his mother but he can't wear grey trousers*<sup>154</sup>“ (McEwan 2016, 49-50). Dieses Zitat stammt ursprünglich von Buck Mulligan, der sich über Stephens Abneigung gegenüber

---

<sup>153</sup> Kursivsetzung J. W.

<sup>154</sup> Kursivsetzung im Original.

grauen Hosen lustig macht (vgl. Joyce 1986, 5). In *Nutshell* wird dabei der geplante Mord an John mit dem Mord an einer Katze verglichen, den Trudy in ihrer Jugend begangen hat und nun angesichts der neuen Tat beweint (vgl. McEwan 2016, 49-50). Wie bereits erwähnt, macht sich der Protagonist später in gewisser Weise aber auch an einem „Mord“ schuldig, indem er die Wehen auslöst und seine Mutter der Polizei ausliefert. Er tötet sie dadurch zwar nicht, wohl aber die Beziehung, die er zu ihr hat, denn mit großer Wahrscheinlichkeit wird man die beiden voneinander trennen. Stephen und den Fötus eint also eine gewisse Verantwortlichkeit für das Schicksal der Mutter oder zumindest das Ende der Beziehung zu ihr. In beiden Fällen ist daher die Verbindung zu einem Elternteil bereits äußerst kritisch. Beide haben außerdem ein diffiziles Verhältnis zum Vater. Während Stephens Vater ein Trinker ist, der zu seinem Sohn kein besonders gutes Verhältnis hat, muss auch der Protagonist in *Nutshell* erkennen, dass ihn weniger mit seinem Erzeuger verbindet, als er angenommen hat. Er geht hierbei – ähnlich wie schon bei Trudy – zunächst von einer naturgegebenen Verbindung aus, die allerdings von John geleugnet wird, indem er ihn während einer Aussprache mit Trudy mit keinem Wort erwähnt. Der Protagonist geht somit davon aus, dass sein Vater nicht an ihm interessiert ist und beruft sich erneut auf ein Zitat, um dieses Gefühl zusammenzufassen: „Fathers and sons. I heard it once and won't forget. *What links them in nature? An instant of blind rut*<sup>155</sup>“ (ebda, 72). Das ist eine direkte Referenz auf eine Aussage von Stephen in der bereits erwähnten Bibliotheksszene, wo die Diskussion über Shakespeare auch dazu dient, das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern darzustellen (vgl. Joyce 1986, 171). Für beide Figuren erweist sich der Vater irgendwann als eine rein biologische Größe, die zwar an ihrer Zeugung beteiligt war, aber durch nichts anderes mit ihnen verbunden sein muss. Dieser Gedanke schmerzt den Protagonisten in *Nutshell*, der ohnehin bezüglich seiner Gefühle gegenüber den Eltern beständig zwischen einem biologischen und einem emotionalen Schwerpunkt schwankt. Der genetische Bezug zu den Eltern betont dabei auch immer die Frage nach der eigenen Identität und inwieweit diese von den Eltern abhängig ist oder nicht.

Ein letzter klarer Bezug zwischen *Ulysses* und *Nutshell* bzw. der Körperreise zeigt sich an der Orientierung an einem klassischen Epos. Joyce nimmt bereits im Titel, aber ebenso in der Struktur seines Werkes Bezug auf die *Odyssee*. Diese hat zwar an sich nicht unbedingt etwas mit dem *Körper*, wohl aber mit der *Reise* zu tun. Die Reise des Helden entlang unterschiedlicher Stationen und Aufgaben ist ein wesentlicher Bestandteil des Epos. Mit dem

---

<sup>155</sup> Kursivsetzung im Original.

Zitat „*Sunt lacrimae rerum*“<sup>156</sup>. Infantile wailing entirely misses the point. Waiting is the thing. And thinking“ (McEwan 2016, 48) macht der Protagonist erneut auf den Bezug zum Epos aufmerksam, hier mit einem Verweis auf die *Aeneis* (Vergil 2015, 70.). Gleichzeitig spielt er auf seine eigene Situation an, die hier weniger durch Taten (weinen), sondern durch Verweilen (warten und denken) eine Entwicklung des Protagonisten begünstigt. Seine „Reise“ ist – wie bereits mehrfach erwähnt – nicht mit physischen, sondern vielmehr mit geistigen Bewegungen und Entwicklungen verbunden, die ihn von einem vom Körper der Mutter abhängigen Fötus zu einem eigenständigen Individuum werden lassen. Als „Reisebericht“ kann auch Dantes *La Divina Commedia* bezeichnet werden. Der Bezug hierauf wird in *Nutshell* über folgende Aussage des Protagonisten hergestellt:

It's not the theme parks of Paradiso and Inferno that I dread most – the heavenly rides, the hellish crowds – and I could live with the insult of eternal oblivion. I don't even mind not knowing which it will be. What I fear is missing out. Healthy desire or mere greed, I want my life first, my due, my infinitesimal slice of endless time and one reliable chance of a consciousness. (McEwan 2016, 128-129).

Mit den „theme parks of Paradiso and Inferno“ spielt der Protagonist hier direkt auf die von Dante in seiner *Commedia* gewählten Reiche (Hölle, (Fegefeuer) und Paradies) an, was auch durch die Großschreibung der Begriffe verdeutlicht wird. Während Dante durch Hölle, Fegefeuer und Himmelreich reist, um am Ende wieder in sein Leben auf der Erde zurückzukehren, stellen die erwähnten Reiche für den Protagonisten das endgültige Ende seiner (Lebens-)Reise dar. Dabei ist es ihm egal, wohin es ihn letztlich verschlägt, solange ihm zwischen Geburt und Tod ein ausreichend langer Zeitraum für das eigentliche Leben bleibt. Die Angst vor einer möglichen Hölle nach dem Tod oder auch noch zu Lebzeiten wird hier von einem Tod vor dem eigentlichen Leben abgelöst. Im Kontrast zu Dante, der während seiner Reise durch die Welt nach dem Tod etwas über das Leben lernt, entwickelt sich der Protagonist durch seine Körperreise vor der Geburt weiter.<sup>157</sup>

Die zahlreichen intertextuellen Beispiele zeigen deutlich, wie die Körperreise andere literarische Texte nutzt, um ihre Themen noch wirkungsvoller zu transportieren. Dabei können entweder ähnliche Beispiele herangezogen werden, die bestimmte Aussagen bestärken, oder Elemente aus dem ursprünglichen Kontext genommen werden, um hier einen neuen Effekt

---

<sup>156</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>157</sup> Auch in Dantes Text gibt es streng genommen eine Körperreise: Am Ende des Höllenkapitels müssen Dante und sein Begleiter Vergil den gewaltigen Körper Luzifers erklimmen, um zum Fuß des Läuterungsbergs zu gelangen (beschrieben im 34. Gesang der Hölle vgl. Dante 2015, 134-138). Zwar werden hierbei keine biologischen Erfahrungen *im* Körper selbst gemacht, dennoch dient er als ein Ort, der bereist werden muss, um auf eine höhere Ebene zu gelangen, was z. B. den philosophischen Aspekt der Körperreise aufgreift.

zu erzielen. McEwan nutzt außerdem Bezüge zum Theater, der Lyrik und der Musik, um die Körperreise des Protagonisten zu gestalten.

### 3.2. *Fantastic Voyage* (1966)

Gegenüber *Nutshell* ist die Körperreise in *Fantastic Voyage* eine bewusste Entscheidung der Protagonist\*innen. Sie beschließen, mithilfe einer Miniaturisierungstechnik in einem U-Boot in den Körper des Wissenschaftlers Benes zu reisen, um diesen von einem Blutgerinnsel in seinem Gehirn zu befreien. Anders als in *Nutshell* können die Protagonist\*innen sich nicht nur wesentlich freier bewegen, sie kommen außerdem von der Außenwelt in die Innenwelt und bringen aufgrund ihres oft naturwissenschaftlichen Hintergrunds ein breites Wissensspektrum über die menschliche Anatomie mit. *Fantastic Voyage* orientiert sich trotz der irrealen Einführung von Schrumpfstrahlen weitestgehend am biologisch-medizinischen Wissen seiner Zeit. Die Schilderungen des Körperinneren und dessen Funktionsweisen (insbesondere im Roman zum Film) sind naturwissenschaftlich plausibel, und auch die möglicherweise auftretenden Besonderheiten und Probleme bei einer extremen Verkleinerung werden teils minutiös theoretisch ausgearbeitet.

*Fantastic Voyage* kann als Vorlage für eine Tradition der Körperreise gelten, die seither in mannigfaltigen Versionen, insbesondere in der Popkultur, Anwendung gefunden hat. Die Technik des Schrumpfens im Allgemeinen ist dabei allerdings bereits einer längeren Traditionslinie unterworfen, die zeitlich schon vor *Fantastic Voyage* ansetzt.<sup>158</sup> Das Schrumpfen zum Zweck der Körperreise wurde danach z. B. im Film *Innerspace* (1987) in ähnlicher Weise wieder aufgegriffen, der auch als Parodie auf *Fantastic Voyage* gelten kann. Ähnliche, oftmals komödiantische Variationen finden sich ebenso in zahlreichen Serien; auffällig ist hierbei die Häufigkeit bei Zeichentrickformaten.<sup>159</sup> Ebenfalls beliebt, vor allem für ein

---

<sup>158</sup> Schrumpfen bzw. das Versetzen einer Figur in eine zu ihr proportional riesige oder auch winzige Umwelt ist kein Novum, das erst durch *Fantastic Voyage* eingeführt wurde. Als Beispiel können hier Klassiker wie *Alice in Wonderland* oder auch *Gulliver's Travels* gelten. Im Bereich des Films gibt es ebenfalls Vorläufer zu *Fantastic Voyage*, z. B. *The Devil-Doll* (1936) sowie später *The Incredible Shrinking Man* (1957) oder *Attack of the Puppet People* (1958). In dieser Tradition folgten auch nach *Fantastic Voyage* bekannte Werke des Schrumpffilms wie *Honey, I shrunk the Kids* (1989) (in dessen Serienadaption es mit der ersten Folge „Honey, We've Been Swallowed by Grandpa“ sogar eine Körperreiseepisode gibt) und sie setzt sich mit neuen Varianten bis heute durch. So wird in *Downsizing* (2017) das Problem der Ressourcenknappheit dadurch thematisiert, dass sich Menschen auf wenige Zentimeter schrumpfen lassen, um so nur einen Bruchteil an Platz und Gütern zu beanspruchen.

<sup>159</sup> Als Beispiele können hier z. B. die *Simpsons*-Episode aus der „Treehouse Of Horror XV“-Folge (dem jährlichen Halloweenespecial) „In the Belly of the Boss“, „Squidastic Voyage“, eine Anlehnung an *Fantastic Voyage* der *Spongebob Squarepants*-Macher sowie die Folge „Body Adventure“ aus *Teen Titans Go!*, die das Abenteuer der Körperreise parodiert, gelten.

jüngeres Publikum, ist das Schrumpfen, um biologische Vorgänge zu erklären. Ein bekanntes Beispiel ist die französische Serie *Il était une fois...la Vie* (dt. *Es war einmal...das Leben*) von 1986, in der die verkleinerten Protagonist\*innen in futuristischen Kapseln durch den menschlichen Körper gleiten und dabei auf seine anthropomorphisierten Bestandteile wie Blutkörperchen oder Antikörper treffen.<sup>160</sup> Während hier der didaktische Schwerpunkt sehr klar herausgestellt wird<sup>161</sup>, bleibt *Fantastic Voyage* vorrangig ein Actionfilm mit wissenschaftlichen Hintergründen, der sich außerdem dem Science Fiction<sup>162</sup>-Genre zuordnen lässt.

Im Zusammenhang damit stellt *Fantastic Voyage* einen weiteren Sonderfall der analysierten Werke dar. Es hat nahezu zeitgleich zu seiner Veröffentlichung eine literarische Adaption von Isaac Asimov erhalten.<sup>163</sup> Asimov ist einer der bekanntesten Science Fiction-Autor\*innen überhaupt. Allerdings ist er vorwiegend für seine Robotergeschichten und *Foundation*-Trilogie bekannt.<sup>164</sup> Dementsprechend schenkt die Forschung seiner Adaption von *Fantastic Voyage* eher weniger Beachtung. Ich möchte für die Analyse allerdings sowohl den Film als

---

<sup>160</sup> Eine neuere Version bietet die 3D-Animation *Der kleine Medicus. Bodynauten auf geheimer Mission im Körper*, eine Verfilmung basierend auf der Kinderbuchreihe Dietrich Grönemeyers. In Grönemeyers Texten, die auch Verarbeitungen in anderen Medien (Musical, Hörbuch, Spiele etc.) erfahren haben, wird ebenfalls ein didaktischer Schwerpunkt gesetzt.

<sup>161</sup> Hier lassen sich auch gute Anknüpfungspunkte zur Analyse von *Neurocomic* finden, die im entsprechenden Kapitel behandelt werden. Weniger didaktisch, aber ebenfalls an ein jüngeres Publikum gerichtet, ist der norwegische Film *Jakten på nyrestein* (dt. *Auf der Jagd nach dem Nierenstein* oder *Die phantastische Reise des kleinen Simon*, wobei beim zweiten Titel ein klarer Verweis zu *Fantastic Voyage* besteht) von 1997. Der Protagonist Simon versucht die Ursache für das Leiden seines Großvaters zu ermitteln und reist daher mithilfe eines Zaubertranks aus seinem Chemiebaukasten in dessen Körper. Im Inneren werden biologische Elemente stark mit phantastischen gemischt (z. B. anthropomorphisierte Körperfunktionen, ähnlich wie in *Il était une fois...la Vie*, wobei eine didaktische Funktion allerdings klar gegenüber der abenteuerlichen Handlung in den Hintergrund tritt).

<sup>162</sup> Ich verwende hier die auch im englischen Sprachraum übliche Schreibweise ohne Bindestrich. Siehe hierzu auch z. B. Weber, der seit den 1950ern eine Etablierung dieser Schreibweise ausmacht (vgl. Weber 2005, 9).

<sup>163</sup> Tatsächlich erschien der Roman sogar vor der Veröffentlichung des Films, basiert aber auf ihm. Aufgrund einiger Verzögerungen in der Produktion wurde der Roman jedoch früher fertiggestellt als der Film (vgl. Van Parys 2011, 299-300). Asimov nahm gegenüber der Vorlage einige Änderungen vor, die meisten davon fallen allerdings kaum ins Gewicht. Besonders kritisch fand er jedoch das Ende des Films, das sich nicht mit dessen wissenschaftlicher Logik vereinbaren ließ, da das U-Boot von der Besatzung zurückgelassen wird und bei der De-Miniaturisierung eigentlich für Benes' Tod sorgen müsste. Asimov lässt daher am Ende des Romans durch einen Einfall des Protagonisten Grant auch das U-Boot aus dem Körper des Patienten gelangen. Das Thema selbst beschäftigte Asimov weiterhin: So veröffentlichte er 1987 einen weiteren Roman mit ähnlichen Elementen: *Fantastic Voyage II: Destination Brain* (vgl. ebda, 301). Über diesen schreibt Asimov selbst in einem kurzen Vorwort, dass er mit *Fantastic Voyage* nie ganz zufrieden war: „simply because I never felt it to be entirely mine“ (Asimov *Fantastic Voyage II* 1987, 9, vor der Seitenzählung) und der zweite Roman unter der Bedingung entstand, dass er diesen auf seine eigene Weise gestalten konnte (vgl. ebda).

<sup>164</sup> Alpers, Fuchs u. a. weisen darauf hin, dass *Fantastic Voyage* von der Kritik überaus negativ aufgenommen wurde (vgl. Alpers, Fuchs u. a. 1982, 21), Patrouch streicht den Roman aus der Besprechung des Werks Asimovs, da es sich nur um eine Adaption eines Films handelt (vgl. Patrouch 1974, 114). Dennoch hat Asimov mit dem Roman ein eigenständiges Werk geschaffen, sodass es gleichberechtigt neben dem Film betrachtet werden kann. Auch die Wahrnehmung der Kritiker spielt dabei keine Rolle.

auch den Roman nutzen. Der Film stellt sehr gut heraus, wie die Körperreise mit audiovisuellen Mitteln dargestellt werden kann, die dem Roman nicht zur Verfügung stehen. Auf der anderen Seite bietet der Roman umfangreichere Beschreibungen der Körperreise, die im Film oft verkürzt ausfallen oder ganz ausbleiben, da hier z. B. der Fokus weniger auf Dialoge zwischen den einzelnen Figuren gelegt wird. In Asimovs Erzählung tauschen sich diese meist sehr ausgiebig über wissenschaftliche, aber auch philosophische Hintergründe ihrer Reise aus. Entscheidend für die zusätzliche Nutzung des Romans ist auch die teilweise ausführliche Einsicht in die Gedanken und Gefühle der Figuren (bzw. hauptsächlich in die des Protagonisten Charles Grant). Sie sind wichtig, um die Erlebnisse der Körperreise aus deren Sicht zu analysieren. Der Film wiederum ergänzt die Analyse um künstlerische Aspekte, die sich durch die visuelle Darstellung des Körperinneren ausdrücken. Hier vermischen sich biologische Vorlagen mit dem artifiziellen Set, das für den Film erstellt wurde. Es ist daher sinnvoll, bei der Analyse von *Fantastic Voyage* die Umsetzung in beiden Medien zu betrachten.<sup>165</sup>

Die Science Fiction als vorherrschendes Genre in Film und Roman ist durchaus wichtig für die Betrachtung der beiden Werke in Bezug auf die Körperreise, insbesondere wenn es um naturwissenschaftliche Aspekte geht. Eine umfassende Einführung in das Genre muss hier entfallen, sowohl aus Platzgründen als auch aufgrund der Fokussierung auf mein eigentliches Thema, für das die Science Fiction zwar eine sinnvolle Bereicherung bietet, jedoch nicht als Hauptbezugspunkt dienen soll. Ich nutze daher lediglich an geeigneten Stellen theoretische Grundlagen der Science Fiction-Forschung oder kürzere Exkurse, um die Relevanz für bestimmte Punkte der Analyse herauszustellen. Betonen sollte man allerdings die Rolle der Science Fiction im Kontext der Wissenspoetik:

Texte der sogenannten *Science Fiction*<sup>166</sup> imaginieren die Folgen wissenschaftlich-technologischer Innovationen, in dem ihre Szenarien den Einzelnen oder die Gesellschaft in zumeist radikal alternative Verhältnisse außerhalb unserer „normalen“ Lebenswelt versetzen oder aber (wie beispielsweise [...] Mary Shelleys Roman *FRANKENSTEIN OR THE MODERN PROMETHEUS*<sup>167</sup> von 1818) wissenschaftliche Visionen mit übernatürlich scheinenden Elementen verbinden. (Klausnitzer 2008, 3)

---

<sup>165</sup> Wird auf ein konkretes Beispiel aus dem Film oder dem Roman Bezug genommen, so werde ich dies deutlich markieren, wenn nur von *Fantastic Voyage* die Rede ist, so ist die Aussage auf beide Medien bzw. unabhängig von einem bestimmten Medium zu verstehen.

<sup>166</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>167</sup> Ob Werke wie Shelleys *Frankenstein* bereits zur Science Fiction zählen können, ist innerhalb der Science Fiction-Forschung umstritten. Während manche Theoretiker wie Darko Suvin die Anfänge der Science Fiction-Literatur sogar noch wesentlich früher datieren (Suvin sieht z. B. die Texte Lukians bereits als Teile der Science Fiction-Tradition (vgl. Suvin 1979, viii)), tendieren andere Forscher\*innen zu einem Startpunkt, der mit der

Klausnitzer sagt zwar, dass in der Science Fiction meist eine extreme Abweichung zur Wirklichkeit der Leser\*innen herrscht und sie mit phantastischen Elementen durchzogen sein kann, auf der anderen Seite betont er aber auch ihre Stellung als Versuchsumfeld.<sup>168</sup> In ihr kann über wissenschaftliche Entwicklungen, Ideen und Zukunftsvorstellungen nachgedacht und reflektiert werden. Dies geschieht auch in anderen Texten, die nicht eindeutig oder sehr deutlich nicht zur Science Fiction gezählt werden können.<sup>169</sup> Dennoch sei hier die Besonderheit des Genres betont, die die Wissenschaft bereits in ihrem Namen trägt und ebenfalls in ihren Werken transportiert.

Für filmanalytische Werkzeuge berufe ich mich in allererster Linie auf Knut Hacketts *Film- und Fernsehanalyse* in der derzeit aktuellen Ausgabe von 2012. Hackett liefert mit seinem Leitfaden nicht nur ein umfangreiches Werk zur Analyse von audiovisuellen Medien, seine Nähe zu erzähltheoretischen Grundlagen der Literaturwissenschaft stellt zudem eine unmittelbare Verbindung zwischen den Medien des schriftlichen Texts und dem Film her und eignet sich somit hervorragend für die parallele Analyse von Film- und Romanversion von *Fantastic Voyage*.

---

Herausgabe der Zeitschrift *Amazing Stories* durch Hugo Gernsback beginnt, in der er in den 1920ern den Begriff der „scientifiction“ zum ersten Mal verwendet hat. Weber relativiert in seiner Arbeit die unterschiedlichen Thesen zur Geburtsstunde der Science Fiction und stimmt einem Beginn bei Shelley zumindest insoweit zu, als für ihn das Verständnis von moderner Wissenschaft und Fiktion zum Zeitpunkt ihres Schaffens gerade etabliert wurde (vgl. Weber 2005, 7).

<sup>168</sup> Interessant ist hier, dass teilweise in der Science Fiction-Forschung herausgestellt wird, dass der Bezug zur Wirklichkeit essenziell für sie ist und sie sich hierdurch von anderen Genres unterscheidet. Siehe hierzu z. B. Esselborn, der betont, dass die Welt der Science Fiction immer auf die reale der Autor\*innen zurückverweist (vgl. Esselborn 2019, 27) oder Suvin, der zwar anerkennt, dass sich die Science Fiction-Welt fundamental von der unseren unterscheidet, aber dennoch als nachvollziehbar und als möglich erachtet werden kann (vgl. Suvin 1979, viii). Suvin spricht dabei auch von dem Effekt des „estrangement“ und einer Kettenreaktion, die von der Welt der Autorin oder des Autors bzw. der Leserin oder des Lesers hin zu der Welt der Science Fiction und wieder zurück verweist (vgl. ebda, 71). Außerdem verfolgt beispielsweise auch Patrouch den Ansatz der Science Fiction als Experiment (vgl. Patrouch 1974, xvii). Moore bezieht dieses Vorgehen sogar ganz konkret auf Asimovs literarisches Schaffen, „which tends to follow the pattern of lab experiments“ (Moore 1977, 73).

<sup>169</sup> *Nutshell* baut beispielsweise wissenschaftliche Elemente ein, und McEwan kann werkübergreifend sicherlich als wissenschaftlicher oder zumindest realistischer Autor bezeichnet werden, dennoch beschäftigt er sich in diesem Roman nicht mit Themen und Motiven, die in der Science Fiction gängig sind (z. B. Technik, zukünftige oder alternative Welten). Natürlich kann man die ohnehin zwiespältige und auch sehr schwammige Definition auch auf alle Erzähltexte beziehen, die sich in irgendeiner Form mit Wissenschaft beschäftigen, dies würde aber zu einer unverhältnismäßigen Pauschalisierung führen. Die Diskussion über Genre Grenzen ist umfangreich, soll hier allerdings nicht weiter ausgeführt werden. Es sei noch erwähnt, dass beispielsweise Hans Esselborn einige Überschneidungen zwischen der Science Fiction und der Fantasy-Literatur sieht, sodass es hier im Bereich der sogenannten „Space Opera“ (*Star Wars* ist ein prominentes Beispiel) zu Durchmischungen kommen kann. Dennoch weisen beide Gattungen Eigenschaften auf, die sie von der jeweils anderen abgrenzen (vgl. Esselborn 2019, 48-49). *Prinzessin Insomnia & der alpträumfarbene Nachtmahr* kann daher auch als Fantasyroman eingeordnet werden, wenngleich er durch die Schaffung einer alternativen Welt Parallelen zu einigen Science Fiction-Texten aufweist.



In Bezug auf **Raum und Bewegung** bietet *Fantastic Voyage* einige Gemeinsamkeiten, aber auch ebenso Unterschiede gegenüber *Nutshell*. Außerdem werden hier ebenfalls neue Elemente der Körperreise ersichtlich. Besonders signifikant ist dabei natürlich, dass durch die filmischen Mittel auch eine visuelle Wahrnehmung des Körperinneren durch die Zuschauer\*innen möglich ist. Außerdem kommt die Dimension des Eintritts von außen nach innen hinzu, die bei *Nutshell* nicht gegeben ist.

Hinsichtlich **naturwissenschaftlicher Beschreibungen und Betrachtungen** nutzen Film- und Romanversion nicht nur das Personal, sondern auch das Setting, um immer wieder auf biologische, medizinische, aber auch physikalische Sachverhalte zu verweisen und zum Nachdenken darüber anzuregen.

**Philosophische Beschreibungen und Betrachtungen** werden trotz des grundsätzlich naturwissenschaftlichen Schwerpunktes offenbar, wenn die Figuren sich entgegen ihrer objektiven Wissenschaftler\*innennatur mit ihrer Rolle als Menschen und ihrer besonderen Erfahrung als Körperreisende auseinandersetzen. Dabei spielen ebenso religiöse Aspekte eine Rolle.

Insbesondere im Film zeigt sich der Bezug zur **Kunst**, wenn durch die gebauten Szenenbilder das Innere des Körpers dargestellt wird. Daneben gibt es aber auch **intertextuelle Verweise** und Bezüge auf **Literatur** im Allgemeinen in *Fantastic Voyage* sowie solche auf andere Künste.

### 3.2.1. Raum und Bewegung

Zunächst gilt es zu klären, dass der Raum im Film anders zu betrachten und zu analysieren ist als der Raum im Roman. Das hängt schon allein damit zusammen, dass der Raum im Film visuell von den Rezipient\*innen wahrgenommen werden kann. Außerdem ist es sehr wichtig zu erkennen, dass zwar in beiden Medien ein Raum „konstruiert“ wird, hier allerdings deutlich unterschieden werden muss, wie die Konstruktion abläuft. Im Text kann die oder der Autor\*in frei imaginieren, wie sich das Setting ihrer oder seiner Geschichte gestaltet, und es ist dabei völlig unerheblich, ob es beispielsweise physikalischen Gesetzmäßigkeiten standhält oder nicht. Die Leser\*innen können die ihnen beschriebene Welt grundsätzlich genauso wahrnehmen, wie die oder der Autor\*in sie konstruiert hat.<sup>170</sup> Im Film funktioniert dies nicht bzw. anders. Es muss mit real vorhandenen Mitteln eine Szenerie gebaut

---

<sup>170</sup> Wenn man von einer idealen Lesart ausgeht. Natürlich ist die Vorstellung der Leserin oder des Lesers in der Praxis vermutlich meist verschieden von der ursprünglichen der Autorin oder des Autors. Entscheidend ist aber, dass den Rezipient\*innen eine Beschreibung einer Welt, in der z. B. fliegende rosa Elefanten existieren

werden, die später im Film in den meisten Fällen als etwas anderes wahrgenommen wird als das, was sie eigentlich ist.<sup>171</sup> Thomas Van Parys hat *Fantastic Voyage* hinsichtlich der literarischen Adaption durch Asimov untersucht und stellt dabei ebenfalls die Unterschiede zwischen der Wahrnehmung der Leser\*innen und der der Zuschauer\*innen heraus:

A film such as *Fantastic Voyage*, however, must deploy pervasive special effects in order to absorb the viewer into its fictive reality. The filmic image, especially in sf [science fiction], is very much manipulated. [...] The film, then, is a kind of meta-representation of a science-fictional world. The novel, on the other hand, is a more straightforward representation of that imaginary reality, since readers can directly enter into the linguistic illusion through their imaginations. This also means that the novel leaves more options open, for instance on the level of futuristic devices [...]. The imagination is not hindered by the limits of the technology of the day. Perception is thus decisive for the degree of mimesis. (Van Parys 2011, 296)

Besonders mit zunehmendem Einsatz von CGI (Computer Generated Imagery) wird die Distanz zwischen dem, was gefilmt und dem, was gesehen wird, immer größer.<sup>172</sup> Insbesondere dann, wenn der Raum im Film erheblich von dem abweicht, was die Zuschauer\*innen aus ihrer eigenen Lebenswelt kennen, muss die Technik dafür sorgen, dass die Illusion aufrechterhalten wird. Dies kann, wie Hickethier erklärt, bereits durch relativ einfache Mittel erzeugt werden, wenn beispielsweise die Kameraführung von den gewohnten Konventionen des Filmsehenden abweicht und so eine Differenz zur „realen“ Welt aufzeigt (vgl. Hickethier 2012, 70). Der filmische Raum ist dabei nie etwas, das für sich alleinsteht, sondern wird laut Hickethier immer direkt auf den Menschen bezogen:

Der im Film gezeigte Raum wird als **Handlungsraum der Figuren**<sup>173</sup> verstanden. Selbst dort wo Räume ohne Menschen gezeigt werden, erscheinen sie als potentielle Aktionsräume und Betätigungsfelder, als Projektionen von Vorstellungen und Träumen, stehen, nicht zuletzt durch den betrachtenden Blick des Zuschauers, in Beziehung zum menschlichen Handeln. Kaum ein Raum der physischen Realität ist dem Film verschlossen. Die Raumdimensionen reichen vom Weltraum [...] als scheinbar grenzenlosem Raum über die verschiedensten Landschaften der Erde bis zur gebauten Architektur der Städte und den Innenräumen von Gebäuden und Wohnungen. Der Science-Fiction-Film macht sogar die Innenwelt des menschlichen Körpers zum

---

oder oben und unten ausgetauscht wurden, genügen muss bzw. kann. Es ist ihnen dabei selbst überlassen, ob sie sie in ihrem Kopf „sehen“ können oder nicht. Der Text gibt ihnen dabei keine weiteren Werkzeuge an die Hand.

<sup>171</sup> Natürlich können auch reale Szenerien wie Städte und Landschaften gefilmt und dann ohne größere Modifizierung im Film verwendet werden. Doch selbst hier werden in den meisten Fällen Anpassungen gegenüber den realen Bedingungen vorgenommen (z. B. Sperrungen von Straßen, um perfekte Aufnahmebedingungen zu erreichen, Einsatz von Drohnen für Panoramaaufnahmen von größeren Landschaften, Nachbearbeitung von Farben und Lichtverhältnissen etc.).

<sup>172</sup> Dies bezieht sich nicht nur auf den Handlungsraum des Films, sondern auch auf die Figuren bzw. Schauspieler, deren Aussehen mittels Computertechnik nahezu beliebig modifiziert werden kann.

<sup>173</sup> Fettsetzung im Original.

Handlungsort (z. B. FANTASTIC VOYAGE (1966) von Richard Fleischer). (ebda, 72-73)

Hier nennt Hickethier sogar explizit *Fantastic Voyage* als Beispiel für eine besonders bemerkenswerte Wahl des filmischen Handlungsraums.<sup>174</sup> Indem er den Raum sehr konkret an die Figuren knüpft, betont er außerdem, dass das Setting eines Films primär als Schauplatz zur Herausstellung menschlicher Handlungsweisen dienen soll. Dies wird in *Fantastic Voyage* sehr deutlich, bekommt aber noch weitere Dimensionen durch den ungewöhnlichen Handlungsraum, da es sich hierbei um den menschlichen Körper an sich handelt. Die Protagonist\*innen bewegen sich auf ihrer Mission nicht durch eine unwirtliche Landschaft auf der Erde oder werden auf einen fremdartigen Planeten versetzt, sondern sie agieren im Inneren einer der Figuren. Der Handlungsort ist ihnen daher einerseits völlig fremd, da er zuvor noch nie so gesehen und erlebt wurde, andererseits wiederum völlig vertraut, da sie alle über einen eigenen Körper verfügen.<sup>175</sup> Die Fremdartigkeit der Szenerie wird außerdem dadurch verstärkt, dass die Perspektive der Protagonist\*innen völlig verändert wird:

The setting is almost literally a character, interacting with the travellers as they overcome various hurdles to restore the man's health. Outer space turns into inner space, resulting in the estrangement of the body itself. This particular science-fictional world, which is alien to the reader mainly due to the change in scale, is descriptively "characterized" through various means. (Van Parys 2011, 293-294)

Dass die Perspektive der Protagonist\*innen entscheidend ist, wird zu Anfang bereits deutlich, wenn zunächst die nicht geschrumpfte Sicht der Figuren auf den Körper gezeigt wird. Während einer Besprechung zeigt der Wissenschaftler Michaels, der später als Navigator im U-Boot dienen soll, eine schematische Darstellung des menschlichen Blutkreislaufs. Diese ist gegenüber den tatsächlichen Gefäßen im menschlichen Körper stark abstrahiert, kann von den Figuren dadurch aber überblicksartig wahrgenommen werden. (vgl. Fleischer 2001, 0:13:26 und Abbildung 1).

---

<sup>174</sup> Dath arbeitet heraus, dass die Science Fiction sich insbesondere den unbekanntem Räumen widmet: „Man dringt imaginär in Gegenden vor, „die nie ein Mensch zuvor gesehen hat“, wie es bei Raumschiff Enterprise im deutschen Fernsehen als Übersetzung der berühmten Vorspannformel „Where no man has gone before“ hieß (später dann, gendergerecht: „Where no one has gone before“). In der *Star Trek*-Formel zuckt der Lebensnerv der Gattung“ (Dath 2019, 33, Kursivsetzung im Original).

<sup>175</sup> Van Parys weist dabei auf die Nähe von *Fantastic Voyage* zur *voyage extraordinaire* hin, wie sie z. B. bei Jules Verne geschildert wird (vgl. Van Parys 2011, 293). Diese spielt allgemein in der Science Fiction-Forschung eine Rolle, da solche Reisen z. B. von Suvin als ein Charakteristikum der Science Fiction angesehen werden (vgl. Suvin 1979, 4-5).



Abbildung 1 Schematische Darstellung des Körpers in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:13:26, Screenshot)

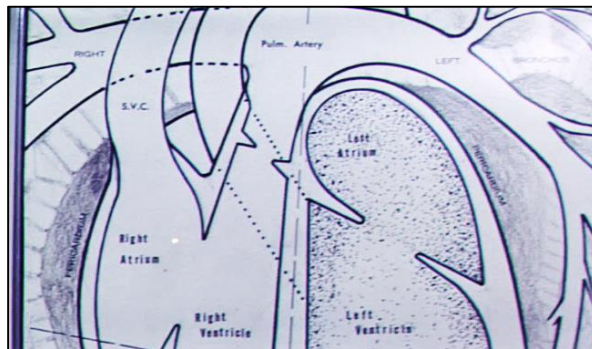


Abbildung 2 Schematische Darstellung des Herzens in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:48:33)

Später dient eine noch größere Darstellung den Einsatzkräften außerhalb des Körpers dazu, die Position des U-Boots nachzuvollziehen (vgl. ebda, 0:48:33 und Abbildung 2). Die Darstellung ist dabei so skizzenhaft und abstrahierend, dass sie fast wie eine Karikatur der Ansicht im Körperinneren erscheint (siehe hierzu z. B. die Szene nach dem Eintritt in das Herz, in der das Raumschiff winzig gegenüber dem es umgebenden Raum wirkt (vgl. ebda, 0:48:59 und Abbildung 3)).



Abbildung 3 U-Boot im Vergleich zum Körperraum in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:48:59)

Der Unterschied zwischen den beiden Perspektiven wird dadurch besonders deutlich. Im Roman weist Michaels seinen Kollegen Grant darauf hin, wie winzig und gleichzeitig gigantisch die Ausmaße des menschlichen Körpers in Wirklichkeit sind:

In Michaels' office, Grant found himself looking at the map of the circulatory system open-mouthed. Michaels said, "It's an unholy mess, but it's a map of the territory. Every mark on it is a road; every junction is a crossroad. That map is as intricate as a road map of the United States. More so, for it's in three dimensions." [...] "A hundred thousand miles of blood vessels. You see very little of it now; most of it is microscopic and won't be visible to you without a considerable magnification, but put it all together in a single line and it would go four times around the Earth or, if you prefer, nearly halfway to the Moon. (Asimov 1966, 28)

Michaels' Aussage fasst die Umkehr der Verhältnisse von groß und klein sowie von innen und außen, die in *Fantastic Voyage* eine wichtige Rolle spielen, sehr gut zusammen. Sie werden im Verlauf der Handlung immer wieder aufgegriffen. Es lohnt sich hier ebenfalls auf die Relevanz von Karten in der Körperreise hinzuweisen, da diese öfter auftreten können. Wie hier bieten sie einen einfachen, schematischen Überblick eines eigentlich nur schwer zu erfassenden Gebietes, das sich streng genommen der Kartierung dadurch entzieht. Dennoch nutzen sowohl die Körperreisenden in *Fantastic Voyage* als auch in *Neurocomic* oder bei Walter Moers Karten oder zumindest geographische Ortsverweise und Wegbeschreibungen, um ihren Weg durch den Körper zu finden. Raumtheoretisch gewinnt die Karte gegen Ende des 20. Jahrhunderts an Bedeutung:

Seit den 1980er Jahren ist eine Entwicklung weg von strukturalistischen Analysen der Raumdarstellung hin zur Erforschung der kulturellen Konstruktion von Räumen und Grenzen zu verzeichnen, wobei neue, z.T. metaphorische Leitbegriffe wie ‚Grenzüberschreitungen‘ [...] bzw. ‚Transgression‘ und ‚Liminalität‘, wissenschaftliche ‚Kartographie‘, ‚kognitive Karten‘ und *cognitive mapping*<sup>176</sup>, ‚Territorialisierung‘ sowie ‚Zentrum vs. Peripherie‘ v.a. in der Kulturanthropologie, der Kultursemiotik und der post-kolonialen Literaturtheorie und -kritik die Beschäftigung mit Raumwahrnehmung und Raumdarstellung prägen (Nünning 2009, 47)

Kartierungen spielen also allgemein eine zunehmende Rolle in der Analyse von Räumen. Literaturwissenschaftlich dienen sie z. B. dazu, sowohl den Ort der Handlung zu erfassen als auch die darin befindlichen Figuren in ein Verhältnis zu ihm zu setzen. Auch die Leistung der Leser\*innen, die sich bei der Rezeption ein Bild vom Raum der Handlung machen, kann dabei betrachtet werden. Bezüge zwischen Körper und Kartographie stellen beispielsweise

---

<sup>176</sup> Kursivsetzung im Original.

Baumbach und Pelz her. Baumbach sieht in Shakespeares *The Comedy of Errors* einen Ansatz zur satirischen Betrachtung der Kartographierung der Welt, wenn dort der Körper einer Frau mit geographischen Begriffen beschrieben und mit Orten gleichgesetzt wird (vgl. Baumbach 2009, 208). Pelz bezieht sich auf Unica Zürns *Das Haus der Krankheiten*, indem „der eigene Leib zu einem Erfahrungsraum [wird], in dem das Ich sich verliert“ (Pelz 1995, 123). Zusätzlich zeichnete die Autorin auch eine Übersicht – also Karte – des Körpers (vgl. ebda, 124-125). In der Körperreise kommt dieser Aspekt der Kartographierung des Körpers noch einmal deutlich hervor, wenn die Reisenden sich dadurch eine Orientierung erhoffen, die faktisch aber nicht oder nur eingeschränkt gegeben ist. In *Fantastic Voyage* können die Figuren sich zwar grundsätzlich mithilfe der Karte zurechtfinden, der Körper widersetzt sich aber einer stringenten und planmäßigen Route.

Grundsätzlich lassen sich der Raum und die Bewegung darin in *Fantastic Voyage* in drei Phasen einteilen. Die erste Phase umfasst die Handlung vor der eigentlichen Mission, einschließlich – und im Besonderen in bewegungstechnischer Hinsicht – des Schrumpfens und des Eintretens in den Körper. Die zweite Phase spielt sich im Körperinneren ab, das die Crew des U-Bootes durchreisen muss, um ins Gehirn zu gelangen und das Blutgerinnsel zu entfernen. In der dritten und letzten Phase wird beschrieben, wie die Protagonist\*innen schließlich wieder aus dem Körper austreten. Es ist hierbei zu beobachten, dass bereits vor der eigentlichen Reise und dem Eintritt in den Körper ein Übergangsszenario durch Grants Abstieg in das geheime Labor und durch den Schrumpfprozess gezeigt wird. Besonders letzterer geht mit einem erheblichen **Perspektivwechsel** für die Protagonist\*innen einher. Im Körper selbst wird der Weg vorrangig durch zahlreiche Hindernisse und Umwege bestimmt, die dem **Labyrinthschema** folgen und gleichzeitig die immer wiederkehrenden **Gefahren** des Raums herausstellen. Dem entgegen stehen allerdings auch Ansichten, die **wundersame und ästhetisch ansprechende Aspekte der Körperlandschaft** zur Geltung bringen. Diese können von den Reisenden sowohl im U-Boot als auch außerhalb erfahren werden, da in *Fantastic Voyage* die **Fortbewegung** nicht nur auf das Gefährt beschränkt ist. Neben dem konkreten Aus- und Eintritt sind zusätzlich weitere **Übergangsszenarien** ersichtlich.

In der ersten Phase folgt die Handlung dem gewohnten Erlebnishorizont der Rezipient\*innen, was die Wahrnehmung der sie umgebenden Welt und das Verhältnis zu ihr betrifft. Wie bereits erwähnt, wird der anstehende Perspektivwechsel im Vorfeld schon angesprochen, jedoch bleibt er für die Figuren zunächst nur Theorie. Dennoch wird früh ersichtlich, dass die Protagonist\*innen in *Fantastic Voyage* ihre gewohnten Sichtweisen und den alltäglichen

Raum hinter sich lassen. Dies lässt sich sehr gut an der filmischen Umsetzung und insbesondere an Grant verdeutlichen. Während die anderen Passagiere des U-Boots bereits im Hauptquartier der Mission versammelt sind, muss Grant erst dorthin gelangen. Seine Reise kann dabei bereits sehr deutlich als eine Vorstufe der Bewegung vom Äußeren ins Innere betrachtet werden. Grant, der von dem Attentat auf seinen Schützling Benes erfährt, nachdem er seinen Auftrag eigentlich als beendet angesehen hat, wird in eine unterirdische Forschungseinrichtung gebracht. Im Film wird er dabei zunächst durch die bekannte Außenwelt (Stadt) chauffiert und gelangt schließlich in eine Art Garage. Unerwartet senkt sich der Boden ab und der Wagen wird über einen Fahrstuhl in den Untergrund transportiert. Dabei ist durch Grants erstaunte Mimik deutlich erkennbar, dass sich diese Vorgänge selbst für ihn als Regierungsmitarbeiter nicht als alltäglich erweisen (vgl. Fleischer 2001, 0:05:53-0:06:19). Bereits hier wird klar, dass der Protagonist eine andere Welt betritt, die von seiner gewohnten in erheblichem Maße abweicht. Dass es sich bei der Einrichtung um eine unterirdische Anlage handelt, verstärkt außerdem den Eindruck der Bewegung, indem Grant nicht nur von außen nach innen, sondern auch von oben nach unten gelangt, was das Eindringen in den Körper bereits vorwegnimmt. Die Forschungseinrichtung selbst gestaltet sich im Film auch insoweit different von der Außenwelt, als dass sie einen besonderen Schwerpunkt auf ihren wissenschaftlichen Nutzen und ihre Fortschrittlichkeit legt, gleichzeitig aber auch einen fast unwirklichen Eindruck vermittelt. Auf der einen Seite ist die Ausstattung sehr karg und funktional, das Innere der Anlage ist größtenteils in grauen Farben gehalten. Farbakzente werden lediglich durch ebenfalls funktionale Gegenstände wie Warnlichter oder Markierungen gesetzt. Alle Figuren tragen offizielle, militärische oder Arbeitsbekleidung. Alles wirkt rational und durchgeplant. Andererseits erweckt der Raum den Eindruck, enorme Dimensionen zu haben und erinnert dadurch eher an eine Höhle als an ein von Menschen erbautes Gebäude. Während Grant mit dem Mitarbeiter durch das Gebäude fährt, schraubt sich das Fahrzeug in aufsteigenden Windungen durch mehrere Geschosse. So wird ebenfalls der Eindruck eines sehr weitläufigen Raumes vermittelt (vgl. ebda, 0:06:41-0:07:16). Dies verstärkt den Effekt der Unwirklichkeit der Szenerie und weist erneut darauf hin, dass Grant schon vor dem eigentlichen Eintritt in Benes' Körper seine Reise in das Innere beginnt, wobei sich die Windungen des Gebäudes zusätzlich als übertragbar auf die Windungen des Körpers erweisen. Weiterhin wird durch (damals) innovative Technik der Kontrast zur Außenwelt verdeutlicht. So weist sich Grant mithilfe einer besonderen ID-Karte aus (vgl. ebda, 0:07:17-0:07:28), die zumindest zeigen soll, dass die Handlung im Milieu des Geheimdienstes spielt, in dem den

Protagonist\*innen fortschrittliche Technik zur Verfügung steht, im Gegensatz zu den Normalbürger\*innen.

Kurz vor dem Antritt der eigentlichen Körperreise müssen die Protagonist\*innen einige Vorkehrungen treffen. So gelangen sie durch eine Dekontaminierungsschleuse in den Schrumpfraum. Dabei wird erneut ein Durchgangsszenario geschaffen, das die Figuren weiter von der Außenwelt entfernt. Durch die Dekontaminierung werden sie außerdem verändert bzw. körperlich auf ihre Reise vorbereitet. Die Gestaltung des Dekontaminierungsbereichs – ein dunkelvioletter, tunnel- bzw. höhlenartiger Raum – ist zudem vergleichbar mit den späteren Ansichten aus dem Inneren des Körpers (vgl. ebda, 0:017:20 und Abbildung 4 und vgl. ebda, 0:39:44 und Abbildung 5).

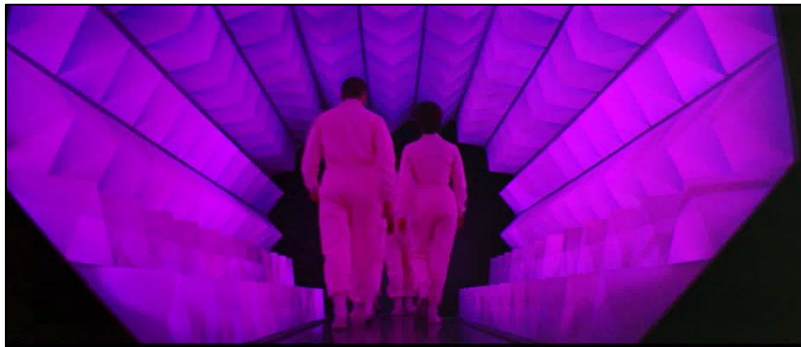


Abbildung 4 Dekontaminierungsschleuse in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:17:20)



Abbildung 5 U-Boot im Körperinnern in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:39:44)

In *Fantastic Voyage* wird somit auch abseits des eigentlichen Abenteuers eine Betonung auf Durchgangsszenarien gelegt, die allgemein eine wichtige Rolle in Körperreiseerzählungen spielen, da sie die Bewegungsrichtungen des Ein- und Austretens aufgreifen und unterstreichen. In Film und Roman wird durch den Abstieg Grants und das weitere Vordringen in den



innersten bzw. geheimsten Kern der Einrichtung (den Schrumpfraum) der Erkenntnisprozess der Körperreise durch die Bewegung außerhalb des Körpers bereits eingeläutet. Dies kann daher schon als Teil der eigentlichen Reise angesehen werden.

Dem Eintritt in den Körper unmittelbar vorangestellt ist der Schrumpfvorgang, der in Film und Roman einen nicht unwesentlichen Teil einnimmt. Das kann vor allem darauf zurückgeführt werden, dass er eine, wenn nicht sogar die wesentliche Besonderheit der Handlung darstellt. Für die Bewegungsanalyse ist die Zeit und Detailliertheit, die für dessen Schilderung aufgewendet wird, aber von einer anderen wichtigen Bedeutung. Hierdurch wird nicht nur das Übergangsszenario erneut betont, es wird außerdem deutlich, dass die Protagonist\*innen einen entscheidenden Veränderungsprozess durchlaufen müssen, um ihre Körperreise antreten zu können. Dieser geht passenderweise mit der extremen Veränderung ihrer eigenen Körper einher. Hier lässt sich im Vergleich zu *Nutshell* bereits eine Parallele feststellen, die ebenfalls in den weiteren Analysewerken zu finden ist. Der fetale Erzähler in McEwans Roman gelangt zwar hauptsächlich von innen nach außen statt von außen nach innen, er muss dafür aber genau wie die Protagonist\*innen in *Fantastic Voyage* eine körperliche Veränderung durchmachen. In diesem Fall – und passend zum umgekehrten Bewegungsprozess – von einer winzigen befruchteten Eizelle<sup>177</sup> hin zum ausgewachsenen Neugeborenen.

Im Roman nimmt der eigentliche Schrumpfprozess bis hin zum Eintritt in die Arterie ganze drei Kapitel ein. Im Film werden die einzelnen Schritte ähnlich kleinteilig gezeigt. Begleitet wird der Vorgang durch den bereits erwähnten Perspektivwechsel. Durch das Schrumpfen wird die Außenwelt für die Protagonist\*innen plötzlich zu einem Ort, der völlig aus den gewohnten Fugen geraten ist. Die veränderten Größenverhältnisse im Laborraum führen dazu, dass die Protagonist\*innen ihre Welt ganz anders wahrnehmen. Ähnlich wie in der Szene im Dekontaminierungsbereich kommt es dabei zu einem bildlichen Foreshadowing der Verhältnisse im Körperinnenraum: Die Fliesen auf dem Boden des Schrumpfraums haben ein zellenartiges Muster, das aus der Sicht der verkleinerten Protagonist\*innen noch einmal besonders eindringlich durch die veränderten Größenverhältnisse in den Fokus rückt (vgl. ebda, 0:26:36 und Abbildung 6). Für die Darstellung der Wandgestaltung in der Lungenzene beispielsweise werden ganz ähnliche Strukturen und Größenverhältnisse gewählt (vgl. ebda, 1:00:11 und Abbildung 7).

---

<sup>177</sup> Diese Phase wird zwar nicht direkt geschildert, kann aber als Ereignis vor der erzählten Zeit fest angenommen werden.

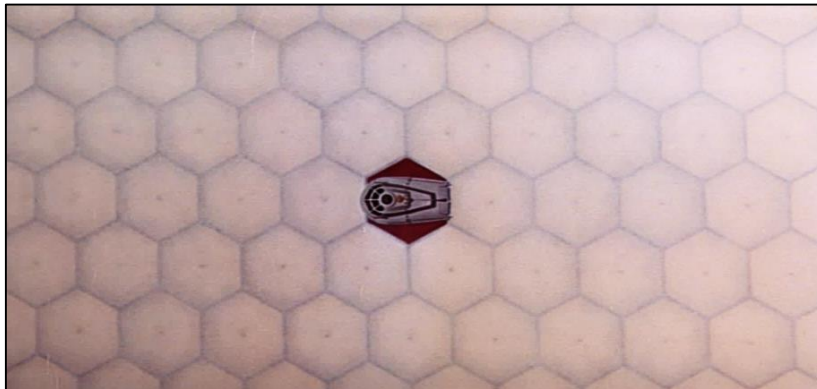


Abbildung 6 Boden des Schrumpfraums in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:26:36)



Abbildung 7 Bereich der Lunge mit Zellen in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 1:00:11)

*Fantastic Voyage* nutzt hierbei das wissenschaftliche Umfeld des Forschungslabors, um das ebenfalls wissenschaftliche Umfeld des Körperreiseriums vorwegzunehmen bzw. als kontinuierliches Gestaltungselement im Film aufrechtzuerhalten. Es lässt sich außerdem allgemein feststellen, dass sich die Handlung sehr schnell aus der eigentlichen Außenwelt entfernt: Sowohl im Film als auch im Roman wird nur eine relativ kurze Erzählspanne darauf verwendet, von den Ereignissen vor Grants Ankunft in der unterirdischen Einrichtung zu berichten. Wie bereits festgestellt, beginnt mit ihr schon eine Vorstufe zur eigentlichen Körperreise. Während der Roman sich die Zeit nimmt, noch über einen kurzen Zeitraum nach der Mission zu berichten (vgl. Asimov 1966, 180-186), bricht der Film direkt nach dem Austritt aus dem Körper ab. In beiden Fällen kann aber klar davon gesprochen werden, dass der Körperraum und seine „Vorstufe“ (die Forschungseinrichtung) das Hauptsetting der Handlung ausmachen.

Betrachtet man nun noch einmal den Schrumpfvorgang als einen Meilenstein auf dem Weg von der Außen- in die Innenwelt, so fällt auf, dass bereits im ersten Schritt<sup>178</sup> die Protagonist\*innen so weit verkleinert werden, dass die gewohnte Umwelt für sie plötzlich eine potenzielle Gefahr darstellt. Das zeigt der extrem behutsame Umgang mit dem U-Boot, das mithilfe technischer Mittel und unter äußerster Vorsicht in den Flüssigkeitsbehälter herabgelassen wird, der später als Spritze dient. Der Film nutzt hier zur Verdeutlichung der unterschiedlichen Perspektiven und Eindrücke der Szene mehrere Einstellungswechsel, die entweder die Wissenschaftler\*innen bei der Arbeit zeigen oder die Passagier\*innen des U-Boots, die diese Arbeiten beobachten. Während die Ereignisse aus der Sicht der nicht geschrumpften Welt extrem kontrolliert und unaufgeregt erscheinen, zeigt sich durch den Wechsel zu den Teilnehmer\*innen der Körperreisemission ein klarer Kontrast. So ist beispielsweise der Vorgang des Eintauchens von außen betrachtet relativ ruhig, durchgeplant und bis auf die Anspannung der Beteiligten auch recht unspektakulär, aus der Perspektive des miniaturisierten U-Boots ist er jedoch wesentlich imposanter (vgl. Fleischer 2001, 0:35:10-0:36:52). Es wird sehr deutlich, dass die Welt, die noch vor Kurzem der natürliche Lebensraum der Protagonist\*innen gewesen ist, nach dem Schrumpfvorgang immer mehr verfremdet wird. Die Dinge können nicht mehr so wahrgenommen werden, wie die Figuren es gewohnt sind. Selbst wenn dies wissenschaftlich erklärbar ist, wird der Effekt der Unwirklichkeit dadurch nicht aufgehoben, wie im Roman ersichtlich wird:

Michaels said, “You expected waves, Mr. Grant?” “Yes, I did.” “I must confess I rather did myself. The human mind, Grant, is a funny thing. It expects always to see what it had seen in the past. We are miniaturized and are put in a small container of water. It seems like a lake to us so we expect waves, foam, breakers, who knows what else. But whatever this lake appears to us to be, it is not a lake but merely a small container of water, and it has ripples and not waves. And no matter how you enlarge a ripple, it never looks like a wave.” (Asimov 1966, 67)

Der Schrumpfvorgang stellt daher auch einen Übergangsprozess dar, der bereits mit der Körperreise verbunden ist, denn er entfernt die Protagonist\*innen von der Welt, der Perspektive und den Gewohnheiten, die sie kennen und bereitet sie darauf vor, sich an einen anderen Ort zu begeben und dort agieren zu können. Hierbei kann man zwar nicht davon sprechen, dass der eigentliche Körperraum nun nach dem Schrumpfvorgang ein natürlicheres Habitat für die

---

<sup>178</sup> Der Schrumpfvorgang erfolgt in zwei Phasen: Zunächst wird das U-Boot so stark verkleinert, dass es in eine überdimensionale Spritze passt, anschließend werden diese und das Schiff im Inneren noch einmal gemeinsam verkleinert, sodass die Spritze normale Größenverhältnisse annimmt und das U-Boot noch einmal zusätzlich verkleinert wird.

Figuren darstellt als die Außenwelt (dazu mehr im Folgenden), dennoch ist er unabdingbar, damit diese überhaupt physisch in der Lage sind, ihre Mission anzutreten.

Es kommt zudem auch zu einer psychischen Anpassung, da die Welt außerhalb des Körpers für die Protagonist\*innen, wie bereits geschildert wurde, nicht mehr sicher erscheint und jegliche bekannten Dimensionen verloren hat. Nicht zu unterschätzen ist dabei die Rolle des U-Bootes, die im Roman wie folgt herausgestellt wird: „He [Owens, der U-Bootkapitän], more than anyone, must know the strength – or the weakness – of the bubble that would keep them surrounded by a microscopic bit of normality“ (ebda, 57). Das U-Boot stellt außerdem einen Sonderfall in den hier analysierten Körperreisewerken dar, denn mit Ausnahme von *Fantastic Voyage* wird der Körper überall sonst größtenteils<sup>179</sup> ohne ein technisches Hilfsmittel und ohne ein Fahrzeug bereist. Alle anderen Protagonist\*innen dringen direkt mit ihrem eigenen „Körper“<sup>180</sup> in den anderen ein (oder sind bereits dort wie in *Nutshell*). Wie im Zitat deutlich wird, kann das U-Boot zumindest den Anschein von Normalität in der absolut nicht alltäglichen Situation der Protagonist\*innen bewahren. Es schafft eine Zwischenwelt oder zumindest einen Zwischenraum, der durch das Schrumpfen nicht die Proportionen ändert, insoweit, als die Protagonist\*innen und das U-Boot gemeinsam verkleinert werden. Der Erzähler erkennt die Lage, wenn er das U-Boot mit einer „Blase“ vergleicht, die sehr leicht zerplatzen kann. Dies bezieht sich nicht nur auf die grundsätzliche Zerstörbarkeit des Fahrzeugs unter den extremen Bedingungen, sondern auch auf seine Stellung als dünne Barriere zwischen Normalität der Außenwelt und Abnormalität der Innenwelt. Im weiteren Verlauf der Handlung wird deutlich, dass das U-Boot tatsächlich keine besonders zuverlässige Schutzeinrichtung bietet, da es vermehrt zu technischen Schwierigkeiten kommt, die zusätzlich bedingen können, dass die Passagiere das Fahrzeug verlassen müssen. Hinzu kommt, dass das U-Boot selbst eine potenzielle Gefahrenquelle darstellt: Sollten Teile davon im Körper zurückbleiben, wenn der Schrumpfprozess sich umkehrt, würden diese das Leben des Patienten beenden.<sup>181</sup>

Nachdem die Protagonist\*innen geschrumpft wurden und sich so – wie erwähnt – bereits physisch und wahrnehmungstechnisch von der bekannten Außenwelt entfernt haben, kommt es zum eigentlichen Eintritt in den Körper. Der Übergang wird im Film mit einer Vielzahl

---

<sup>179</sup> In *Neurocomic* wird der Protagonist vorübergehend ebenfalls in einem U-Boot transportiert oder erhält zum Fliegen einen Fallschirm. Größtenteils kann er die Körperreise jedoch ohne zusätzliche Hilfsmittel ausführen.

<sup>180</sup> Hier in Anführungsstriche zu setzen, da z. B. Dylia, die ihren eigenen Körper bereist, einen zweiten Körper für die Reise erhält. Dazu mehr im Kapitel zu Walter Moers' Roman.

<sup>181</sup> So die Ausgangslage. Tatsächlich verbleibt das U-Boot im Film im Körper, ohne dass sich hieraus Konsequenzen zu ergeben scheinen. Wie erwähnt, korrigiert Asimov diesen offensichtlichen Logikfehler im Roman.

an unterschiedlichen Mitteln untermalt, um die Besonderheit dieses Moments zu betonen, der das Verlassen der bekannten Welt für die Figuren bedeutet. Es lässt sich dabei direkt feststellen, dass der Schwerpunkt der Darstellung nicht vorrangig auf der naturwissenschaftlichen Komponente des Raums liegt, sondern auch das Unwirkliche – bzw. das „Phantastische“ – der Reise betont. Nachdem die Crew mit dem U-Boot durch eine Spritze in die Blutbahn geschossen wird, verändert sich die zunächst klare Flüssigkeit der Injektion und es entsteht im Inneren des Fahrzeugs ein wechselndes Lichtspiel. Zunächst dominiert während der Injektion das Geräusch rauschenden Wassers. Im Körper beginnt eine musikalische Untermalung, die zunächst eher bedrohlich wirkt und damit die Dramatik der Szene unterstreicht. Die Musik geht allerdings immer mehr über in einen eher heiteren bis „neugierigen“ Klang, der durch trillernde Töne erzeugt wird und so vom Bedrohlichen eher ins Abenteuerliche überleitet. Die Musik unterstreicht dabei die Stimmung zwischen Angst und Staunen, die während der ganzen Körperreise gegeben ist. Während des Eintritts wird außerdem nicht gesprochen, sodass der Fokus klar auf den anderen Geräuschen, der Musik und den Bildern liegt. Im Inneren angekommen beruhigt sich ebenfalls die Szenerie um das U-Boot und in mehreren Schnitten bzw. Einstellungen wird zwischen der Außen- und Innensicht des Bootes gewechselt: Mal ist die schweigende Crew zu sehen, mit verwunderten Gesichtsausdrücken, mal wird der Blick aus den Fenstern des U-Bootes gezeigt, mal das Schiff von außen (vgl. Fleischer 2001, 0:36:02-0:37:58). Dieses Verfahren ermöglicht den Rezipient\*innen, den neuen Raum aus unterschiedlichen Blickwinkeln wahrzunehmen. Sie sind dabei den Figuren überlegen, die nur eine Sicht einnehmen. Gleichzeitig entspricht die filmische Darstellung dabei keiner Raumerfahrung, die in der Realität möglich wäre, da de facto mehrere Blickpunkte nahezu gleichzeitig eingenommen werden können bzw. mehrere Räume entstehen:

**Filmischer Raum**<sup>182</sup> entsteht aus der Addition verschiedener Einstellungen in der Montage (‘editing space’), in denen unterschiedliche Raumsegmente gezeigt werden. Diese einzelnen Einstellungen können an ganz verschiedenen Orten genommen werden, entscheidend ist die Wahrscheinlichkeit ihres Zusammenwirkens in der filmischen Verbindung einzelner Einstellungen. Dadurch entsteht ein Raum, der im Grunde künstlich ist und keine Entsprechung in der Realität besitzt, der sich durch die Addition der Raumsegmente, die die einzelnen Einstellungen zeigen, vielfältig ausdehnt, und damit mehr als einen tatsächlich umschreibbaren Raum darstellt. (Hickethier 2012, 81-82)

Wie bereits herausgestellt wurde, ist die Raumkonstruktion im Film anders als im Roman, da er hier konkret gezeigt werden muss. Es soll allerdings weniger darum gehen, wie genau

---

<sup>182</sup> Fettsetzung im Original.

das Set des Films konstruiert wurde, sondern vielmehr um den Eindruck, der durch die filmischen Techniken vermittelt wird. Am bedeutendsten ist dabei in *Fantastic Voyage* sicherlich die Wahl unterschiedlicher Perspektiven und Größenverhältnisse. Um zu zeigen, wie winzig sich das U-Boot und dessen Besatzung gegenüber der riesigen unbekanntem Körperwelt gestaltet, wird daher oft eine Perspektive gewählt, die eine Übersicht über das Geschehen bietet, so wie in diesem Fall, in dem das U-Boot nach dem Eintritt in den Körper als winziges Objekt in einem großen Raum dargestellt wird (vgl. Fleischer 2001, 0:39:44 und Abbildung 5).

Wird umgekehrt die Perspektive der Figuren gewählt, die z. B. im Inneren des U-Bootes agieren oder von dort aus nach außen blicken, so unterstützen diese Einstellungen eine Identifizierung des Zuschauers mit den Protagonist\*innen. Hickethier spricht dabei auch von der „identifikatorischen Nähe“ (Hickethier 2012, 130). Da der Film anders als der Roman mit subjektiver Wahrnehmung umgeht – die Rolle des Erzählers nimmt im Wesentlichen die Kamera ein – wählt er auch andere Wege, um zu verdeutlichen, dass gerade die Perspektive einer Figur eingenommen wird bzw. dem Zuschauer nahegelegt wird, deren Blickwinkel einzunehmen.<sup>183</sup> Das geschieht beispielsweise dadurch, dass die Kamera sehr nah bei einer gewissen Figur bleibt. Diese beiden Perspektiven in Kombination sind wichtig für die „allob-Konstruktion“ (Klausnitzer 2008, 36), die z. B. für Klausnitzer ein wesentliches Merkmal von Literatur ausmacht und auch im Kontext der Wissenspoetik eine wichtige Rolle spielt. Sie trägt hier dazu bei, dass der Körperraum im Film für die Betrachter\*innen nicht nur neutral im Überblick erfahrbar ist, sondern auch immer wieder an die Figuren und somit an emotionale Vorgänge gebunden wird, die das Sich-Einfühlen in die Situation verstärken können.

Sowohl im Film als auch im Text spielt die Gestaltung bzw. die Beschreibung des Körperraums eine sehr wichtige Rolle, denn sie wirkt sich ebenfalls auf die Analysekriterien der nachfolgenden Kapitel aus. An dieser Stelle ist sie relevant, um die bereits in *Nutshell* aufgezeigte Ambivalenz des Körperraums zwischen Wunder und Bedrohung herauszustellen.

---

<sup>183</sup> Hickethier weist darauf hin, dass im Film keine direkte Identifikation zwischen der Figur und der oder dem Rezipient\*in stattfindet, sondern eher „sehr differente Prozesse der Empathie“ (Hickethier 2012, 130). Letztlich gibt es keine „Ich-Perspektive“, die vergleichbar wäre mit dem homodiegetischen Erzähler eines Texts, dennoch können die Zuschauer\*innen durch bestimmte Techniken dazu gebracht werden, dem Blick und dem Erleben einer der Figuren mehr zu folgen als denen der anderen. Dies kann z. B. durch einen sogenannten „Point-of-View-Shot“ (ebda, 129) geschehen. Denkbar wäre auch der durchgängige Einsatz einer Handheld-Kamera, der durch Techniken wie VR-Brillen noch verstärkt werden kann. Im Film wird die Perspektive bzw. Identifikation mit einer Figur, wie Hickethier feststellt, jedoch durch die Kamera nur bedingt dem Zuschauer aufgedrängt (vgl. ebda, 129-130).

Dabei spielen auch die bereits erwähnten Größenverhältnisse eine nicht unwesentliche Rolle. Zunächst wird sowohl im Film als auch im Roman an einigen Stellen eine extrem positive Perspektive auf die Erlebnisse, die die Körperreise ermöglicht, gegeben. Dies zeigt sich z. B. an der folgenden Textstelle, die Grants Eindrücke unmittelbar nach dem Eintritt in Benes' Körper schildert:

Almost at once he was lost in amazement at the wonder of it all. The distant wall seemed half a mile away and glowed a brilliant amber in fits and sparks, for it was mostly hidden by the vast *mélange* of objects that floated by near the ship. It was a vast exotic aquarium they faced, one in which not fish but far stranger objects filled the vision. Large rubber tires, the centers depressed but not pierced through, were the most numerous objects. Each was about twice the diameter of the ship, each an orange-straw color, each sparkling and blazing intermittently, as though faceted with diamond slivers. (Asimov 1966, 79-80)

Durch viele der gewählten Begriffe wird ein positiver Eindruck des Erlebnisses suggeriert. Die Farben („brilliant amber“ (ebda, 79), „orange-straw color“ (ebda, 80) entspringen dem warmen Farbspektrum, was einen eher behaglichen Eindruck erweckt. Zusammen mit Ausdrücken wie „glowed“ (ebda, 79), „sparkling“ (ebda, 80), „blazing“ (ebda) oder „diamond“ (ebda) unterstützen sie die positive Konnotation dadurch, dass sie alle eine „Helligkeit“ vermitteln, die der Szenerie ihre Bedrohlichkeit nimmt. Im Film gestaltet sich dies ähnlich, da nach der brisanten Eintrittsphase durch die Stabilität des Bildes und die abnehmende Bedrohlichkeit in der musikalischen Untermalung eine Beruhigung eintritt (vgl. Fleischer 2001, 0:36:02-0:38:12). Der Effekt wird noch an anderen Stellen genutzt, wenn sich nach einer eher gefährlichen Situation zunächst wieder eine gewisse Harmonie einstellt, die es den Figuren und den Rezipient\*innen erlaubt, sich statt auf die Handlung verstärkt auf das Setting zu konzentrieren. Gute Beispiele hierfür sind die Szenen, nachdem die Besatzung einem Strudel entkommen ist (vgl. ebda, 0:40:36-0:42:30) oder den gefährlichen Weg durch das Herz erfolgreich hinter sich gebracht hat (vgl. ebda, 0:47:28-0:52:24). Im Roman wird auf diese ruhigen Passagen nach der Herzepisode noch einmal gesondert hingewiesen:

The end of the heartbeat had brought the surge forward to a manageable velocity, and the *Proteus*<sup>184</sup> [das U-Boot] was moving along smoothly again, smoothly enough to make it possible to feel the soft, erratic Brownian motion. Grant welcomed that sensation, for it could be felt only in the *quiet moments*<sup>185</sup> and it was those quiet moments that he craved. They were all out of their harnesses again, and Grant, at the window, found the view essentially the same as in the jugular vein. The same blue-green-violet corpuscles dominated the scene. The distant walls were more corrugated, perhaps, with the lines lying in the direction of the motion. (Asimov 1966, 101)

---

<sup>184</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>185</sup> Kursivsetzung J. W.

Die hier erwähnten ruhigen Momente werden direkt mit einer Beobachtung der Körperinnenwelt durch die Protagonist\*innen verknüpft – in diesem Fall Grant, der aus dem Fenster blickt, um zu sehen, was sich draußen abspielt. Entgegengesetzt zu der gerade überstandenen Bedrohung ist der Körperraum jenseits des Herzens ruhig, kann ohne Sicherung betrachtet werden und stellt schon fast eine Enttäuschung dar, da er sich nicht wesentlich von dem zuvor Gesehenen unterscheidet, dadurch aber auch eine gewisse Sicherheit durch Bekanntheit vermittelt.

Das Wundersame der Körperreise zeigt sich noch einmal besonders, wenn die Protagonist\*innen den Raum direkt erfahren können. Wie bereits erwähnt, sind die Figuren in *Fantastic Voyage* durch das U-Boot in einer anderen Ausgangssituation als andere Körperreisende. Prinzipiell ist ihre Reise so gestaltet, dass sie das Innere des Körpers nur indirekt erfahren, da sie durch das Fahrzeug wie durch eine Hülle von ihm getrennt sind. Besondere Umstände führen jedoch dazu, dass die Passagiere das U-Boot verlassen und somit direkt im und mit dem Körperraum agieren müssen. Diese Situation ergibt sich innerhalb der Handlung insgesamt dreimal: zum Sammeln von Sauerstoff aus der Lunge für den U-Bootantrieb, zur Reinigung der Ventilatoren und um schließlich das Blutgerinnsel im Gehirn zu entfernen. Insbesondere beim ersten Eintritt in den Körperraum wird deutlich, dass den Figuren die Besonderheit der Situation sehr bewusst wird und sich einem konkreten Vergleich zur Außenwelt entzieht:

“It’s a form of skin diving,” said Michaels, adjusting the headgear, “and I’ve never gone skin diving. To have the first try at it in someone’s bloodstream...” [...] Grant found himself paddling in a fluid that was not even as clear as the water one would find on the average polluted beach. It was full of floating debris, flecks and bits of matter. The *Proteus*<sup>186</sup> filled half the diameter of the capillary and past it red blood corpuscles nudged their way along with the periodic easier passage of the smaller platelets. (ebda, 109)

Zum einen wird durch Michaels’ Äußerung die Unwirklichkeit der Situation deutlich, einen Tauchgang in einem Blutgefäß durchzuführen. Außerdem wird durch Grant eine Ansicht der Situation gezeigt, die durch die Größenverhältnisse (Proteus – Blutgefäß) verdeutlicht, wie eindrucksvoll die Szenerie auf die Figuren wirkt. Auch im Film wird dies vermittelt, wenn der Tauchgang gezeigt wird und die eigentlich winzige Blutbahn die Ausmaße einer riesigen Unterwasserhöhle einzunehmen scheint, die das ganze U-Boot problemlos beherbergen kann (vgl. Fleischer 2001, 1:00:11 und Abbildung 7). Eng geknüpft an die eindrucksvolle Sicht,

---

<sup>186</sup> Kursivsetzung im Original.



die sich den Protagonist\*innen eröffnet, ist sicherlich auch eine gewisse Ehrfurcht, die wiederum sehr schnell in tatsächliche Angst umschlagen kann, wenn der Körperraum sich als Bedrohung gestaltet. Das geschieht an sehr vielen Punkten der Handlung. Hier zeigt sich klar das Verhältnis zwischen theoretischer Forschung und praktischer Erforschung des tatsächlichen Gegenstands in der Körperreise. Auch wenn sich die Protagonist\*innen auf ihre Mission vorbereiten können und beispielsweise durch ihre Expertise als Wissenschaftler\*innen (wie hier) rein theoretisch die Risiken und Gefahren, die es zu erwarten gilt, abschätzen können, unterscheidet sich das Erlebnis an sich von diesen Vorannahmen. Deutlich wird dadurch die bereits mehrfach geschilderte Diskrepanz zwischen dem, was sich wissenschaftlich und rational erklären lässt und dem, was sich der Erklärung dann bei genauerer Betrachtung entzieht.

Besonders beeindruckend ist, dass der Körperraum einen relativ kleinen Kosmos darstellt, wenn man ihn aus der Perspektive eines normal großen Menschen betrachtet, jedoch an Dimension gewinnt, wenn er sich den Körperreisenden proportional zu ihrer geschrumpften Größe als gigantisch eröffnet und potenzielle Gefahren mit sich bringt. Die Mission in *Fantastic Voyage* wird zwar meist in erster Linie durch die Sabotageversuche Michaels' behindert, dieser nutzt aber oft die Bedingungen im Körper aus, um das Team zum Aufgeben zu bewegen. Das zeigt sich schon beim ersten Versuch Michaels', einen Abbruch der Mission herbeizuführen, indem er absichtlich in einen Strudel in der Blutbahn navigiert, um so das U-Boot von seinem ursprünglichen Kurs abzubringen. Wenngleich er dabei bemüht ist, nur die Mission an sich und nicht sein eigenes Leben zu gefährden, zeigt sich in dem Sabotageakt bereits die schiere Gewalt, die der bereiste Körper auf die Protagonist\*innen ausübt. Der Blutfluss wird hier zu einem reißenden Strom, der das U-Boot und seine Besatzung wild umherschleudert (vgl. ebda, 0:40:37-0:41:54). Dennoch kann das Fahrzeug seine bereits erwähnte Stellung als Schutzmechanismus gegenüber der Außenwelt noch aufrechterhalten, da die Gewalten des Körperinneren nicht ausreichen, um es ernsthaft zu beschädigen. Die volle Kraft des Körpers zeigt sich jedoch am Ende der Handlung, als das U-Boot von Antikörpern regelrecht attackiert und zersetzt wird. An dieser Stelle wird der visuelle Eindruck von Gefahr wieder durch das Größenverhältnis zwischen U-Boot und weißen Blutkörperchen unterstrichen und zusätzlich durch die dramatische Musik hervorgehoben (vgl. ebda, 1:31:11-1:32:05). Im Roman wird in dieser Situation ebenfalls deutlich, dass der Körper in den Eindringlingen einen Feind sieht und dementsprechend reagiert:

The ship was larger than the individuals out in the plasma, and it was the ship that was at the site of damage. The ship would be the first to attract the attention of the

white cells. The window of the *Proteus*<sup>187</sup> was coated with sparkling milk. Milk invaded the plasma at the break in the ship's hull in the rear and struggled to break through the surface tension barrier. (Asimov 19688, 173-174)

Entscheidend ist dabei auch eine Art von Vermenschlichung, die einzelne Körperprozesse bzw. Bestandteile in *Fantastic Voyage*, aber auch in anderen Körperreisewerken erfahren. Sie werden jedoch nicht an dieser Stelle, sondern in den Kapiteln zu philosophischen Betrachtungen und Beschreibungen und intertextuellen Verweisen/Literatur und Kunst näher betrachtet. Wichtig ist hier allerdings, dass der Körper und seine Bestandteile deutlich als Gefahrenquellen auftreten können und auch sollen, um klar die unkontrollierbare Dimension der Körperreise zu betonen und auf den noch unerforschten und unbegreiflichen Bereich des bereisten Raumes hinzuweisen. Im Fall der weißen Blutkörperchen lässt sich innerhalb der Handlung eine Steigerung der Gefahr ausmachen, die den Protagonist\*innen und den Rezipient\*innen vor Augen führt, welche Kräfte im Körper zum Tragen kommen: Zunächst beobachten die Figuren lediglich, wie die Antikörper ein Bakterium attackieren und dabei zerstören. Im Roman wird der Vorgang damit verglichen, dass einem Menschen die Luft zum Atmen geraubt wird (vgl. ebda, 138). Während die Schilderung der Ereignisse durchaus drastisch ist, können die Protagonist\*innen sie nur indirekt als Beobachter nachfühlen. In einem zweiten Schritt kommt es dann jedoch zu einem direkten Kontakt, wenn Cora und Grant bei einer Mission außerhalb des U-Bootes direkt von den Antikörpern befallen werden. An dieser Stelle droht Cora tatsächlich der zuvor beschriebene Erstickungstod, der nur durch das Eingreifen der anderen Crewmitglieder und den Rückzug in das U-Boot verhindert werden kann. Hier nutzt der Film ein gallertartiges Material, das sich um die Schauspielerin legt, die daraufhin eine starke Beeinträchtigung in ihrer Bewegungsfreiheit mimt. Die Gefahr, die von den immer enger werdenden Antikörpern ausgehen soll, wird dadurch unterstrichen, dass die anderen Darsteller zeigen, dass sich das Material zunächst nur mit äußerster Mühe vom Körper wieder lösen lässt (vgl. Fleischer 2001, 1:19:56-1:20:24). An dieser Stelle werden die Protagonist\*innen noch direkter mit der Gefahr durch die körpereigene Abwehr konfrontiert, können jedoch glücklich entkommen. In der bereits erwähnten Szene am Ende wird dann das volle Zerstörungspotenzial deutlich, wenn sowohl das U-Boot als auch Michaels den Antikörpern zum Opfer fallen.

Wenn man die Beeinflussung zwischen bereistem Körper und Körperreisenden noch etwas genauer betrachtet, so fällt auf, dass sich dabei bereits ein Unterschied zwischen *Fantastic Voyage* und *Nutshell* ergibt. Während in *Nutshell* positive Einwirkungen auf den Körper

---

<sup>187</sup> Kursivsetzung im Original.

(Nahrung, physische und psychische Unversehrtheit) auch positive Auswirkungen auf den Körperraum und auf den Körperreisenden haben, ist dies in *Fantastic Voyage* in einigen Fällen genau umgekehrt. Hier werden durch eine starke Beeinträchtigung der normalen Körperfunktionen und somit durch eine Gefahr für den Körperraum Grundbedingungen für den Erfolg der Körperreise und die Unversehrtheit der Protagonist\*innen im Körper selbst geschaffen. Dies beginnt damit, dass Benes für die Mission stark heruntergekühlt wird, sodass sich die Herzfrequenz verlangsamt:

It was as though Reid could feel the hypothermia biting at his own vitals. Sixteen Fahrenheit degrees below normal; sixteen crucial degrees, slowing metabolism to about one-third normal; cutting the oxygen needs to one-third; slowing the heartbeat, the rate of blood flow, the scale of life, the strain on the clot-blocked brain. – And making the environment more favorable for the ship that was soon to enter the jungle of the human interior. (Asimov 1966, 43)

Während die hier beschriebenen Auswirkungen auf den Körper dramatisch wirken und bei der Figur Reid bereits allein durch den Gedanken Unbehagen auslösen, wird auch erwähnt, dass sie gleichzeitig dazu dienen, den Körperraum für die Reise der Protagonist\*innen zu optimieren. Noch wesentlich drastischer gestaltet sich der Eingriff, wenn das Herz zum totalen Stillstand gebracht wird, damit das U-Boot und seine Besatzung sicher durch diesen Bereich gelangen können. Was für Benes und dessen Körper lebensgefährlich ist, ermöglicht es den Körperreisenden wiederum, ihre Mission unbeschadet fortzusetzen. Dabei kommt es zu einer Gegenüberstellung der beiden Gefahrensituationen, die sich am Film sehr gut nachvollziehen lässt. Um Benes' Leben nicht mehr als nötig zu gefährden, wird ein Zeitlimit von 57 Sekunden gesetzt, in dem das U-Boot dessen Herz durchqueren muss, bevor es innerhalb von drei Sekunden wieder seine Funktion aufnehmen soll. Diese Zeitspanne wird im Film so inszeniert, dass sie den Druck, der auf den Körperreisenden lastet, deutlich betont: Die Figuren zeigen sich bereits vor dem Eintritt angespannt, das mühsame Vorankommen des U-Boots wird durch seine geringe Größe gegenüber dem zu durchquerenden Raum dargestellt. Durch Schnitte, die zum Geschehen außerhalb des Körpers wechseln, wird anhand des Schaubildes, das die Position der *Proteus* zeigt, ebenfalls deutlich, wie lange das U-Boot benötigt, um das Herz zu durchqueren. Mehrmals wechselt dabei der Blickwinkel zwischen dem Körperinneren und der Außenwelt, in der das medizinische Personal und die Befehlshaber angespannt die Situation aus dem Labor heraus beobachten (vgl. Fleischer 2001, 0:48:28-51:41).<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Die Spannung ist etwas paradox, da das Einsetzen des Herzschlages von außen gesteuert wird. Die einzig logische Konsequenz bei einem Scheitern der Durchquerung in der angesetzten Zeit wäre es, Benes weiterhin

So wird auf der anderen Seite die Gefahr für den bereisten Körper thematisiert. Dieser ist durch die Verletzung im Gehirn bereits ohnehin geschädigt und jede weitere Verschlechterung des Zustandes könnte das Leben des Patienten auslöschen. Trotz der sehr wissenschaftlichen bzw. medizinischen Schilderungen und dem dazugehörigen Setting des OP-Saals, in dem alles völlig kontrolliert abzulaufen scheint, wird deutlich, wie angespannt die Lage ist:

The operating room labored under a tense silence. The surgical team, hovering over Benes, were as motionless as he. Benes' cold body and stopped heart brought the aura of death close above all in that room. [...] The oscilloscope registering heartbeat remained dead. The pacemaker pulse was increased, while eyes watched tensely. "It's *got*<sup>189</sup> to start," said Carter, whose whole body tensed and pushed forward in muscular sympathy. (Asimov 1966, 98-99)

Diese Stelle des Romans ist bemerkenswert. An der Oberfläche wird hier die Sorge um Benes' Körper bzw. sein Leben geschildert, von dem das Gelingen der gesamten Mission abhängt sowie das Schicksal der Welt.<sup>190</sup> Auf der anderen Seite zeigt sich hier deutlich eine Art von „Körpersympathie“, die sich schon im vorangegangenen Zitat ankündigt, in dem Reid die extrem niedrige Temperatur selbst zu fühlen scheint (vgl. ebda, 43). Die Wissenschaftler\*innen im Raum werden als genauso regungslos wie Benes beschrieben, ihre Reaktionen teilweise sogar auf einzelne Körperteile wie die angespannt blickenden Augen begrenzt. Benes' lebloser Körper führt ihnen hier auch ihre eigene Körperlichkeit und Sterblichkeit vor Augen. Das wird besonders deutlich, wenn die Anteilnahme Carters nicht nur durch dessen verbale Äußerung gezeigt wird, sondern ebenfalls dadurch, dass sein Körper in einer Art Erweiterung des Körpers von Benes versucht, diesem wieder Leben einzuhauhen. Das wird durch die Wendung „muscular sympathy“ (ebda, 99) stilistisch untermalt. Die Kombination wissenschaftlicher und emotionaler Begriffe findet sich auch in *Nutshell*.

Es lassen sich an dieser Stelle ergänzend noch einige Besonderheiten der an *Fantastic Voyage* angelehnten Komödie *Innerspace*<sup>191</sup> aus dem Jahr 1987 anführen. Hier nimmt der Körperreisende Tuck Pendleton, der versehentlich statt in einem Kaninchen im Körper des Supermarktangestellten Jack landet, mit ihm über das Kommunikationssystem seines U-Boots

---

in diesem Zustand zu halten und die Crew zu retten. Würde diese nämlich mitsamt dem U-Boot durch den Herzschlag vernichtet werden, würde nach der Ausdehnung am Ende der Schrumpfzeit Benes ohnehin sterben.

<sup>189</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>190</sup> Benes, der als Wissenschaftler arbeitet, ist es gelungen, ein Vorgehen zu entwickeln, das unbegrenztes Schrumpfen ermöglicht und dadurch das Kriegsgeschehen beeinflussen könnte. Am Ende des Romans hat Benes seine Erinnerung daran (zumindest vorübergehend) verloren, wodurch sich andeutet, dass die Gefahr dadurch gebannt ist, dass keine der beiden Seiten mehr an das Wissen gelangen kann (vgl. Asimov 1966, 186).

<sup>191</sup> Ich zitiere hier aus der deutschen Audioversion *Die Reise ins Ich*, da mir eine Originalversion nicht zur Verfügung stand. Da hier allerdings auf visuelle und nicht auf sprachliche Elemente eingegangen wird, ist dies unerheblich.

Kontakt auf (vgl. Dante 1987, 0:35:06-0:35:59). Körperreisender und der Besitzer des bereisten Körpers können hier also miteinander kommunizieren, sodass ein noch direkterer Austausch zwischen innen und außen besteht als in *Fantastic Voyage*, wo die Crew und das Außenteam sich im Film ebenfalls über Funk austauschen, der allerdings zugunsten einer Reparatur des Lasers unterbrochen werden muss (vgl. Fleischer 2001, 1:04:11-1:06:15).<sup>192</sup> Außerdem findet der Austausch hier nur mit den Leitern der Mission, nicht aber mit Benes selbst statt. Weiterhin können Tucks Aktionen in Jacks Körper zu sichtbaren Auswirkungen auf die Außenwelt führen, z. B. in einer Szene an der Kasse, in der durch einen Stromimpuls von Tucks U-Boot die Kasse im Supermarkt verrückt spielt (vgl. Dante 1987, 0:28:55-0:29:26). Andererseits wird Tuck in Jacks Körper durch dessen Aktionen beeinflusst, sodass z. B. der Blutstrom turbulent gerät und Tuck die Kontrolle verliert, wenn sich Jacks Puls erhöht (vgl. ebda, 0:42:04-0:43:11). Hier zeigt sich ein Unterschied zum unbewegten bzw. komatösen Körper Benes', der von den Medizinerinnen weitestgehend kontrolliert wird. Ein weiteres beachtenswertes Element in Dantes Film ist, dass Tuck durch die Technik im U-Boot an Jacks Sehnerv andocken (was ihm sichtlich Schmerzen bereitet) und so nach außen blicken kann (vgl. ebda, 0:31:45-0:32:56). Des Weiteren kann er Jacks akustische Fähigkeiten erhöhen, indem er dessen Hörvermögen durch seine Bordtechnik verstärkt (vgl. ebda, 0:45:30-0:45:57). Dantes Film stellt hier in einigen Punkten Erweiterungen zu Fleischers dar, da Körperreisender und bereister Körper stärker miteinander agieren können und die Beeinflussung an manchen Stellen noch einmal deutlicher herausgestellt wird. Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle für *Fantastic Voyage* jedoch sagen, dass im Gegensatz zu *Nutshell* eine Beeinträchtigung der Gesundheit des bereisten Körpers notwendig werden kann, um die Körperreisenden zu schützen, während es bei McEwan eher dazu führt, dass der Protagonist ebenfalls leidet.

Der Körperraum vermittelt in *Fantastic Voyage* im Wesentlichen eine Mischung aus Stauen und Gefahr. Die Bewegung durch ihn ist daher auch gleichermaßen eine spannende Expedition und eine Flucht. Bereits zu Beginn der Mission wird durch das Zeitlimit deutlich, dass zwischen Ein- und Austritt in den Körperraum ein starkes Spannungsverhältnis herrscht, das sich im Laufe der Handlung immer mehr verdichtet. Dies hängt mit zwei entscheidenden Eigenschaften der Bewegung in *Fantastic Voyage* zusammen: der Verirrung und der Aufschiebung bzw. Behinderung. So ist von Anfang an durch das gesetzte Limit von einer Stunde zwar ein gewisser Zeitdruck vorhanden, der das Ziel des Austritts klar vorgibt,

---

<sup>192</sup> Weiterhin kann von außen der Weg des U-Bootes durch seinen radioaktiven Kern beobachtet werden (vgl. z. B. die Darstellung auf der Übersichtstafel, Abbildung 2).

zunächst gibt es hier jedoch einen großen Puffer, der es den Figuren eigentlich ermöglicht, ihre Mission zu einer durchgeplanten, wenn auch ernst zu nehmenden Expeditionsreise werden zu lassen. Bereits zu Beginn wird aber der geplante direkte Weg durch einen Unfall bzw. die Einmischung Michaels‘ verlassen und die Crew muss sich umorientieren und einen Umweg in Kauf nehmen. Es wird hier die labyrinthische Struktur des Körperinnenraums erneut sehr deutlich und *Fantastic Voyage* bietet im Folgenden immer wieder typische Elemente des Irrgartens, indem der ursprüngliche Weg verlassen wird und sich Hindernisse auftun, die von den Protagonist\*innen umgangen werden müssen.<sup>193</sup> Bereits am Anfang zeigt sich durch die verästelte Struktur des Körperschaubilds (vgl. Fleischer 2001, 0:13:26 und Abbildung 1) die Labyrinthstruktur deutlich, wobei es sich dabei noch um eine vereinfachte Darstellung handelt, die dem wahren Ausmaß nur annähernd gerecht werden kann.

Durch Michaels‘ Rolle als Navigator wird angedeutet, dass die Körperreisenden ihre Bewegung im Körper selbst kontrollieren können. Dies ist allerdings ein Trugschluss, der sich nicht nur daraus ergibt, dass Michaels als Maulwurf agiert. Immer wieder entstehen durch die Kräfte und Eigenschaften des bereisten Körpers Hindernisse und Probleme, die ein Vorankommen erschweren oder gänzlich verhindern, sodass die Figuren sich in einer Sackgasse befinden und neu orientieren müssen. Der direkte Weg vom Eintrittspunkt zum Gehirn wird zunächst durch den Blutstrudel blockiert, in den Michaels das U-Boot navigiert. Bereits im Anschluss wird der Austritt aus dem Körper und die damit verbundene Bewegung wesentlich dringlicher, da die Zeit knapper wird. Statt einem einfachen Ausweg – der direkten Extraktion des U-Boots durch das Team in der Außenwelt – entscheidet sich die Crew jedoch dazu, die Reise fortzusetzen und ist dafür auch bereit, einen wesentlich gefährlicheren Weg (durch das Herz) einzuschlagen. Eine ähnliche Situation ergibt sich erneut, wenn die Besatzung sich für eine Abkürzung durch das Innenohr entscheidet. Dieser Weg ist enorm gefährlich, der Körper lässt dem Team allerdings keine andere Wahl, da zuvor die Bewegung durch Fasern im lymphatischen System so stark verlangsamt wird, dass ein Vorankommen kaum noch möglich ist, zunehmende Gefahr durch die Antikörper droht und das Zeitlimit möglicherweise nicht eingehalten werden kann (vgl. Asimov 1966, 139-141). Der Austritt selbst

---

<sup>193</sup> Dath sieht in der Science Fiction Literatur klare Bezüge zum Labyrinthmythos generell: „‘Dedalus‘ heißt der Lehrer, wie der antike Erbauer des Labyrinths auf Knossos und Vater des Ikarus, dem er die Sonneneroberer-Flügel gemacht hat. Wenn die griechische Mythologie einen Doktor Faust und damit einen Proto-SF-Helden hat, dann ist es dieser Ingenieur, in dessen Gestalt die Tragik von Wissen, Können, Scheitern als Problem der *techné* zusammengefasst ist“ (Dath 2019, 861-862, Kursivsetzung im Original).

stellt letztlich noch einmal ein Hindernis dar, denn der Körperraum scheint kein fristgerechtes und geplantes Entrinnen mehr zuzulassen. Auch an dieser Stelle müssen die Figuren wieder aktiv nach einem Ausweg aus dem Labyrinth suchen, der sich schließlich durch das Auge ergibt. Dabei zeigt sich eine Parallele zwischen dem Ein- und Austreten: Während die Protagonist\*innen anfangs mit dem U-Boot in den „See“ in der Spritze eintauchen, um in den Körper zu gelangen, tauchen sie danach in einer Art Umkehr aus dem „Tränensee“ des Auges wieder auf (vgl. Fleischer 2001, 1:33:57 und Abbildung 8).

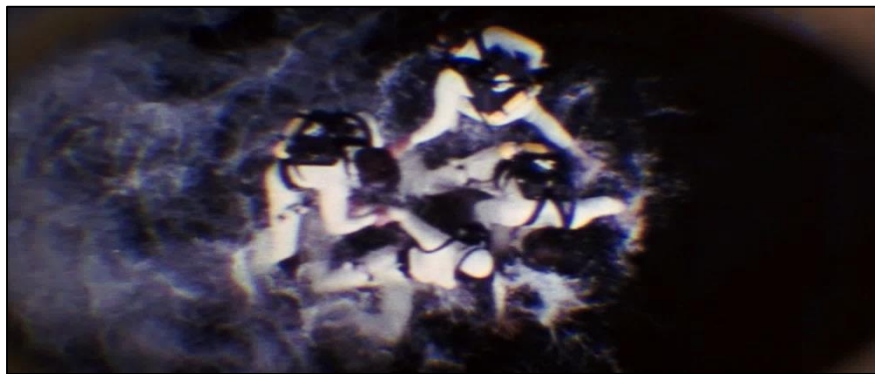


Abbildung 8 Besatzung im "Tränensee" des Auges in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 1:33:57)

Es lässt sich außerdem feststellen, dass *Fantastic Voyage* neben dem konkreten Ein- und Austritt noch mehrere andere Durchgangsszenarien herausstellt. Bereits zu Anfang wurde ausführlich Grants „Abstieg“ in das unterirdische Labor sowie der Übergang von der normalen Größe zum geschrumpften Körperreisenden behandelt. Daneben gibt es außerdem Übergangs- und Durchgangsszenarien im Körper selbst: Der Eintritt in und Austritt aus dem Herzen wird durch die tunnelartigen Blutbahnen und das sich schließende Gefäß beim Austritt besonders deutlich als Durchgang durch eine „Pforte“ markiert. Das Herz selbst ist durch seine höhlenartige Gestaltung im Gegensatz zu den eher richtungsweisenden Blutbahnen als eine Art Station markiert, die zwar nicht zum Verweilen einlädt, aber räumlich und handlungstechnisch einen Zwischenpunkt der Reise markiert (vgl. ebda, 0:48:26 und 0:48:59 und Abbildung 9 und Abbildung 3).



Abbildung 9 Eingang zum Herzen in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:48:26)

Ähnliches lässt sich für die Lunge feststellen, die von Grant ebenfalls durch eine Barriere hindurch betreten werden muss, und wieder in ihrer Ausbreitung als Zwischenstopp der Reise angesehen werden kann (vgl. ebda, 1:01:37 und 1:01:54 und Abbildung 10 und Abbildung 13).



Abbildung 10 Eintritt in die Lunge in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 1:01:37)

Auch wenn der Eintritt ins Gehirn nicht so stark markiert wird wie in den beiden vorherigen Fällen, zieht sich hier ebenso das raumgestalterische Element der tendenziellen Weite und höhlenartigen Umgebung durch (vgl. ebda, 1:23:47 und Abbildung 14).

Zusammenfassend lassen sich einige Besonderheiten, aber auch bereits bekannte Elemente in Bezug auf den Körperraum und die Bewegung für die Körperreise in *Fantastic Voyage* feststellen. Interessant ist hier zum einen, dass die Reise bereits vor dem Eintritt in den Körper beginnt und mit einer physischen Veränderung der Reisenden einhergeht, die sich umgekehrt zur physischen Veränderung in *Nutshell* gestaltet (Schrumpfen statt Wachsen) und



bis zum Austritt beibehalten werden muss. Es lässt sich für die Erlebnisse im und die Wahrnehmung des Körperraums feststellen, dass diese von einem Spannungsverhältnis zwischen Furcht und Staunen geprägt sind. Wie schon in *Nutshell* orientiert sich die Darstellung an einem naturalistischen bzw. wissenschaftlichen Bild des Körpers – dazu ausführlichere Betrachtungen im anschließenden Kapitel. Bemerkenswert ist der Einsatz körperschädigender Mittel, die das Leben des Bereisten potenziell gefährden, den Reisenden jedoch ein sicheres Umfeld schaffen können. In *Nutshell* hängen die physische Unversehrtheit Trudys und die des Protagonisten direkt zusammen. Für das Bewegungsmuster lässt sich erneut ein Streben von innen nach außen erkennen, hier ergänzt durch das initiale Streben von außen nach innen. Die labyrinthartige Struktur des Körperraumes und die damit zusammenhängenden Bewegungsmuster der Reisenden (Bewältigung von Hindernissen, Richtungswechsel) lässt sich auch in *Fantastic Voyage* nachweisen.

### 3.2.2. Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen

In *Fantastic Voyage* gibt es einen klaren Fokus auf Wissenschaft und deren Einsatz zur Erklärung und Beschreibung der Ereignisse in Roman und Film.<sup>194</sup> Es lassen sich dabei im Wesentlichen drei verschiedene Arten finden, wie Naturwissenschaft und Medizin in Film und Roman thematisiert werden. Erstens wird mit **umfangreichen Erklärungen der Figuren in Dialogform** gearbeitet. Obwohl man annehmen könnte, dass der Film einen größeren Schwerpunkt auf das Geschehen an sich setzt und daher langatmige Gespräche zwischen den Protagonist\*innen eher ausspart, sind sie dort dennoch anzutreffen. Im Roman verstärkt sich der Einsatz dieser Art der „wissenschaftlichen Lehrstunde“, die oft darauf abzielt, bestimmte Vorgänge während der Körperreise oder des Schrumpfens zu erklären, allerdings noch erheblich. Zweitens werden unabhängig von den Dialogen – ähnlich wie in *Nutshell* – **wissenschaftliche Begriffe, Erklärungen oder Beschreibungen** verwendet, die sich durch das

---

<sup>194</sup> Dies ist ebenfalls dem Genre geschuldet, denn Science Fiction hat zumindest in einigen Definitionen einen Bezug zur namengebenden Wissenschaft. Hier kann relativiert werden, wenn man beispielsweise Texte in Betracht zieht, die grundsätzliche Zukunftsvisionen beschreiben und diese ebenfalls der Science Fiction zuordnet, ohne dass dabei Wissenschaft eine wesentliche Rolle spielen muss. Eine genaue Diskussion sei aber dahingestellt. Für *Fantastic Voyage* ist von Bedeutung, dass das, was wissenschaftlich geschildert wird, nicht den wissenschaftlichen Erkenntnissen zur Zeit des Verfassers entsprechen muss, sondern darüber hinausgehen kann. Esselborn spricht z. B. von einem „legitime[n] Spielraum für Spekulationen ohne gegen wissenschaftliche Glaubwürdigkeit zu verstoßen“ (Esselborn 2019, 41). Damit bleibt die Science Fiction zwar im Bereich des Plausiblen, hat aber gewisse imaginäre Freiheiten gegenüber der Wissenschaft, z. B. in diesem Fall die Möglichkeit, eine Maschine zu erfinden, die Menschen schrumpfen kann. Am Anfang des Films wird noch einmal explizit darauf hingewiesen, dass Wissenschaftler\*innen beratend bei der Produktion zur Seite gestanden haben (vgl. Fleischer 2001, 0:00:23).

Geschehen auch indirekt zeigen können. Im Film kann das z. B. auch über bildliche Darstellungen erfolgen. Im Zusammenhang mit dem ersten Punkt steht drittens außerdem die Charakterisierung der **Figuren als Wissenschaftler\*innen** und ihre dadurch geprägte Herangehensweise an bestimmte Situationen. Dies lässt sich allerdings auch im nachfolgenden Kapitel mit philosophisch-religiösen Ansätzen der Protagonist\*innen kontrastieren. In diesem Kapitel soll daher der Fokus auf deren Rolle als Wissenschaftler\*innen oder zumindest wissenschaftsnahen Personen liegen.

Die umfangreichen Dialoge in *Fantastic Voyage*, die sich mit naturwissenschaftlichen Themen und Erklärungen befassen, sind für die Analyse des Werks im Kontext der Wissenspoetik besonders relevant. In ihnen werden (pseudo-)wissenschaftliche bzw. medizinisch-biologische Informationen an die Rezipient\*innen weitergegeben, die der „phantastischen“ Reise wiederum einen Anstrich von Realismus und Plausibilität verleihen. Genrespezifisch betrachtet sind diese Einschübe insbesondere im Roman nicht ungewöhnlich, da bestimmte Ausrichtungen der Science Fiction einen größeren Fokus auf die Wissenschaft in den Werken legen und daher bemüht sind, die dort beschriebenen Vorgänge möglichst genau und somit glaubwürdig für die Leser\*innen zu erklären.<sup>195</sup> Esselborn sieht in solchen wissenschaftlichen Elementen in Science Fiction-Texten primär ein Mittel, um die erzählte Welt auszuarbeiten (vgl. Esselborn 2019, 38). In *Fantastic Voyage* entsteht hierbei im Zusammenhang mit der Körperreise ein interessantes Maß an der Orientierung an „realistischen“ Möglichkeiten. Diese haben auch einen Einfluss darauf, dass das Werk in der hier gewählten Zuordnung beispielsweise „wissenschaftlicher“ und „realitätsnäher“ wirkt als die nachfolgenden Texte. Das kann insbesondere auf die Voraussetzungen der Körperreise zurückgeführt werden, die in *Fantastic Voyage* durch die Möglichkeiten der Technik (Schrumpfen<sup>196</sup>)

---

<sup>195</sup> Insbesondere Asimov kann als Vertreter dieser eher „klassischen“ Science Fiction gesehen werden, die zwar auch Sozialwissenschaften in ihre Texte einbezieht, den Fokus aber auf Naturwissenschaften wie Physik und Chemie oder auch Ingenieurwissenschaften legt. Diese Ausrichtung wurde primär unter Hugo Gernsback, später auch mit Ergänzungen durch J. W. Campbell bekannt, der Asimov maßgeblich geprägt hat. Neben einigen Aufbrüchen des Genres wie der New Wave-Bewegung wurde auch diese stark wissenschaftlich betonte Ausrichtung in der sogenannten „Hard Science Fiction“ wiederbelebt, die die alten Konventionen aufgreift. Zu den unterschiedlichen Ausprägungen der Science Fiction siehe vor allem die ausführliche Übersicht der historischen Entwicklung bei Thomas P. Weber (vgl. Weber 2005, 9-93).

<sup>196</sup> Genretheoretisch lässt sich das Schrumpfen im Sinne Suvin's als „Novum“ der Science Fiction in *Fantastic Voyage* verstehen: „A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality. Now, no doubt, each and every poetic metaphor is a novum [...]. However, though valid SF has deep affinities with poetry and innovative realistic fiction, its novelty is “totalizing” in the sense that it entails a change of the whole universe of the tale, or at least of crucially important aspects thereof (and that it is therefore a means by which the whole tale can be analytically grasped“ (Suvin 1979, 64).

gegeben ist, statt beispielsweise entweder gar nicht erklärt zu werden oder durch Magie<sup>197</sup> oder Ähnliches zustande kommt. Bereits bei der Darstellung der Mechanismen und Vorbereitungen, die für die Reise in den Körper maßgeblich sind, wird ein gewisser Fokus auf wissenschaftliche Erklärungen gelegt. Der Roman widmet der Einarbeitung Grants ein ganzes Kapitel („Briefing“ vgl. Asimov 1966, 28-41). Auch im Film wird der Ablauf detailliert behandelt (vgl. Fleischer 2001, 0:11:50-0:15:30). Insbesondere die Schrumpftechnik an sich gelangt hierbei in ihrer Erläuterung natürlich an gewisse Grenzen, da sie außerhalb der Welt des Werks nicht existiert und somit keine realistische Basis hat, auf die sie sich stützen kann. Dies zeigt sich an den Dialogen der Figuren, die sich im Roman zunächst über die grundsätzlichen Bedingungen des Schrumpfens unterhalten. Dabei erläutert der Nicht-Wissenschaftler Grant in erstaunlich detailreicher Weise zunächst, warum das Schrumpfen von Lebewesen eigentlich nicht möglich ist (vgl. Asimov 1966, 30-31). Grant stellt dabei physikalisches Wissen unter Beweis, das den Leser\*innen unter Umständen weder vorab bekannt ist noch durch die Ausführungen wesentlich verständlicher wird:

If you're going to reduce size you can do it in one of two ways. You can push the individual atoms of an object closer together; or you can discard a certain proportion of the atoms altogether. To push the atoms together against the interatomic repulsive forces would take extraordinary pressures. The pressures at the center of Jupiter would be insufficient to compress a man to the size of a mouse. (ebda, 30-31)

Erstens ist die Wortwahl sehr fachsprachlich und zweitens setzt sie ein gewisses Maß an Vorkenntnissen bei der oder dem Empfänger\*in der Nachricht voraus. Diese oder dieser ist hier nicht direkt die oder der Rezipient\*in, sondern Michaels, von dem Grant erwarten kann, dass er seinen Darstellungen folgen kann, ohne dass beispielsweise Fachbegriffe wie „interatomic repulsive forces“ (ebda, 31) erklärt werden müssen oder noch einmal gesondert beschrieben werden muss, wie hoch der Druck im Inneren des Jupiters ist.<sup>198</sup> Die Erklärungen

---

<sup>197</sup> Weber weist darauf hin, dass Wissenschaft und Magie oft gar nicht klar voneinander trennbar sind, insofern dass es an einer klaren Definition von Wissenschaft mangelt, „denn „Wissenschaft“ ist kein einheitliches Gebilde; die Definition von Wissenschaft ist flexibel, historisch wandelbar und immer kontrovers“ (Weber 2005, 107). Dennoch lässt sich die „wissenschaftliche“ Methode des Schrumpfens durch eine Maschine an dieser Stelle zumindest durch das benutzte Werkzeug/Technik z. B. von der mutmaßlich magischen Methode des Nachtmahrs in Moers' Roman unterscheiden.

<sup>198</sup> Da der Jupiter als Gasplanet streng genommen keine feste Oberfläche besitzt, ist es sicherlich schwierig, ein wirkliches Zentrum festzulegen und auch einen genauen Innendruck zu messen, selbst mit modernster Technik. Seit 2016 umkreist die Raumsonde Juno den Planeten und nimmt unterschiedliche Messungen vor, die z. B. die Beschaffenheit und Ausmaße der Wirbelstürme auf dem Planeten erkunden (vgl. von Rauchhaupt 2021). Solche und ähnliche moderne Messungen können Asimov zur Zeit der Romanveröffentlichung nicht bekannt gewesen sein. Da der Jupiter aber der größte und damit massereichste Planet des Sonnensystems ist, ist es naheliegend, dass Asimov ihn als Referenzwert für einen besonders hohen Innendruck gewählt hat, ohne die genauen Zahlen zu kennen. Nicht zu bestreiten ist dabei ein Zurschaustellen sowohl des Wissens des Autors als auch des der Figuren, da von den meisten Leser\*innen sicher nicht erwartet werden kann, dass sie sich mit dem Innendruck des Jupiters auskennen.

dienen daher weniger dazu, den Rezipient\*innen tatsächliches Wissen zu vermitteln, als vielmehr das wissenschaftliche Setting des Romans oder Films auch sprachlich herauszustellen. Wie bereits erwähnt, ist allerdings deutlich markiert, wenn dieses aufgrund fehlender realweltlicher Hintergründe an seine Grenzen stößt:

Miniaturization is quite possible, but by neither method you have described. Have you ever seen a photograph enlarged, Mr. Grant? Or reduced to microfilm size? [...] Without theory, then, I tell you that the same process can be used on three-dimensional objects; even on a man. We are miniaturized, not as literal objects, but as images; as three-dimensional images manipulated from outside the universe of space-time. (ebda, 31-32)

Obwohl Michaels an dieser Stelle ebenfalls grundlegend existierende Techniken wie das Verkleinern und Vergrößern von Fotos thematisiert und auf physikalisches Fachvokabular wie Dreidimensionalität und die Raum-Zeit zurückgreift, macht seine Erklärung des Schrumpfvorgangs keinerlei Sinn, der realweltlich nachzuvollziehen wäre. Mehr noch: Michaels leitet seine weiteren Ausführungen sogar mit der Aussage ein, dass er keine genaueren theoretischen Grundlagen erläutern wird. Dennoch gibt er der Methode des Schrumpfens durch die Fachsprachlichkeit den Anschein von Plausibilität. Dieses Vorgehen wird sehr oft in Roman und Film genutzt, um der eigentlich unmöglichen Körperreise einen Anstrich von Wissenschaftlichkeit und damit Realismus zu verleihen. So erfolgt beispielsweise in einer Szene im Film eine recht umfangreiche Erläuterung des U-Bootantriebs, der nicht der gewöhnlichen Technik entspricht, sondern durch Kernenergie betrieben wird (vgl. Fleischer 2001, 0:18:56-0:19:49).<sup>199</sup> Die Mechanismen, die bei der Körperreise zum Einsatz kommen, sind somit zwar keineswegs alltäglich, werden aber durch umfangreiche (Pseudo-)Erklärungen in einen wissenschaftlichen Kontext gebracht. Streng genommen ist das Schrumpfen in *Fantastic Voyage* genauso wundersam wie in *Neurocomic* oder *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr*, wo es keine technischen Mittel dafür gibt. Durch die Kontextualisierung als „wissenschaftlich“ wirken die Vorgänge hier aber realistischer und weniger phantastisch. Für Esselborn liegt genau in diesem Bezug zur Wirklichkeit eine wesentliche Unterscheidung zwischen Science Fiction und Phantastik, die sich auch daraus ergibt, dass zweitere klar zwischen zwei unterschiedlichen Welten (einer wirklichkeitsnahen und einer

---

<sup>199</sup> Wie Esselborn feststellt, sind die Atomenergie und ihre positiven und negativen Folgen fester Bestandteil der Science Fiction in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bzw. nach den Bombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki (vgl. Esselborn 2019, 80). *Fantastic Voyage* zieht hier klare Parallelen zwischen der Auseinandersetzung der beiden Großmächte in Film und Roman und der real-historischen zwischen den USA und der Sowjetunion. Statt der Atombombe oder der Mondlandung steht hier die Schrumpftechnik als wesentliche Waffe oder Technik zur Entscheidung der Vormachtstellung im Vordergrund. Dennoch wird auch hier auf atomare Technik in der Handlung zurückgegriffen.

phantastischen) unterscheidet, während erstere die Ursprungswelt eher ausdehnt, ohne dass dadurch eine zweite entsteht (vgl. Esselborn 2019, 45).<sup>200</sup>

Noch deutlicher zeigt sich der Hang zur Orientierung an plausiblen oder realweltlich existierenden Elementen, wenn im Werk über medizinisch-biologische Vorgänge berichtet wird. Sie machen außerdem einen wesentlichen Teil der Körperreise aus: Was die Protagonist\*innen auf ihrer Reise erblicken, ist für sie aus dieser Position heraus völlig neu, faszinierend und phantastisch. Dennoch erfolgt zu nahezu jeder neuen Begebenheit im Körper sofort eine umfangreiche naturwissenschaftliche Erläuterung, meistens durch Michaels oder Dr. Duval. Zwischen den beiden Figuren entsteht ein interessantes Spannungsverhältnis, das sich nicht nur daraus ergibt, dass Michaels versucht, Grant auf eine falsche Fährte zu locken und Duval als Spion dastehen zu lassen. Michaels Aussagen lassen meist einen stark rational-wissenschaftlichen Standpunkt erkennen, während Duval eher dazu neigt, philosophisch-religiöse Bezüge in die Erlebnisse einzubringen, die im nachfolgenden Kapitel analysiert werden.

Vergleicht man nun Michaels zunächst mit den anderen Figuren, so zeigt sich ein weiterer Unterschied zwischen seiner Herangehensweise und der von Grant:

If you want the names, they are the parietal pleura and the pulmonary pleura, respectively.” “I don’t really want the names.” “I didn’t really think you did. What we’re in now is a film of lubricating moisture between the pleura. When the lungs expand during inhalation or contract during exhalation, they move against the ribs and this fluid cushions and smooths the motion. There’s so thin a film that the folds of the pleura are commonly considered in contact in the healthy body, but being germ-size we can sneak between the folds through the film of fluid.” [...] “Hey,” said Grant. “Have these membranes anything to do with pleurisy?” “They surely do. When the pleura are infected and inflamed, every breath becomes an agony, and coughing...” “What happens if Benes coughs?” Michaels shrugged. “In our position now, I suppose it would be fatal. (Asimov 1966, 124)

---

<sup>200</sup> Hier sollte noch deutlich gemacht werden, dass Phantastik auch in einer breiteren Begriffsdefinition als übergeordnete Kategorie für unterschiedliche Subgenres dienen kann, unter die dann auch die Science Fiction fallen kann. Innerhofer unterscheidet dabei einen engeren und einen weiteren Phantastikbegriff und erklärt, ähnlich wie Esselborn, wie sich die Science Fiction von ersterem differenziert: „Grenzüberschreitungen könnte man ebenso als Merkmal der Phantastik [...] im engeren Sinn wie der Fantasy [...] nennen. Was allerdings die SF [Science Fiction] von diesen Spielarten der Phantastik (im weiteren Sinn) unterscheidet, ist die Art und Weise, wie die Grenzen überschritten werden. Denn in der SF wird davon ausgegangen, dass die andere Welt, in die sie führt, mit den Naturgesetzen der bekannten Welt kompatibel ist“ (Innerhofer 2013, 318). Es sollte dabei allerdings betont werden, dass die Science Fiction kein in sich geschlossenes Genre darstellt, sondern dass „[d]ie Durchlässigkeit der Grenzen des SF-Genres [...] eine lange Geschichte [hat]“ (ebda, 320). Obwohl es z. B., wie erwähnt, Unterscheidungsmerkmale zur Fantasy gibt, können auch diese beiden Genres beispielsweise in der Social Fantasy oder der Science Fantasy miteinander verschmelzen (vgl. Rüter 2013, 291).

An dieser Stelle zeigt sich Michaels' Hang dazu, seine Mitreisenden mit expliziten Informationen über die Vorgänge im menschlichen Körper zu versorgen. Obwohl Grant kein Biologe oder Mediziner ist, achtet Michaels bei seinen Ausführungen nicht darauf, auf eine einfachere und damit verständlichere Sprache auszuweichen, sondern verwendet vorrangig medizinische Fachausdrücke.<sup>201</sup> Er sieht auch nicht davon ab, seine Erklärungen zu beenden, wenn – wie hier ersichtlich – sein Gesprächspartner keinerlei Interesse an den Details hat. Michaels vertritt in dieser Hinsicht einen klar wissenschaftlichen Standpunkt, der durch seine ausufernden und nüchternen Erklärungen eine schon fast theoretische Haltung gegenüber der eigentlich praktisch stattfindenden Körperreise hervortreten lässt. Michaels ist dabei so sehr darauf konzentriert, die sich ihm bietenden Schauspiele mit Faktenwissen zu untermauern, dass dabei kaum Raum bleibt, sie im Kontext der Körperreise auch als etwas Außergewöhnliches und Wundersames wahrzunehmen. Zusätzlich zu Michaels' Haltung zeigt sich an dem vorherigen Ausschnitt auch Grants Position. Ihn interessieren an dieser Stelle der Handlung keine theoretischen Hintergrundfakten, sondern rein praktische Informationen, die die Körperreisenden in der Situation gegebenenfalls vor schlimmen Konsequenzen bewahren. Sowohl Michaels als auch Grant sind also an körperlichen Mechanismen während der Körperreise interessiert, jedoch aus unterschiedlichen Gründen: Michaels als Wissenschaftler und Theoretiker und Grant als Militärmitarbeiter und Praktiker.

Neben diesen Belehrungen in Form von Dialogen gibt es in *Fantastic Voyage* auch zahlreiche wissenschaftliche Einschübe, die entweder im Film z. B. durch den Einsatz von Bildern gezeigt werden oder im Roman durch Schilderungen, die der heterodiegetische Erzähler anstelle einer der am Geschehen beteiligten Figuren tätigt. Im Film zählen hierzu in erster Linie Aufnahmen aus dem Körperinneren, die sich oftmals an wissenschaftlichen, schematischen Darstellungen oder durch Mikroskopie nachweisbaren Vorlagen orientieren. Dass darüber hinaus auch ein nicht geringes Maß an künstlerischer Freiheit bei der filmischen Gestaltung des Körperinneren eingebracht wurde, zeigt sich im abschließenden Unterkapitel zu *Fantastic Voyage*. Hier sind zunächst Bezüge zur Biologie und Medizin in der Darstellung inte-

---

<sup>201</sup> Hier zeigt sich ebenfalls Asimovs recht umfangreiches naturwissenschaftliches Wissen, das er über sein Werk hinweg mehrfach unter Beweis stellt. Dies gilt nicht nur für seine Erzähltexte, sondern auch für seine zahlreichen Werke im Bereich der Sachliteratur, z. B. in *Die Erforschung der Erde und des Himmels. Entwicklung und Zukunft des menschlichen Wissens* (orig. *Exploring the Earth and the Cosmos. The Growth and Future of Human Knowledge*), in dem Asimov medizinische Fachkenntnisse an den Tag legt (vgl. z. B. die Kapitel über Zellen, Viren und Bakterien in Asimovs *Die Erforschung der Erde und des Himmels* (Asimov *Die Erforschung der Erde und des Himmels* 1987, 300-312)). Er gibt außerdem z. B. in seinem *Opus 200* einen Überblick seiner Texte mit biologischen Themen (vgl. Asimov 1979, 149-160).

ressant. So werden beispielsweise die Blutplättchen in einer typisch runden Form mit leichter Eindellung gezeigt (vgl. Fleischer 2001, 0:36:56 und Abbildung 11 und Abbildung 12), wie sie auch unter einer starken Vergrößerung in der Realität wissenschaftlich nachweisbar ist.

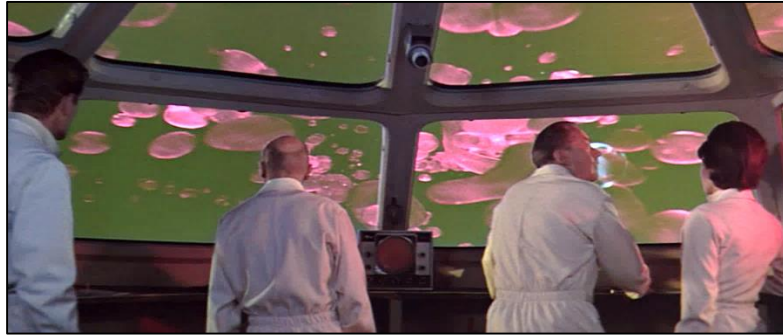


Abbildung 11 Blutkörperchen in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 0:36:56)

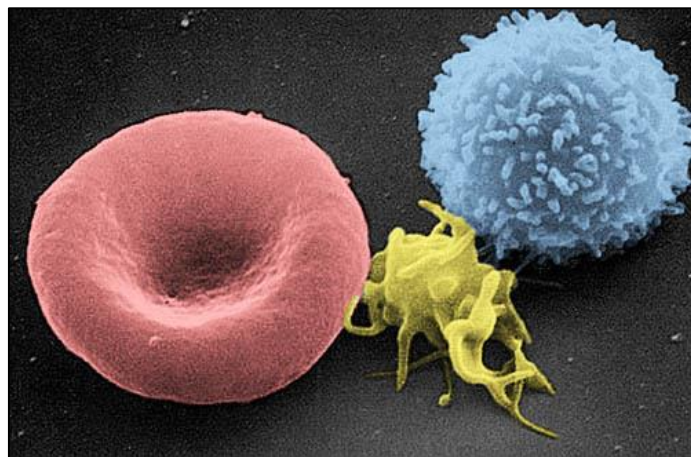


Abbildung 12 Erythrozyt (rotes Blutkörperchen), Thrombozyt und Leukozyt im Rasterelektronenmikroskop

(Wikipedia.org)

Außerdem wird bei der Darstellung der Blutbestandteile auch auf eine bestimmte Farbgestaltung geachtet: So sind normale Blutplättchen rötlich oder zumindest farbig, Leukozyten weiß (vgl. z. B. ebda, 0:37:34 und ebda, 1:30:28). Im Film wird außerdem auch auf den Unterschied zwischen sauerstoffarmem und -reichem Blut hingewiesen und der Prozess der Anreicherung bildlich illustriert. Anders als im Roman gibt es z. B. in den Szenen vor und nach der Durchquerung des Herzens zunächst keinen signifikanten Unterschied zwischen

der Färbung der Umgebung (vgl. ebda, 0:47:55 und ebda, 0:52:05 – vor und nach der Herzdurchquerung).<sup>202</sup> Dies ist hier direkt mit den Umständen oder dem Weg der Reise zu erklären, denn die Körperreisenden gelangen durch den rechten Vorhof in das Herz und durch die Pulmonalarterie wieder hinaus (gut zu sehen auf der Darstellung im Labor (vgl. ebda, 0:51:17)). In beiden Fällen wird sauerstoffarmes Blut transportiert: vom Körper ins Herz und von dort in die Lunge (vgl. DocCheck Flexikon „Blutkreislauf“ 2018). Die blaue Färbung, die z. B. auch deutlich im Vorhof bzw. der Herzkammer vorherrscht (vgl. Fleischer 2001, 0:49:29), greift hier womöglich gängige Schemata auf, in denen sauerstoffarmes Blut immer blau dargestellt wird. Nach Durchquerung und im Bereich der Lunge wird dann die Aufladung mit Sauerstoff illustriert, indem sich die zunächst blauen Blutkörperchen rot anfärben (vgl. ebda, 0:53:01-0:53:30). Im Roman erfolgt eine umfangreiche Beschreibung, die den Unterschied zwischen den beiden Blutzuständen erklärt:

The world about them had changed completely. It was still blood. It still contained all the bits and pieces, all the fragments and molecular aggregates, the platelets and red blood corpuscles, but the difference – the difference... This was the superior vena cava now, the chief vein coming from the head and neck, its oxygen supply consumed and gone. The red blood corpuscles were drained of oxygen and now contained hemoglobin itself, not oxyhemoglobin, that bright red combination of hemoglobin and oxygen. Hemoglobin itself was a bluish-purple, and in the erratic reflection of the miniaturized light waves from the ship, each corpuscle glittered in flashes of blue and green with a frequently interspersed purple.<sup>203</sup> (Asimov 1966, 93)

Statt an dieser Stelle einfach nur die Eindrücke zu schildern, die die Körperreisenden bekommen, wird explizit erklärt, wie die Ansichten des Körperinneren auf biologische Weise zustande kommen. Wie bereits geschildert, nennt Esselborn jenes Vorgehen als ein Charakteristikum der Science Fiction, das hauptsächlich dazu dient, dem Geschehen eine gewisse Authentizität zu verleihen, sieht darin aber keine konkrete Bemühung, den Leser\*innen etwas zu vermitteln (vgl. Esselborn 2019, 38). Angesichts der minutiösen Erklärungen, die z. B. auch an der zuvor zitierten Stelle angewendet werden, ist es jedoch fraglich, ob Esselborns

---

<sup>202</sup> Dafür wird kurz nach dem Eintritt durch Duval darauf hingewiesen, dass das sauerstoffreiche Blut der Umgebung eine gewisse Färbung verleiht – hier eher rötlich. Er erklärt jedoch Grant, der davon irritiert ist, dass die Umgebung nicht völlig rot ist, dass die Wahrnehmung der Farbe abhängig von den Lichtverhältnissen sei (vgl. Fleischer 2001, 0:38:30-0:38:40).

<sup>203</sup> Hier offenbart sich zwischen Roman und Film ein Unterschied hinsichtlich des Wegs, den das U-Boot nimmt. Am Schaubild im Film (vgl. Fleischer 2001, 0:51:17) ist zu sehen, dass die Reisenden über die obere Hohlvene (im Englischen „superior vena carva“ und daher im Schaubild mit S.V.C. abgekürzt) in das Herz gelangen. Im Roman erfolgt der Eintritt durch die Halsschlagader (vgl. Asimov 1966, 78), die sauerstoffreiches Blut transportiert, und der Austritt durch die obere Hohlvene (vgl. ebda, 93), die sauerstoffarmes Blut transportiert (vgl. DocCheck Flexikon „Blutkreislauf“ 2018). Wie oben geschildert, wird im Film das Herz über die obere Hohlvene betreten und über die Pulmonalarterie verlassen.



These ausnahmslos zuzustimmen ist.<sup>204</sup> Gerade in *Fantastic Voyage* übernehmen solche Passagen – unabhängig davon, ob sie im Roman durch Text oder im Film durch Gespräche zwischen den Figuren eingebracht werden – nicht nur die Funktion der Ausschmückung. Dafür sind die Erklärungen zu ausführlich. Es spricht außerdem nichts dagegen, dass solche Einschübe nicht auch eine Doppelfunktion einnehmen: zum einen die von Esselborn erwähnte Ausstattung mit Details, zum anderen eine informative Belehrung für die Rezipient\*innen. Dies geschieht auch indirekt durch die Beschreibung der Umgebung oder die bildliche Gestaltung im Film unabhängig von wissenschaftlichen Hintergrundinformationen, die sie begleiten können. Zum einen kann existierendes Wissen aktiviert werden, z. B. über die unterschiedliche Sauerstoffsättigung im Blut, wenn die Farbgestaltung präsentiert und daraufhin wieder an dieses Wissen erinnert wird. Zum anderen können aufmerksame Leser\*innen oder Zuschauer\*innen, die kein entsprechendes biologisches Wissen mitbringen, dennoch durch die spezielle Gestaltung des Körperraumes dazu angehalten werden, sich über dessen tatsächliches Aussehen zu informieren, z. B. die beschriebene Form der Blutkörperchen. Gerade weil die Science Fiction zumindest laut den meisten Definitionen den Anspruch des Bezugs auf die Wissenschaft erhebt, nehmen die Rezipient\*innen gegebenenfalls das Gezeigte und Beschriebene auch eher als etwas wahr, das sich an der Realität orientiert, anders als beispielsweise im Fantasygenre, in dem die abgebildeten Welten keinerlei Realitätsanspruch haben müssen. Während hier einesteils wissenschaftlich Bekanntes in den Roman oder Film eingebracht wird, ist insbesondere in Bezug auf die Körperreise auch der Bereich des Unerforschten oder Unbekannten in der Wissenschaft relevant. In *Fantastic Voyage* stellen – wie bereits erwähnt – der Schrumpfprozess und die damit möglich gewordene Expedition durch den menschlichen Körper das Novum dar, das in der Welt außerhalb des Werks zwar nicht existiert, hier aber auf wissenschaftliche Weise erklärt wird. Ähnlich wie es allgemein in der Wissenspoetik für viele literarische Formen gelten kann, wird auch der Science Fiction die Rolle eines Experiments zugedacht:

Die hier besonders stark hervorgehobenen Ähnlichkeiten von Wissenschaft und Science Fiction beruhen auf dem gleichen Ziel der methodischen Erforschung des Unbekannten, womit sich die Science Fiction von der Phantastik differenziert. [...] Die Nähe zur Wissenschaft impliziert das Vertrauen auf universale Naturgesetze, sowie das methodische Vorgehen zum Erkennen des Unbekannten, wie es die Figuren der einschlägigen Texte oft vorexerzieren [...]. So wird das Genre immer wieder mit

---

<sup>204</sup> Dath bringt hierfür einen sehr guten Vergleich mit dem generellen „Als-ob“ der Kunst: „[D]as „Als ob wir wüssten“ ist in der SF zum Beispiel kein „Als ob wir gelitten hätten“ wie in der Tragödie, sondern ein „Als ob wir geforscht und gefolgert hätten“ (Dath 2019, 46). Er rückt damit die Erkenntnisfunktion der Science Fiction in den Vordergrund und setzt die Rezipient\*innen an dieser Stelle auch mit Wissenschaftler\*innen gleich, die durch das Experiment im Science Fiction-Roman oder -Film ein gewisses Wissen erlangen können.

einem (Gedanken)Experiment verglichen, so wie es etwa Einstein für seine modernen Theorien benutzt hat. (ebda, 38-39)

Im Falle von *Fantastic Voyage* wird dabei literarisch erprobt, was passieren würde, wenn ein Forschungsteam mit wissenschaftlichen Methoden den menschlichen Körper bereisen würde und welche Möglichkeiten und Probleme sich daraus ergeben könnten. Dabei werden z. B. real existierende Erkrankungen und deren mögliche zukünftige Behandlung angesprochen.<sup>205</sup> Duval erwähnt beispielsweise an einer Stelle eine Option zur Therapie von Atherosklerose, wobei Grant den Gedanken aufgreift und weiterspinnt:

“Hah,” said Duval, “what a way to check on atherosclerosis. You can count the plaques.” “You could peel them off, too, couldn’t you?” asked Grant. “Of course. Consider the future. A ship can be sent through a clogged arterial system, loosening and detaching the sclerotic regions, breaking them up, boring and reaming out the tubes. – Pretty expensive treatment, however.” “Maybe it could be automated eventually,” said Grant. “Perhaps little housekeeping robots can be sent in to clean up the mess. Or perhaps every human being in early manhood can be injected with a permanent supply of such vessel-cleaners. Look at the length of it.” (Asimov 1966, 83)<sup>206</sup>

Gerade dadurch, dass hierfür auch wissenschaftliche Erklärungsansätze und z. B. medizinische Hintergründe in den Beschreibungen gewählt werden, wird das Erkenntnisinteresse bzw. Möglichkeitsdenken noch einmal verstärkt. Es ist daher naheliegend, dass es zu einem Zugewinn von Wissen bei den Rezipient\*innen kommt, auch wenn dadurch nicht immer reale Sachverhalte vermittelt werden, sondern beispielsweise eine Basis geschaffen wird, um über bisher Bekanntes oder Mögliches hinauszudenken.<sup>207</sup>

Verstärkt wird die Wissenschaftlichkeit und damit der Bezug zu ihrer realweltlichen Vorlage ebenfalls durch die Wahl der Figuren: Bei Dr. Duval handelt es sich um einen Hirnchirurgen,

---

<sup>205</sup> Hierzu von Interesse ist auch der Text von Susan Squier „Transplant Medicine and Transformative Narrative“, in dem Squier den Bezug zwischen Science Fiction und Biomedizin insbesondere zur Transplantations-technik und deren Akzeptanz herstellt, indem durch die Literatur bestimmte Prozesse normalisiert werden, die zuvor unter Umständen auf Ablehnung gestoßen sind.

<sup>206</sup> Bereits in einem Artikel vom 24. Juli 2000 in der *Business Week* wird berichtet, dass inzwischen kleinste Roboter entwickelt werden konnten, deren Fähigkeiten auch im menschlichen Körper zum Einsatz kommen könnten. Dabei bezieht sich der Artikel sogar einleitend auf *Fantastic Voyage* (vgl. Saadi 2000, 75). Zwar sind tatsächliche Einsätze von Minirobotern im Körper trotz anhaltender Forschung immer noch Zukunftsmusik, dennoch rückt das Vorgehen in greifbare Nähe. Was hier in *Fantastic Voyage* also noch als Möglichkeitsdenken im literarischen Experiment gesehen werden kann, wird nun auch in der empirischen Welt erforscht und realisiert. Der Artikel „Setting Out on a Fantastic Voyage to Advance Nanomedicine“ aus *Communications Biology* aus dem Jahr 2020 greift ebenfalls auf *Fantastic Voyage* zurück und verweist dabei u. a. auf die Potenziale, die in der Nanorobotik auch in der Bekämpfung epidemischer Krankheiten wie COVID-19 liegen können.

<sup>207</sup> Asimov selbst sagt über die Rolle der Science Fiction zur Vermittlung von Wissen, dass sie nicht immer konkrete Fakten an die Rezipient\*innen geben muss bzw. kann. Dies hängt z. B. damit zusammen, dass wissenschaftliche Erkenntnisse sich über die Zeit verändern und das Geschriebene dadurch an Aktualität verliert. Unumstritten ist für ihn allerdings, dass Science Fiction die Leser\*innen trotzdem dazu anhält, sich mit wissenschaftlichen Themen auseinanderzusetzen und sie dafür begeistern kann (vgl. Asimov 1981, 53-54).

seine Assistentin Cora Peterson ist ebenfalls erfahren auf diesem Gebiet, beide kennen sich zudem mit der Lasertechnik<sup>208</sup> aus, die für die Operation im Körper notwendig ist. Dr. Michaels leitet die medizinische Abteilung und beweist allein durch seine detaillierten Schilderungen, dass er auf seinem Gebiet sehr viel Erfahrung mitbringt. Einzig Owens und Grant haben in ihrer Rolle als Angehörige des Militärs keine direkte wissenschaftliche Expertise durch ihren Beruf.<sup>209</sup> Während Owens größtenteils im Hintergrund bleibt, ist Grant als Figur, durch die der Erzähler am häufigsten fokalisiert und dessen Position die Kamera meistens einnimmt, oft im Mittelpunkt des Geschehens und auch in Betrachtung der Rolle der Wissenschaft in *Fantastic Voyage* interessant. Grant dient meist als Identifikationsfigur, sowohl im Roman als auch im Film. Im Gegensatz zu den anderen Figuren wird er im Laufe der Handlung auch erst in das Geheimnis rund um die Schrumpftechnik und die anstehende Körperreise eingeführt. Man erfährt also durch ihn erst grundlegende Elemente der Handlung und erweitert schrittweise die eigene Einsicht in das Geschehen entlang dessen, was Grant erfährt. Neben dieser identitätsstiftenden Funktion als Bezugsfigur ist Grant aber ebenfalls dafür zuständig, wissenschaftliche Sachverhalte für die Rezipient\*innen zu erfragen, die den anderen Figuren (außer Owens) aufgrund ihres Berufs bereits bekannt sind. Wenn beispielsweise Michaels etwas über die Geschehnisse im Körperinneren erklärt, so wählt er fast ausschließlich Grant als Adressaten und somit indirekt auch die oder den Leser\*in, die oder der sich mit ihm am stärksten gleichsetzen kann.<sup>210</sup> Wenn Michaels nicht unaufgefordert Vorträge hält, stellt Grant Fragen, die dann zu ausführlichen Erklärungen der anderen Figuren führen können, z. B. über die Transparenz und Dicke der Lungenbläschen durch Duval (vgl. ebda, 102), die Sauerstoffaufnahme des Blutes durch Cora (vgl. ebda, 103) oder die Oberflächenspannung von Wasser durch Michaels (vgl. ebda, 112).<sup>211</sup> Zum einen dienen diese Gespräche – wie bereits erläutert – zur Ausschmückung der Science Fiction-Handlung und zum unterhaltsamen Wissenszugewinn der Rezipient\*innen. Auf der anderen Seite können sie aber ebenso eng an die Rolle der Figuren als Wissenschaftler\*innen und

---

<sup>208</sup> Die Lasertechnik nimmt eine recht ambivalente Rolle ein, denn sie ist gleichermaßen heilendes Instrument wie tödliche Waffe. Auch die Schrumpftechnik ist in *Fantastic Voyage* zweiseitig: Einerseits dient sie der medizinischen Rettung Benes', andererseits ist sie ursprünglich als militärisches Mittel gedacht, um einen entscheidenden Vorteil in der Kriegsführung zu gewinnen. Dass Wissenschaft nicht nur dem Wohle des Menschen, sondern auch seiner Vernichtung dienen kann, ist dabei unterschwellig immer präsent.

<sup>209</sup> Dennoch verfügt auch Grant über einen gewissen Grad an Fachwissen, was beispielsweise an dem Gespräch mit Michaels über Schrumpftechnik deutlich wird (vgl. Asimov 1966, 30-31) und Owens kennt sich mit dem U-Boot und dessen ungewöhnlichem Antrieb aus (vgl. Fleischer 2001, 0:18:56-0:19:49).

<sup>210</sup> Van Parys nennt dies auch „info dump[...] a rather awkward technique involving a character lecturing another character in order to provide background with which the reader is not familiar“ (Van Parys 2011, 291).

<sup>211</sup> Diese Belehrungen können ebenfalls zwischen den einzelnen Wissenschaftler\*innen stattfinden, so erklärt beispielsweise Michaels Duval etwas über die Unmöglichkeit des Einsatzes eines Vergrößerungsglases im geschrumpften Zustand (vgl. Asimov 1966, 112).

ihren Umgang mit den Erlebnissen während der Körperreise gehängt werden. Durch ihren Beruf sind sie einer rationalen Denkweise verbunden, die im Angesicht der oft überwältigenden Ereignisse im Körperinneren des Öfteren auf die Probe gestellt wird.<sup>212</sup> Als eine Art von Bewältigungsstrategie begegnen die Wissenschaftler\*innen den sich ihnen zur Schau stellenden Wundern mit rationalen, wissenschaftlichen und oft auf theoretischen Grundlagen beruhenden Erklärungen und Definitionen.<sup>213</sup> Sie können in jenem Zusammenhang also als ein Versuch gesehen werden, eine gewisse Distanz und damit eine Art Sicherheitsabstand zwischen den Figuren und den überwältigenden Eindrücken der Körperreise aufzubauen. Die wissenschaftliche Erklärung soll die Situation beherrschbar machen. Im Endeffekt zeigt sich jedoch oft, dass die Figuren vor den sich ihnen bietenden Erlebnissen während der Körperreise kapitulieren müssen. Zum einen kann dies dadurch geschehen, dass die auftauchenden Gefahren – wie bereits im Unterkapitel „Raum und Bewegung“ ersichtlich wurde – den Figuren zum Verhängnis werden – unabhängig davon, dass sie über theoretisches Wissen dazu verfügen und die Situation und deren potenzielle Fallstricke bereits im Vorhinein ausloten können. Zum anderen geben die Protagonist\*innen an einigen Stellen selbst zu, dass vieles, was sie sehen, zwar rational und wissenschaftlich erklärbar ist, trotzdem aber etwas Wundersames und über die Erklärungen Hinausgehendes birgt. Dieser Punkt wird im nächsten Unterkapitel ausführlich behandelt, da die Figuren sich dabei der eher philosophischen Seite der Körperreise widmen.

Hinsichtlich der wissenschaftlichen Betrachtungen und Beschreibungen finden sich also zunächst ähnliche Vorgehensweisen wie bereits in *Nutshell*. Es gibt umfangreiche Einschübe und Erklärungen, die den Rezipient\*innen sehr direkt wissenschaftliche Hintergründe zu den Geschehnissen im Körper liefern. Diese können zum einen als Spezifikum der Science Fic-

---

<sup>212</sup> Marjorie Mithoff Miller spricht auch davon, dass neben dem Wissensgewinn, der durch die Science Fiction zustande kommen kann, das Hinterfragen dieses Wissens bzw. der Wissenschaft in den Fokus rückt: „Even more important than any facts about science that may be gained from reading science fiction, however, is the *attitude* toward science, and the understanding of science’s methods and its place in society, which the reader of science fiction may develop. He may learn that scientists are not infallible, that scientific advances must be watched and their use controlled, and that the sociological and humanitarian facets of our society are lagging behind the technological“ (Mithoff Miller 1977, 16, Kursivsetzung im Original). *Fantastic Voyage* prangert zwar den Einsatz der Technik nicht deutlich an, jedoch zeigt sich anhand der zahlreichen Schwierigkeiten während der Körperreise, dass die Wissenschaftler\*innen zunächst zwar denken, dass sie gut auf die Situation vorbereitet sind, diese aber sehr unterschätzen.

<sup>213</sup> Michaels beschreibt sich vor der Reise auch als „Geograph“ des menschlichen Körpers: „And that leaves me just a geographer,” Michaels would add. “A geographer of the human body, plotting its rivers and bays, its inlets and streams; much more complicated than anything on earth, I assure you“ (Asimov 1966, 5). Auch an dieser Stelle nutzt er einen wissenschaftlichen Beruf, um eine sichere Basis für sein Vorgehen zu schaffen, wengleich er allerdings auch eingesteht, dass sich das Unternehmen dennoch extrem schwierig gestalten wird.

tion-Literatur in Hinblick auf die Ausschmückung der Handlung gesehen werden, zum anderen aber auch als informative „Wissenshäppchen“, die den Leser\*innen oder Zuschauer\*innen dabei präsentiert werden. Biologische Hintergründe können ebenfalls indirekt durch Beschreibungen der Geschehnisse, also sprachliche Erzeugung von Bildern oder im Film direkt durch die visuelle Darstellung vermittelt werden. Beide Varianten dieser literarischen Wissensvermittlung bzw. der Einflechtung der Wissenschaft in die Körperreiseerzählung werden in *Fantastic Voyage* sehr umfangreich ausgeschöpft und können daher hier als besonders relevant angesehen werden.

Ähnlich und doch wiederum anders als in *Nutshell* spielen auch die Protagonist\*innen eine wichtige Rolle, wenn es um die Darstellung von Wissenschaft im Werk geht. Während der Fötus sich bei McEwan in der Rolle eines vielseitig interessierten Intellektuellen sieht, der nicht zuletzt aufgrund seiner besonderen Position umfangreiches Wissen über den menschlichen Körper mitbringt, sind die Figuren in *Fantastic Voyage* größtenteils von Berufs wegen Wissenschaftler\*innen, die diesen Hintergrund auch bei ihrer Herangehensweise an die Erlebnisse während der Körperreise nutzen. Dabei dienen ihre theoretischen Erklärungen nicht nur der puren Wiedergabe von Informationen, sondern können auch als Abwehrmechanismus gesehen werden, den sie gegen die überwältigenden Erfahrungen im Körperinneren anwenden, um zumindest ein Gefühl der Kontrolle der Lage zu vermitteln, das sich allerdings im Nachhinein oft als Täuschung herausstellt.

### 3.2.3. Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen

Philosophische Elemente werden in *Fantastic Voyage* besonders durch die Figur des Dr. Duval eingebracht, der zwar Wissenschaftler ist, aber dennoch einen starken Bezug zum Metaphysischen und rational nicht Erklärbaren hat. Konkret zeigt sich dies daran, dass er oftmals **religiöse Bezüge** einbringt, wenn während der Körperreise etwas Außergewöhnliches geschieht. Es wird ersichtlich, wie die Figuren mit dem sich ihnen bietenden Szenario jenseits einer wissenschaftlichen Herangehensweise umgehen können. Eng damit verbunden sind immer wiederkehrende Momente des **Stauens**, die ebenfalls rationale Erklärungsansätze beiseiteschieben und Raum für Interpretation und tiefere Überlegungen bei den Figuren schaffen. Daran anschließend und bereits verbunden mit den literarischen Strategien im abschließenden Unterkapitel der Analyse sind Methoden der **Überhöhung oder Vermenschlichung einzelner Körperfunktionen**. Die drei Punkte stehen teilweise im Kontrast

zu den wissenschaftlichen Erklärungsansätzen aus dem letzten Unterkapitel, die die Vorgänge während der Körperreise weitestgehend neutral und sachlich betrachten wollen. Daran zeigt sich auch erneut das grundsätzliche Spannungsverhältnis zwischen dem Körper als purer Masse aus Fleisch und Knochen und dem Gedanken, dass es darüber hinaus noch mehr geben muss.

Wie bereits festgestellt, werden religiöse Elemente hauptsächlich durch Dr. Duval eingebracht, was einen interessanten Kontrast zu seiner Rolle als Wissenschaftler, aber auch zwischen ihm und dem durch und durch rationalen Michaels erzeugt. Prinzipiell kann man dabei auch von zwei unterschiedlichen Bewältigungsstrategien sprechen, die für den Umgang mit den Ereignissen während der Körperreise von den Figuren verwendet werden: das völlige Vertrauen in eine grundsätzlich rational erklärbare Welt, selbst wenn eine Erklärung noch aussteht, und den Glauben an eine höhere und/oder metaphysische Größe, die die Notwendigkeit einer Erklärung außer Kraft setzt. Interessanterweise tangiert die Körperreise dabei den Zwischenraum der beiden Methoden und gewinnt ihren Mehrwert gerade aus diesem Spannungsverhältnis, das in *Fantastic Voyage* auch in der Verwendung der beiden gegensätzlich angelegten Wissenschaftler Duval und Michaels auf der Figurenebene zum Einsatz kommt. Michaels' Hang dazu, sein Wissen zur Schau zu stellen und damit eine gewisse „Entzauberung“ der im Körper beobachteten Phänomene vorzunehmen, wird im vorherigen Kapitel beleuchtet. An dieser Stelle sind die kontrastierenden Äußerungen Duvals von Interesse, die der Körperreise Elemente des Übersinnlich-Religiösen zukommen lassen. Dabei nimmt Duval des Öfteren direkten Bezug auf Gott, den er als Schöpfungsinstanz all dessen ausmacht, was sich der Gruppe während der Expedition durch Benes' Körper zeigt: „Duval looked about with exultation. “Conceive it,” he said, “Inside a human body; inside an artery. – Owens! Put out the interior lights, man! Let us see God’s handiwork“ (ebda, 79) oder an anderer Stelle „Duval’s luminous hand marked out the sign of the cross in a sparking movement and his shining lips moved. Grant said, “Are you suddenly afraid, Dr. Duval?” Duval said softly, “One prays not only out of fear, but out of gratitude for the privilege of seeing the great wonders of God“ (ebda, 59). Es mag zunächst seltsam anmuten, dass ein Mann der Wissenschaft wie Duval sich an Gott als Bezugsquelle der Wunder des menschlichen Körpers orientiert.<sup>214</sup> Jedoch vermittelt er dadurch eine Vorstellung, die manche Figuren erst im

---

<sup>214</sup> Tatsächlich mag der nahezu ständige Bezug auf religiöse/metaphysische Größen Duvals teilweise etwas überzogen wirken. Allerdings sind die Figuren alle nicht sehr detailliert ausgestaltet, was auf den grundsätzlichen Fokus auf die Handlung zurückzuführen sein mag. Was Asimovs Schreibweise angeht, so spricht Patrouch sogar davon, dass dieser dazu neigt, seine Figuren eher zu entpersonalisieren: „In his fiction at least, his interest in people is theoretical not personal, general not particular. Asimov’s fiction reflects an interest in

Verlauf der Körperreise verinnerlichen können: die grundsätzliche Vereinbarkeit von Naturwissenschaft und Religion bzw. allgemeiner ausgedrückt zwischen dem (wissenschaftlich) Erklärbaren und dem, was nicht rational erklärt werden kann. Für Duval setzt seine Rolle als Mediziner nicht voraus, dass er den menschlichen Körper nur als Objekt der biologischen Forschung betrachten muss, sondern er ist in der Lage, ihn gleichzeitig auch als Wunder zu begreifen, das sich einer vollständigen Ergründung durch den Menschen entzieht und somit einer höheren Macht entstammen muss. Durch ihn werden innerhalb von *Fantastic Voyage* philosophische Überlegungen angestrebt, die auch mit dem Konzept des „Gedankenexperiments“ vereinbar sind, wie es beispielsweise Susan Schneider allgemein und für die Science Fiction im Besonderen definiert:

Thought experiments are imagination's fancies; they are windows into the fundamental nature of things. A philosophical thought experiment is a hypothetical situation in the "laboratory of the mind" that depicts something that often exceeds the bounds of current technology or even is incompatible with the laws of nature, but that is supposed to reveal something philosophically enlightening or fundamental about the topic in question. [...] Intriguingly, if you read science fiction writers like Stanislaw Lem, Isaac Asimov, Arthur C. Clark and Robert Sawyer, you are already aware that some of the best science fiction tales are in fact long versions of philosophical thought experiments. (Schneider 2009, 1-2)

Die Körperreise und der Schrumpfvorgang, der sie ermöglicht, sind dabei die Grundvoraussetzungen. Das Gedankenexperiment in Bezug auf die Rolle des Menschen als physisches und metaphysisches Wesen wird im Anschluss aber erst durch die Figuren und durch diese auch durch die Leser\*innen in Gang gebracht. Dabei nehmen Duvals religiöse Überlegungen einen wichtigen Platz ein. Auch Cora folgt in einigen Situationen den Gedankengängen ihres Vorgesetzten und weist auf die Besonderheit des Moments hin, den sie als Allererste erleben können (vgl. Fleischer 2001, 0:53:09-0:53:15). Diese Äußerungen stoßen bei Michaels allerdings auf Unverständnis. Er versucht daher, als Reaktion darauf immer wieder eine rein wissenschaftliche Erklärung für das Geschehen abzugeben. So schließt sich z. B. auch an die eben erwähnte Filmszene mit Cora eine Diskussion an, da Michaels im Gegensatz zu ihr

---

the physical, chemical, biological, and astronomical phenomena that life makes available for study, not in the experience of living itself. [...] It focuses on what is generally true of and for us all rather than on what is specifically true of and for only one person. His fiction shows no interest in and scarcely an awareness of two extremely personal elements in all men's lives, religion and sex. As a result, his people are depersonalized to the extent of being dehumanized" (Patrouch 1977, 161). In diesem Fall wird durch Duval jedoch in einem gewissen Maß auch Religion eingebracht. Entgegen Patrouchs Auffassung zählt Asimov z. B. ebenso in seinem Opus 200 auch Texte auf, in denen er sich konkret mit Religion befasst hat (vgl. Asimov 1979, 211-223). Dies bestätigt Mithoff Miller: „Although Asimov claims no religious affiliation himself, some of his most effective works have strong religious or theological elements because he recognizes the importance of religion in man's history and because, as he says, he is interested in religion along with many other subjects“ (Mithoff Miller 1977, 26).

und Duval das Erlebte – den Weg des Blutes durch das Herz – als einen einfachen biologischen Austauschprozess ansieht, während sich die anderen überwältigt zeigen (vgl. ebda, 0:53:09-0:54:03).

Was durch die gegensätzlichen Meinungen entsteht, sind teilweise Gespräche philosophischer Art, die dieses Element der Körperreise herausstellen. Betrachtenswert ist beispielsweise die Diskussion um die Seele, die im Film ebenfalls präsentiert wird (vgl. ebda, 1:24:03-1:24:27), hier allerdings der Einfachheit halber direkt aus dem Roman zitiert werden soll. Nach Eintritt in das Gehirn erkennt Duval erneut das Wundersame und Einzigartige der Situation:

“What we see,” said Duval, “is the essence of humanity. The cells are the physical brain, but those moving sparkles represent thought, the human mind.” “Is that the essence,” said Michaels, harshly. “I would have thought it was the soul. Where is the human soul, Duval?” “Because I can’t point it out, do you think it doesn’t exist?” demanded Duval. “Where is Benes’ genius? You are in his brain. Point to his genius.” (Asimov 1966, 162)<sup>215</sup>

In diesem Zitat zeigen sich mehrere beachtenswerte Aspekte. Zum einen steht hier natürlich die Diskussion über abstrakte Begriffe bzw. nicht nachweisbare menschliche Komponenten wie die Seele oder den Verstand im Vordergrund. Michaels macht sich dabei zunächst indirekt über Duvals Hang zum Religiösen lustig, indem er sagt, dass nicht der Verstand, sondern die Seele die menschliche Essenz ausmachen müsste. Hierbei ist zu bemerken, dass die Wortwahl dabei im Original ambivalent interpretiert werden kann, da das Wort „mind“ (ebda) nicht nur für „Verstand“, sondern auch für „Geist“ verwendet werden kann, was ihn wiederum näher an den Seelenbegriff heranführt und die Unterscheidung dabei weniger ins Gewicht fallen würde. Unabhängig davon sind alle hier gewählten Begriffe („thought“, „mind“, „soul“ und „genius“ (ebda)) Wörter, die etwas beschreiben, was sich nicht lokalisieren lässt, also nicht physisch greifbar ist, wie Duval im Anschluss klarstellt. Dennoch geht

---

<sup>215</sup> Susan Schneider stellt die Frage nach der Natur des menschlichen Gehirns und die Diskussion darüber ebenfalls sehr plastisch heraus: „Numerous developments in cognitive science strongly support the aforementioned computational theory of mind (CTM). They also seem to support the related doctrine of informational patternism. However, it is important to note that while the brain may be a computational device, one’s mind might be something more. Perhaps, for instance, our brains can be mapped out in terms of the language of a penultimate computational neuroscience yet we nonetheless have souls. Are these two things really inconsistent? Or perhaps consciousness is a non-physical, non-computational, feature of the brain. The debate rages on in philosophy of mind“ (Schneider 2009, 8). Im gleichen Sammelband sind ebenfalls die Beiträge von Eric Olson und Derek Parfit von Interesse. Olson stellt dabei u. a. verschiedene Positionen heraus, z. B. die vom Menschen als rein materialem Wesen oder als Mischung aus Physis und Metaphysis (vgl. Olson 2009, 70). Parfit beschäftigt sich mit der sogenannten „Bundle Theory“, die die Existenz des Menschen vor allem im Zusammenhang mit der Sprache begründet sieht (vgl. Parfit 2009, 92). Eugene Thacker geht im Beitrag „Bioinformatic Bodies and the Problem of „Life Itself““ der Frage nach, was der Mensch ist, wenn sich alles auf einen genetischen Code herunterrechnen lassen würde.



er davon aus, dass dies nicht heißt, dass solche Dinge nicht grundsätzlich existieren. Er verknüpft dabei zumindest die „Gedanken“ mit einem wahrnehmbaren körperlichen Vorgang, allerdings nicht, indem er sagt, dass die Funken Gedanken *sind*, sondern dass sie sie *repräsentieren*. Die Aussage ist auch in Hinsicht auf die Analyse literarischer Mittel interessant, da er hier einem körperlichen Vorgang unterstellt, als Metapher für einen metaphysischen Begriff zu dienen. Philosophisch ist dies insoweit zu betrachten, als die naturwissenschaftliche Ansicht dabei umgekehrt wird: Duval geht also nicht davon aus, dass das, was der Mensch als Gedanken bezeichnet, ein sprachliches Hilfsmittel für die elektrischen Impulse im Gehirn ist, sondern davon, dass die sichtbaren Impulse ein Ausdruck der Gedanken sind. Dabei erkennt er gleichermaßen physische und metaphysische Phänomene an, wobei durch den Fokus auf das Metaphysische diesem sogar ein etwas höherer Stellenwert zuzukommen scheint. Das zeigt sich ebenfalls daran, dass Duval herausstellt, dass sie sich nicht in irgendeinem Gehirn befinden, sondern in dem von Benes: „That’s the awesome thing of it. We’re not just in the mind of a man. This, all about us, is the mind of a scientific genius; someone I would put almost on a par with Newton“ (ebda, 162-163). Zum einen bringt Duval damit zum Ausdruck, dass das Gehirn eines intelligenten Menschen wie Benes ein besonderes Reizeziel ist und stellt damit ein etwas elitäres Denken zur Schau. Davon abgesehen spricht er dem Gehirn damit aber gleichzeitig eine gewisse Individualität zu, die mit der Individualität seines Besitzers zusammenhängt. Das Gehirn ist somit für ihn nicht bloß ein Organ, dessen Aufbau erforscht und in einem gleichbleibenden Schema erfasst werden kann, sondern gehört zu einem einzigartigen Träger, der ihm bestimmte Eigenschaften verleiht, die ein anderes Gehirn nicht aufweist. Unabhängig davon, dass dieses „Genie“ genauso wenig sichtbar ist wie die Gedanken oder der Verstand, die an ihm beteiligt sind, spricht ihm Duval doch nicht seine Existenz ab.

Auch können körperliche Funktionen direkt mit anderen menschlichen Eigenschaften verbunden werden, wie in diesem Fall, in dem sich Cora für ihre Angst in einer gefährlichen Situation schämt:

“I was so *scared*<sup>216</sup>,” she sobbed. “Both of us were,” Grant assured her. “Will you stop thinking it’s a disgrace to be frightened. There’s a purpose to fear, you know.” [...] It makes the adrenalin flow so that you can swim that much faster and longer and endure that much more. An efficient fear mechanism is good basic material for heroism.” (ebda, 154)

---

<sup>216</sup> Kursivsetzung im Original.

Grant stellt eine Kette her, die von einer Emotion (Angst) über einen körperlichen Vorgang (Ausschüttung von Adrenalin) zu einer metaphysischen Eigenschaft (Heldentum) führt. Körperliche und überkörperliche Besonderheiten werden dabei verwoben und bedingen sich gegenseitig, ohne dass eine bestimmte dabei Vorrang vor den anderen erfahren würde.

Gedanken über den Körper, die sich einer rein naturwissenschaftlichen Betrachtung widersetzen, müssen nicht notgedrungen an religiöse Ansichten geknüpft sein. Im Falle von Duval fällt sein Glaube zwar oft mit dieser Denkweise zusammen, es zeigt sich aber ebenfalls ein religionsunabhängiger Umgang damit, der sich am ehesten unter dem Begriff des „Staunens“ verstehen lässt. Dies wird in der Forschungsliteratur zur Science Fiction konkret als „Sense of Wonder“ (Dath 2019, 16) bezeichnet. Patrouch nennt es z. B. „the sublimity and the beauty of what there is to see out there“ (Patrouch 1977, 162). Obwohl er sich hier vor allem auf Asimovs Weltraumerzählungen bezieht, lässt sich das Konzept auch vom „out there“ des Alls auf das „in there“ des eigenen Körpers beziehen.<sup>217</sup> Dath charakterisiert den „Sense of Wonder“ wie folgt:

Wendepunkte dieser Sorte, plötzliche transnarrative Strukturwahrnehmungen [...], Staunen (Sense of Wonder) über Teile eines Ganzen, die unverhofft in diesem einrasten, sind konstitutive Merkmale der SF-Rezeption. Das Vergnügen an diesen Effekten ist ein subjektives, aber nicht notwendig auf ein Einzelsubjekt beschränkt – ich habe es nicht nur alleine erlebt. (Dath 2019, 42)

Während der Körperreise entstehen des Öfteren solche „Wendepunkte“, die den Figuren, aber auch den Leser\*innen zu einem neuen Blickwinkel auf das Beschriebene verhelfen. Abgesehen von Michaels, der – wie erwähnt – auf die meisten Ereignisse der Reise mit wissenschaftlich nüchternen Erklärungen reagiert, bewundern die anderen Protagonist\*innen oftmals das, was sie wahrnehmen, ohne sofort auf eine rationale Erklärung zurückgreifen zu müssen. Selbst wenn eine solche erfolgt, kann sie direkt auch in Verbindung mit dem grundsätzlichen Staunen darüber gesetzt werden. Hier können erneut die unterschiedlichen Ansichten von Michaels und den anderen Crewmitgliedern dies illustrieren. Obwohl Michaels erklärt, dass das, was die Körperreisenden sehen, durch den Schrumpfvorgang verzerrt wird, kann sich Cora der Faszination der Szenerie nicht entziehen:

---

<sup>217</sup> Brian Aldiss schreibt über seine Erfahrungen mit Science Fiction-Literatur passend dazu: „As Charles Darwin looked at things and saw them as they really were, so was I now looking clearly at things within myself, hidden from myself. I had known they were lurking there, indeed used them to empower my fiction, yet had never perceived them clearly: they were the smoke, not the bonfire. Is not one function of metaphysics to uncover what is ultimately real, even if one moves into the future to wrestle with it and all its seemings? Is not science fiction ideal for this purpose?“ (Aldiss 2011, 230).

“But even if it’s not an accurate reflection,” said Cora in an awed tone, “surely it has a beauty all its own. They’re like soft, squashed balloons that have trapped a million stars apiece.” “Actually, they’re red blood corpuscles,” said Michaels to Grant. “Red in the mass, but straw-colored individually. Those you see are fresh from the heart, carrying their load of oxygen to the head and, particularly, the brain.” (Asimov 1966, 80)

Während Michaels an dieser Stelle klar darauf bedacht ist, die nüchternen Fakten wiederzugeben, kann Cora eine Schönheit in den körperlichen Vorgängen ausmachen, die über ein medizinisches Interesse hinausgeht. Daran zeigt sich erneut auch auf einer anderen Ebene der Vergleich zwischen Physischem und Metaphysischem, da Michaels allein mit rationalem Denken, Cora jedoch mit Emotionen und Gefühlen an die Situation herangeht. Dabei schwingt ebenfalls die grundsätzliche Akzeptanz mit, dass nicht alles erklärbar, begreifbar oder für den Menschen erreichbar sein muss. So sagt Duval über das Herz: „The architecture is marvelous,” said Duval. “It would be magnificent to see that valve close from this angle, held by living struts designed to do their work with a combination of delicacy and strength that man himself, for all his science, cannot yet duplicate” (ebda, 97). Ebenso fasziniert wie erschrocken erkennt Grant den Aufbau der Antikörper an: „At closer quarters, he could see its surface; a portion in profile showed clear, but within were granules and vacuoles, an intricate mechanism, too intricate for biologists to understand in detail even yet, and all crammed into a single microscopic blob of living matter. (ebda, 175-176). Während die Kopie des Herzens oder der Aufbau eines Antikörpers sich dem menschlichen Können oder Verständnis entzieht<sup>218</sup>, sind in *Fantastic Voyage* durch das Schrumpfen und die Reise durch den menschlichen Körper Dinge und Einblicke möglich, die sich zuvor noch niemandem eröffnet haben. Dies wird von den Protagonist\*innen durchaus realisiert und wertgeschätzt, wodurch erneut der rein rational naturwissenschaftliche Blick darauf entfallen kann und sogar alles andere in den Hintergrund rückt. So ist Duval beispielsweise derart fasziniert davon, dass er einen Ranvier-Schnürring anfassen kann, dass er darüber unmittelbare tödliche Gefahren vergisst (vgl. ebda, 178). Auch Grant fällt der Faszination zum Opfer: Nachdem ihm bewusst wird, dass ein Spaziergang durch die Lunge, bei dem er sich das Schienbein an einem Staubpartikel stößt, ein Erlebnis ist, von dem er noch seinen Enkeln berichten kann (vgl. ebda, 116), beginnt er das Ganze weniger als Mission, sondern vielmehr als besondere

---

<sup>218</sup> Natürlich schreitet die Wissenschaft in diesen Bereichen immer mehr voran und sowohl in der Organforschung als auch der Virologie sind inzwischen erstaunliche Dinge möglich. Dennoch ist z. B. die exakte Kopie eines menschlichen Herzens, das dann als Transplantationsorgan dienen kann, noch nicht möglich. Auch die aktuelle Coronapandemie zeigt, dass die Virologie inzwischen zwar Erstaunliches bewerkstelligen kann, auf der anderen Seite aber die Entschlüsselung des Bauplans von Viren zu deren Bekämpfung immer wieder neue Herausforderungen stellen kann.

Erfahrung zu betrachten: „The crevice, he knew, was just the other side of the boulder and he might have gone around it but for the fact that the exhalation made the route over it the simpler and because (why not admit it?) it was more exciting this way“ (ebda). Statt sich nur darauf zu konzentrieren, möglichst gefahrlos seine Aufgabe zu erfüllen und sie somit rational anzugehen, sieht Grant die Chance, diese besondere Erfahrung vollumfänglich zu genießen und lässt sich damit mehr durch seine Gefühle als durch seinen Verstand leiten. Es wird dabei herausgestellt, dass die Erfahrungen der Körperreise einzigartig und „phantastisch“ sind:

It was the misfortune of the *Proteus*<sup>219</sup> and her crew to be pioneers into a realm that was literally unknown; surely a fantastic voyage if ever there was one. And within that voyage, Grant was now on a fantastic subvoyage of his own; blown through what seemed miles of space within a microscopic air chamber in the lung of a dying man. (ebda, 118)

Weder Grant noch die anderen Crewmitglieder können sich also auf das verlassen, was sie wissen oder erlebt haben, da ihre Erfahrungen während der Körperreise über alles hinausgehen, was sie oder sonst irgendjemand kennt. Duval versucht diesen Eindruck zu Beginn der Reise im Film in Worte zu fassen, indem er sagt: „The medieval philosophers were right. Man is the centre of the universe. We stand in the middle of infinity, between outer and inner space. And there is no limit to either“ (vgl. Fleischer 2001, 0:38:12-0:38:26). Auch mit einfachen filmischen Mitteln wird das Staunen über den Körper und die Überwältigung der Reise dargestellt: So wird beispielsweise kurz nach dem Eintritt des U-Bootes dessen Besatzung gezeigt, wie sie sich dicht an dicht am Fenster drängen, um einen Blick auf das zu werfen, was draußen vorgeht. Dabei wird als Einstellungsgröße eine Nahaufnahme gewählt, die primär die Gesichter der Reisenden in den Fokus rückt (vgl. ebda, 0:37:17). Hickethier spricht bei dieser Einstellung davon, dass besonders Mimik und Gestik der Figuren in den Vordergrund treten (vgl. Hickethier 2012, 58). Deren Emotionen werden so deutlich und können sich unter Umständen stärker auf die Zuschauer\*innen übertragen. Das Staunen der Körperreisenden wird damit auch in gewisser Weise zum Staunen der Rezipient\*innen. Van Parys behandelt diesen Aspekt ebenfalls in seiner filmischen Analyse von *Fantastic Voyage* und greift dabei erneut den „Sense of Wonder“ auf:

The travelers not only undertake a journey inside the body, they also “collide” with their environment on multiple occasions in which the sensory experience of the characters is emphasized. Not surprisingly, the gaze is especially important; moreover, it is often psychologically motivated by curiosity, which activates sf’s traditional

---

<sup>219</sup> Kursivsetzung im Original.

“sense of wonder.” This gaze is usually supported by transparent milieux or light sources that mediate between the observer and the observed (Van Parys 2011, 294)

Der Eindruck, dass eine so genaue Erforschung des menschlichen Körpers den Blick auf ihn nicht auf eine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise reduziert, sondern im Gegenteil den Fokus auch auf seine metaphysischen Komponenten verlagert, wird ebenfalls an Stellen bestätigt, in denen die Wahrnehmung von Körpern eine Rolle spielt. Diese beziehen sich dabei nicht notgedrungen immer auf Benes (als „Schauplatz“ der Körperreise), sondern können auch bei anderen Figuren Anwendung finden, was noch einmal die These bestärkt, dass die Körperreise dazu anregt, über das Menschsein an sich nachzudenken. Dabei bietet sich ein Vergleich zwischen einer Szene des Films und einer Passage des Romans an. In den Opening Credits von *Fantastic Voyage* wird mehrfach in einem Close-up Benes‘ Gesicht gezeigt.<sup>220</sup> Er liegt völlig regungslos da. Sehr ungewöhnlich ist dabei, dass dem Intro jegliche musikalische Untermalung fehlt. Stattdessen wird dieses von einer Folge von Tönen begleitet, die allesamt technisch anmuten. Dazu gehören z. B. das Tippen einer Schreibmaschine (das von der Einblendung der Namen der am Film Beteiligten begleitet wird) oder das Geräusch einer Nadel, die Messaufzeichnungen auf Papier festhält. Ergänzt wird die bildliche Darstellung schließlich noch von medizinischen Röntgenaufnahmen, Geräten zur Überwachung und Untersuchung des Körpers und Wissenschaftler\*innen bei der Arbeit (vgl. Fleischer 2001, 0:03:30-0:05:12).<sup>221</sup> Alle Elemente des Intros vermitteln den Eindruck, dass der Körper Benes‘ hier als medizinisches Objekt gekennzeichnet wird, also eher die Ansicht, dass sich dieser auf physische und erforschbare Dimensionen begrenzt. Dem entgegen steht eine vergleichbare Szene im Roman, bei der ebenfalls die Betrachtung eines Körpers im Fokus steht. Da im Roman außerdem die Gedanken Grants wiedergegeben werden, bietet sich hier ein Mehrwert der schriftlichen Beschreibung<sup>222</sup>: „Grant looked at Cora’s profile

---

<sup>220</sup> Anders als im Roman wird im Film hier die Handlung bis zum Anschlag auf Benes‘ nur recht kurz zusammengefasst, ohne dass die genauen Hintergründe erklärt werden. Während der Text dem ersten und auch streng genommen zweiten Kapitel nach zu urteilen zunächst noch eine völlig andere Richtung einschlagen könnte, wird im Film der Vorgeschichte weniger Raum gegeben und der Fokus liegt hier bereits stärker auf dem Körper Benes‘ und den wissenschaftlichen Aspekten.

<sup>221</sup> Van Parys geht ebenfalls auf das Intro ein und identifiziert die Töne und Bilder als „mixing the output and sound of a typewriter with synthesizer bleeps and photographic material“ (Van Parys 2011, 296).

<sup>222</sup> Natürlich hat auch der Film Mittel zur Wiedergabe von Gedanken, z. B. in Form eines Voiceovers, das durch die oder den entsprechenden Darsteller\*in (oder Synchronsprecher\*in) für die Szene gesprochen wird. Darauf greift *Fantastic Voyage* nicht zurück, um z. B. Grants Gedanken über Cora zu verdeutlichen. Es wird hier eher subtil über die Mimik, Gestik und Kameraeinstellung gearbeitet, z. B. in der Szene, in der Grant und Cora sich über den Laser an Bord unterhalten. So wird beispielsweise durch ein Schuss-Gegenschussverfahren das Gespräch der beiden dargestellt, wobei der Fokus hier auf der oberen Körperhälfte/den Gesichtern liegt und die Mimik in den Fokus rückt. So reagiert Cora auf Grants Nachfragen zu Duval und direktem Augenkontakt eher zurückhaltend, wenngleich sie zuvor durchaus gelassen seine Aussagen kontert (vgl. Fleischer 2001, 0:20:52-0:22:10).

once more with almost worshipful reverence, lifted, as it was, and looking infinitely mysterious in shadowy blue. She was the ice-queen of some polar region lit by a blue-green aurora, Grant thought quixotically, and suddenly found himself empty and yearning“ (Asimov 1966, 93). Hier kommt es klar zu einer Überhöhung Coras, die zwar von ihrer körperlichen Erscheinung ausgeht, jedoch erst in Kombination mit der Szenerie bzw. der Körperreiseerfahrung und den Emotionen, die Grant empfindet, ihre volle Wirkung entfaltet. Folgerichtig entfallen hierbei auch jegliche nüchtern-medizinischen Attribute zur Beschreibung ihrer Gestalt und der Roman beruft sich stattdessen auf sprachliche Bilder, die ihr etwas Erhabenes und Übermenschliches verleihen. Ausschlaggebend für diesen Eindruck sind z. B. die Verwendung von Wörtern wie „aurora“ und „worshipful“ (ebda), die Cora metaphysisch wirken lassen. Grants Gefühl von Leere und Verlangen kann hier zwar auch im Kontext sexueller Begierde – also rein körperlich – verstanden werden, dies würde aber nicht zu der vorangegangenen Beschreibung passen. Vielmehr scheint die beschriebene Leere sich hier mit dem vergleichen zu lassen, was viele der Körperreisenden früher oder später erfahren müssen: das Gefühl, Eindrücke und Offenbarungen zu erhalten, die vor ihnen noch niemand hatte, aber gleichzeitig erneut an Grenzen ihres Wissens und Begreifens zu stoßen. Besonders relevant ist dabei, dass Coras von außen betrachteter Körper im Licht des von innen betrachteten Körpers eine besondere Wirkung entfaltet, die wiederum bei Grant zu einer verstärkten und philosophisch zu nennenden Wahrnehmung seines Selbst, seiner Bedürfnisse und seiner Situation führt.

Zu einer noch eindeutigeren philosophischen Überlegung über das Leben und dessen Existenz über das Physische hinaus kommt es in einer anderen Szene. Im Kontrollzentrum beobachtet einer der leitenden Offiziere eine Ameise, die auf seinem Schreibtisch krabbelt. Seine Bewegung deutet zunächst an, dass er sie zerschlagen möchte, kurz davor besinnt er sich allerdings, was durch eine längere Pause in seiner Handlung untermalt wird, und tötet das Insekt nicht. Sein Kollege sagt daraufhin, dass er alle Formen des Lebens unabhängig von dessen Größe zu respektieren scheint und möglicherweise noch als Hindu enden wird (vgl. Fleischer 2001, 1:15:17-1:15:38). Zum einen lässt sich durch das kleine Lebewesen eine direkte Assoziation zu den geschrumpften Körperreisenden herstellen. Zum anderen lässt sich die Szene auch so interpretieren, dass hierdurch der Fokus auf die Wichtigkeit des Lebens an sich gelenkt wird und dass die Ameise nicht nur einen Körper besitzt, der schnell zerstört werden kann, sondern möglicherweise über andere, metaphysische Attribute verfügt, deren Auslöschung der Offizier nach einer kurzen Überlegung nicht riskieren möchte.

Das wird auch durch den Hinweis auf einen religiösen Hintergrund (Hinduismus) unterstrichen. Obwohl er selbst kein Körperreisender ist, wird er doch durch die indirekte Erfahrung dieser in seiner Denkweise beeinflusst.<sup>223</sup> Von Interesse ist auch die Weiterführung der Handlung über die eigentliche Mission hinaus, die im Roman, nicht aber im Film vorhanden ist. Hier heißt es z. B. über Grants Empfindungen nach der Körperreise: „Grant still hadn't grown used to the world as it was. He had slept, with a few breaks, for fifteen hours, and he woke in wonder at a world of light and space“ (Asimov 1966, 180). Diese kurze Passage bringt zum Ausdruck, dass Grants Mission ihm nicht nur einen Einblick in die menschliche Innenwelt geliefert hat, sondern auch einen neuen Blick auf die eigentlich bekannte Außenwelt.

Abschließend erhält die Körperreise eine philosophisch-reflexive Dimension, wenn Körperfunktionen vermenschlicht werden, was vor allem in Bezug auf die Antikörper passiert, die im Laufe der Handlung den Status einer feindlichen Bedrohung annehmen. Dabei findet eine Anthropomorphisierung statt:

“What are they doing?” asked Grant. “Each bacterium has a distinctive cell wall made out of specific atomic groupings hooked up in a specific way. To us, the various walls look smooth and featureless; but if we were smaller still – on the molecular scale instead of the bacterial – we'd see that each wall had a mosaic pattern, and that this mosaic was different and distinctive in each bacterial species. The antibodies can fit neatly upon this mosaic and once they cover key portions of the wall, the bacterial cell is through; it would be like blocking a man's nose and mouth and choking him to death.” Cora said excitedly, “You can see them cluster. How – how horrible.” “Are you sorry for the bacteria, Cora?” said Michaels, smiling. “No, but the antibodies seem so vicious, the way they pounce.” Michaels said, “Don't give them human emotions. They are only molecules, moving blindly. Interatomic forces pull them against those portions of the wall which they fit and hold them there. It's analogous to the clank of a magnet against an iron bar. Would you say the magnet attacks the iron viciously?” (ebda, 137-138)

---

<sup>223</sup> Der Effekt ist allerdings auch umgekehrt zu beobachten. Nachdem die Crew in letzter Sekunde dem Tod entkommen und (im Roman) das U-Boot ebenfalls sicher – wenn auch zerstört – aus Benes' Körper gelangt ist, sagt Grant zu den leitenden Offizieren: „It's all right, general. That's what's left of the *Proteus* and somewhere in it you'll find whatever's left of Michaels. Maybe just an organic jelly with some fragments of bones“ (Asimov 1966, 180, Kursivsetzung im Original). Michaels wird an dieser Stelle zu einem ordinären Brei aus Gewebe degradiert. Ein ähnlicher Effekt, wie er auch in *Nutshell* bei Claude angewendet wird, wenn der Erzähler diesen hauptsächlich auf seine Körperfunktionen beschränkt und mit Tieren vergleicht (vgl. McEwan 2016, 111). In beiden Fällen sind die betroffenen Figuren negativ konnotiert und ihnen wird durch die Beschreibungen zumindest teilweise die Menschlichkeit (jenseits der physischen Existenz) abgesprochen.

An dieser Stelle kollidieren zunächst erneut die Ansichten Michaels' mit denen der anderen Crewmitglieder, denn er beobachtet den Vorgang als wissenschaftlichen, körperlich notwendigen Prozess, ohne dabei die Antikörper oder Bakterien einer Wertung zu unterziehen.<sup>224</sup> Cora, die ebenfalls Wissenschaftlerin ist, kann sich einer emotionalen Betrachtung des Geschehens nicht entziehen. Sie behauptet zwar, kein Mitleid für das Bakterium zu empfinden, betont aber im gleichen Atemzug die Grausamkeit der Antikörper, denen sie damit ein bewusst bösesartiges Vorgehen und folglich eine emotionale Motivation unterstellt.<sup>225</sup> Obwohl Michaels diese Ansicht verspottet, zeigt sich auch in seinen Aussagen ein ähnliches Vorgehen. Zunächst vergleicht er das, was mit dem Bakterium geschieht, nämlich mit der Erfahrung, die ein Mensch macht, wenn er erstickt wird. Damit ist seine Verurteilung Coras, die den Körperfunktionen menschliche Gefühle zuspricht, eher kritisch zu betrachten, da er im Prinzip das Gleiche tut. Er relativiert diese Aussage zwar durch den Vergleich mit dem Magneten am Ende, dennoch greift auch er zuvor auf die Technik des Anthropomorphisierens zurück. Dies ist ebenfalls im anschließenden Kapitel relevant, da hier konkrete sprachliche Mittel für die Beschreibung der Körperreise in den Vordergrund treten.

*Fantastic Voyage* fokussiert besonders durch Duval religiöse Bezüge, die der Körperreise eine Dimension der Erkenntnisförderung verleihen, die dennoch das Element des Unbekannten weiter aufrechterhält. Obgleich die Figuren durch ihre Stellung als Wissenschaftler\*innen grundsätzlich rational und unter Berufung auf ihr empirisch nachweisbares Wissen an Situationen herangehen könnten, zeigt sich, dass dieses Vorgehen oft zugunsten einer emotional geprägten Wahrnehmung außen vor gelassen wird und sich die Körperreisenden dem Ereignis hingeben, ohne es erklären zu wollen oder zu müssen. Das lässt sich am besten unter dem Begriff des „Staunens“ zusammenfassen, das nicht die Dimension des „Verstehens“ voraussetzt. Durch die Reise wird den Figuren dabei bewusst, dass der Mensch mehr als nur ein physisches Objekt ist. Dies zeigt sich deutlich an den unterschiedlichen Inszenierungen von Körpern und Körperbestandteilen, die auch überhöht oder – im letzteren Fall – gar anthropomorphisiert dargestellt werden können.

---

<sup>224</sup> Ironischerweise ist es Michaels, der am Ende die Position des Bakteriums einnimmt, das von den Antikörpern zerstört wird.

<sup>225</sup> Eine gendersensitive Lesart lässt hier auch die Interpretation zu, dass Cora stereotypisch feminine Eigenschaften präsentiert, indem sie trotz ihres Status' als Wissenschaftlerin eine emotionale Wertung in die Beobachtung des Geschehens einbringt. Dagegen spricht allerdings die Charakterisierung Duvals, der durch seine religiösen Bezüge ebenso des Öfteren seinen wissenschaftlichen Blickpunkt verlässt.



### 3.2.4. Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst

Insbesondere für die Betrachtung der Kunstelemente in *Fantastic Voyage* ist es von Vorteil, dass hierbei neben dem Roman auch filmisches Material zur Verfügung steht. Damit erhält das Werk eine zusätzliche visuelle Dimension. Besonders in Bezug auf die Darstellung des bereisten Körpers im Inneren zeigt sich dabei eine **Kombination aus medizinisch-biologischen und ästhetischen Elementen**. Die Nutzung der Literatur schlägt sich vor allem in **sprachlichen Bildern bzw. Stilmitteln** nieder – beispielsweise in der bereits angesprochenen Anthropomorphisierung der Körperfunktionen oder in Metaphern und Vergleichen außerhalb des wissenschaftlichen Bereichs, die z. B. dann auftreten, wenn es an einer medizinisch-biologischen Beschreibung mangelt. Daneben kommt es ebenfalls zu **Verweisen auf andere Künste** wie Architektur, Musik oder Tanz. Außerdem spielen – wenn auch deutlich reduzierter als in *Nutshell* – intertextuelle Verweise eine Rolle.

Bereits im ersten Analysekapitel wird beschrieben, wie die Körperinnenwelt mit filmischen Mitteln inszeniert wird. Hier gehe ich nun genauer auf die künstlerische Gestaltung ein, die sich nicht an den biologischen Gegebenheiten orientieren muss, aber diese aufgreifen und ästhetisch fruchtbar machen kann. Zu erwähnen wäre vorab, dass sicherlich einige Entscheidungen hinsichtlich der Gestaltung bestimmter Settings auch dem Umstand geschuldet sind, dass zum Zeitpunkt der Entstehung des Films im Gegensatz zum aktuellen Stand z. B. noch keine digitale Nachbearbeitung und Computeranimation im heutigen Umfang möglich war und daher mit den zur Verfügung stehenden Mitteln gearbeitet werden musste.<sup>226</sup> Was zunächst nach einer Einschränkung klingt, kommt der Darstellung der Körperreise jedoch zugute, da hier – passend zum Thema – vorrangig mit physischen Objekten gearbeitet wird. Dabei ist ebenfalls zu beachten, dass diese oftmals nicht als das wahrgenommen werden, was sie sind, also von den Rezipient\*innen anders betrachtet werden. Es kommt zu einer Kombination aus der wissenschaftlichen Darstellung des Körpers und einer gewissen „Künstlichkeit“, hier aber in erster Linie nicht zu verstehen als „unecht“, sondern als ästhetische Aufwertung. Der Körper kann so nicht nur als nüchterne Maschine, sondern gleichermaßen als geheimnisvolles Kunstwerk interpretiert werden. Der Effekt kann sowohl optisch

---

<sup>226</sup> Dennoch war *Fantastic Voyage* mit 5 Millionen Dollar Kosten eine der teuersten Science Fiction-Produktionen ihrer Zeit, es wurde also einiges investiert, um den Film möglichst eindrucksvoll zu gestalten. Die Einnahmen waren außerdem angemessen hoch, was dazu führte, dass *Planet of the Apes* ebenfalls verwirklicht wurde, da der Erfolg von *Fantastic Voyage* als Argumentationsgrundlage dienen konnte (vgl. Schauer 2016, 81).

als auch akustisch im Film auftreten, indem Geräusche und Musik zusätzlich zum Bild eine bestimmte Wirkung entfalten. Zwei Beispiele sollen dieses Vorgehen illustrieren.

Von Interesse ist unter anderem die Darstellung der Lunge und Grants Expedition darin. Die Handlung umschließt dabei die Tauchexpedition der Crew sowie Grants Alleingang in der Lunge, aus der er Sauerstoff für den U-Bootantrieb gewinnen soll. Dabei wird die Darstellung primär durch die Komponenten des Schauspielens, des Visuellen und des Auditiven vorangebracht (vgl. Hickethier 2012, VI-VII).<sup>227</sup> Für die Szene, in der die U-Bootbesatzung durch den Körper schwimmt und auch für die, in der Grant die Lunge durchfliegt, mussten alternative Bewegungsformen und Hilfsmittel eingesetzt werden, damit der gewünschte Effekt im Film erzielt werden konnte. Laut IMDb wurden die Darsteller\*innen für die Schwimmszene an Kabeln aufgehängt, sodass nicht unter Wasser gedreht werden musste. Um die Bewegungen trotzdem so erscheinen zu lassen, als würden sie im Wasser ausgeführt, wurde die Geschwindigkeit angepasst (vgl. IMDb „Die phantastische Reise. Trivia“).<sup>228</sup> Obwohl hierbei versucht wurde, möglichst realistische Eindrücke zu schaffen, wird der Szene durch dieses Vorgehen (gewollt oder ungewollt) durch das Schauspiel eine künstlerische Dimension gegeben: Die Bewegungen der Darsteller sind choreographiert und bekommen dadurch eine fast tänzerische Anmutung (vgl. Fleischer 2001, 0:58:27-1:00:17). Noch stärker zeigt sie sich in der Lungenszene mit Grant, in der durch das Spiel mit der Luft teils akrobatische Flugszenen zum Einsatz kommen. Diese können zugleich spielerisch und gefährvoll wirken, wenn Grant Salto schlagend zum Spielball der Körperkräfte wird. Die Bewegungen sind von einer choreographischen Künstlichkeit geprägt, die weniger auf Nutzen als auf Ästhetik fokussiert ist. Zu hören ist (bis auf einen kurzen Wortwechsel der Crew außerhalb der Lunge) lediglich das Geräusch der Luft, die durch die Lunge strömt und Grants Atemgeräusche, sodass der Fokus deutlich auf der Inszenierung der Bewegungen liegt (vgl.

---

<sup>227</sup> Hickethier unterscheidet bei der Analyse des Filmischen zwischen den Hauptelementen des Visuellen, des Auditiven und des Narrativen, führt aber in einem zusätzlichen Kapitel nachfolgend auch das Schauspielern und Darstellen auf (vgl. Hickethier 2012, VI-VII). Letzteres kann streng genommen als Kombination der drei vorherigen Punkte angesehen werden, da der Darstellende z. B. durch Gestik, Mimik und Kostümierung visuell auftritt, durch seine Stimme etwas Auditives einbringt und sein Spiel insgesamt dem Narrativen dient, wobei Hickethier hier erwähnt, dass das Spiel und die Ausstrahlung (er spricht dabei von der „Aura“ (ebda, 163)) die Rezipient\*innen auch von der Handlung ablenken können, indem sie in den Bann der Person gezogen werden, die eine Rolle verkörpert (vgl. ebda). Obwohl Grant sicherlich als charismatischer Protagonist angelegt ist, ist in der Lungenszene das Spiel des Darstellers Stephen Boyd jedoch auf die Handlung konzentriert bzw. unterstreicht diese.

<sup>228</sup> Diese Behauptung wird auf IMDb nicht mit einer zusätzlichen Quelle belegt, wenn man sich die Szenen jedoch anschaut, ist deutlich zu erkennen, dass die Schauspieler nicht im Wasser schwimmen und die Bewegungen durch die Varianz in der Geschwindigkeit beeinflusst werden (vgl. z. B. Fleischer 2001, 0:58:27-1:00:17). Außerdem behauptet auch Van Parys: „In *Fantastic Voyage*, the actors do not really swim in bodily fluids, but dangle from wires on elaborate sets“ (Van Parys 2011, 296, Kursivsetzung im Original).

ebda, 1:02:20-1:03:26). Im Roman wird dabei auch die genussvolle Seite dieser Erfahrung klar ersichtlich, denn anstatt den Weg über den Boden zu nehmen, nutzt Grant hier die Aufhebung der Schwerkraft bewusst aus (vgl. Asimov 1966, 116), während er im Film direkt in den Sog der Lunge gerät und keine bewusste Entscheidung trifft.

Hinsichtlich der visuellen Gestaltung ist besonders die „Lunge“ als Setting in ihrer künstlerischen Dimension lohnenswert für eine nähere Betrachtung. Bereits das Eindringen in sie wird den Figuren dadurch erschwert, dass sie (im Roman) durch dicke Trennwände schneiden müssen, damit Grant hindurch gelangen kann (vgl. ebda, 111-112). Diese Wände sind im Film jedoch von einer zarten Transparenz geprägt, die das Eindringen Grants wie einen Auftritt auf der Bühne inszeniert: Der hauchzarte Schleier oder Vorhang wird gelüftet und der Protagonist tritt in die Szenerie ein (vgl. Fleischer 2001, 1:01:36-1:01:54). Obwohl der Film durch seine Darstellungsweise ohnehin eine gewisse Nähe zum Theater hat, wird hier der Bezug zum Drama als Medium noch einmal herausgestellt, wodurch erneut die rationale Sicht auf den Körper zumindest teilweise verschwindet. Der Fokus wird auf die wundersame Ansicht hinter der Trennwand gelegt, die Grant durchschritten hat. Das Lungensetting soll zwar biologische Komponenten aufgreifen, sie tragen aber auch direkt zur Erzeugung des künstlichen bzw. künstlerischen Raums bei: Überall verteilt finden sich felsartige Gebilde. Im Roman werden diese auf Grants Nachfrage hin von den anderen als Staubablagerungen in der Lunge identifiziert – für die Geschrumpften natürlich um ein Vielfaches vergrößert (vgl. Asimov 1966, 114). Die Gesteinsbrocken zusammen mit dem diffusen Licht der Szene geben dem Setting etwas Höhlenartiges, das nicht mit dem Körperlichen, das eigentlich dargestellt werden soll, übereinzustimmen scheint (vgl. Fleischer 2001, 1:01:54 und Abbildung 13). Dennoch wird durch die Erklärungen der Wissenschaftler\*innen immer wieder ein Bezug dazu hergestellt, sodass medizinische und künstlerische Darstellung an dieser Stelle zu einer Einheit verschmelzen können.



Abbildung 13 Im Inneren der Lunge in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 1:01:54)

Der doppelte Eindruck wird schließlich auch durch die auditive Dimension des Films unterstützt. In der Lungenszene ist das Geräusch eines stärker und schwächer werdenden Luftstroms zu hören. Dieses ist natürlich zum einen direkt mit dem Vorgang des Ein- und Ausatmens Benes' verknüpfbar, kann zusammen mit der Szenerie aber auch den Eindruck einer tiefen und geheimnisvollen Felsenhöhle verstärken, durch die der Wind bläst. Die Lunge wird dabei durch diesen Effekt zu einem Raum der Expedition, der mit einer Höhlenforschung verglichen und dadurch zusätzlich mit Spannung aufgeladen wird. Das eigentlich vertraute Organ im Körper eines jeden Menschen wird gleichermaßen zum geheimnisvollen Mysterium, das den unentdeckten Tiefen in einer Felsspalte gleicht.

Ähnlich ambivalent gestaltet sich die Situation im Gehirn, das die Crew des U-Bootes am Ende ihrer Reise erreicht, um dort das Blutgerinnsel zu entfernen. Zur Atmosphäre trägt dabei im Film erneut die akustische, in diesem Fall konkret die musikalische Untermalung bei. Sie schwankt zwischen unterschiedlichen Eindrücken, die dadurch vermittelt werden. Zunächst wirkt die Musik vorsichtig, fast tastend, mit einem Hauch von Gefahr, der die Situation sehr gut widerspiegelt, denn schließlich begeben sich die Körperreisenden erneut in einen Bereich, den sie so noch nie zuvor gesehen haben. Nachdem die Einfahrt gelungen ist, nimmt die Bedrohlichkeit langsam ab und die Musik tritt in den Hintergrund, um das Gespräch der Körperreisenden zu begleiten, ohne es zu stören. Gegen Ende nimmt die Bedrohlichkeit wieder zu, ebenso wie die Lautstärke der Musik, schließlich nähert sich das Team der wichtigsten und gefährlichsten Aufgabe des Unternehmens: der Operation mit dem Laser direkt im Gehirn (vgl. ebda, 1:23:03-1:24:46). Durch die Musik wird zum einen die Handlung nachvollzogen, zum anderen wird der Kontrast zwischen Furcht und Bewunderung dar-

gestellt, mit dem die Körperreisenden bei ihrer Expedition immer wieder konfrontiert werden. Dieser Eindruck kann hier mithilfe der Kunst (Musik) vermittelt werden.<sup>229</sup> Es wäre auch denkbar gewesen, die Bilder für sich sprechen zu lassen und durch die Stille einen ähnlichen Effekt zu erzielen, jedoch arbeitet die musikalische Begleitung der Szene diesen wesentlich besser und stärker heraus. Ähnlich wie die Lunge bewegt sich ebenso das Gehirn hinsichtlich der visuellen Gestaltung zwischen Naturwissenschaft und Kunst. Die elektrischen Impulse zwischen den Nervenbahnen, die nur durch die geschrumpften Körperreisenden wahrzunehmen sind, spiegeln zum einen den biologischen Hintergrund der Informationsweitergabe im Gehirn wider. Auf der anderen Seite verwandeln sie das Gehirn aber gleichzeitig in eine funkelnde Wunderwelt (vgl. ebda, 1:23:47 und Abbildung 14).



Abbildung 14 Im Inneren des Gehirns in *Fantastic Voyage* (vgl. Fleischer 2001, 1:23:47)

Dies wird von den Körperreisenden – insbesondere dem Neurowissenschaftler Duval – im Roman ebenso sprachlich deutlich herausgestellt: „‘What we see,’ said Duval, ‘is the essence of humanity. The cells are the physical brain, but those moving sparkles represent thought, the human mind‘“ (Asimov 1966, 162). In dieser Szene wird abermals deutlich, dass die naturwissenschaftlichen und künstlerischen Komponenten der Körperreise sich nicht nur

---

<sup>229</sup> Siehe hierzu auch Van Parys, der auf den Effekt der Musik in *Fantastic Voyage* ebenfalls eingeht, sich an dieser Stelle aber auf die Eintrittsszene in den Körper fokussiert: „Furthermore, the mysterious territories of the body are highlighted by Leonard Rosenman’s modernist score; while the first part of the film is unscored, the music begins the moment the crew enters the bloodstream, which reinforces the correspondence between the atonal music and the science-fictional world, alternating as it does between the grotesque and the wonderful“ (Van Parys 2011, 296-297). Er nennt ebenso den bereits beschriebenen Kontrast zwischen dem Körper als Bedrohung (Groteskes) und als Wunder, der auch durch die Musik widergespiegelt werden kann.

vereinbaren lassen, sondern sich gegenseitig hervorragend ergänzen können. Die Vereinigung wird besonders durch Duvals Aussage deutlich, in der die physischen Teile (Zellen) mit den metaphysischen (Funken/Gedanken) korrelieren.

In der Gehirnepisode lässt sich ebenfalls der Einsatz der Literatur in Form von sprachlichen Bildern und Vergleichen sehr gut nachvollziehen. Die bereits erwähnten Funken sind für die Körperreisenden zunächst nicht direkt erklärbar, und auch nach Duvals Erläuterungen verlieren sie ihre mysteriöse Anziehungskraft nicht wirklich. Wie in einigen anderen Fällen wird jedoch zunächst sprachlich ein Hilfsmittel zur Einordnung des Phänomens angewendet: der Vergleich mit anderen Dingen, die ähnlich aussehen, mit dem eigentlich Beschriebenen aber naturwissenschaftlich nichts zu tun haben.

Cora said, "But anyway, do you see the lights? Watch up above. Watch that dendrite as it comes close." "I see it," said Grant. The usual glittering reflections did not, as had been generally true elsewhere in the body, sparkle from this point and that randomly, making the whole look like a dense cloud of fireflies. Instead, the sparkle chased itself along the dendrite, a new one beginning before the old one had completed its path. Owens said, "You know what it looks like? Anyone ever see films of old-fashioned advertising signs with electric lights? With waves of light and dark moving along?" "Yes," said Cora. "That's *exactly*<sup>230</sup> what it's like. (ebda, 162)

Während der Erzähler aus der Sicht Grants zunächst noch versucht, den Vorgang neutral zu erklären und mit anderen Erlebnissen aus dem Körper zu vergleichen, kommen sehr schnell auch sprachliche Bilder wie „dense cloud of fireflies“ oder der Vergleich Owens‘ mit dem Flackern der auf Film aufgenommenen alten Reklameschilder hinzu.<sup>231</sup> Diese Vergleichsstrategie wird – wie bereits gezeigt – sehr oft im Roman verwendet, wenn ein neuer Eindruck durch den Erzähler oder auch im Dialog durch die Figuren in direkter Rede beschrieben wird.<sup>232</sup> So entsteht aus der Umgebung des Herzens ein Wald aus Bäumen ohne Blätter (vgl.

---

<sup>230</sup>Kursivsetzung im Original.

<sup>231</sup> Schon nahezu ein metareferenzielles Statement über Veränderungen des Gezeigten durch den Kamerablick. In beiden Fällen wird durch den Film etwas sichtbar, das beim normalen Anblick nicht zu sehen ist. In der Szene ist das, was gefilmt wird (ein Miniatur-U-Boot in einem künstlich gebauten Setting mit Lichtreflexen), nicht das, was später durch den Film gesehen wird (ein echtes U-Boot auf seinem Weg durch das menschliche Gehirn).

<sup>232</sup> Van Parys weist insbesondere auf die Verwendung von sprachlichen Bildern in Textadaptionen von Filmen hin, da hierdurch die mangelnde visuelle Komponente ersetzt werden kann (vgl. Van Parys 2011, 293). Des Weiteren stellt er heraus, dass der Einsatz von Vergleichen dazu führen soll, das für die Rezipient\*innen unbekannte Erlebnis, den Körper von innen und aus einem geschrumpften Blickwinkel wahrzunehmen, erlebbar zu machen. Dabei kann es zu einem starken Verfremdungsprozess kommen, der für die Science Fiction maßgeblich ist, durch die Vergleiche aus der realen Welt aber auch wieder auf diese bezogen werden kann (vgl. ebda, 294). Patrouch legt für Asimovs Schreibstil eigentlich fest, dass er nahezu keine Metaphern und Vergleiche verwendet und seine Sprache eher von kurzen Sätzen geprägt ist (vgl. Patrouch 1977, 159). In diesem Fall scheint also Asimovs übliches Vorgehen, wie es Patrouch beschreibt, mit den Anforderungen an die Adaption zu kollidieren, sodass er doch auf einige Metaphern zurückgreift.

ebda, 97).<sup>233</sup> Überhaupt scheinen Naturvergleiche eine nicht unwesentliche Rolle zu spielen: Auch in der Pleura werden die Strukturen mit Baumstümpfen verglichen (vgl. ebda, 124) und bei den retikulären Fasern ist von „seaweed“ (ebda, 136) die Rede. Während diese Vergleiche zwar aus dem Bereich der Natur, aber nicht der menschlichen Gestalt stammen, ist es ebenso möglich, dass bestimmte Körperteile mit anderen Körperteilen verglichen werden. So wird der Eingang zum Herzen mit „a pair of barely open lips curved in gigantically pendulous smile“ (ebda, 99) beschrieben. In Kombination mit diesen sprachlichen Mitteln kommt es auch zu einer Aufwertung der Körperfunktion – wie sich bereits im Bereich des „Staunens“ gezeigt hat – sodass Cora beispielsweise die Struktur der Kapillaren, deren Gestaltung einem Mosaik unterschiedlicher Gelbschattierungen gleicht (vgl. ebda, 102), als „pretty“ (ebda) bezeichnet, also den ästhetischen Wert der Szenerie noch vor dem naturwissenschaftlichen herausstellt. Auch eigentlich gefährliche Elemente wie die Antikörper werden unter dem Einfluss der sprachlichen Bilder zu „[a] dozen little balls of wool, so soft and almost cuddly“ (ebda, 154). Wie bereits beschrieben, kann es in einem nächsten Schritt sogar zur Anthropomorphisierung der Körperbestandteile kommen, wenn Cora Mitleid mit den von den Antikörpern befallenen Bakterien durchscheinen lässt oder die weißen Blutkörperchen konkret als böse empfindet (vgl. ebda, 138). Die Vorgehensweise der bildlichen Vergleiche, der Anthropomorphisierung und damit ebenso der emotionalen Aufladung der Körperfunktionen hängt natürlich eng mit den Figuren und der Erzählweise und -perspektive zusammen. Hier lohnt sich – vor allem in Hinsicht auf den Unnatürlichen Erzähler – ein genauerer Blick.

Grant ist mit Abstand die Figur, durch die am häufigsten fokalisiert wird.<sup>234</sup> Im Film kommt ihm ebenfalls die größte identifikatorische Nähe (vgl. Hickethier 2012, 130) zu. Grant bzw. der Erzähler und die Erzählsituation sind aus mehreren Gründen als unnatürlich zu bezeichnen. Zunächst einmal wird etwas aus einer Situation erzählt, in der unter realweltlichen Bedingungen noch niemand gewesen ist: aus dem Inneren eines anderen menschlichen Körpers. Außerdem verfügen Grant und die anderen Crewmitglieder über die durchaus ungewöhnliche Eigenschaft, dass sie geschrumpft sind und dieser Umstand ihre gesamte Wahrnehmung wesentlich beeinflusst. Dadurch wird die Körperreise noch einmal zusätzlich zu

---

<sup>233</sup> Interessanterweise begegnet diese Baummetapher uns in *Neurocomic* wieder, hier allerdings im Gehirn. Dazu mehr im entsprechenden Analysekapitel.

<sup>234</sup> Patrouch stellt Asimovs Bevorzugung dieses Erzählertypus (heterodiegetisch, oft ohne Wechsel der Fokalisierungsinstantz) heraus und schreibt außerdem, dass seine Protagonisten oft wie folgt charakterisiert sind: „His central characters are usually white middle-class males on the sunny side of forty, because the market he writes for is composed largely of such people“ (Patrouch 1977, 160). Obwohl Grant als Protagonist durch die Filmvorlage vorgegeben ist, bietet er sich für Asimovs bevorzugte Figurenwahl an.

einem besonderen Erlebnis, da der Körper nicht nur von innen durchwandert wird, sondern auch durch den veränderten Blick einen neuen Fokus bekommt. Grant selbst kann innerhalb der Gruppe zumindest als ungewöhnlichste Figur eingestuft werden, da er dafür verantwortlich ist, den Maulwurf zu enttarnen und daher grundsätzlich allen anderen Crewmitgliedern gegenüber skeptisch eingestellt sein sollte.<sup>235</sup> Neben Owens ist er der einzige Nicht-Wissenschaftler an Bord, während Ersterer als Kapitän des U-Boots jedoch eine offensichtlich wichtige Rolle für die Mission spielt. Grant nimmt durch seine militärische Stellung allgemein eher die Position „des Mannes fürs Grobe“ ein, und tatsächlich ist er es, der in den meisten Situationen physisch dafür sorgt, dass die Mission gelingt (z. B. unternimmt er im Alleingang die Arbeit, den Sauerstoff aus der Lunge zu entnehmen oder ist derjenige, der vorangeht, um den Ausgang aus dem Körper freizumachen). Wie im Unterkapitel zu den naturwissenschaftlichen Beschreibungen ausgeführt, dient er teilweise als Gegenpol zu den Wissenschaftler\*innen und stellt daher beispielsweise die Fragen, die auch die (fachlich unwissenden) Rezipient\*innen sich stellen könnten.<sup>236</sup> Durch ihn und die Erzählung aus seiner Sicht kommen die meisten der erwähnten sprachlichen Bilder zustande, da es ihm oft an einer biologischen Erklärung mangelt und er das Gesehene daher mit bekannten Dingen vergleicht. So sehen die Bakterien für ihn im ersten Moment wie Munition aus (vgl. Asimov 1966, 137), also etwas, das er aus seiner eigenen Lebenswelt als Agent kennt.

Wie bereits festgehalten, ist Grant die Figur, durch die am meisten fokalisiert wird. Die Perspektive kann sich jedoch ändern.<sup>237</sup> Wenn beispielsweise der Fokus zu den Leitern der Mission – Carter und Reid – im Überwachungsraum außerhalb des Körpers schwingt, geschieht dies vorrangig aus Gründen eines räumlichen Wechsels – sowohl im Film als auch im Roman. Hier ist das vorrangige Interesse, die Rezipient\*innen auch mit Informationen aus der Außenwelt zu versorgen, deren Handlung oft einen Einfluss auf das Geschehen im Körperinneren hat – und umgekehrt. Anders sieht es allerdings aus, wenn die Fokalisierung zwischen zwei Figuren im gleichen Raum wechselt, denn dabei muss die Motivation woanders liegen. Ein Beispiel hierfür ist die – relativ unvermutete – Änderung der Perspektive von Grant zu Cora, die sich am besten am Roman erklären lässt, da sie hier stärker ausgestaltet

---

<sup>235</sup> Was nur bedingt der Fall ist, da er von Michaels immer wieder manipuliert wird, Duval zu verdächtigen und Cora als „love interest“ von ihm ebenfalls nicht völlig wertungsfrei betrachtet zu werden scheint.

<sup>236</sup> Vergleiche hierzu auch Van Parys, der Grants Rolle als Außenstehenden, der für die Rezipient\*innen als Identifikationsfigur dient, ebenfalls herausarbeitet (vgl. Van Parys 2011, 294).

<sup>237</sup> Patrouch legt hier fest, dass Asimov größtenteils durch eine Figur fokalisiert, wobei grundsätzlich aber auch in unterschiedlichen Szenen ein Wechsel stattfinden kann. Die auktoriale Erzählperspektive nutzt Asimov jedoch eher nicht (vgl. Patrouch 1977, 160).



und vor allem durch Coras inneren Monolog bzw. ihre Gedankengänge ergänzt wird.<sup>238</sup> Während die Crew im Ohr das U-Boot von Fasern befreien muss, kommt es durch einen Unfall im OP-Saal dazu, dass ein Geräusch entsteht und alle Körperreisenden außerhalb des U-Bootes in Gefahr geraten. Dabei wird Cora von der Gruppe getrennt:

She was heading, she knew, for a section of the organ of Corti, the basic center of hearing. Included among the components of the organ were the hair cells; 15,000 of them altogether. She could make out a few of them now; each with its delicate, microscopic cilium held high. Certain numbers of them vibrated gently according to the pitch and intensity of the sound waves conducted into the inner ear and there amplified. That, however, was as she might have considered it in some course in physiology; phrases as they might have been used in the universe of normal scale. Here what she saw was a sheer precipice and beyond it a series of tall, graceful columns, moving in stately fashion, not all in unison, but rather first one and then another as though a swaying wave were rippling over the entire structure. [...] Cora waited and felt a touch on her knee; the faintest and gentlest sensation, like that of a fly's wing brushing against her. She looked toward her knee but saw nothing. There was another touch near her shoulder, then still another. Quite suddenly, she made them out, just a few – the little balls of wool, with their quivering out-thrusting filaments. The protein molecules of the antibodies... It was almost though they were exploring her surface, testing her, *tasting*<sup>239</sup> her, deciding whether she were harmless, or not. There were only a few, but more were drifting toward her from along the columns. [...] Each filament shone like a questing sunbeam. (ebda, 148-150)

An dieser Romanstelle werden mehrere Besonderheiten der Erzählperspektive deutlich, die auch mit den zuvor erwähnten sprachlichen Mitteln zusammenhängen. Zunächst einmal dient der Perspektivwechsel zu Cora oberflächlich dazu, den Fokus der Handlung näher zu beleuchten, denn während die anderen Crewmitglieder glimpflich davonkommen, gerät Cora durch den Unfall in unmittelbare Gefahr. Allerdings dient die Änderung der Fokalisierung noch einem anderen Zweck, nämlich der Möglichkeit, direkten Einblick in Coras Gedanken und Gefühlswelt zu erlangen und gleichzeitig die Körperwelt durch ihre Augen wahrzunehmen. Interessant ist dabei zunächst, dass sie einen klaren Kontrast zwischen der rational-theoretischen Sicht ihrer Rolle als Wissenschaftlerin und der emotionalen-praktischen Sicht auf das Erleben als Körperreisende herstellt. Sie beschreibt zunächst einmal recht lehrbuchhaft die naturwissenschaftlichen Aspekte des Szenarios, das sich ihr bietet, betont aber gleich darauf, wie es sich für sie als Geschrumpfte tatsächlich darstellt und anfühlt. Diese Veränderung zeigt sich ebenfalls sprachlich: Während der erste Teil noch durch

---

<sup>238</sup> Auch im Film fällt der Fokus in der Szene, in der Cora im Ohr die Kontrolle verliert, kurzzeitig auf sie, jedoch werden dabei ihre Gedanken und Gefühle nur durch ihre Augen (sie trägt eine Tauchermaske) und ihre Hilfeschreie, d. h. nicht im Sinne einer direkten Gedankenwiedergabe wie im Roman ersichtlich (vgl. Fleischer 2001, 1:16:40- 1:17:10).

<sup>239</sup> Kursivsetzung im Original.

wissenschaftliche Fachsprache geprägt ist, kommt es nachfolgend verstärkt zu sprachlichen Bildern, ähnlich denen, die auch Grant verwendet, z. B. dem Abgrund („precipice“ (ebda, 148)) als eigentlich landschaftlicher und nicht körperlicher Gegebenheit oder den Säulen („columns“ (ebda)), die sogar gänzlich aus dem architektonischen/nicht natürlichen Bereich stammen. Obwohl sie also als Wissenschaftlerin theoretisch weiß, was sie erwartet, kann sie das tatsächliche Erlebnis nicht nur rein fachlich erklären, was die zweischneidige Dimension der Körperreise erneut sehr gut widerspiegelt. Durch die emotionale Aufladung der Situation, in die Cora direkt involviert ist, wird aber nicht nur die Sprache bildlich aufgeladen, sondern es kommt ebenfalls zu der bereits erwähnten Anthropomorphisierung. Bei dem Angriff der Antikörper kann sich Cora, die bereits zuvor zur Vermenschlichung dieser tendiert, nicht mehr dagegen erwehren, sie als eigenständig denkende, fühlende und handelnde Entitäten wahrzunehmen. Sie nimmt deren eigentlich rein biochemische Reaktion auf ihren Körper als ein Herantasten und Kennenlernen wahr und als den Versuch herauszufinden, welche Intentionen sie hat, so als könnten die Antikörper ihre Emotionen und ihr Wesen ergründen, obwohl sie sie lediglich als Fremdkörper wahrnehmen und darüber hinaus nicht bewerten.<sup>240</sup> Der Perspektivwechsel zu Cora verdeutlicht noch einmal die emotionale Perspektive auf die Situation<sup>241</sup>, die die oder den Körperreisenden als orientierungslose\*n Verirrte\*n in einem Gebiet darstellt, das sie oder er eigentlich zu kennen glaubt, um dann eines Besseren belehrt zu werden. Die These wird auch dadurch gestützt, dass es in einer ähnlichen Situation wieder zu einem Perspektivwechsel kommt, dieses Mal auf Michaels. Er, der in Roman und Film durchgängig als rationalste Figur auftritt und durch seinen Status als Maulwurf die Kontrolle über das Geschehen zu haben scheint, wird letzten Endes in dem U-Boot, das er selbst in einen Unfall manövriert hat, von den Antikörpern zerquetscht (vgl. ebda, 173-174). Während sich Michaels zunächst noch siegessicher gibt, da er die Mission erfolgreich verhindert zu haben scheint und zumindest noch darauf hofft, der Lage selbst zu entkommen, muss er sich ähnlich wie Cora der Wahrheit stellen, dass er gegen den Körper, den er bereist, machtlos ist. Die Beschreibung folgt dabei einem ähnlichen Muster wie bei Cora:

---

<sup>240</sup> Die Anthropomorphisierung in *Fantastic Voyage* stellt eine Art Vorstufe zu dem dar, was in Walter Moers' Roman viel stärker ausgestaltet wird, indem die einzelnen Teile des Gehirns tatsächlich zu eigenständigen Lebewesen werden. Dazu mehr im entsprechenden Analysekapitel. Anthropomorphisierung selbst ist kein durchgängiges Element der Körperreise, die emotionale Aufladung der Körperbestandteile dadurch, dass diese nicht mehr nur naturwissenschaftlich wahrgenommen werden, jedoch schon.

<sup>241</sup> Auch an dieser Stelle ist es wieder gendertheoretisch brisant, dass die Rolle der in Gefahr geratenen und emotional aufgewühlten Figur an dieser Stelle Cora zukommt. Daneben kommt es ebenfalls zu einer sexuellen Aufladung der Szene: im Roman durch die nahezu belästigende Erforschung ihres Körpers durch die Antikörper, im Film insbesondere im Anschluss durch das gewaltsame Entfernen der Zellen durch das ausschließlich männliche Team (vgl. Fleischer 2001, 1:19:56-1:20:55).

He felt his sense of comprehension and awareness slipping away as the dendrites became clouded over with a milky haze. Milky haze? A white cell! Of course, it was a white cell. The ship was larger than the individuals out in the plasma, and it was the ship that was at the side of damage. The ship would be the first to attract the attention of the white cells. The window of the *Proteus*<sup>242</sup> was coated with sparkling milk. Milk invaded the plasma at the break in the ship's hull in the rear and struggled to break through the surface tension barrier. (ebda, 173-174)

Während Michaels zunächst umfangreiches naturwissenschaftliches Hintergrundwissen zur Lage beisteuert, muss er einsehen, dass ihm dies in der tatsächlichen Situation wenig bringt. So greift auch er auf sprachliche Bilder („sparkling milk“ (ebda, 173) statt „Antikörper“) zurück und lädt die Körperfunktion ähnlich wie Cora emotional so auf, dass sie menschlich erscheint und eine willentliche Handlung vollzieht (verdeutlicht durch die Verben „invaded“ (ebda, 173) und „struggled“ (ebda, 174)).

Neben der Verwendung von Stilmitteln spielen Sprache und Literatur in *Fantastic Voyage* ebenfalls in Bezug auf intertextuelle Verweise eine Rolle. Diese sind allerdings wesentlich rarer gestreut als in *Nutshell*.<sup>243</sup> Dennoch findet sich hier eine prägnante Passage im Roman. Wie bereits ausgeführt, stellt besonders die Ankunft und der Aufenthalt im Gehirn in *Fantastic Voyage* für die Körperreisenden ein einschneidendes Erlebnis dar, denn dort treffen physische und metaphysische Elemente mit am stärksten aufeinander.<sup>244</sup> Duval zitiert dabei spontan einige Zeilen aus Wordsworths *The Prelude*, genauer aus dem Teil „Residence in Cambridge“ (vgl. Wordsworth 2014, 174), das auch Grant bekannt ist<sup>245</sup>:

He was silent for a moment and then quoted: “...Where the statue stood Of Newton with his prism and silent face. The marble index of a mind...” Grant cut in, with an awed whisper: “...forever Voyaging through strange seas of thought, alone.” Both were silent for an instant, and Grant said, “Do you think Wordsworth ever thought of this, or could have, when he spoke of ‘strange seas of thought.’ This is the literal sea of thought, isn’t it? And strange it is, too.” (Asimov 1966, 163)<sup>246</sup>

---

<sup>242</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>243</sup> Dies muss zumindest im Roman nicht zwangsläufig mit dem Autor zusammenhängen, denn Asimov besitzt ein umfangreiches intertextuelles Wissen, was beispielsweise seine Arbeiten zu diversen großen Werken der Weltliteratur wie Miltons *Paradise Lost*, Shakespeares Dramen oder die Limericks zu Doyles *Sherlock Holmes* bestätigen (vgl. Asimovs Kapitel zu „Literature“ in Asimov 1979, 263-283).

<sup>244</sup> Das Gehirn kann daher als ein besonders interessanter Ort der Körperreise angesehen werden, sodass sich manche Texte (so wie *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia & der alraumfarbene Nachtmahr*) sogar auf dieses Areal beschränken.

<sup>245</sup> Im Film handelt es sich um ein anderes Gedicht, eine konkrete Quelle bleibt allerdings unklar. Der Wortlaut ist hier: „Yet all the suns that light the corridors of the universe shine dim before the blazing of a single thought, proclaiming an incandescent glory: the myriad mind of Man“ (vgl. Fleischer 2001, 1:24:03-1:24:16), wobei Grant hier ebenfalls den Text ergänzt.

<sup>246</sup> Cora zeigt sich anschließend erstaunt über Grants Kenntnisse des Gedichts, woraufhin er durch die ironische Aussage „All muscle, no mind. That’s me“ (Asimov 1966, 163) deutlich macht, dass er lebenspraktische und feingeistige Charaktereigenschaften in sich vereinen kann.

Die Strategie ist hier ähnlich wie zuvor: Wo die Wissenschaft während der Körperreise allein nicht mehr ausreicht, um das Gesehene zu verarbeiten, kommt es zur Zuhilfenahme anderer Mittel, z. B. sprachlicher Figuren oder in diesem Fall direkter intertextueller Bezugnahmen. Ähnlich wie bei *Nutshell* ist das Zitat nicht immer auf den ersten Blick direkt auf die Situation übertragbar. Wordsworths lyrisches Ich berichtet vom Einzug in seine Unterkunft in Cambridge am King's College und beschreibt in den beiden Zeilen den Blick aus dem Fenster seines Zimmers (vgl. Wordsworth 2014, 174). Dies scheint zunächst überhaupt keinen Bezug zur Körperreise zu haben, betrachtet man die Umstände und die Bezugnahme auf Newton jedoch genauer, dann passen die beiden Situationen dennoch zusammen: Das lyrische Ich in Wordsworths Gedicht reist an einen Ort der Wissenschaft (Universität), wobei Cambridge ohne Zweifel zur Zeit des Verfassers sowie auch heute als eine der bekanntesten und elitärsten Bildungseinrichtungen der Welt gilt. Die Situation der Körperreisenden und des lyrischen Ichs sind daher nicht unähnlich: Alle befinden sich an einem Ort geistiger Höchstleistungen. Auch zwischen Newton und Benes lassen sich Verknüpfungen finden, denn beide sind Genies, zumindest nach den Maßgaben des lyrischen Ichs bzw. Duvals. Außerdem wird in beiden Situationen über die Gedanken der beiden Männer nachgedacht: im Fall des Wordsworth-Texts von außen durch den Blick *auf* den Schädel Newtons, im Fall von *Fantastic Voyage* von innen durch den Blick *in* den Schädel Benes'. Das lyrische Ich unternimmt damit zumindest eine kleine gedankliche Körperreise, indem es versucht, sich Newtons Gedankengänge vorzustellen. Die Körperreisenden in Benes' Kopf können diese sogar tatsächlich sehen – in Form der Lichtimpulse – dennoch bleiben sie ein ähnlich großes Mysterium wie in Wordsworths *The Prelude*.

Ein weiteres intertextuelles Element im Roman ist der Bezug auf das Genre der Detektivgeschichte:

Michaels said, "Do you ever read detective stories, Grant?" "In my younger days I read quite a few. Now..." "Your profession spoils the fun. Yes, I can well imagine that. But you know, in detective stories, it is always so simple. A subtle clue points to one person and one person only and the detective sees it though no one else does. In real life, it seems, the clues point everywhere." "Or nowhere," said Grant firmly. (Asimov 1966, 132)

Hier braucht es ebenso einen etwas tieferen Blick, um den Bezug zur Körperreisesituation herzustellen. Klassische Detektivromane wie die, die Michaels an dieser Stelle thematisiert, folgen meist dem Muster, dass die Ermittlerin oder der Ermittler (oft ein Meister seines Fachs wie Poes Auguste Dupin oder Doyles Sherlock Holmes) durch ihren oder seinen über-

legenem Intellekt auf geradem Wege zur einzig wahren Lösung gelangt. Tatsächliche Verbrechen lassen sich allerdings nicht so einfach aufklären. Obwohl Michaels auf die Situation anspielt, dass Grant versucht, den Maulwurf unter den Crewmitgliedern aufzufindig zu machen, spricht er indirekt auch die Gegebenheiten der Körperreise an<sup>247</sup>: Was zunächst wissenschaftlich fundiert, erklärbar und übersichtlich erscheint, entpuppt sich als rätselhaft und nicht kontrollierbar. Interessant ist dabei, dass sich die Aussage nicht nur auf die Erlebnisse im Körper, sondern auch auf den Weg durch ihn anwenden lässt: Was hier zunächst als gerader Durchmarsch erscheint, wird plötzlich zu einem Labyrinth mit vielen Hindernissen und falschen Wegen. Das Labyrinth wiederum ist nicht nur ein Strukturelement der Körperreise, sondern seit vielen Jahren in der Forschung auch eines der Detektivgeschichte. Am bekanntesten ist Ecos Unterscheidung zwischen dem Irrgarten, dem Labyrinth und dem Rhizom, die er konkret auf unterschiedliche Arten und Entwicklungsstufen des Detektivromans bezieht. Dabei zeigt sich eine Evolution vom einsträngigen Weg zum Ziel, über das Trial-and-Error-Verfahren bis hin zur Auflösung in einem Konstrukt unendlich vieler (oder keiner) Lösungsmöglichkeiten, wie sie Michaels thematisiert (vgl. Eco 1986, 64-65).<sup>248</sup> Wie bereits eingangs erwähnt, ist das Labyrinthenschema für die Körperreise ein äußerst fruchtbares Raum- und Bewegungsschema und dies lässt sich nicht nur auf den physischen Weg durch den Körper beziehen, der hier von einer einfachen geraden Strecke bereits zu einem Labyrinth mit Irrwegen wird. Auch die Gedankengänge der Figuren, die zunächst sehr sicher an die Expedition herangehen, da sie glauben, alles Nötige über ihr Forschungsgebiet zu wissen, werden zusehends in die Irre geführt. Dabei endet die gedankliche Beschäftigung mit dem Körper und damit mit dem Menschen selbst jedoch nicht nach vielen Wirrungen an einem Ziel, sondern scheint eher nach dem Rhizomprinzip in unendliche Richtungen fortsetzbar zu sein. Das spiegelt sich ebenso in den Aussagen wider, dass die Hinweise in alle

---

<sup>247</sup> Dies kann auch selbstreflexiv bzw. metaliterarisch in Bezug auf *Fantastic Voyage* angesehen werden, da in der Auflösung des Rätsels um den Maulwurf auch Elemente des Detektivromans in die Erzählung eingehen. Es ist zudem geradezu ironisch, dass Michaels sich zu diesem Thema äußert, da er selbst es ist, der die Mission sabotiert. Im Nachhinein ist es dabei, anders als von ihm thematisiert, relativ eindeutig, dass nur er dafür verantwortlich sein kann, da alle Spuren zu ihm führen, z. B. das Unglück im Strudel der Blutbahn, das er als zuständiger Navigator vorhersehen konnte und als Nachlässigkeit tarnt (vgl. Asimov 1966, 88).

<sup>248</sup> Siehe zu diesem Thema auch Anne Rennigs Beitrag „Das Labyrinth als Strukturmodell in der Kriminalliteratur. Ein Versuch“, die Ecos Ansatz aufgreift und ihn auf unterschiedliche Detektivromane anwendet.

oder keine Richtungen zu weisen scheinen (vgl. Asimov 1966, 132). Es ist daher bemerkenswert, dass an der zitierten Stelle ausgerechnet der Detektivroman herangezogen wird.<sup>249</sup> Michaels bringt somit die Struktur der Körperreise mit der des (detektivischen) Labyrinths zusammen.

Ein letzter intertextueller bzw. literarischer Bezug findet sich ebenfalls in Hinblick auf die Reise, ist dieses Mal aber ganz konkret auch im Roman mit ihr verknüpft:

There was a sudden flood of light pouring in all about the ship. Grant looked up in astonishment and saw, outside, a tremendous wall of milky light, its boundaries invisible. "The eardrum," said Michaels. "On the other side, the outside world." An almost unbearably poignant homesickness pulled at Grant. He had almost forgotten that there was an outside world. It seemed to him at that moment that all his life he had been travelling endlessly through a nightmare world of tubes and monsters, a Flying Dutchman of the circulatory system... (Asimov 1966, 157)

Grant sieht das U-Boot als „Fliegenden Holländer“, als Geisterschiff, das durch die Untiefen des menschlichen Körpers manövriert. Dabei wird in der zitierten Passage ein deutlicher Kontrast zwischen innen und außen deutlich, der durch den intertextuellen Bezug noch verstärkt wird: Während die *Proteus*<sup>250</sup> und ihre Crew durch den Körper reisen, vergisst Grant beinahe, dass es noch etwas jenseits davon gibt, das zuvor einmal sein Diesseits war – also die ihm bekannte Außenwelt. Zusammen mit dem Vergleich zwischen Licht (von außen) und Dunkelheit (von innen) sowie dem Bezug auf die Sage des „Fliegenden Holländers“ als Geisterschiff wird der Eindruck erweckt, dass das Körperinnere dem Totenreich gleicht. Die Assoziation ist auch im Einklang mit den zahlreichen Gefahren und dem sehr unsicheren Ausgang der Mission. Der Tod spiegelt außerdem die Frage der Körperreise wider, was der Mensch über seine physische Hülle hinaus eigentlich ist. Doch obwohl die *Proteus* an dieser Stelle mit einem Geisterschiff verglichen wird, das durch das Jenseits gleitet, können die Passagier\*innen keinen Blick auf die Seele Benes‘ werfen, die hier zu finden sein müsste.<sup>251</sup>

Neben der Literatur finden auch andere Künste Einzug in die Beschreibungen der Körperreise in *Fantastic Voyage*. Anhand der Analyse der filmischen Bilder in der Lunge zu Beginn

---

<sup>249</sup> Wie bereits erwähnt, hat Asimov jedoch auch Interesse an Doyles Werk und schrieb beispielsweise eine Sammlung von Limericks über Sherlock Holmes (vgl. Asimov 1979, 283). Vonseiten des Autors kann hier also auch nur ein intertextuelles Spiel in Bezug auf die eigenen Leseinteressen vorliegen. Nichtsdestotrotz lassen sich Detektivroman und Körperreiseroman strukturell hinsichtlich der Labyrinthform sehr gut in Einklang bringen.

<sup>250</sup> Ebenfalls streng genommen ein literarischer Bezug auf antike Texte, da es sich hierbei um einen Meeressäuger handelt.

<sup>251</sup> Die Protagonist\*innen befinden sich in dieser Situation in einer sehr ähnlichen Lage wie Fioretos‘ Kranionaut, denn Grant erkennt, dass „[d]er Zwirn [...] bereits arg gespannt [ist], und wenn er noch fester zieht, wird er reißen“ (Fioretos 2003, 34), spricht, dass er sich bereits so weit im Körper vorgewagt hat, dass die Außenwelt ihm zu entgleiten droht, wenn er sich nicht bald auf den Rückweg macht.

des Kapitels zeigt sich beispielsweise bereits eine Nähe zum Tanz, die auch in die schriftlichen Beschreibungen der Körperwelt einfließt. Dies zeigt sich beispielsweise an der Stelle, die die Beobachtung der Antikörper durch Grant behandelt: „It was a dance! Each object quivered in its position. The smaller the object, the more pronounced the quiver. It was like a colossal and unruly ballet in which the choreographer had gone mad and the dancers were caught in the grip of an eternally insane tarantella“ (ebda, 81). Die Bewegungen der Körperelemente scheinen dabei ein Muster zu ergeben, das durch den Erzähler nicht nur als Struktur mit bestimmten Abläufen, sondern als kunstvoller Akt (Tanz) wahrgenommen wird. Des Weiteren wird erneut die Taktik der Anthropomorphisierung aufgegriffen, da die Antikörper zu Tänzern werden. Kunst und Wissenschaft werden so abermals miteinander verwoben.

Daneben tritt außerdem noch die Architektur als Kunstform auf und dient passenderweise ebenfalls der Beschreibung des Körperinneren, das dabei zu einem aufwendig konstruierten und durchdachten Bauwerk wird. So betont Duval, dass er die „architecture“ (ebda, 97) der Herzklappe besonders herausragend findet und betont dabei, dass etwas Ähnliches vom Menschen nicht nachgebaut werden könnte (vgl. ebda). Hier zeigt sich erneut seine Nähe zum Religiösen, denn er betont zum einen, dass das Herz nicht von Menschenhand erschaffen werden kann, sieht es aber als etwas Kriertes an, was also eine Schöpfungskraft jenseits des Menschen voraussetzt und den Körper dadurch erneut in seinen Augen zu etwas Metaphysischem macht. Diese religiösen Assoziationen werden in einem weiteren architektonischen Beispiel ebenfalls angeführt: „They were close enough now to see every detail of the wall. The strands of connective tissue that served as its chief support were like trusses, almost like Gothic arches, yellowish in color and glimmering with a thin layer of what seemed a fatty substance“ (ebda, 85). Die „gotischen Bögen“ verweisen direkt auf eine Kirche oder Kathedrale, wobei nicht nur die Verbindung zwischen dem Körper und einem Bauwerk, sondern auch die zwischen dem Körper und einem Heiligtum/spirituellen Ort gezogen wird. Physische und metaphysische Elemente treffen erneut aufeinander und greifen damit die Hauptfrage der Körperreise nach deren gleichzeitiger Existenz im menschlichen Körper auf.

Hinsichtlich literarischer Stilmittel sowie intertextueller und anderer künstlerischer Verweise finden sich in *Fantastic Voyage* also unterschiedlichste Beispiele. Besonders fruchtbar ist dabei auch die visuelle und akustische Dimension des Films, die es ermöglicht, bildliche und musikalische Elemente einzubringen und dadurch den Körper zu einem naturwissen-

schaftlichen, aber auch künstlerischen Raum werden zu lassen. Ferner finden sich im Romantext ähnlich wie in *Nutshell* zahlreiche sprachliche Mittel, insbesondere Vergleiche und Metaphern, die den Versuch zeigen, das, was im Körper wahrgenommen wird, in Worte zu fassen, vorwiegend dann, wenn es an naturwissenschaftlichen Beschreibungen dafür mangelt. Damit einhergeht, dass die Figuren den Körper während der Reise nicht mehr nur als biologisch völlig durchschaubares Konstrukt wahrnehmen können, sondern zusehends als etwas ansehen, das darüber noch hinausgeht. Ein klares Indiz dafür ist beispielsweise die angesprochene Anthropomorphisierung der Körperelemente oder auch der Bezug auf andere Texte – hier Wordsworth –, die sich beispielsweise mit dem menschlichen Denken auf eine eher philosophisch-literarischen Art und Weise beschäftigen. Die Perspektive des Unnatürlichen – in diesem Fall u. a. geschrumpften – Erzählers eröffnet außerdem außergewöhnliche Blickwinkel auf den Körper, der nicht nur von innen, sondern aus einer völlig anderen Dimension betrachtet wird.

### 3.3. *Neurocomic* (2013)

Wie bereits am Beispiel von *Fantastic Voyage* deutlich wird, beschränkt sich die Körperreise nicht auf die Romanform, sondern ist in vielen Medien einsetzbar. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet der Comic *Neurocomic* von Matteo Farinella und Hana Roš. Bei den Autor\*innen handelt es sich um promovierte Neurowissenschaftler\*innen, wobei Matteo Farinella sein Zeichentalent nutzt, um wissenschaftliche Themen graphisch und verständlich aufzuarbeiten. Dabei hat er bereits mit vielen wissenschaftlichen Instituten rund um die Welt zusammengearbeitet (vgl. [matteofarinella.com](http://matteofarinella.com) „About Matteo Farinella“).<sup>252</sup> Neben *Neurocomic* hat Farinella 2017 noch einen ähnlichen Comic, *The Senses*, veröffentlicht, der sich mit den menschlichen Sinnen auseinandersetzt. Auch hier kommt es streng genommen zu einer Körperreise und der Comic enthält außerdem einige Passagen, welche sowohl die Analyse von *Neurocomic* als auch die der Körperreise allgemein sinnvoll ergänzen können. Wenngleich *Neurocomic* handlungstechnisch<sup>253</sup> besser in das gewählte Analysekorporum passt

---

<sup>252</sup> *Neurocomic* wurde vom Wellcome Trust gefördert, der sich für Forschung auf den Gebieten mentaler Gesundheit, Klima und Infektionskrankheiten einsetzt (vgl. [Wellcome.org](http://Wellcome.org) „Who We Are“). Dies unterstreicht auch die wissenschaftliche Relevanz des Werkes.

<sup>253</sup> In *The Senses* wird die Protagonistin durch einen Unfall mit einem selbst gebauten VR-Gerät ohnmächtig. Es wird nicht genau geklärt, ob es sich bei den anschließenden Ereignissen um einen Traum oder etwas anderes handelt: Im Folgenden gelangt sie in die unterschiedlichen Areale des Körpers, die für die Sinneswahrnehmung verantwortlich sind (Hautoberfläche, Mund, Nase, Ohr und Auge). Es sind hierdurch einige Grundvoraussetzungen für die Körperreise gegeben. Die beiden Werke *The Senses* und *Neurocomic* ähneln sich hinsichtlich der Darstellungs- und Erzählweise sehr (z. B. metaphorische Darstellung der Körperregionen und -funktionen



und daher den Vorzug erhält, werde ich an geeigneten Stellen ebenfalls auf Beispiele aus *The Senses* eingehen.

*Neurocomic* kann als Wissenschaftscomic oder auch Sachcomic angesehen werden, denn neben einer unterhaltenden Komponente ist sein Hauptanliegen vor allem die Aufbereitung von Wissen in einer einfachen und verständlichen Form.<sup>254</sup> Sachcomics können unterschiedliche Disziplinen in den Fokus rücken. Dazu zählen auch die Naturwissenschaften und die Philosophie, sodass sich diese Art des Comics sehr gut für die Darstellung der Körperreise eignet. Es gilt allerdings, die Begrifflichkeiten hier etwas klarer herauszustellen, denn es wird außerdem eine gewisse Fülle an unterschiedlichen Termini verwendet, wie „Infocomics“ oder „Educational Comics“, worauf Hangartner in seiner Definition dieser Art des Comics unter anderem hinweist:

„Seriös, leicht verständlich und lebendig“, so die Verlagswerbung, behandeln Infocomics u. a. Philosophie, Psychologie, Evolution, Ökonomie, Quantentheorie, die Epoche der Aufklärung, Marxismus, Ethik, Statistik, Zeit, Shakespeare, Nietzsche, Slavoj Žižek. Entsprechend reichen die Überschriften der übergeordneten Infocomics-Kategorien von „Grundlagen“ über „Wirtschaft/Politik“, „Naturwissenschaften“, „Philosophie“, „Geschichte/Literatur“ bis hin zu „Biologie/Psychologie“; neben Einführungen in wissenschaftliche Disziplinen und in allgemeine Themen finden sich auch solche in das Leben und Werk großer Denker. Ganz in diesem Sinne lautet im englischsprachigen Raum der meist gebräuchliche Begriff für Sachcomics **Educational Comics**.<sup>255</sup> [...] ‚Educational‘ meint hier ‚wissensvermittelnd‘ im Gegensatz zu ‚entertaining‘, wobei sich die beiden Begriffe in Bezug auf Sachcomics nicht ausschließen müssen. Im Gegenteil: Ein Vorteil des Mediums besteht gerade darin, das Sachlich- ‚Lehrende‘ mit dem Unterhaltenden zu verbinden, ganz im Sinne des klassischen Literatur-Leitspruchs „prodesse et delectare“.<sup>256</sup> (Hangartner 2016, 291)

Juliane Blank sieht im Begriff des „Educational Comics“ keine eigene Gattungsbezeichnung und stellt ebenfalls den didaktischen Nutzen in den Fokus (vgl. Blank 2010, 216). Hangartner unterstellt dem Sachcomic im Allgemeinen: „Sachcomics wollen etwas bewirken: Sie wollen Information über bestimmte Ereignisse oder Phänomene liefern, sie wollen ihren

---

und der Einsatz von Figuren, die sich mit bekannten Persönlichkeiten in Verbindung bringen lassen und die Protagonist\*innen über die Vorgänge im Körper fachlich aufklären).

<sup>254</sup> Farinella hat selbst einige Fachtexte dazu verfasst, inwieweit Comics zur Vermittlung wissenschaftlich komplexer Sachverhalte dienlich sein können, siehe hierzu z. B. „The Potential of Comics in Science Communication“, in Zusammenarbeit mit Lingani Mbakile-Mahlanza „Making the Brain Accessible with Comics“ oder seine Ausführungen in Comicform in „Of Microscopes and Metaphors. Visual Analogy as a Scientific Tool“.

<sup>255</sup> Fettsetzung im Original.

<sup>256</sup> An dieser Stelle weist Hangartner auch auf die Comictheorie Will Eisners hin (vgl. Hangartner 2016, 291), der mit seinen Thesen zur Wissensvermittlung im Comic einen maßgeblichen Beitrag zum späteren Verständnis des Sachcomics geleistet hat.

Lesern etwas beibringen oder deren Einstellung im Hinblick auf bestimmte Fragen beeinflussen“ (Hangartner 2016, 301).<sup>257</sup> Ich halte eine grundsätzliche Unterscheidung hinsichtlich der intendierten Funktion für sinnvoll, denn wenngleich alle Sachcomics Wissen vermitteln, liegt bei einigen der Fokus deutlicher auf diesem Ziel als beispielsweise auf dem unterhaltenden Faktor. *Neurocomic* hält eine recht ausgewogene Balance zwischen den abenteuerlichen Elementen der Reiseerzählung und den darin eingebetteten wissensvermittelnden Passagen. Daher ist er sicherlich ein Sach-, aber nicht im Speziellen ein Educational Comic.

In *Neurocomic* soll es auf der einen Seite darum gehen, den Rezipient\*innen die Funktionsweisen des menschlichen Gehirns nahezubringen. Andererseits bietet er nicht nur einfach Informationen und Fakten, sondern regt überdies die Leser\*innen aktiv zum Nachdenken an. Hangartner betont, dass Sachcomics zwar die Funktion zur Wissensvermittlung haben, dadurch aber auch ein Unterhaltungswert nicht ausgeschlossen sein muss (vgl. ebda, 291). Ebenso können neben der Vermittlung von Fakten zum Thema Neurowissenschaft in *Neurocomic* andere Bereiche wie Philosophie oder Rezeptionsästhetik angesprochen werden, während die oder der Rezipient\*in gleichzeitig durch die spannende Reise des Protagonisten unterhalten werden kann. Die Funktionsweisen von Sach- bzw. Wissenschaftscomics sind für nahezu alle Teilbereiche der Analyse relevant, so zeigen sie beispielsweise, wie Wissen über naturwissenschaftliche und philosophische Themen vermittelt werden kann. Ebenso spielen sie eine Rolle für die Betrachtung von Rezeptionsästhetik in *Neurocomic*. Übergreifend ist für die Wissenspoetik der Comic ebenso aufgrund seiner besonderen Stellung zwischen Text- und Bildmedium<sup>258</sup> interessant, denn daraus ergeben sich wahrnehmungstechnische Besonderheiten, die auf die Verwendung graphischer Elemente zurückzuführen sind.

---

<sup>257</sup> Schon in einem früheren Text zeigt Hangartner die steigende Relevanz des Sachcomics auf, „die didaktische Brillanz vorzuweisen haben, die künstlerisch in höchsten Höhen anzusiedeln sind und im besten Fall beides zu kombinieren wissen [...] Die der Prävention verpflichtet sind und die Gesundheit fördern, das Verständnis von Technik und Wissenschaft verbessern helfen, die allgemein Wissen und Bildung verbreiten“ (Hangartner 2013, 35). Sowohl die Verbindung von Wissen und Kunst als auch die Wissensvermittlung in unterschiedlichsten Bereichen stehen dabei für ihn im Mittelpunkt.

<sup>258</sup> Abel und Klein heben hierbei noch einmal hervor, dass Comics prinzipiell auch ohne Text auskommen können, wobei eine Kombination aus Text und Bild aber häufig auftritt (vgl. Abel, Klein 2016, 80). Diese Auffassung wird bereits von Scott McCloud vertreten, der über eine fiktive Diskussion mit einem Publikum zu dem Schluss kommt, dass sich Comics als „juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence“ (McCloud 1994, 9) oder, vereinfacht und im Sinne von Eisners Definition, als „sequential art“ (ebda, 7) definieren lassen. In *Neurocomic* werden jedoch teilweise höchst komplexe Sachverhalte dargestellt, sodass der Verzicht auf Text hier vermutlich zu Unverständnis bei den Leser\*innen führen würde. Interessant ist hierzu allerdings die Beobachtung Blanks: „Grundgedanke der Bildmobilisierung in aktuellen Comicprojekten scheint nicht mehr zu sein, die zu vermittelnden Inhalte durch Bilder zu ergänzen und somit zu einer umfassenderen Bildung zu gelangen. Stattdessen liegt der Wissensvermittlung im Educational Comic die Idee zu-

Hier lässt sich u. a. ein direkter Anknüpfungspunkt zur (natur-)wissenschaftlichen Vorgehensweise herstellen:

Illustrations have always played an important role in scientific writing and communication. Over the centuries, early decorative illustrations evolved into highly formalized diagrams and data visualizations. [...] However, when it comes to science communication, these visuals may not be particularly useful, as they often require high degrees of expertise in order to decipher the information contained. Visual narratives, such as comics, may offer a way to bridge this gap. (Farinella *The Potential of Comics* 2018, 5)

Das bereits in der Wissenschaft verwendete Werkzeug der Grafik als wissensvermittelndes Element wird im Comic nutzbar gemacht, jedoch vereinfacht und somit für ein breiteres Publikum zugänglich.<sup>259</sup> Übergreifend lässt sich sagen, dass Bilder anders erzählen als Texte und „das Dargestellte ‚auf einmal‘“ (Blank 2010, 228) präsentieren können, wie Blank in Rückgriff auf Lessings Raumkunstbegriff feststellt.<sup>260</sup> Es kann also durch den Einsatz von Bildern gerade im Bereich der Wissensvermittlung zu einer anderen bzw. schnelleren Auffassung durch die Rezipient\*innen kommen als durch reinen Text. Der Comic bietet durch seine Ambivalenz hierbei die Möglichkeit, beide Medien zu verbinden und so die Bedürfnisse unterschiedlicher Leser\*innen zu bedienen. Die Wissensvermittlung kann dabei hauptsächlich durch die Bilder, durch den Text oder durch eine Kombination aus beiden Elementen geschehen. Wie Hangartner, Keller und Oechslin feststellen, steht die Erforschung von Comics zur Vermittlung von Bildungsinhalten allerdings noch eher am Anfang (vgl. Hangartner, Keller u. a. 2013, 8), wenngleich das Medium z. B. in den USA bereits „zur Vermittlung komplexer Sachverhalte wie auch von wissenschaftlichem Wissen keineswegs unbekannt“ ist (Keller, Oechslin 2013, 216).<sup>261</sup> Mit dem Wandel des Comics vom eher verschmähten Medium hin zu einer ernst zu nehmenden Form, die auch im Zuge der Graphic

---

grunde, dass die visuelle Information alles bieten könne, was wissenswert ist“ (Blank 2010, 233). Für *Neurocomic* sehe ich jedoch eher eine gegenseitige Verstärkung oder Ergänzung von Text und Bild im Sinne der additiven oder interdependenten Kombination McClouds (vgl. McCloud 1994, 154-155).

<sup>259</sup> Farinella weist allerdings darauf hin, dass hier eine Unterscheidung zwischen Comics, die sich stärker an naturwissenschaftlichen Traditionen orientieren und solchen, die sich eher auf die Handlung und Figuren fokussieren, zu machen ist (vgl. Farinella *The Potential of Comics* 2018, 7).

<sup>260</sup> Abel und Klein stellen hierzu passend fest, dass der Comic „von einer letztlich paradoxen Ausgangssituation [geprägt ist], denn ungeachtet der Tatsache, dass die einzelnen Panels statische Bilder sind, vergeht im Comic Zeit. Auch wenn die einzelnen Sequenzen im Comic normalerweise nacheinander rezipiert werden, wird die Seite, wie erwähnt, auf den ersten Blick als Gesamtheit wahrgenommen. Damit ist die Comiclektüre immer geprägt durch eine **doppelte Zeitwahrnehmung**: Gleichzeitigkeit und Sukzession“ (Abel, Klein 2016, 93, Fettsetzung im Original). Dadurch lässt sich der Comic als Mischung aus Raum- und Zeitkunst im Sinne Lessings definieren (vgl. Lessing 1990, 114-116).

<sup>261</sup> Hier gibt es einige interessante Forschungen zu Einzelcomics, z. B. die Untersuchung des Aufklärungscomics *Hotnights* von Dorothea Oechslin „Von Reflexion bis Persuasion – wenn der Sachcomic mehr will als informieren. Resultate einer Begleitstudie zu *Hotnights*“ oder den Vergleich der Rezipient\*innenhaltung gegenüber dem Wissenschaftscomic *Adventures in Synthetic Biology* ebenfalls von Oechslin in Zusammenarbeit mit Felix Keller in „Das Abenteuer der *Synthetic Biology*. Klippen und Fallen eines Sachcomics“. In diesem

Novel-Etablierung vonstattengeht und wie Eder konstatiert „die **Befreiung des Erzählens**<sup>262</sup> im Comic von inhaltlichen Festlegungen samt der damit verbundenen Öffnung für ernsthafte Themen“ (vgl. Eder 2016, 161) mit sich bringt, bietet sich auch ein größeres Potenzial für die Darstellung von wissenschaftlichen Themen und der damit verbundenen Vermittlung von Wissen.<sup>263</sup>

Aufgrund seines hohen Informationsgehalts und der Beschäftigung mit einem wissenschaftlichen Thema fällt *Neurocomic* ohne Weiteres in das Gebiet des Sachcomics. Der Comic bietet aber auch Elemente des sogenannten Metacomics, denn *Neurocomic* ist streng genommen ein Comic über Comics bzw. den Rezeptionsprozess beim Lesen eines Comics, was wiederum den Bogen zurück zur Funktionsweise des menschlichen Gehirns schlägt, die während der Körperreise des Protagonisten in Augenschein genommen wird. Werner definiert den Metacomic folgendermaßen: „**Metacomics**<sup>264</sup> sind Comics, die ihren eigenen Status als Comic herausstellen, indem sie die Produktionsbedingungen, den künstlerischen Entstehungsprozess, die Art und Weise, wie sie gestaltet sind, und ihre Distribution sowie die konkrete Rezeption durch den Leser thematisieren“ (Werner 2016, 304). Obwohl Werner festlegt, dass die Selbstreferenzialität im Metacomic „nicht ein gestalterisch-thematischer Aspekt des Comics unter vielen, sondern der dominierende“ (ebda, 305) sein sollte, ist nicht zu bestreiten, dass *Neurocomic* sein Grundthema der Neurowissenschaften am Ende sehr eng mit der Präsentation als Metacomic verknüpft. Da sich *Neurocomic* nicht durchgängig oder größtenteils selbstreferenziell gestaltet, ist Werners Ansicht, es nicht als (reinen) Metacomic anzusehen, plausibel. Es bietet jedoch Elemente und Anknüpfungspunkte daran. Dies gilt ebenso für andere Formen des Comics, z. B. Literaturcomics, die Monika Schmitz-Emans auch dann als solche ansieht, „wenn sie sich bezogen auf Figuren, Szenarien und

---

Zusammenhang weisen die Autor\*innen aber auch auf die Gefahren der Wissensvermittlung im Comic hin, die darin bestehen können, „dass der Leser dadurch verwirrt wird, er nicht weiß, was ihm genau vermittelt werden soll, und er somit auch nicht bereit ist, sich mit dem dargebotenen Wissen auseinanderzusetzen“ (Keller, Oechslin 2013, 243). Ebenfalls interessant ist die Forschung Markus Prechtls zum Einsatz von Comics im Unterricht: „Potenziale der sequenziellen Kunst. Bildergeschichten und Comics im naturwissenschaftlichen Unterricht“.

<sup>262</sup> Fettsetzung im Original.

<sup>263</sup> Nach wie vor gibt es aber noch Diskussionen über die Stellung des Comics. So schreiben Hangartner, Keller und Oechslin auch unter Hinweis auf die Gefahr der Wissensvermittlung durch Bilder: „Es droht die Unvorhersehbarkeit der Kommunikation mit Bildern: Was in ihnen gesehen wird, ist nicht genau festlegbar. Die Gefälligkeit der Geschichte droht die Thematik des Erzählten zu überblenden, und der Ursprung in einer popkulturellen Form hat zur Folge, dass viele Sachcomics (immer noch) nur mit spitzen Fingern anfassen und das Medium nicht ernst nehmen. (Hangartner, Keller u. a. 2013, 7). Juliane Blank stellt außerdem heraus: „Paradoxerweise bringt gerade die zunehmende Popularität des Comics als didaktisches Mittel eine implizite Abwertung mit sich. Denn das Argument, das von Herausgebern didaktischer Comics für die Wirkungsmacht dieses Mediums vorgebracht wird, ist eben jenes, das jahrzehntelang dazu diente, Comics als trivial zu diskreditieren: seine Anwendbarkeit als Medium für ‚Ungebildete‘“ (Blank 2010, 230).

<sup>264</sup> Fettsetzung im Original.

Handlungsräume an spezifischen **literarischen Gattungen**<sup>265</sup> orientieren, wie etwa am Historiendrama oder am Historischen Roman, an der Kriminal- oder an der Reiseerzählung, an der Biografie oder Autobiografie“ (Schmitz-Emans 2016, 280). *Neurocomic* folgt beispielsweise in der Wahl des Helden, der über verschiedene Stationen über Hindernisse hinweg zu einem Ziel gelangen muss, prinzipiell Konventionen der Abenteuergeschichte, kann aber auch als (Körper-)Reiseerzählung angesehen werden. Durch die Elemente des (zumindest nicht wissenschaftlich erklärten) Schrumpfens und in den Körper Gelangens und die unterschiedlichen Geschöpfe, denen der Protagonist auf seiner Reise begegnet, bieten sich außerdem Elemente der Phantastischen Comics, „die in der einen oder anderen Weise durch phantastische Elemente bestimmt werden – also durch jene Aspekte oder Bestandteile der erzählten Welt, die gemäß einem aktuell herrschenden Verständnis von Wirklichkeit nicht real sind“ (Trommer 2016, 212). Die phantastische Reise in den Körper dient dabei aber eher als Ausgangsbasis, um Wissen zu vermitteln, genau wie die Geschöpfe im Inneren komplexe Sachverhalte vereinfachen, weshalb die Zuordnung zum Wissenschafts- oder Sachcomic eindeutiger ist. Dennoch zeigt sich, dass sich *Neurocomic* unterschiedlicher Verfahren und Arten des Comics bedient, um seine Geschichte zu erzählen.

Farinella und Roš geben mit ihrem Comic einen umfassenden Einblick in die Neurowissenschaft – sowohl in die Geschichte der Forschung als auch in Fakten rund um neuronale Funktionsweisen. Interessanterweise wählen die Autor\*innen dafür das Szenario der Körperreise, bei welcher der namenlose Protagonist die Vorgänge im Gehirn direkt betrachtet, indem er sich plötzlich in dessen Innerem wiederfindet. An verschiedenen Stationen lernt er Wissenschaftler kennen, deren Forschungen wesentlich zum Verständnis der modernen Neurowissenschaft beigetragen haben, was dem Comic auch eine historische Komponente hinzufügt und so die Wissensgeschichte der Neurowissenschaften in groben Zügen aufzeigt. Durch die abenteuerliche Reise des Protagonisten durch das menschliche Gehirn und die informativen Passagen mit den wichtigsten Persönlichkeiten der neurowissenschaftlichen Forschungsgeschichte wird in der Struktur von *Neurocomic* ein intensives Verhältnis zwischen literarischem bzw. comicspezifischem Erzählen und Naturwissenschaft bereits gesamtheitlich deutlich.

Der Protagonist durchreist das Innere und lernt es als Ort unterschiedlicher Zonen und Aufgaben kennen, wobei sein Weg immer von der Suche nach einem Ausgang geprägt ist. So

---

<sup>265</sup> Fettsetzung im Original.

kann **Raum und Bewegung** für die Analyse sehr gut herausgestellt werden. Das grundsätzliche Herumirren des Protagonisten bietet dabei wieder Anknüpfungspunkte zur Labyrinthstruktur.

Während *Neurocomic* einerseits durch biologische und neurowissenschaftliche Erklärungen für die **naturwissenschaftliche Komponente** der Körperreise interessant ist, bietet es auch viele spannende Beispiele für den Einsatz von **Kunst- und Literaturelementen**. Dies ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass es sich um einen Comic handelt und dadurch die visuelle bzw. künstlerische Ebene bereits durch das Medium vorgegeben ist. *Neurocomic* nutzt seine Bilder dabei nicht nur für naturwissenschaftlich korrekte Darstellungen, sondern neigt gerade bei komplizierteren neurowissenschaftlichen Erklärungen dazu, diese künstlerisch umzusetzen und mit Metaphern und Vergleichen zu arbeiten. Literaturwissenschaftlich bietet *Neurocomic* des Weiteren ein besonders wertvolles Analysebeispiel, da nicht nur allgemeine Vorgänge im Gehirn, sondern konkret auch solche erklärt werden, die während des Rezeptionsvorgangs entstehen.

Dabei spielt die Imagination der Leser\*innen eine wichtige Rolle und stellt eine erste Verbindung zum **philosophischen Anteil** der Körperreise in *Neurocomic* her. Es wird aber ebenfalls die bereits bekannte Fragestellung „Was ist der Mensch?“ direkt oder indirekt angesprochen, indem sich der Protagonist stark mit der biologischen Seite des Körpers beschäftigt, gleichzeitig aber auch auf ungelöste Fragen wie die nach der Seele trifft.

Wie bereits beim Film ist es auch beim Comic notwendig, in einigen Fällen auf für das Medium spezifische Analysewerkzeuge und theoretische Grundlagen zurückzugreifen. Ich nutze daher einige der hervorragenden Beiträge aus dem von Julia Abel und Christian Klein herausgegebenen Band *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Des Weiteren greife ich für die grundsätzlichen Analysewerkzeuge und auch hinsichtlich der Begrifflichkeiten auf Scott McClouds Standardwerk *Understanding Comics. The Invisible Art* zurück, das trotz seines Alters in der aktuellen Comicforschung nicht an Relevanz verloren hat.

### 3.3.1. Raum und Bewegung

Auf den ersten Blick lassen sich in *Neurocomic* hinsichtlich der Analyse von Raum und Bewegung ähnliche Elemente ausmachen wie bereits in *Nutshell* und *Fantastic Voyage*. Anknüpfend an den Schrumpfpprozess in *Fantastic Voyage* ist auch in *Neurocomic* der Protagonist gegenüber seiner Umgebung als verkleinert dargestellt, was es ihm erlaubt, das Gehirn

zu durchreisen. Dadurch nehmen die verschiedenen Hirnareale oft die Form besonders **weiter Landschaften** an, die zudem **Naturräumen** nachempfunden sind. Ein wiederkehrendes Handlungselement in Bezug auf die Gestaltung des Raumes findet sich auch in den darin enthaltenen **Gefahren** für den Körperreisenden, der hauptsächlich durch seine geringe Größe den Mächten im Gehirn oft schutzlos ausgesetzt ist. Ähnlich wie in *Fantastic Voyage* ist die Reise deutlich durch **unterschiedliche Stationen** gekennzeichnet, die hier den verschiedenen Hirnregionen entsprechen. Das Bewegungsmuster des Protagonisten ist geprägt von seinem ungewollten Eintritt, der sein **Streben nach einem Ausweg** bestimmt. Da dieser nicht klar zu erkennen ist, wird außerdem erneut eine **Labyrinthstruktur** deutlich, die durch das Herumirren des Protagonisten durch das Gehirn geprägt von oft nicht kontrollierbaren Richtungswechseln unterstrichen wird.

Vorab sollte kurz erläutert werden, dass im Comic Zeit und damit auch Bewegung in spezifischer Weise dargestellt werden. Dabei spielt der „Closure“-Prozess eine Rolle, der bereits von McCloud eingeführt wird und den Vorgang beschreibt, bei dem die Leser\*innen durch die Kombination zweier nebeneinanderliegender Einzelpanels im Zwischenraum („gutter“) eine Vervollständigungsleistung erbringen und so einen zeitlichen Zusammenhang bzw. eine Abfolge erzeugen (vgl. McCloud 1994, 60-66). Sowohl McCloud, der sich auf den Film als Abfolge von vielen Einzelbildern bezieht (vgl. ebda, 65), als auch Abel und Klein, die die Anwendung „**filmwissenschaftlichen Vokabulars**<sup>266</sup>“ (Abel, Klein 2016, 86) für die „Sequenzorganisation“ (ebda) wie z. B. die „**Schuss-Gegenschuss**<sup>267</sup>-Montage“ (ebda) im Comic als anwendbar erkennen, stellen die Beziehung zu cinematischen Verfahren her. Bewegung kann allerdings auch, wie Abel und Klein herausstellen, innerhalb eines Panels erfolgen: „Aber auch das einzelne Panel, das als starres Bild streng genommen keine Bewegung zeigen kann, ist für die Darstellung von Bewegung zentral, weil der Leser bestimmte Zeichen, die Bewegung anzeigen, richtig versteht und deutet“ (ebda, 87). Dies lässt sich bereits direkt zu Beginn der Körperreise anhand eines Panels zeigen (vgl. Abbildung 15):

---

<sup>266</sup> Fettsetzung im Original.

<sup>267</sup> Fettsetzung im Original.

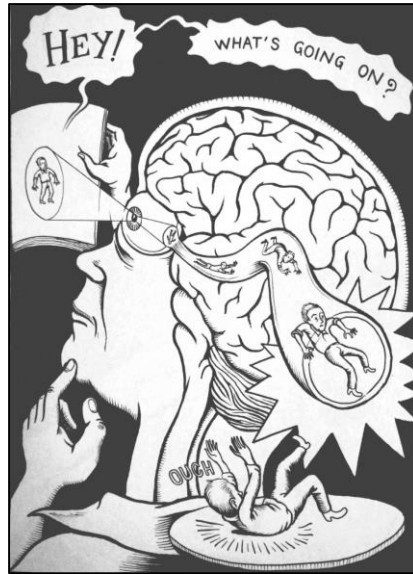


Abbildung 15 Eintritt in das Gehirn in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 10, Scan)

Hier findet die „Bewegung“ nicht zwischen zwei Einzelpanels statt, sondern wird innerhalb desselben Bildes gezeigt. Indem die Figur von links nach rechts immer wieder in anderen Positionen und Größenordnungen gezeigt wird, wird zum einen eine Bewegung simuliert, zum anderen ein räumliches Verhältnis geschaffen, dass die Darstellung auf der linken Seite oben (der Protagonist auf der Buchseite) zu der auf der rechten unten (der Protagonist schlägt auf den Boden auf) nicht nur in ein Früher-Später-, sondern auch in ein Start-Ziel-Verhältnis setzt. Die Speedlines oben im Bild, nachdem der Protagonist ins Auge eingedrungen ist und hinunterrutscht, und die Linien, die den Aufschlag unten simulieren, zeigen ebenfalls Bewegung an.<sup>268</sup> Unabhängig von den konkreten zeichnerischen Methoden zur Darstellung von Bewegung im Comic lässt sich auch übergreifend bzw. rein handlungstechnisch Bewegung feststellen. Bereits zu Beginn der Handlung wird deutlich, dass der Protagonist für seine Körperreise einen veränderten Größenmaßstab einnehmen muss. Dieser Zustand tritt – im Gegensatz zu *Fantastic Voyage* – völlig spontan und gegen den Willen des Protagonisten ein. Er wird durch eine unbekannte Macht zunächst so weit verkleinert, dass er auf eine Buchseite passt, um dann erneut so stark geschrumpft zu werden, dass er direkt in den Kopf einer Figur gezogen werden kann (vgl. Farinella, Roš 2013, 9-10).<sup>269</sup>

Die Darstellung greift dabei neben biologischen Aspekten des Sehens und Rezipierens auch die konkrete Eintrittserfahrung des Körperreisenden in das Gehirn auf. Deutlich werden

<sup>268</sup> Zu den unterschiedlichen Darstellungen von Bewegungen im Einzelpanel z. B. durch Speedlines oder Verwischen des Hintergrundes siehe auch McCloud (vgl. McCloud 1994, 109-115).

<sup>269</sup> Der Schrumpfprozess läuft also analog zu *Fantastic Voyage* auch hier in zwei Stufen ab.



ebenfalls die veränderten Größenverhältnisse vom Objekt auf der Buchseite über die nochmals verkleinerte, vom fiktiven Leser wahrgenommene Abbildung bis hin zum verkleinerten Protagonisten, der im Gehirn ankommt. Der Durchgang (vgl. Abbildung 15) erinnert dabei aufgrund seiner Form sowohl an eine Rutsche als auch an ein größeres Blutgefäß bzw. den Sehnerv, durch den der Protagonist durch das Auge in das Gehirn projiziert wird. Da die „Form der Sprech- oder Denkblasen [...] bedeutungstragend [ist]“ (Abel, Klein 2016, 101), sollte sie auch an dieser entscheidenden Stelle näher betrachtet werden. Die Form entspricht hier nicht der einer einfachen Sprechblase mit gleichmäßig geformtem Rand, sondern ist unregelmäßig gewellt. Wellen- bzw. wolkenförmige Blasen entsprechen in der Regel Gedankenblasen (vgl. ebda). Wie McCloud feststellt, ist das Spektrum an Blasenarten jedoch vielfältig und auch die Gestaltung der Schrift oder Symbole im Inneren können zur Deutung beitragen (vgl. McCloud 1994, 134). Die Form ist durch die Wellen eher unbestimmt bzw. wandelbar und auch die Schriftart zeigt z. B. anhand des verschnörkelten Fragezeichens eine Abweichung von der Standardschrift des Comics. Die Blase allein markiert daher gut das Zwischenstadium und die besondere Situation des Protagonisten, der sich in einem Übergang von einem Zustand in den anderen befindet, ähnlich dem zwischen Wachen und Träumen, was sich sehr gut mit seinem Eintritt in den Körper in Verbindung bringen lässt. Die Veränderung des Protagonisten ist wie in *Fantastic Voyage* die Grundbedingung für die Körperreise und schafft gleichzeitig erneut die Voraussetzung, das Körperinnere auf besondere Art und Weise wahrzunehmen, da sich die Proportionen extrem verschieben. Anders als in den beiden bereits analysierten Werken ist in *Neurocomic* allerdings zu großen Teilen bereits eine verstärkte Verwandlung der Körperareale in metaphorische Übertragungen zu bemerken, die sich in *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* ebenfalls durchsetzen. Während z. B. in *Fantastic Voyage* die Lunge nur aussieht wie eine gigantische Höhle, grundsätzlich aber das tatsächliche Organ nachzubilden versucht, sind die Übergänge in *Neurocomic* zwischen biologisch-naturwissenschaftlichen Darstellungen des Körperinneren und einer übertragenden künstlerisch-metaphorischen Bildsprache oftmals fließend oder die Umgebung wird nur noch lose an ihrem realweltlichen Aussehen orientiert. Ein Beispiel, das die Gestaltung der Körperinnenwelt in *Neurocomic* deutlich macht, ist direkt nach Eintritt des Protagonisten zu sehen. Er findet sich in einer Umgebung wieder, die er konkret mit „It looks like a dense forest“ (Farinella, Roš 2013, 11) beschreibt. Auch wenn die Aussage darauf hindeutet, dass es zwar *so aussieht wie ein Wald*, deshalb aber noch *kein Wald sein muss*, legt die Gestaltung des anschließenden Splash Panels diese Interpretation nahe (vgl. Abbildung 16):



Abbildung 16 Protagonist im "Wald" des Gehirns in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 12, Scan)

Auf einer rein strukturell-gestalterischen Ebene lässt sich für die Raumdarstellung in *Neurocomic* zunächst festlegen, dass das „Grid“, also der Grundaufbau der Seite, variiert. Seiten enthalten zwischen einem und vier Panels. Abweichungen vom Standardaufbau der Seite weisen für Abel und Klein auf „bedeutsame Handlungs- oder Stimmungselemente hin und verändern den Erzählrhythmus des Comics“ (Abel, Klein 2016, 91). Das lässt sich übergreifend für *Neurocomic* bereits an dieser Stelle feststellen, da beispielsweise „Splash Panels“, die die ganze Seite einnehmen, genutzt werden, um zum einen umfangreichere Textmengen darzustellen, was für die Herausstellung wissenschaftlicher Beschreibungen von Bedeutung ist oder um – wie hier – einen besseren Überblick der Umgebung zu liefern, was für die Raumbetrachtung interessant ist. Solche „Splash Panels“ werden in *Neurocomic* öfter genutzt (vgl. z. B. Farinella, Roš 2013, 45, 58 und 104). Abel und Klein setzten sie u. a. mit dem filmischen Mittel des Establishing Shots gleich:

Aufgrund ihrer Größe erzielen *splash panels*<sup>270</sup> eine besondere Wirkung beim Leser. Während zu Beginn eines Comics das *splash panel* meist die Aufmerksamkeit und Neugier des Lesers wecken oder, dem *Establishing Shot* im Film vergleichbar, eine erste Orientierung liefern will, können *splash panels* im weiteren Erzählverlauf auf besonders relevante Handlungssituationen [...] hinweisen oder eindrücklich atmosphärische Stimmungen transportieren. (Abel, Klein 2016, 92)

Interessant ist, dass in *Neurocomic* diese Panels oft am Ende eines Kapitels eingesetzt werden. Sie steigern so eindeutig die Spannung auf die kommenden Ereignisse. Sie geben aber auch einen Überblick und zeigen die unterschiedlichen Stationen der Körperreise und deren

<sup>270</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

Gestaltung. Der Protagonist befindet sich nach dem Eintritt in den Körper zunächst in einem waldähnlichen Gebiet. Neben den baumhohen Gebilden, die über Verästelungen und Wurzeln zu verfügen scheinen, finden sich in der Darstellung auch kleinere „Bodenpflanzen“. Außerdem führt eine Art Spazierweg durch die Landschaft, der nicht nur die Assoziation des Protagonisten mit einem Wald verstärkt, sondern hinsichtlich der Körperreise bzw. der Bewegung an dieser Stelle eine Richtung vorzugeben scheint (vgl. Abbildung 16).<sup>271</sup> Da der Comic durchgängig in Schwarz-Weiß gehalten ist, kann er das Verhältnis von Licht und Schatten durch den Kontrast betonen. So erwecken der lange Schattenwurf des Protagonisten und der dunkel gehaltene Hintergrund einen bedrohlichen Eindruck, der durch die Waldmetaphorik unterstrichen wird.<sup>272</sup> Abgesehen von dem Weg deutet hier nichts darauf hin, dass der Ort von Menschenhand gemacht oder durch sie kontrollierbar ist. Dieser Eindruck wird etwas relativiert, wenn der Protagonist auf einen weiteren Menschen trifft, der das Areal erforscht (vgl. Farinella, Roš 2013, 15). Hier zeigt sich ein Muster im Handlungsablauf, da der Protagonist in jedem Hirnareal zunächst zumindest kurzzeitig auf sich gestellt ist, um dann auf andere Figuren zu treffen, die ihn über seinen Aufenthaltsort und die Vorgänge dort aufklären. Durch die Begegnung im „Wald“ mit dem Mann, der sich als der spanische Neurowissenschaftler Santiago Ramón y Cajal (vgl. ebda, 21) herausstellt, wird der Irrtum des Protagonisten und der der Rezipient\*innen aufgeklärt, dass er von Bäumen umringt ist, da sie von Cajal als Neuronen identifiziert werden (vgl. ebda, 19). Die Erklärung ändert jedoch wenig an der grundsätzlichen Situation des Protagonisten, der der immensen Körperwelt weiterhin im geschrumpften Verhältnis gegenübersteht. Hinzu kommt, dass Teile des neuronalen Systems anthropomorphisiert oder zumindest belebt werden (vgl. z. B. die lebende Granularzelle Jay (ebda, 27)). Dies gilt auch für das beeindruckende Neuron, das sich dem Protagonisten wie eine Art belebter Zauberbaum eröffnet und ihn zu seiner nächsten Station führt (vgl. Abbildung 17):

---

<sup>271</sup> Prinzipiell bestünde auch die Möglichkeit, den Pfad zu verlassen und querfeldein zu laufen. Der Protagonist ordnet sich an dieser Stelle aber klar einer Art von vorgegebener Richtung der Körperreise unter, auch wenn der Weg ihn gegebenenfalls nicht zum Ziel/Ausgang und/oder zu Hindernissen und Umwegen führt. Während in *Fantastic Voyage* die Blutbahnen ein festes Fortbewegungsnetz darstellen, werden die Wege des Protagonisten in *Neurocomic* etwas stärker variiert, orientieren sich aber auch an biologischen „Routen“. Dazu mehr im Hinblick auf die Übergänge zu verschiedenen Hirnarealen.

<sup>272</sup> Der Wald als Ort der Bedrohung und Verirrungen ist ein etabliertes literarisches Motiv, das sich z. B. in Kindermärchen wie *Jorinde und Joringel* oder *Hänsel und Gretel* findet (vgl. Suter 2008, 410). Im Wald zeigt sich außerdem das Fremde, z. B. kann er „als Zauberwald [...] als eine Verkörperung des Anderen erscheinen“ (ebda, 411).



Abbildung 17 Baumähnliches Neuron in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 30, Scan)

Obwohl zuvor geklärt wurde, dass es sich um einen biologischen Bestandteil des Körpers handelt, ist die Darstellung weiterhin metaphorisch und orientiert sich noch an dem Eindruck des „verwunschenen Waldes“, den der Protagonist zu Beginn des Eintritts in den Körper gewonnen hat. Darstellungen, die sich an Naturlandschaften ausrichten, finden sich noch an anderen Stellen in *Neurocomic*. Während sich in der zuvor erwähnten Szene der erste Eindruck des Protagonisten, dass er sich in einem Wald befindet, als Trugschluss erweist und der Bezug zwischen den Bäumen und Neuronen aufgedeckt wird, werden andere Gegenden des Gehirns ebenfalls direkt an die Umgebung der Außenwelt angelehnt, ohne dass der Umstand explizit erklärt wird. So findet sich der Protagonist z. B. in einem Meer wieder, das außerdem von Nixen und Riesenkraken bewohnt wird (vgl. ebda, 61 u. 77). Die Wahl der Umgebung erklärt sich indirekt dadurch, dass die in diesem Handlungsabschnitt auftauchenden Wissenschaftler Hodgkin und Huxley ihre Experimente an einem Tintenfisch durchgeführt haben (vgl. ebda, 76-77), hat aber keine direkte Verknüpfung mit biologischen Gegebenheiten im Gehirn. Die Unterwasserszene ist primär für die Kapitel zum Thema naturwissenschaftlicher Beschreibungen und für philosophische bzw. ethische Betrachtungen interessant und wird dort genauer untersucht. An dieser Stelle erklärt sich durch das Testobjekt der Wissenschaftler lediglich in Ansätzen das maritime Setting. Von Interesse ist dabei jedoch der erneute Kontrast zwischen den Figuren und der Außenwelt. So erscheint der Protagonist winzig im riesigen Meer des Gehirns (vgl. Abbildung 18):

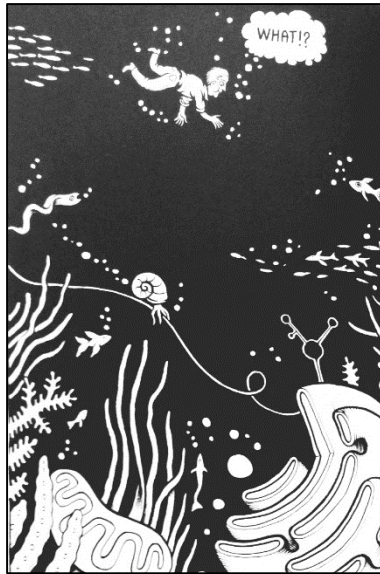


Abbildung 18 Protagonist im "Meer" des Gehirns in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 58, Scan)

Ähnlich wie im Waldbeispiel wird auch hier durch die Schwarz-Weiß- bzw. Hell-Dunkel-Kontraste sowohl der Eindruck von Weiträumigkeit erzielt als auch eine Atmosphäre des Unbekannten und möglicherweise Gefährlichen geschaffen. Wie in *Fantastic Voyage* wird außerdem Schwimmen als Fortbewegungsart im Körper verwendet.<sup>273</sup> Hinzu kommt allerdings an dieser Stelle, dass der Protagonist unfreiwillig in den „Ozean“ des Körpers gelangt und über keine Tauchausrüstung verfügt, womit er in unmittelbare Gefahr gerät. Der Körperraum präsentiert sich erneut als imposant und gigantisch gegenüber dem geschrumpften Körperreisenden und demonstriert damit ein konkretes Machtverhältnis, das die Figur sozusagen dem eigenen Inneren<sup>274</sup> ausliefert (vgl. Abbildung 18). Abel und Klein weisen auf die besondere Rolle von Panelhintergründen hin, die hier konkrete Anwendung finden kann:

Panelhintergründe [können] in Art von ‚Seelenlandschaften‘ gehalten sein und räumliche Entsprechungen zu seelischen Zuständen liefern, weil sie Korrespondenzen auf inhaltlicher oder formaler Ebene aufweisen: Ein dunkler Hintergrund oder eine zerklüftete Landschaften [sic] im Hintergrund können auf die melancholische Stimmung einer Figur oder eine verzerrte Perspektiven [sic] auf deren Wahnsinn verweisen (Abel, Klein 2016, 104)

<sup>273</sup> Auch in *Nutshell* findet sich dies streng genommen, da der Fötus im Fruchtwasser schwimmt. Ebenso taucht diese Art der Fortbewegung in leicht abgewandelter Form in *Prinzessin Insomnia & der alpträumfarbene Nachtmahr* auf. Dazu mehr im entsprechenden Analysekapitel des Romans.

<sup>274</sup> In *Neurocomic* wird bis zum Ende nicht ganz klar, in wem genau sich der Protagonist befindet bzw. er wird auf der Metaebene des Comics als Figur im Kopf der Rezipient\*innen identifiziert, was wiederum auf einer philosophischen und literarischen Ebene von Interesse ist. Dennoch lässt sich hier in gewisser Weise von dem „eigenen“ Inneren sprechen, da *Neurocomic* die Vorgänge im menschlichen Gehirn allgemein thematisiert, über das auch der Protagonist verfügt. Dabei spielt es an dieser Stelle keine große Rolle, ob er in sein eigenes oder ein fremdes Hirn reist, denn was zunächst als wissenschaftlich erforschbar wahrgenommen wird, wird bei der Körperreise in seinen unbekanntem und auch unheimlichen Dimensionen erfahren.

Der Hintergrund vermittelt im Sinne von Abel und Klein ebenfalls den Zustand des Protagonisten, der sich angesichts des Körperinnern verunsichert und überfordert fühlt. Obwohl es ihm und allen anderen Menschen zugehörig ist, erscheint es als mysteriöser Raum, der in *Neurocomic* keinen festen Regeln folgt und den Protagonisten damit beständig vor das Rätsel des eigenen Körpers stellt. Er ist dem menschlichen Gehirn und somit auch seinem eigenen in vielen Situationen schutzlos ausgeliefert. Dieser Eindruck wird beispielsweise noch einmal in einer weiteren Szene verstärkt, in der der Protagonist an einem Strand angespült wird (vgl. Farinella, Roš 2013, 83). Dabei wird neben einer intertextuellen Nähe zur Robinsonade auch allgemein die Vorstellung des hilflosen Schiffbrüchigen, der sich der unzivilisierten Inselwelt gegenüber sieht, hervorgerufen. Zwar trifft der Protagonist im Anschluss erneut auf andere Figuren, was seine Rolle als einsamen Gestrandeten etwas relativiert, dennoch ist auch dieses Areal der Körperwelt an eine natürliche und dem Menschen und seiner Zivilisation eher entgegengesetzte Landschaft angelehnt.

Wie schon in *Fantastic Voyage* tragen auch einige „Bewohner“ der Körperwelt dazu bei, dass sich der Raum, den der Reisende durchquert, als gefährlich erweist. Die Anthropomorphisierung ist hier wesentlich größer als im vorangegangenen Beispiel und wird außerdem dadurch verstärkt, dass eine deutlichere Metaphorik zutage tritt. Diese Punkte werden im weiteren Verlauf der Analyse noch genauer thematisiert. Hier sind die Körperbewohner in erster Linie als Bestandteil des Raums zu betrachten. Sie haben mit ihm die besonders herausstechende Gemeinsamkeit, dass sie sich durch ihre Größe oft entscheidend vom Protagonisten absetzen. Dazu zählt z. B. der bereits erwähnte Krake, der durch seine gewaltigen Ausmaße das U-Boot, in dem sich der Protagonist befindet, zerstören kann (vgl. ebda, 77-79). Ebenfalls körperlich überlegen und in ihrer Gestaltung zum Teil deutlich an Monstern aus dem konventionellen Horrorgenre orientiert sind die Drogen, die die Arbeit der Neurotransmitter verhindern (vgl. Abbildung 19).

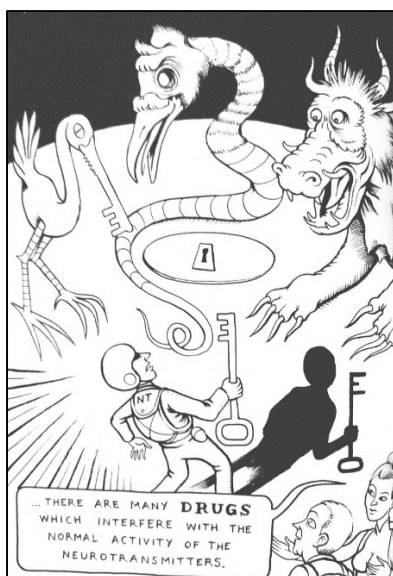


Abbildung 19 Anthropomorphisierte Neurotransmitter und Drogen in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 50, Scan)

Insbesondere die Figur ganz rechts, die als Antagonist identifiziert wird, wirkt durch ihre scharfen Zähne, Klauen und Hörner gefährlich (vgl. ebda, 51). Außerdem sind alle „Drogenmonster“ den anderen Figuren (in diesem Fall dem Protagonisten und den ihn kurzzeitig begleitenden Neurotransmittern) größentechnisch überlegen, was anhand der im Bild gezeigten Maßstäbe verdeutlicht wird (vgl. Abbildung 19). An solchen Begegnungen mit potenziell lebensbedrohlichen Bewohnern des Gehirns zeigt sich der Körper als Ort erneut in seiner gefährlichen und oft unkontrollierbaren Dimension.

Es kommt jedoch in solchen Situationen nicht nur zu einer Gefährdung des Protagonisten, sie lösen überdies oft das wesentliche Bewegungsmuster während der Körperreise aus: das Prinzip des Verirrens in labyrinthartigen Strukturen.<sup>275</sup> So wird im eben erwähnten Handlungsabschnitt der Protagonist von einem der „Monster“ attackiert und so von seinem eigentlichen Weg abgebracht (vgl. ebda, 55-57). Auch der Angriff eines Kraken zwingt ihn dazu, seine Reise mit dem U-Boot aufzugeben und ins offene Wasser zu fliehen (vgl. ebda,

<sup>275</sup> Interessanterweise zieht Farinella eine Verbindung zwischen Comic- und Labyrinthstrukturen im Allgemeinen und setzt sie auch in einen Zusammenhang mit wissenschaftlichen Erkenntnissen: „[C]omics can be read linearly, panel by panel, but also lend themselves to non-linear explanations, encouraging the reader to constantly reassess earlier panels in the light of new information. Similarly, science often requires readers to make connections between multiple scales and domains of knowledge, not necessarily arranged in a hierarchical, linear order. In conclusion, while comics are often perceived as an easy and playful format, they may be exquisitely suited at presenting complex information in a rigorous yet accessible way“ (Farinella *The Potential of Comics* 2018, 6). In *Neurocomic* wird erst am Ende für den Protagonisten ersichtlich, dass er lediglich eine Figur in einem Comic ist. Daraus erklärt sich dann wiederum der Eintritt in den Körper, der über Umwege durch den Eintritt des Protagonisten in ein Buch und dann durch das Auge des Rezipienten in dessen Kopf erfolgt.

79). In einer weiteren Szene muss der Protagonist zwar zur Abwechslung den Wissenschaftlern entkommen, gemeinsam ist den zuvor erwähnten Passagen aber eindeutig das Element der Flucht bzw. erzwungenen Richtungsänderung (vgl. ebda, 101-104). Die hier nur scheinbare Sicherheit des Laboratoriums der Wissenschaftler als Ort der Zivilisation und Vernunft (vgl. z. B. ebda, 95) wird zugunsten der unzivilisierten Inselwelt aufgegeben (vgl. Abbildung 20).

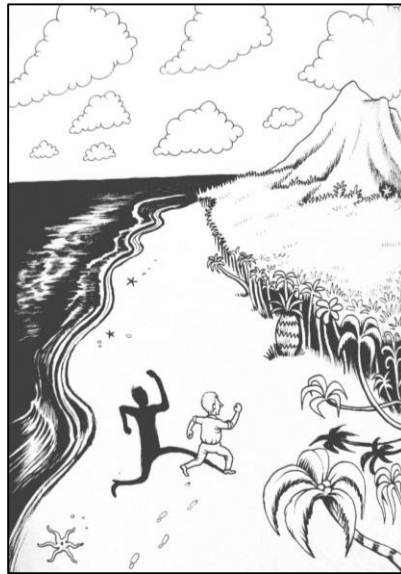


Abbildung 20 Flucht auf der "Insel" in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 104, Scan)

An der Darstellung zeigen sich dabei erneut deutlich die Größenunterschiede zwischen dem winzigen Protagonisten und der riesigen Inselwelt, die nicht nur unüberblickbar, sondern durch ihre dichte Bewaldung auch wie ein Labyrinth im Labyrinth wirkt, in dem sich der richtige Weg für den Protagonisten nicht von selbst erschließt (vgl. Abbildung 20).

Sein Antrieb ist dabei von Anfang an deutlich und entspricht dem „Streben nach Außen“, das alle Körperreisenden früher oder später befällt. Da er nicht freiwillig, sondern durch einen zunächst nicht näher erklärten Un- oder Zufall in den Körper gerät, hat der Protagonist bereits zu Beginn seiner Reise das Ziel, wieder in seine gewohnte Umgebung zurückzukehren. So überrascht es nicht, dass er nach einer kurzen Orientierung feststellt: „I’ve got to find a way out of here“ (ebda, 12). Dieser Wunsch bleibt über die ganze Handlung hinweg erhalten und wird daher auch wiederholt geäußert (vgl. z. B. ebda, 40, 55 oder 91). Da der Weg des Protagonisten jedoch größtenteils nicht selbstbestimmt ist, gelangt er zunächst immer tiefer in das Gehirn, bis er schließlich am Ende das innerste Bewusstsein zu erreichen



scheint, das schließlich das Geheimnis um die Reise des Protagonisten auflöst. Zunächst muss er sich allerdings auch hier durch ein Labyrinth arbeiten, das durch absurde Treppenvariationen räumlich zudem ins Irreale abdriftet (vgl. Abbildung 21).



Abbildung 21 Irreale Treppen bzw. Raumkonzepte in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 120, Scan)

In dieser Darstellung zeigt sich auch deutlich ein Merkmal, das Abel und Klein für die Raumdarstellung im Comic ausmachen:

Der **diegetische Raum**<sup>276</sup> (also der Raum der dargestellten Welt, in dem die Figuren agieren) wird vom Leser als Kombination aus ‚gezeigten‘ und ‚nichtgezeigten‘ Raumbestandteilen gestiftet. Die Dimension des ‚nichtgezeigten‘ Raums kann dabei einerseits den Raum jenseits der konkreten Panelrahmen meinen: So können etwa bestimmte Elemente in einem Panel auf den Raum jenseits seines Rahmens verweisen, der vom Leser ergänzt wird [...]. Gerade das Zusammenspiel von ‚gezeigtem‘ und ‚nichtgezeigtem‘ Raum wird im Comic in handlungslogischer Weise funktionalisiert und kann etwa als Mittel genutzt werden, um Verblüffung oder Spannung zu erzeugen. (Abel, Klein 2016, 95-96)

In diesem Panel wird durch das Spiel mit Licht und Schatten bewusst eine zusätzliche Verwirrung in Bezug auf die Orientierung im Raum erzeugt. Sowohl die Treppe im oberen Bild als auch der Verlauf des höheren Stockwerks rechts bleiben unklar und verschwinden im

---

<sup>276</sup>Alle Fettsetzungen im Original.

Panelrahmen. Protagonist und Rezipient\*innen fällt es daher schwer auszumachen, in welcher Richtung sich das Ziel befindet, sodass erneut die Gefahr des Verirrens besteht (vgl. Abbildung 21).

Die ständigen, oft auch nicht freiwilligen Richtungswechsel prägen in *Neurocomic* also erneut die labyrinthartige Raumstruktur und das dazu passende Bewegungsmuster aus „Trial and Error“. Außerdem gibt es bildliche Referenzen zum Labyrinthmotiv, vor allem in den wurzelartigen Strukturen, die an das Rhizom erinnern und besonders überspitzt im vorderen und hinteren Vorsatzbereich zum Einsatz kommen (vgl. Abbildung 22).

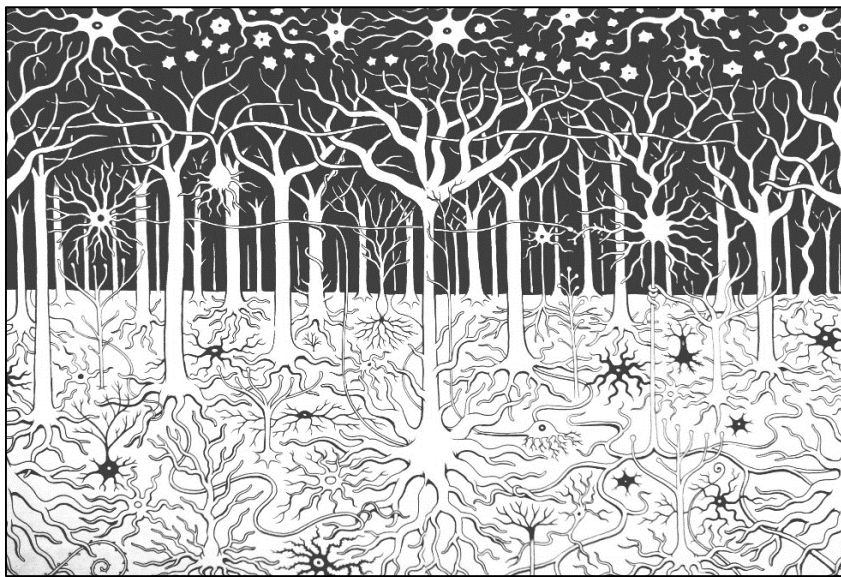


Abbildung 22 Rhizomartige Gehirnstrukturen in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, Vorsatz ohne Seitenzählung Scan)

Die verworrenen Strukturen des Gehirns tragen maßgeblich zur Erschwerung, jedoch auch zur Spannung der Körperreise des Protagonisten bei. Sie sorgen außerdem dafür, dass er nicht nur einem durchgängigen Weg durch den Körper folgt, sondern vielmehr durch Zufall unterschiedliche Stationen aufsucht, die ihm zumindest durch die Erklärungen der dort anwesenden Figuren eine grobe Orientierung geben, wo genau er sich gerade befindet.

Ein letztes herausstechendes Merkmal der Hirnwelt in *Neurocomic* ist ihre geographische Ausarbeitung, die sich nicht nur in den bereits erwähnten Landschaften, sondern auch in einer tatsächlichen kartographischen Darstellung zeigt (vgl. Abbildung 23).

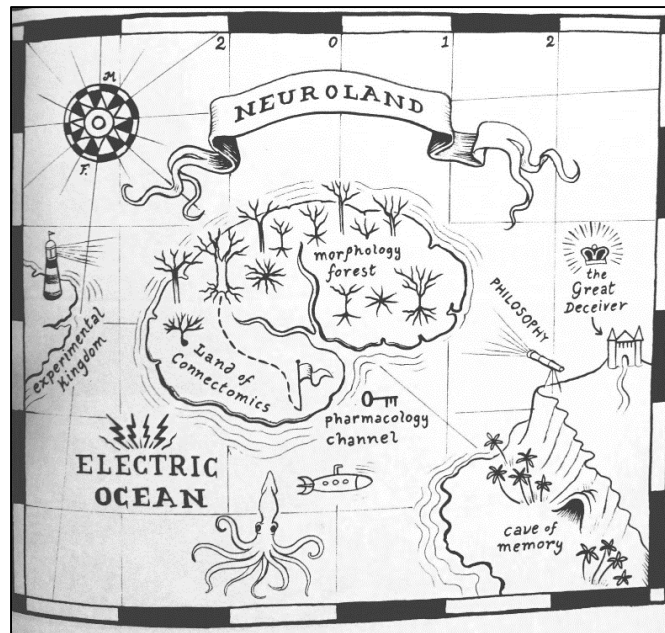


Abbildung 23 Karte des Gehirns in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 91, Scan)

Diese Karte des „Neuroland“ vermischt dabei geographische mit (neuro-)wissenschaftlichen Begriffen, z. B. in Form des „morphology forest“ (Farinella, Roš 2013, 91) oder des „experimental kingdom“ (ebda). Die Darstellung ähnelt der in *Fantastic Voyage* verwendeten graphischen Übersicht der menschlichen Blutbahnen (vgl. Abbildung 1), die der Crew als Karte des Körpers dient und mit deren Hilfe sie sich an ihr Ziel navigieren möchten, insofern, als beide der menschlichen Innenwelt den Charakter eines geographischen Raums verleihen. Während im Film der Versuch, der ursprünglich geplanten Route zu folgen, zum einen an der Vielzahl möglicher Wege durch den Körper und zahlreichen Hindernissen scheitert, gestaltet sich die Karte in *Neurocomic* zwar anders, allerdings ebenso wenig hilfreich. Der Protagonist erhält einen Überblick über das von ihm bereiste Gebiet, die Ortsnamen sind allerdings wenig aussagekräftig und helfen ihm daher nicht dabei, den ersehnten Ausweg zu finden, der auf der Karte nicht eindeutig markiert ist.<sup>277</sup> Die Körperwelt, die der Protagonist besucht, ist zumindest teilweise an biologischen Darstellungen orientiert (dazu mehr im folgenden Unterkapitel). Die Überblickskarte greift hingegen keine medizinisch-biologischen Elemente mehr auf, sondern stellt das Gehirn als einen vollkommen geographischen Ort dar,

<sup>277</sup> Die Übersicht der Gehirnwelt wirkt zwar durch ihre Aufmachung auf den ersten Blick wie eine richtige geographische Karte, es ist jedoch erkennbar, dass der Zeichner an dieser Stelle bewusst mit der etablierten Vorstellung davon spielt und diese verwandelt. So zeigt der Maßstab vermutlich die Jahreszahl an, in der die Zeichnung angefertigt wurde (2012). Statt den gewöhnlichen Markierungen für Norden (N) und Süden (S) ist der Kompass mit „M“ und „F“ versehen (mutmaßlich für „Matteo Farinella“) (vgl. Abbildung 23).

wenn auch mit Phantasielandschaften wie dem „electric ocean“ (ebda) oder der „cave of memory“ (ebda) (vgl. Abbildung 23).

Hinsichtlich der Raumdarstellung innerhalb des Körpers arbeitet *Neurocomic* wesentlich verstärkter mit Elementen, die sich nicht direkt an den biologischen Vorgaben orientieren. Dennoch folgt der Comic dem erkennbaren Muster der Körperreise, den Reisenden im Vergleich zu seiner Umwelt oft als unterlegen und ausgeliefert darzustellen, was sich beispielsweise auch an den zahlreichen Gefahren zeigt, die dem Protagonisten begegnen. Das Bewegungsmuster des „von außen nach innen und von innen nach außen“ wird ebenfalls beibehalten. In diesem Fall wird es gegenüber *Fantastic Voyage* aber dadurch variiert, dass der Körperreisende nicht freiwillig in das Gehirn eindringt und daher kein konkretes Ziel im Körper hat, außer aus ihm herauszufinden. Das bedeutet jedoch nicht, dass er auf seiner Reise nicht dennoch wertvolle Erkenntnisse erlangt, wenngleich sie ihm eher zufällig offenbart werden. Die labyrinthische Grundstruktur wird ebenfalls in *Neurocomic* deutlich. Trotz einer Karte, die das Gehirn überblicksartig zeigt, fehlt es an einer klaren Orientierung. Diese wird zusätzlich dadurch erschwert, dass der Protagonist selten bewusst und willentlich eine bestimmte Richtung einschlägt, sondern in den meisten Fällen durch andere Figuren oder Hindernisse dazu gezwungen wird, einem Weg zu folgen. Dabei scheint er eher zufällig an sein Ziel zu gelangen, wobei die einzelnen Stationen seiner Reise handlungstechnisch so angelegt sind, dass sie die verschiedenen Bereiche des Gehirns abdecken und so über sie informieren können. Dieser Aspekt ist neben anderen für das nächste Unterkapitel von Interesse.

### 3.3.2. Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen

Grundsätzlich lässt sich für *Neurocomic* vorab festlegen, dass die naturwissenschaftlichen Beschreibungen sich vorwiegend innerhalb der Textelemente widerspiegeln, während die Bildelemente vorrangig den anderen Kategorien (überwiegend Kunst) zuzuordnen sind. Das bedeutet zwar nicht, dass der Comic völlig auf Metaphern und andere sprachliche Stilmittel verzichtet oder innerhalb der Bilder keine biologischen Darstellungen wählt, dennoch besteht ein klarer Fokus auf den **wissenschaftlichen Erklärungen über den Text**. Faktenvermittlung kann aber – wie erwähnt – auch über die **bildliche Darstellung** erfolgen, insbeson-

dere durch schematische Abbildungen, aber ebenso in Form der Ausgestaltung der Körperwelt. In *Neurocomic* kommt außerdem – ähnlich wie in *Fantastic Voyage* – den auftretenden **Figuren** eine wissenschaftliche Rolle zu.<sup>278</sup> Auch die Konstellationen sind dabei ähnlich.

Zunächst einmal ist es allgemein auffällig, dass die Verhältnisse von Text zu Bild innerhalb des Comics stark variieren, was laut Abel und Klein bei der Analyse besonderes Augenmerk verdient (vgl. ebda, 102). Manche Passagen kommen mit nur wenigen Textelementen oder auch völlig ohne diese aus. Dazu zählen z. B. direkt die ersten Seiten von *Neurocomic*, in denen die Handlung den Rezipient\*innen größtenteils nur über die Bilder geliefert wird (vgl. Farinella, Roš 2013, 5-17) und im Sinne McClouds ein „picture specific“ (McCloud 1994, 153) Verhältnis zwischen Bild und Text vorliegt. Neben kürzeren Texten in Form von Sprech- und Denkblasen (z. B. vgl. Farinella, Roš 2013, 10-11) und Soundwords (vgl. ebda, 9) bestehen die einführenden Panels hauptsächlich aus Bildern. Dies erklärt sich dadurch, dass hier zunächst nur Aktionen dargestellt werden, die kaum oder gar keiner sprachlichen Ausarbeitung bedürfen. Der Fokus liegt zum einen auf der ungeplanten Reise in den Körper (ausgedrückt durch die Darstellung der Bewegung und Mimik des Protagonisten (z. B. vgl. ebda, 10-11)) und der Etablierung des Settings mithilfe von großformatigen bzw. Splash Panels, die eine ausgedehntere Ansicht der Landschaft erlauben (vgl. z. B. ebda, 12). Die Text-Bild-Relation verändert sich meist dann, wenn der Protagonist auf eine andere Figur trifft. Das erklärt sich zum einen ganz einfach daraus, dass nun ein Dialog stattfinden kann, zum anderen kommt es innerhalb des Gesprächs oft zu umfangreichen Erklärungen. Man kann diese Gestaltung im Sinne McClouds allerdings nicht immer als eine Verschiebung hin zur „word specific“-Kategorie (McCloud 1994, 153) des Bild-Text-Verhältnisses bezeichnen, denn sie definiert sich als „combinations, where pictures illustrate, but don't significantly add to a largely complete text“ (ebda). In den Fällen, in denen beispielsweise eine Figur eingeführt und mit biographischen Hintergrundinformationen bedacht wird, ist die Darstellung wortspezifisch, denn hier bräuchte es die bildliche Darstellung nicht unbedingt zur Informationsvermittlung, sie ist eher Beiwerk (vgl. z. B. die Einführung Santiago Ramón y

---

<sup>278</sup> Farinella weist dabei selbst auf die Wichtigkeit der Figuren zur Wissensvermittlung hin, jedoch unter Berücksichtigung möglicher Fallstricke: „On a related note, it is important to consider the role of fictional characters and the use of anthropomorphism in comics, which may facilitate readers engagement with scientific subjects but also potentially promote a false sense of understanding“ (Farinella *The Potential of Comics* 2018, 9). Die emotionalen Reaktionen, die die Figuren in den Rezipient\*innen wecken, können zur Wissensvermittlung beitragen, auf der anderen Seite aber natürlich auch von den eigentlichen wissenschaftlichen Fakten ablenken oder, wie im Fall von dem von Keller und Oechslin untersuchten *Adventures in Synthetic Biology*, für Irritation bei den Leser\*innen sorgen, wenn ein eigentlich von ihnen als ernst wahrgenommenes Thema durch die überzeichneten Figuren und den allgemeinen Comicstil ins Lächerliche gezogen erscheint (vgl. Keller, Oechslin 2013, 220).

Cajals (Farinella, Roš 2013, 21)). Auf der anderen Seite gibt es aber auch mehrere Fälle, in denen die Text-Bild-Beziehung andersgeartet ist, so wie im nachfolgenden Beispiel (vgl. Abbildung 24).

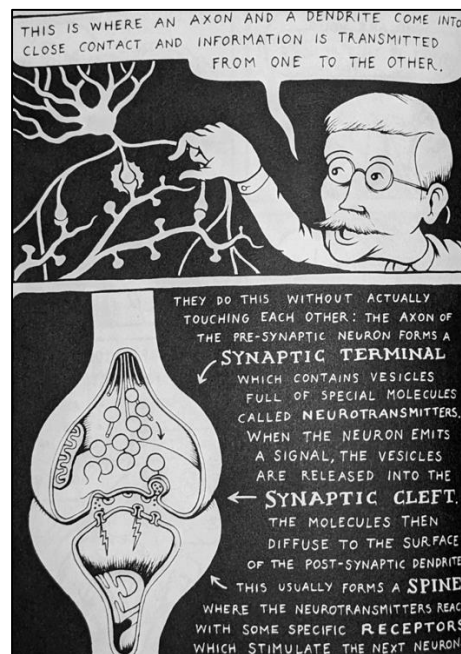


Abbildung 24 Erklärung der Reizweiterleitung in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 38, Scan)

Auf den ersten Blick wird hier zwar ein starker Fokus auf den Text gelegt, die Bilder sind aber für das Verständnis nicht zweitrangig. Zunächst könnte man die Beziehung als „duo-specific“ (McCloud 1994, 153) bezeichnen, d. h. Text und Bild vermitteln die gleiche Information, aber das ist nicht ganz richtig. Da es sich um eine sehr komplexe Information handelt, die vermittelt wird, ist es naheliegender, dass Text und Bild hier verstärkend verwendet werden, also mindestens „additive“ (ebda, 154) und so gemeinsam das Wissen über die Funktionsweise der Synapse vermitteln. Wenn davon auszugehen ist, dass das Bild nicht ohne den Text und der Text nicht ohne das Bild verstanden werden kann, was angesichts des komplexen biologischen Sachverhalts naheliegend ist, kann sogar noch eher von einer Abhängigkeit gesprochen werden, die McCloud als „interdependent“ (ebda, 155) bezeichnet und die davon ausgeht, dass Bild und Text sich gegenseitig ergänzen, da weder das eine noch das andere allein die Botschaft vermitteln können (vgl. ebda).

Im hier gezeigten unteren Panel ist die Darstellung des Texts noch einmal genauer zu betrachten, da sogar unterschiedliche Formatierungen gewählt werden, um bestimmte Begriffe

hervorzuheben und den Rezipient\*innen so eine bessere Orientierung zu verschaffen. Comics verwenden solche Veränderung des Schriftstils eigentlich, um beispielsweise Besonderheiten im Klang des Ausgesagten anzudeuten (vgl. ebda, 134). Das ist hier eindeutig nicht der Zweck. Obwohl der Text im unteren Panel sozusagen eine Erweiterung des Sprechblasentexts im oberen Panel ist, wird mit den Formatänderungen nicht zwangsläufig eine Veränderung in der Betonung angedeutet. Vielmehr orientiert sich das Schriftbild an dieser Stelle nicht am konventionellen Comic-, sondern vielmehr am konventionellen Fachliteratur- oder Lehrbuchstil. Dabei werden wichtige Begriffe beispielsweise fettmarkiert, um sie einprägsamer zu gestalten (vgl. Abbildung 24). Hier verknüpft *Neurocomic* also unterschiedliche medien- und gattungsspezifische Konventionen. So werden Werkzeuge der Fachliteratur mit denen des Comics vermischt, gleichzeitig verbindet die Handlung eine eher handlungslastige Abenteuer-/Reiseerzählung mit einem informationslastigen Lehrbuchcharakter. Gerade das zweite Merkmal findet sich übergreifend in allen Körperreiseerzählungen, dabei kann das Kräfteverhältnis der beiden Richtungen unterschiedlich verteilt sein. In *Neurocomic* treten die informativen Passagen zwar deutlich hervor, andererseits geht die Reise bzw. das Abenteuer durch das Gehirn als übergeordnetes Handlungselement nicht verloren, sondern ist eher gleichberechtigt vorhanden.

Auffällig ist in den genannten Passagen der Einsatz von Fachwörtern, wie hier z. B. „axon“ (Farinella, Roš 2013, 38) „dendrite“ (ebda), „neurotransmitters“ (ebda) oder „synaptic cleft“ (ebda). Zwar werden einige Begriffe näher erläutert, an vielen Stellen wird darauf aber auch verzichtet. Vielmehr orientiert sich auch hier die Sprache grundsätzlich an den Gepflogenheiten fachliterarischer Texte, die ein bestimmtes Vorwissen bei den Leser\*innen voraussetzen. Dies scheint zunächst wieder mit dem Medium des Comics zu kollidieren, tatsächlich können auf der Bildebene die recht komplizierten Schilderungen jedoch in mehrfacher Hinsicht vereinfacht werden. Zum einen geschieht das beispielsweise durch metaphorische Übertragungen des Texts, die im Kapitel zu Kunst und Literatur näher betrachtet werden. Zum anderen nutzt *Neurocomic* auch schematische Darstellungen. Sie sind ebenfalls dem naturwissenschaftlichen Informationstext entlehnt und tragen dort wie hier dazu bei, dass das Beschriebene durch Grafiken verständlicher gemacht wird.<sup>279</sup> Der Comic orientiert sich

---

<sup>279</sup> Zum Thema Wissenstransfer durch Comics wird in den letzten Jahren ausführlicher geforscht. Dabei stellt sich z. B. die Frage, ob medizinisches und gesundheitliches Wissen durch die besondere Kombination von Text und Bild im Comic besser vermittelt werden kann und für bestimmte Zielgruppen zugänglicher wird. Siehe hierzu z. B. Farinellas und Mbakile-Mahlanzas Ausführungen über den Einsatz von Comics für Schädel-Hirn-Trauma-Patienten und deren Angehörige „Making the Brain Accessible with Comics“. Interessant ist auch die Studie zum Thema Präventiv-Comics, die Dorothea Oechslein zusammenfasst und in der sie u. a. darauf eingeht,

dabei oftmals an biologischen Schaubildern, die allerdings nicht nur einem spezialisierten Fachpublikum bekannt sein dürften, sondern beispielsweise auch im konventionellen Schulunterricht Anwendung finden und so unter Umständen einem breiten Rezipient\*innenkreis vertraut sind. Hangartner nennt als eine spezifische Eigenart des Sachcomics diese Vermischung von graphischen Stilen:

Sachcomics müssen ihr Thema faktisch dokumentieren und belegen. [...] Es kann auch durch eine collageartige Mischung der Darstellungsformen<sup>280</sup> geschehen, etwa im Wechsel von (Nach-)Gezeichnetem, Fotografie, Textdokumenten, Tabellen oder wissenschaftlichen Illustrationen. Eine solche Darstellung erhöht den ästhetischen Reiz ebenso wie die Glaubwürdigkeit im Faktischen. (Hangartner 2016, 294)

Betrachtet man die Grafik oben (vgl. Abbildung 24), so ist die hier gezeigte Darstellung einer Synapse z. B. auch für den Biologieunterricht etabliert (vgl. Abbildung 25):

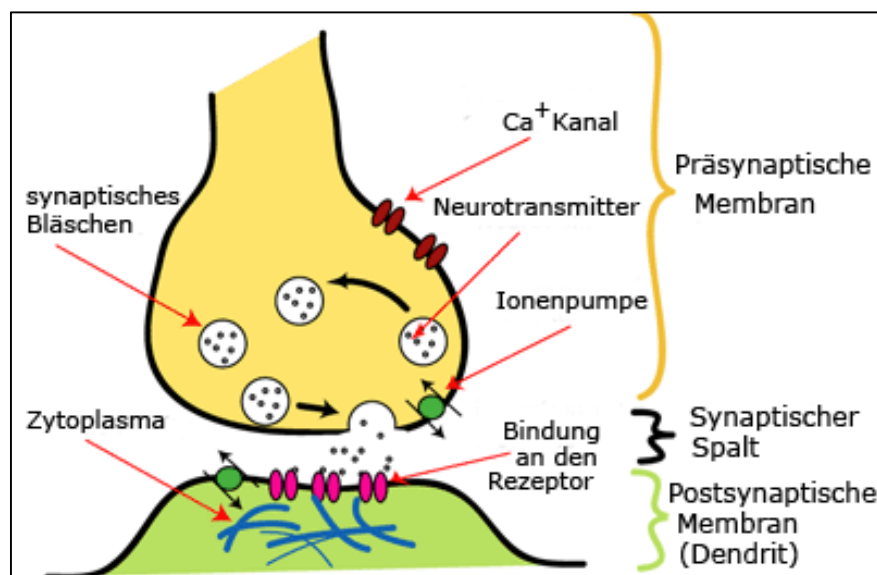


Abbildung 25 Aufbau der Synapse (Biologie-schule.de)

wie wichtig die Identifikation mit den Figuren im Comic ist, damit den Rezipient\*innen die Botschaft übermittelt werden kann (siehe hierzu ihre Arbeit „Von Reflexion bis Persuasion – wenn der Sachcomic mehr will als informieren. Resultate einer Begleitstudie zu *Homights*“). Etter und Stein stellen außerdem fest, dass neben den gut untersuchten autobiographischen Comics auch die sogenannte „graphic medicine“, d. h. Comics über Krankheitserfahrungen“ (Etter, Stein 2016, 118) mehr Aufmerksamkeit in der Forschung erhält.

<sup>280</sup> In *Neurocomic* werden die wissenschaftlichen Grafiken recht gut in das Gesamtbild eingefügt, sodass sie nicht unbedingt als „störend“ im Sinne eines stilistischen Bruchs empfunden werden. Sie müssen sogar nicht einmal außerhalb der Wahrnehmung der Figuren existieren, sondern diese können sie auch sehen oder damit interagieren, wie der Wissenschaftler in der oberen Darstellung deutlich macht, indem er auf einen bestimmten Bereich des Schemas zeigt (vgl. Abbildung 24).



Die Grafik, die einem Lernportal für Biologie entnommen ist, weist nicht nur in der bildlichen Darstellung deutliche Überschneidungen mit dem Inhalt des Panels in *Neurocomic* auf. Auch die Art der Beschriftung und der grundsätzliche Einsatz des Textes zur Erklärung des Dargestellten und umgekehrt die Veranschaulichung des Beschriebenen durch die Grafik sind sehr ähnlich (vgl. Abbildung 24 und Abbildung 25).

Solche schematischen Darstellungen, die winzige Vorgänge in einer vergrößerten und vereinfachten Dimension zeigen, sind in einer Körperreiseerzählung wie *Neurocomic* von besonderer Relevanz, da der Protagonist sie nicht nur theoretisch durch Erklärungen, sondern auch praktisch durch seine Erfahrungen während der Reise nachvollziehen kann. Was hierbei geschieht, ist zum einen eine Wissensvermittlung über zwei Ebenen (schematische Darstellung der Vorgänge und „Erleben“ der Vorgänge durch den Körperreisenden selbst) und zum anderen eine Vergrößerung innerhalb der Verkleinerung in mehreren Stufen. Um dies anschaulich zu machen, soll folgendes Beispiel herangezogen werden: Der Protagonist trifft im Gehirn auf Bernard Katz, der ihm zunächst in Form einer Grafik erläutert, wie die Vesikel mit der Membran des Neurons verschmelzen und so Neurotransmitter ausgeschüttet werden.

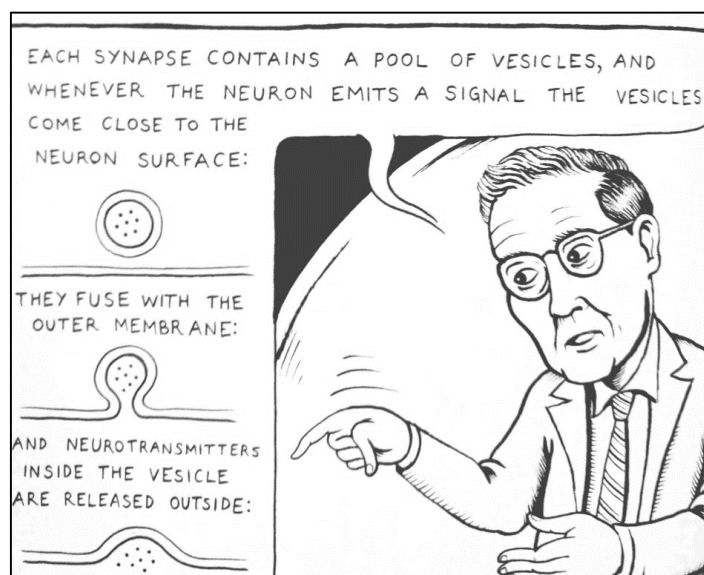


Abbildung 26 Erklärung der Neurotransmitterausschüttung in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 42, Scan)

Zunächst zeigt sich hier erneut, wie durch den Text wissenschaftliche Beschreibungen in den Comic eingehen können. Auch an dieser Stelle wird dabei nicht auf eine stark vereinfachte oder metaphorische Sprache zurückgegriffen, sondern es werden Fachbegriffe verwendet. Da sie aber unmittelbar an eine Bildabfolge gekoppelt werden, sind die Vorgänge

tendenziell leicht nachvollziehbar (vgl. Abbildung 26). Blank schreibt hierzu, dass der Comic auf zwei Ebenen agieren und nicht nur die textliche/sprachliche, sondern eben auch die bildliche verwenden kann, um Informationen weiterzugeben. Visuelles kann dabei von den Rezipient\*innen anders aufgenommen und gegebenenfalls besser memoriert werden (vgl. Blank 2010, 216). Sie fasst später auch noch einmal zusammen: „Mit anderen Worten: Der Comic kann einfacher komplex sein. Für die Mobilisierung des Mediums im Zusammenhang der Wissensvermittlung hat diese Feststellung nicht zu unterschätzende Bedeutung“ (ebda, 228). Obwohl die Informationen im Beispiel also schwierig zu verstehen sind, benötigen sie durch die bildliche Darstellung nicht unbedingt eine vereinfachte Sprache, um von den Rezipient\*innen aufgenommen zu werden. Wie bereits festgestellt, sehe ich in *Neurocomic* allerdings eine enge Text-Bild-Beziehung in diesen Fällen, sodass auch das Bild allein nicht zur vollständigen Vermittlung des Wissens im Stande ist.

Hinsichtlich der Darstellung ist hierbei ebenfalls von Interesse, dass die schematische Abbildung innerhalb der Sprechblase steht, also in den gesprochenen Text übergeht (vgl. Abbildung 26). Sprech- und Denkblasen, so schreibt auch Dorothea Oechlin, enthalten zwar oft Text, sind im Comic aber ein Bestandteil des Bildes und stehen mit ihm in Beziehung (vgl. Oechlin 2013, 195). In diesem Fall gehen sie sogar fließend ineinander über und die Grafik innerhalb der Sprechblase wird zu einem Bestandteil des enthaltenen Texts. Hier macht sich der Comic die Text-Bild-Kombination sehr gezielt zunutze, um wissenschaftliche Beschreibungen einzubringen und verständlich darzustellen. Text und Bild können dabei – wie hier – naturwissenschaftlich geprägt sein, sodass, wie erwähnt, keine metaphorischen Mittel zum Einsatz kommen (müssen). Wie im Unterkapitel zu Kunst und Literatur ersichtlich ist, kann es aber ebenso zu einer gegenteiligen Darstellung kommen, indem bildsprachliche Mittel in den Vordergrund treten. An dieser Stelle sei noch ein eher vermittelndes Beispiel genannt, bei dem nur einzelne punktuelle metaphorische Elemente zum Einsatz kommen, die den beschriebenen Vorgang untermauern sollen. Der Wissenschaftler erklärt dem Protagonisten, wie die Weiterleitung eines elektrischen Signals entlang des Axons bis hin zur Synapse erfolgt. Er vergleicht dies mit einem Dominoeffekt, der nicht nur auf der sprachlichen Ebene als Stilmittel genutzt, sondern auch graphisch im Bild verwendet wird (vgl. Abbildung 27).

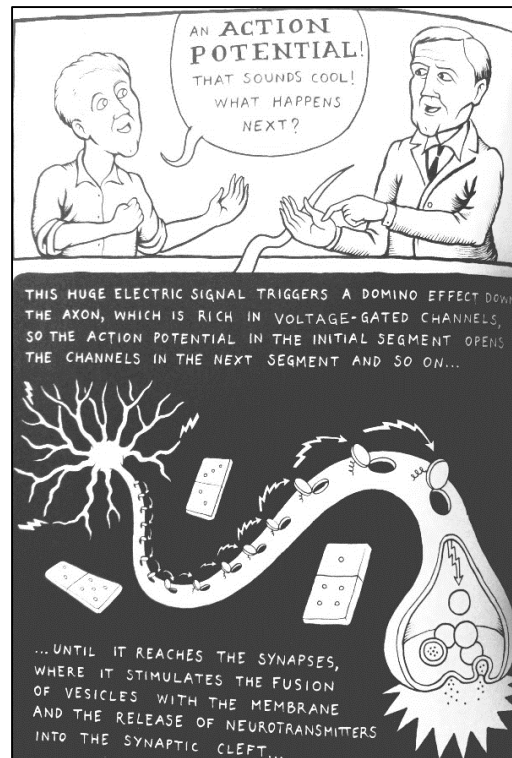


Abbildung 27 Elektrische Reizweiterleitung als "Dominoeffekt" in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 74, Scan)

Die Darstellung an sich ist weitestgehend an der naturwissenschaftlich-schematischen Konvention orientiert und auch der restliche Text tritt fachsprachlich auf. Die Dominosteine in Kombination mit dem sprachlichen Vergleich machen den Vorgang aber noch etwas anschaulicher und können wieder im Sinne von McClouds „duo-specific panels“ (McCloud 1994, 153) gelesen werden (vgl. Abbildung 27).<sup>281</sup>

Wie bereits erwähnt, kommt es an dieser Stelle zu einem Vergrößerungsvorgang, d. h. mikroskopisch kleine Körperbestandteile und deren Wirkungsweisen werden schematisch vereinfacht und vergrößert, um sie anschaulicher zu machen. In *Neurocomic* mutet das bei genauerem Hinsehen allerdings seltsam an, da für die verkleinerten Figuren die ursprünglichen Größenverhältnisse außer Kraft gesetzt sind. So ersetzt hier die graphische Erklärung nicht den direkten Einblick und das Erleben des Vorgangs, sondern dient eher als Vorbereitung

<sup>281</sup> Hierdurch soll an dieser Stelle vermutlich der Effekt erzielt werden, dass das sprachliche und graphisch erscheinende Bild der Dominosteine stärker mit dem beschriebenen Vorgang verknüpft wird, was der Verständlichkeit und der Einprägung des Prozesses förderlich sein könnte. Inwieweit dies durch die hier gewählte Darstellung der etwas beliebig platzierten Dominosteine tatsächlich geglückt ist, sei dahingestellt, denn es soll nicht darum gehen, wie gelungen die Wissensvermittlung in *Neurocomic* ist, sondern aufgezeigt werden, dass hier grundsätzlich wissenschaftliche Vorgänge und Hintergrundfakten eingebracht werden und wie dies geschieht.

darauf. Denn der Protagonist wird selbst zum Teil eines Vesikels und kann die Abläufe direkt und unmittelbar nachvollziehen.

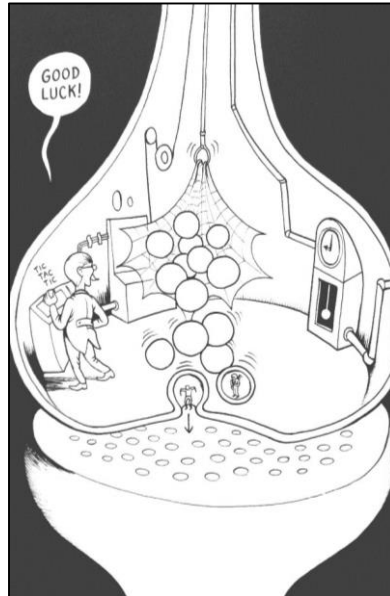


Abbildung 28 Verkleinerung innerhalb der Verkleinerung in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 44, Scan)



Abbildung 29 Der erneut verkleinerte Protagonist beim Fall in den Synaptischen Spalt in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 45, Scan)

Dadurch findet auch eine erneute Perspektivänderung statt – die eingangs erwähnte Verkleinerung in der Verkleinerung – denn vom vergrößerten Schema erfolgt nun der Schritt, in dem der Protagonist erneut geschrumpft wird, so die Umgebung im neuen Verhältnis zu sich

selbst wahrnimmt (vgl. Abbildung 28) und die hier gezeigten Neurotransmitter (Fallschirmspringer) genauso groß sind wie er selbst (vgl. Abbildung 29). Die zunächst schematische Vergrößerung wird so im zweiten Schritt noch einmal wesentlich deutlicher, da der Protagonist nun auf die tatsächlichen Neurotransmitter trifft.

Was sich an diesen beiden Ausschnitten ebenfalls deutlich zeigt, ist eine weitere Besonderheit der Darstellung in *Neurocomic*: Die „Landschaften“ der Körperinnenwelt folgen keinem bestimmten Muster, sondern können sich sehr unabhängig voneinander stärker an tatsächlichen biologischen Gegebenheiten bzw. naturwissenschaftlichen Darstellungskonventionen orientieren, eher geographisch oder architektonisch erscheinen (wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben) oder beide Formen recht frei miteinander vermischen. Letzteres ist auch in den Abbildungen zu sehen: Insbesondere das linke Panel ist dabei interessant. Von außen ist der Raum, in dem die Figuren interagieren, sowie der Bereich darunter dem Modell der Synapse nachempfunden. Auch innerhalb wird durch die Verschmelzung des Vesikels, in dem sich der Protagonist befindet, der körperliche Vorgang sehr nah an der schematischen Darstellungskonvention der Naturwissenschaft orientiert. Im Inneren der Synapse wird dieses Vorgehen jedoch nicht konsequent weitergeführt bzw. widerspricht der äußeren Darstellung, da sich hier das Forschungslabor des Wissenschaftlers befindet (vgl. Abbildung 28). Farinella hält beispielsweise fest, dass Metaphern die Wissensvermittlung behindern können (Farinella Of Microscopes and Metaphors 2018, 10), relativiert diese Aussage aber wie folgt:

However, this is true to some extent of every scientific visualization. Even the best microscope pictures usually involve several distortions, such as ‘fixing’ a tissue, to freeze the molecular machinery in place, or ‘staining’ a cell to make it stand out amongst all the other cell types. In conclusion, just like microscopes, metaphors enable scientists to visualize the invisible, bringing into focus useful details while blurring others. (ebda, 10-11)<sup>282</sup>

Der Vergleich zwischen Wissenschaft und Kunst ist insofern interessant, als er den Zusammenhang in deren Darstellungsweise, insbesondere wenn es um die Vermittlung und den Erwerb von Wissen geht, aufzeigt. In diesem Bereich muss die Wissenschaft auf Hilfsmittel ähnlich der Metapher zurückgreifen, um – wenn auch nicht präzise – den Kern ihrer Forschung wiedergeben zu können. So werden z. B. in Form der Dominosteine Bilder verwendet, um das Wissen besser vermitteln zu können (vgl. Abbildung 27). Sie können ebenfalls im Sinne der „Komplexitätsreduktion“ Hangartners gesehen werden, die „bei der Populari-

---

<sup>282</sup> Die Formatierung des Originals in Comictextform wurde an dieser Stelle nicht übernommen, da beispielsweise auch unterschiedliche Schriftfarben eingesetzt werden.

sierung von ‚schwierigen‘ Themen wie Ökonomie oder Mathematik in Sachcomics in besonders hohem Maß gefordert [ist]“ (Hangartner 2016, 297). Anstatt hier also auf schwer verständliche Schemata zurückzugreifen, werden die Dominosteine genutzt, um das komplexe Wissen einfacher zu transportieren.

In anderen Fällen kann die Körperwelt, die der Protagonist durchstreift, sehr nah an biologischen Vorbildern orientiert sein und gleicht damit eher der Darstellung in *Fantastic Voyage*. *Neurocomic* bedient sich dieser Technik jedoch nur bedingt an einigen Stellen: Der Eintritt durch den Sehnerv, bei dem er gleichzeitig als Rutsche und Nervenbahn angesehen werden kann, fügt dem Querschnitt des menschlichen Schädels inklusive Gehirn nicht viel hinzu (vgl. Farinella, Roš 2013, 10), bleibt aber nur eine kurze Episode, bevor der Protagonist in die eher an einem Wald orientierte Hirnwelt eintritt. Der „Gehirnwald“ (vgl. ebda, 11-32) wird durch einen malerischen Pfad (vgl. ebda, 12) und anthropomorphisierte Körperbestandteile (vgl. ebda, 27) ergänzt und orientiert sich eher grob und im übertragenen Sinne an den Gehirnstrukturen mit ihren zahlreichen Verästelungen. Ein sehr gelungenes Beispiel für die Nutzung von wissenschaftsnahen Abbildungen, die der Figur gleichzeitig als Bewegungsraum dienen, bietet dagegen Farinellas Comic *The Senses*.



Abbildung 30 Pfad durch die Hautschichten in *The Senses* (Farinella 2017, 19, Scan)

In diesem Fall sind die Übergänge zwischen der bereisten Körperwelt als Raum und der schematischen Darstellung fließend: Der Pfad, den die Protagonistin entlangschreitet, führt sie direkt in die unterschiedlichen Schichten der Haut (vgl. Abbildung 30), die einige Seiten

später in gleicher Art auch noch einmal alleinstehend als Schema gezeigt werden (vgl. Farinella 2017, 23).<sup>283</sup>

Der Comic bietet in beiden Fällen dennoch für die Protagonist\*innen gleichermaßen einen Wissens- wie auch einen Erlebensraum. Die Reise gestaltet sich sowohl als spannendes Abenteuer in einer wundersamen „Phantasiewelt“ als auch als eine lehrreiche Expedition, die über einzelne Funktionen und Areale des Körpers aufklärt. Dies trifft im Grunde auf alle Körperreiseerzählungen zu, der Fokus verändert sich jedoch, je stärker sich das Werk von einer reinen oder größtenteils naturalistisch orientierten Darstellung des Körpers entfernt bzw. wie stark der Fokus jeweils auf einen vorrangig didaktischen oder einen unterhaltenden Zweck gelegt wird. Obwohl sowohl in *Neurocomic* als auch in *The Senses* der Weg des Protagonisten bzw. der Protagonistin eher den Eindruck einer abenteuerlichen Irrfahrt durch teils phantastische Räume erweckt, wird hier vor allem – wie bereits erwähnt – durch die textliche Komponente sehr viel wissenschaftliches Faktenwissen vermittelt.

Das gilt nicht nur für die betrachteten Darstellungen, die durch Text mit zusätzlichen Informationen angereichert werden, sondern hauptsächlich auch für die Wahl der Figuren und deren Konstellation. In *Neurocomic* tritt dies besonders gut hervor und lässt sich zudem mit *Fantastic Voyage* hinsichtlich der Ähnlichkeiten in den Rollenverteilungen vergleichen. Der namenlose Protagonist ist offensichtlich eine Art „Jedermann“. Die oder der Rezipient\*in erfährt nichts über ihn, außer dass er ein Interesse an der ebenfalls namenlosen weiblichen Figur hegt, die er am Ende seiner Reise wiedertrifft. In dieser Beziehung ist Grant in *Fantastic Voyage* deutlich stärker ausgearbeitet, wenngleich er sicherlich ebenfalls nicht als besonders komplexe Figur gelten kann. Gemein ist den beiden allerdings, dass sie kein oder kaum naturwissenschaftliches Expertenwissen aufweisen.<sup>284</sup> Das rechtfertigt in Bezug auf die Handlung in beiden Werken die Funktion anderer Figuren als „Lehrende“, die spezielle Körperfunktionen genauer erläutern. Während in *Fantastic Voyage* jene Rolle den anderen Expeditionsteilnehmer\*innen zukommt, trifft der allein reisende Protagonist in *Neurocomic* erfahrene Wissenschaftler auf seinem Weg.<sup>285</sup> Sie sind nicht einfach nur anonyme Figuren,

---

<sup>283</sup> Interessant ist an diesem Beispiel, dass trotz der großen Nähe zur biologisch-schematischen Darstellung nicht auf künstlerische Mittel verzichtet wird und die einzelnen Komponenten der Haut sowohl als „leblose“ Ansichtobjekte als auch als belebte, anthropomorphisierte Figuren im Wechsel von einem Panel zum nächsten auftreten können (vgl. Farinella 2017, 20).

<sup>284</sup> In *The Senses* ist die Protagonistin Diane selbst Wissenschaftlerin und forscht an einem Gerät für Augmented Reality. Damit befasst sie sich zwar mit der menschlichen Wahrnehmung, umfangreicheres Hintergrundwissen erhält sie allerdings auch erst durch die Figuren, die ihr während ihrer Reise begegnen.

<sup>285</sup> Ähnlich wie Grant ist der Protagonist in *Neurocomic* nicht unbedingt uneingeschränkt interessiert an dem, was ihm erklärt wird, sondern meist in erster Linie darauf aus, die vor ihm liegende Aufgabe zu bewältigen (die Mission zu erfüllen/aus dem Gehirn zu gelangen).

sondern repräsentieren realweltliche bzw. historische Wissenschaftler, die jeweils ihr spezielles Forschungsgebiet vorstellen. Dazu zählen u. a. Camillo Golgi (vgl. Farinella, Roš 2013, 22), Charles Scott Sherrington (vgl. ebda, 37) oder Ivan Pavlov (vgl. ebda, 95), die jeweils mit einer kurzen Biographie ausgestattet sind, welche ihre Errungenschaften im jeweiligen Forschungsgebiet zusammenfasst. Diese Kurzvorstellungen variieren ebenfalls in der Zuordnung des Adressaten.<sup>286</sup> Bei der Präsentation der Hintergrunddaten zu Santiago Ramón y Cajal werden im Panel zwei Textboxen verwendet (vgl. ebda, 21). Bei beiden handelt es sich – rein optisch – nicht um Sprech- oder Denkblasen, da kein Dorn verwendet wird.<sup>287</sup> Die Textbox in der rechten oberen Ecke führt allerdings die Aussage der Figur fort, was sich daran erkennen lässt, dass im Panel davor in der Sprechblase die drei Punkte eine gewisse Fortsetzung der Aussage andeuten und der Text in der Box in der ersten Person Singular weitergeführt wird. Hier spricht Santiago Ramón y Cajal also in erster Instanz den Protagonisten weiterhin an und gibt ihm Informationen über sein Lebenswerk.

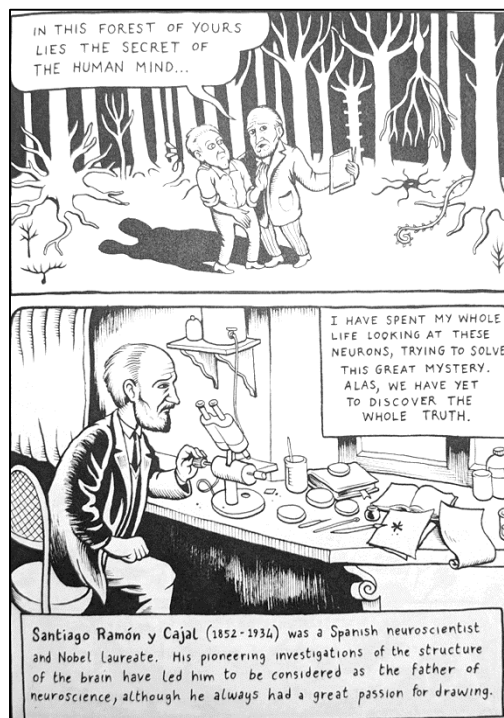


Abbildung 31 Vorstellung Santiago Ramón y Cajals in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 21, Scan)

<sup>286</sup> Streng genommen wird jede Information letztlich an die Rezipient\*innen übermittelt, jedoch können diese natürlich direkter oder indirekter angesprochen werden, je nachdem, wie sich die Aufbereitung der Information gestaltet.

<sup>287</sup> Theoretisch muss ein solcher nicht vorhanden sein, um den Text als Aussage einer Figur zu identifizieren. In *Neurocomic* kommt er allerdings in den meisten Sprechsituationen zum Einsatz.



In der unteren Textbox wechselt dies allerdings. Hier werden Informationen über den realen Wissenschaftler Santiago Ramón y Cajal gegeben, die in der dritten Person Singular formuliert sind und daher darauf hinweisen, dass die Figur im Comic nun nicht mehr selbst spricht (vgl. Abbildung 31). In diesem Fall sind es die Rezipient\*innen, die als direkte Adressat\*innen Hintergrundfakten über den Neurowissenschaftler erhalten. Die Darstellungsform des Comics erlaubt es hierbei, beide Varianten innerhalb eines Panels zu verwenden und die untere Box durch ihre Größe und unterschiedliche Formatierungen im Text (Fettschreibung des Namens, Datum in Klammern) als gesondertes Element herauszustellen, das in diesem Fall außerhalb der Erfahrungswelt des Protagonisten zu liegen scheint.<sup>288</sup> Precht erklärt hierzu, dass solche Darstellungen bei den Rezipient\*innen das Interesse aufrechterhalten können:

[D]ie sogenannten „harten Naturwissenschaften“ Chemie und Physik gelten gemeinhin als schwierig, abstrakt und rational. Beständig hält sich der Eindruck, ihnen sei das Subjekt und damit auch alles Emotionale abhandengekommen. Er bietet immerwährend Anlass, die Grenzziehung zwischen den literarisch-geisteswissenschaftlichen und den naturwissenschaftlich-technischen Kulturen aufrechtzuerhalten [...]. Comics und ihre Verwandten können diese Kluft überwinden. Sie transportieren Bilder von Wissenschaften und von Menschen, die sich mit ihnen beschäftigen, deren Motivationen, Emotionen, Verdienste und Verfehlungen. (Precht 2013, 271)

Neben den Hintergrundinformationen und einer gewissen personellen Verknüpfung der Wissenschaften mit konkreten Personen<sup>289</sup> dienen diese auch dazu, dem Protagonisten die einzelnen Areale des Gehirns genauer zu erläutern. Dabei handelt es sich oft um eine Mischung aus Erklärung und praktischer Lektion, wie bereits im Fall der Verschmelzung des Vesikels mit der Membran des Neurons deutlich wurde (vgl. Farinella, Roš 2013, 42-45). Des Weiteren bieten die Auftritte der Wissenschaftler Raum für die Darstellung forschungsspezifischer Diskussionen wie im Fall des Zwists zwischen Santiago Ramón y Cajal und Camillo Golgi, deren Forschung aufeinander aufbaut, die jedoch Meinungsverschiedenheiten zwischen ihren Theorien diskutieren (vgl. ebda, 22-24). Im Comic eskaliert die Situation so sehr, dass die beiden Figuren in eine emotionale und handgreifliche Auseinandersetzung

---

<sup>288</sup> In *The Senses* wählt Farinella eine andere Herangehensweise: Hier wird am unteren Rand auf Endnoten verwiesen, die paratextuell am Ende des Comics Hintergrundinformationen zu den Figuren bzw. deren realweltlichen Vorbildern bieten (siehe hierzu z. B. die Darstellung und den Verweis auf die Endnote (Farinella 2017, 45) und die dazugehörige Endnote, die erklärt, dass die gezeigte Figur an Marcello Malpighi angelehnt ist (ebda, 162)). Dieses Vorgehen erinnert in *The Senses* noch mehr an eine wissenschaftliche Arbeitsweise. Beide Comics haben außerdem am Ende eine „Recommended Reading“-Auflistung (vgl. Farinella, Roš 2013, 137 und vgl. Farinella 2017, 164, beide nach der Seitenzählung).

<sup>289</sup> Farinella weist auch auf eine emotionale Bindung und Selbstreferenz hin, die zum Memorieren der Informationen beitragen können (vgl. Farinella *The Potential of Comics* 2018, 2). In *Neurocomic* trifft dies aber mehr auf den Protagonisten als auf die Wissenschaftlerfiguren zu, da hier eine größere Identifikation zwischen der Leserin oder dem Leser und der Hauptfigur stattfinden dürfte.

geraten, die vom Protagonisten nur dadurch aufgelöst werden kann, dass er sie an ihre Rolle als vernünftige Wissenschaftler erinnert. Das führt wiederum dazu, dass die beiden den Blick auf die jeweils andere Forschungssituation noch einmal objektiver betrachten und zu einer Einigung kommen (vgl. ebda, 24-25). An dieser Stelle thematisiert *Neurocomic* also nicht nur konkrete (neuro-)wissenschaftliche Fakten, sondern auch das Vorgehen und die Aufgabe der wissenschaftlichen Arbeit an sich, die sich einer unvoreingenommenen Betrachtung vorangegangener Forschung verpflichtet, sie sachlich prüft und stichhaltig befürwortet oder widerlegt. Des Weiteren können ethische Fragestellungen durch die Wissenschaftlerfiguren angesprochen werden. Näheres dazu findet sich im Kapitel zu philosophischen Betrachtungen.

Bei den Wissenschaftlern im Comic lässt sich übergreifend noch ein weiteres Phänomen erkennen, das besonders in *Neurocomic* ins Auge fällt. Im Gegensatz zu dem eher randomisierten Protagonisten sind diese Figuren, was ihr Aussehen betrifft, stärker spezifiziert. Wie bereits erwähnt, ist der namenlose Körperreisende in *Neurocomic* nicht sehr ausgearbeitet und die Rezipient\*innen erhalten keine besonderen Informationen über ihn. Das gilt ebenso für seine optische Ausgestaltung, die ihm keine auffälligen Attribute zukommen lässt. Er trägt einfache Kleidung bestehend aus Hemd und Hose, hat keine auffälligen Gesichtszüge oder andere Merkmale, die ihn herausstechen lassen (Brille, spezielle Frisur, Muttermale etc.). Vergleicht man ihn mit den Wissenschaftlerfiguren, die im Comic auftreten und grundsätzlich dem gleichen Zeichenstil folgen, so fällt auf, dass sie wesentlich mehr ausgestaltet sind. So zeigt sich z. B. bei einer Gegenüberstellung mit der Figur Ivan Pavlov, dass sich dieser durch verschiedene Elemente in seiner Gestaltung vom Protagonisten unterscheidet: Er verfügt über einen buschigen Bart, schütteres Haar, eine markante Nase, Falten und spezielle Kleidung, die zudem, wenn man den Stil betrachtet, nicht aus der gleichen Zeit wie die des Protagonisten zu stammen scheint (vgl. Abbildung 32 und Abbildung 33).



Abbildung 32 Protagonist in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 12, Scan)



Abbildung 33 Darstellung der Figur Ivan Pavlov in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 95, Scan)

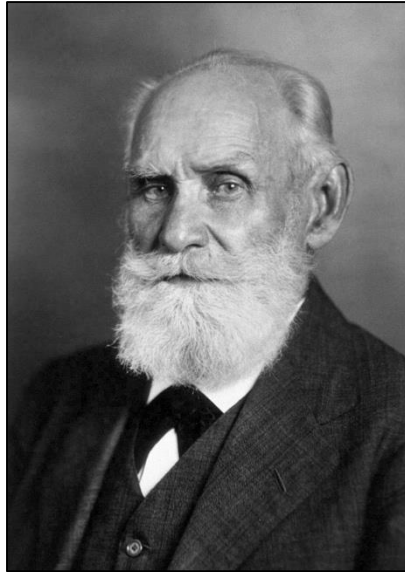


Abbildung 34 Porträtfotografie von Ivan Pavlov (Wikipedia.org)

Es wird deutlich, dass die Wissenschaftlerfiguren als bestimmte Personen identifiziert werden sollen, was sich beispielsweise klar zeigt, wenn man die Comicversion mit einer Fotografie des echten Ivan Pavlov vergleicht. Dabei stimmen nicht nur bestimmte Merkmale im Gesicht überein (Bart, Frisur), auch die Kleidung wurde von Farinella nachempfunden (Jackett, Binder) (vgl. Abbildung 33 und Abbildung 34). Scott McCloud widmet sich in *Understanding Comics* der Frage, wie die Darstellung von Figuren die Wahrnehmung der Leser\*innen beeinflusst. Dabei stellt er heraus, dass cartoonhafte Darstellungen – wie die des Protagonisten – spezielle Funktionen erfüllen, indem er sie mit eher naturalistischen bzw. stärker ausgestalteten Figurendesigns – wie denen der Wissenschaftler – vergleicht: „The ability of cartoons to *focus*<sup>290</sup> our attention on an idea is, I think, an important part of their special power, both in comics and in drawing generally. Another is the *universality* of cartoon imagery, the more cartoony a face is, for instance, the more people it could be said to *describe*“ (McCloud 1994, 31). Indem die Wissenschaftler in *Neurocomic* eher ihren realen Vorbildern nachempfunden sind, nehmen die Rezipient\*innen sie auch als diese wahr. Dadurch wird die wissenschaftliche Forschung, die sie vertreten, direkt an ihre Person geknüpft und erhält sozusagen ein Gesicht.<sup>291</sup> McClouds These von der Universalität der Cartoondarstellung und dem Fokus auf eine bestimmte Idee trifft primär auf den Protagonisten

---

<sup>290</sup> Alle Fett- und Kursivsetzungen im Original.

<sup>291</sup> Hangartner stellt die Nähe zur Realität für autobiographische Comics heraus: „‘Gute‘ Comicbiografien sind der Faktentreue verpflichtet und weisen, selbst in der extremen stofflichen Verdichtung, gültige Aussagewerte einer Lebensbeschreibung auf. Dem Umstand einer nötigen Umfangbeschränkung geschuldet, konzentrieren sich Comicbiografien auf die **visuelle Wiedergabe von Lebensstationen** in geeigneter Auswahl, als Szenen oder Situationen, die für eine Biografie und das Handeln und Wirken eines Protagonisten als wichtig erachtet

zu. Da er über keine spezifischen Merkmale verfügt, fällt den Rezipient\*innen die Identifikation mit ihm gegebenenfalls leichter.<sup>292</sup> Dadurch können sie durch ihn die Körperreise in gewisser Weise miterleben. Wesentlich dafür ist ebenfalls das bereits erwähnte fehlende Expertenwissen des Protagonisten im Bereich der Neurowissenschaft. Ähnlich wie Grant in *Fantastic Voyage* stellt er daher die Fragen, die auch die Leser\*innen interessieren könnten oder wird von den Wissenschaftlern unumwunden über Themen informiert, von denen sie vermuten, dass er mit ihnen nicht vertraut ist. Neben der Figurenkonstellation (Laie oder Laie-Fachfrau/-mann bzw. Schüler\*in-Lehrer\*in) spielt in *Neurocomic* durch die bildkünstlerische Ausgestaltung der Figuren also auch deren Aussehen eine Rolle für die Vermittlung von wissenschaftlichen Fakten. In diesem Fall zum einen, indem die bestimmten Forschungsgebiete mithilfe der Wissenschaftsfiguren an konkrete historische Persönlichkeiten gebunden und damit in gewisser Weise personifiziert werden. Zum anderen, indem der Protagonist als eher cartoonesker Charakter den Rezipient\*innen eine größere Identifikationsfläche bietet und sie sich stärker mit dessen Rolle als Fragendem und Lernendem in Verbindung bringen können.

In *Neurocomic* haben sich vor allem hinsichtlich der Form des Mediums Comic spezielle Möglichkeiten für die Darstellung von Wissen ergeben. So können hier durch die Bild-Text-Kombination sowohl über eine graphische als auch über eine sprachliche Komponente wissenschaftliche Hintergrundinformationen eingebracht werden. Anders als in den beiden zuvor analysierten Beispielen ist die dargestellte Körperwelt nicht homogen in ihrer Ausarbeitung und oszilliert zwischen unterschiedlichen Stufen von wissenschaftlich bis phantastisch. Die Handlung verbindet theoretisches Faktenwissen, das durch die Wissenschaftler vermittelt wird, mit der praktischen Erfahrung der geschilderten Vorgänge durch den Protagonisten selbst, ähnlich wie bereits in *Fantastic Voyage*. Es gibt hierbei außerdem Ähnlichkeiten in der Figurenkonstellation, in der der Protagonist als Laie auftritt und von den Wissenschaftlern in der Rolle der Fachleute über ihre Forschung informiert wird. Als zusätzliche Komponente kann in *Neurocomic* dabei die visuelle bzw. künstlerische Gestaltung der Figuren

---

werden, und die sich im Erzählmedium Comic oft als spannende oder originelle Ereignisse darstellen lassen“ (Hangartner 2016, 300, Fettsetzung im Original). *Neurocomic* greift zwar nur Elemente des autobiographischen Comics durch die kurzen Beschreibungen der Wissenschaftler auf, dennoch wird auch hier sowohl in den Kurzbiographien als auch in der Gestaltung der Figuren Wert auf grundsätzlich Faktentreue gelegt.

<sup>292</sup> Natürlich ist durch die Gestaltung, die den Protagonisten hier als männlich erscheinen lässt, eine Identifikation für Personen, die sich als weiblich identifizieren, unter Umständen eher schwierig. Dennoch ist die Figur prinzipiell generisch gestaltet, vor allem, da die Rezipient\*innen nichts über sie erfahren und sie auch nur wenige spezifische Charakterzüge aufweist. Durch die Schwarz-Weiß-Gestaltung des Comics wird sie nicht einmal durch spezielle Farben herausgestellt, was ihr eine gewisse Sonderstellung geben könnte. Siehe hierzu auch McCloud, der hinsichtlich der Farbgestaltung von Figuren, insbesondere im Superheldengenre, von einer „*iconic* power“ (McCloud 1994, 188, Fett und Kursivsetzung im Original) spricht.

betrachtet werden, die die Wissenschaftler optisch in die Nähe ihrer realweltlichen Vorbilder bringt und somit den unterschiedlichen Zweigen der Neurowissenschaft „Gesichter verleiht“. Bei der eher unspezifischen Gestaltung des Protagonisten wird andererseits eine stärkere Identifikation mit den Rezipient\*innen evoziert, die somit eher in die Handlung eintauchen und ebenfalls in die Rolle des Körperreisenden schlüpfen können, der auf seinem Weg über verschiedene Funktionen des Gehirns unterrichtet wird.

### 3.3.3. Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen

Hinsichtlich der im vorangegangenen Kapitel betrachteten umfänglichen Vermittlung von neuro- und allgemein naturwissenschaftlichem Wissen in *Neurocomic* könnte man zunächst vermuten, dass philosophische Elemente hier keine (große) Rolle spielen. Jedoch ist auch dieses wesentliche Element der Körperreise im Comic vorhanden und lässt sich ebenfalls in Farinellas zweitem Sach- und Körperreisecomik *The Senses* nachweisen.

Zunächst einmal lassen sich philosophische Fragestellungen gut mit den naturwissenschaftlichen Schwerpunkten im Comic in Verbindung bringen. Das betrifft vorwiegend den Bereich der **Wissenschaftsethik**. So stellt sich die Frage, inwieweit ein bestimmtes Vorgehen zum Zweck der Forschung gerechtfertigt werden kann oder ob man aufgrund einer ethischen und moralischen Verpflichtung bestimmte Grenzen nicht überschreiten sollte. Der Protagonist in *Neurocomic* steht außerdem vor einem persönlichen Debakel: Während seiner Reise wird seine **Identität** immer wieder infrage gestellt. Dieser Punkt ist ebenfalls für die Analyse von literarischen Mitteln im Comic von Bedeutung, spielt aber ebenso in philosophischer Hinsicht eine wichtige Rolle. Hierbei wird die Frage nach dem bereisten Körper eng an die nach der eigenen Identität und Verortung geknüpft. Im Bereich der philosophischen Betrachtungen lohnt außerdem ein etwas intensiverer Blick auf *The Senses*. Hier kommt es am Ende der Handlung zu einer **Grundsatzdiskussion über die Seele**, was wiederum die im Kontext der Körperreise relevante Frage nach der Vereinbarkeit von physischem Körper und metaphysischem Geist thematisiert.

In *Neurocomic* treten – wie bereits erwähnt – Wissenschaftlerfiguren auf, deren Forschung meist in groben Zügen vorgestellt wird. Diese Vorstellung ist aber keineswegs immer völlig neutral oder positiv, sondern wird an einigen Stellen auch kritisch gestaltet. Was zunächst einmal auffällt, sind charakterliche Schwächen, die sich bei einigen der Figuren herauskristallisieren. Dazu können beispielsweise irrationale und übermäßig emotionale Ausbrüche

gehören, wie am Beispiel der handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen Santiago Ramón y Cajal und Camillo Golgi deutlich wird, die nur durch das schlichtende Verhalten des Protagonisten beendet werden kann (vgl. Farinella, Roš 2013, 24). Wie bereits erarbeitet, stellen die beiden Wissenschaftler entgegen ihrer Profession an dieser Stelle eher subjektive und persönliche Befindlichkeiten in den Vordergrund und kehren erst nach der Zurechtweisung durch einen Außenstehenden zu einem akademisch vorbildlichen Verhalten zurück. Es wird damit allerdings deutlich, dass Wissenschaftler\*innen immer auch Menschen sind und eine völlig emotionslose Forschungsarbeit frei von einer subjektiven Komponente und persönlichen Motivation nicht existieren kann.<sup>293</sup> So wird hier – zumindest indirekt – die Verantwortung der Forschenden angesprochen, sich nicht nur mit ihrem Gebiet, sondern auch mit ihrer eigenen Rolle auseinanderzusetzen und das eigene Verhalten kritisch zu hinterfragen. Zudem können die Figuren neben anderen Elementen auch die Emotionen der Leser\*innen beeinflussen:

Die erzählerische Dimension resultiert aus denselben dramaturgischen Elementen, die etwa in Literatur und auch im Film zum Zuge kommen: eine funktionierende Struktur mit Spannungsaufbau, Figuren, Ereignisse bzw. Wendungen, mit denen die Lesenden „mitleben“ können. Dabei erwiesen sich insbesondere die Schilderungen der Figuren und ihrer Rollen, die in der Geschichte agieren, als bedeutsam für die Attraktivität der Erzählung. Gemeint ist damit die Beziehung, die der Leser zu den Figuren und ihren Handlungen aufzubauen vermag, indem er sich darin „wiedererkennt“, sich für sie zu interessieren lernt und auf diese Weise mit ihnen die Geschichte miterleben kann. Indem sie auf Handeln und Rollen fokussiert, ist die Figurenschilderung so ein wesentliches Element der Erzählung, auch wenn die Handlungen beispielsweise visuell dargestellt werden. (Keller, Oechsli 2013, 235)

Dies ist für die Wissensvermittlung im Comic insgesamt bedeutsam, kann aber auch hier auf den konkreten philosophischen Anteil bezogen werden, da durch die Figuren und ihre unterschiedliche Ausgestaltung eine Bewertung durch die Rezipient\*innen stattfinden kann, die z. B. deren Handeln auf ein ethisches richtig oder falsch hin überprüfen. Das zeigt sich z. B. ebenso im nächsten Fall.

Während die beiden Figuren Cajal und Golgi eher durch ihr übermäßig temperamentvolles Verhalten auffallen, wirken andere Wissenschaftler im Comic fast emotionslos bzw. unverhältnismäßig pragmatisch. Im Inneren der Synapse trifft der Protagonist z. B. auf die Figur Sir Charles Scott Sherrington. Sherrington erklärt ihm, wie die Transmitterausschüttung in

---

<sup>293</sup> Hier sei eine kleine persönliche Anmerkung erlaubt: Eine solche wäre sicher auch nicht wünschenswert, denn immerhin ist es oft auch die Leidenschaft für ein bestimmtes Thema, die im Endeffekt die Erkenntnis vorantreibt und manchmal entgegen aller Kritik zu einem Durchbruch in bestimmten Forschungsfeldern führt. Natürlich bedarf es hier – wie so oft – eines gewissen Maßes und einer Balance zwischen eigenen Interessen/Leidenschaften und objektiv-nüchterner Betrachtung.

der Synapse funktioniert, der Protagonist ist allerdings weiterhin auf seinen Wunsch fokussiert, den Körper zu verlassen. Als er diesen äußert, wird er von Sherrington ohne sein Einverständnis verkleinert, in ein Vesikel gesteckt und schließlich aus der Synapse befördert. Die Verantwortung, dem Protagonisten zu erklären, was mit ihm geschieht, gibt er an seinen Kollegen Bernard Katz ab, der ihm allerdings auch nur wissenschaftliche Grundlagen mit an die Hand gibt. Wenn es jedoch um die entscheidende Frage geht, wie sich der Protagonist außerhalb der Synapse verhalten soll und wie er seine weitere Reise unbeschadet übersteht, unterbricht Sherrington abrupt die Unterhaltung, weil er sein Experiment durchführen möchte (vgl. Farinella, Roš 2013, 38-43). In diesem Fall zeigt sich ein recht konträres Bild zu den emotionalen Wissenschaftlern aus dem ersten Beispiel, denn Sherrington ist völlig auf seine Forschung fokussiert, die er nicht durch die Befindlichkeiten des Protagonisten unterbrechen möchte. Schon bei seiner Vorstellung wird Sherrington zudem als eitel markiert, indem er selbst herausstellt, dass seine Benennung der Synapse „an awfully clever name“ (ebda, 37) ist.<sup>294</sup> Beide Verhaltensweisen werden durch den Protagonisten bewertet, der im ersten Fall eingreift und die Kontrahenten an ihre wissenschaftliche Verantwortung erinnert (vgl. ebda, 24) und im zweiten Fall mit Empörung darauf reagiert, wie mit ihm umgegangen wird (vgl. ebda, 45). Parallel dazu bilden sich auch die Rezipient\*innen über deren Darstellung eine Meinung zu den Figuren und ihren eher unwissenschaftlichen und unethischen Verhaltensweisen.

In anderen Situationen wird der Körperreisende mit Fragen der Wissenschaftsethik indirekt oder direkt konfrontiert, wenn es um die Unversehrtheit anderer geht. *Neurocomic* thematisiert dabei die Frage der moralischen Verantwortung in Bezug auf Tierversuche. Besonders prominent treten ethische Fragen innerhalb der Handlung auf, wenn der Protagonist in einem U-Boot auf die Wissenschaftler Alan Hodgkin und Andrew Huxley trifft. Sie beschäftigen sich mit der elektrischen Reizweiterleitung im Körper, wobei hier aber auch auf die frühe Forschung in diesem Feld eingegangen wird. Dabei werden die Experimente Luigi Galvanis thematisiert, die ethische Dimensionen der Forschung bereits umreißen. Zum einen wird erklärt, dass Galvani einen Frosch gehäutet hat, um mit statischer Ladung zu experimentieren, zum anderen werden seine Versuche an menschlichen Leichen angesprochen (vgl. ebda, 67).

---

<sup>294</sup> Zu beachten ist übergreifend auch die Frage, inwieweit *Neurocomic* in der Gestaltung der Wissenschaftler stereotypische kulturelle Klischees wählt. So endet der Zwist zwischen dem Spanier Cajal und dem Italiener Golgi in einer temperamentvollen Prügelei. Sherrington verkörpert im Gegenzug die stereotypische Steifigkeit des Engländers. Wenngleich im Comic Figuren dazu neigen, überzeichnet dargestellt zu sein, so sind klischeehaftete Stereotypisierungen kritisch zu betrachten.



Im Text selbst wird an dieser Stelle keine explizite Wertung vorgenommen. Dennoch werden zwei kontroverse Themen im Kontext wissenschaftlicher Forschung angesprochen. Zum einen Tierversuche, die die Tötung des Tieres beinhalten können. Zum anderen das Experimentieren an Verstorbenen, möglicherweise entgegen deren Wünschen. In Bezug auf das zweite Beispiel ist auch der Einsatz von Text und Bild an dieser Stelle im Comic relevant. Es wird davon gesprochen, dass Galvani neben dem Frosch auch Experimente an „other bodies“ (ebda) durchführte, was die Leiche zunächst einmal nicht konkret als menschlich definiert. Nur durch das Bild wird es deutlich (vgl. Abbildung 35).<sup>295</sup>

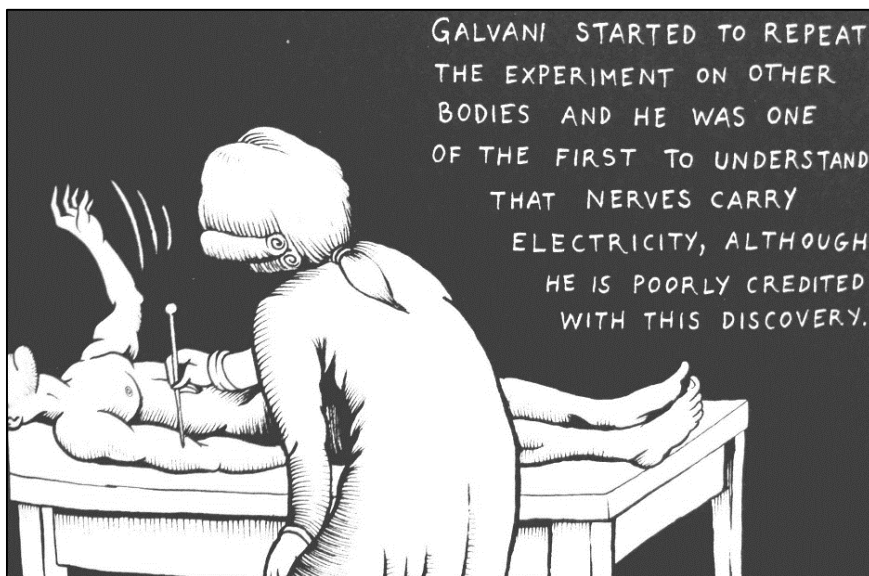


Abbildung 35 Darstellung der Experimente Galvanis in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 67, Scan)

Während hier keine direkte Wertung in Bezug auf ethisch fragwürdige wissenschaftliche Methoden eingebracht wird, ändert sich das im Verlauf der weiteren Handlung innerhalb des U-Bootes. Als es zu einer Erschütterung kommt, erklären die Wissenschaftler dem Protagonisten, dass es sich um einen Kraken handelt, der sich für das Verhalten der beiden im Zuge ihrer eigenen Forschung an Tintenfischen rächen möchte. Dabei bringt der Comic innerhalb

<sup>295</sup> Gleichzeitig ist die Darstellung hier immer noch comichaft und nimmt der eigentlichen Szene daher viel von ihrem Schrecken. Farinella und Mbakile-Mahlanza sprechen sich dabei für die vereinfachte Darstellung aus, die auch brisantere Themen aufnehmen kann: „Simplified comic characters can have an advantage over pictures, especially when it comes to sensitive subjects, such as TBI [traumatic brain injury] and cognitive disorders, for which the use of photographs and realistic illustration might be inappropriate for sociocultural reasons“ (Farinella, Mbakile-Mahlanza 2020, 429).

der Panels durch Darstellung von Emotionen und Anthropomorphisierung auf der Bildebene nun eine Wertung mit ein.

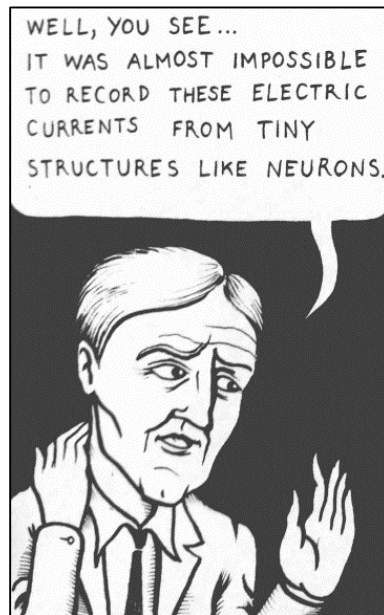


Abbildung 36 Mimik und Gestik der Figur Hodgkins in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 76, Scan)

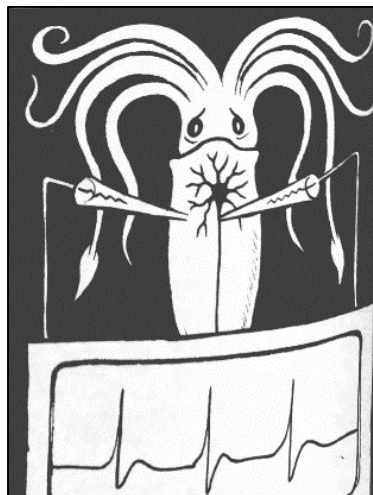


Abbildung 37 Darstellung des Versuchstintenfischs in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 76, Scan)

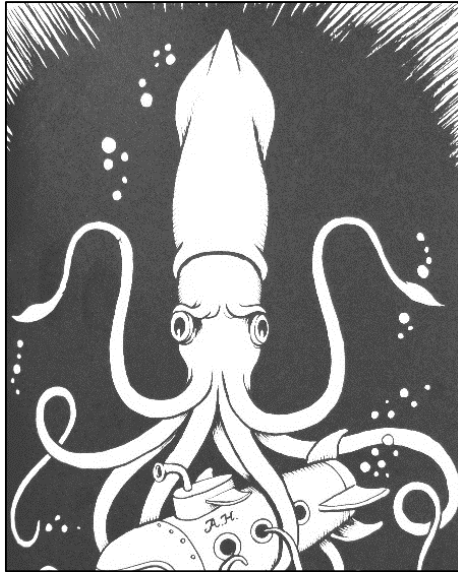


Abbildung 38 Wütender Riesenkrake greift das U-Boot an in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 77, Scan)

Die Mimik und Gestik der Figur Hodgkin deutet hier an, dass er sich für sein Verhalten schämt. Er kratzt sich verlegen im Nacken und macht ein bekümmertes Gesicht (vgl. Abbildung 36). Gleichzeitig wird das experimentelle Vorgehen auch dadurch kritisch betrachtet, dass Tintenfisch und Riesenkraken mit anthropomorphisierten Gesichtszügen ausgestattet werden. Das ist an dieser Stelle ebenfalls im Vergleich mit der Passage über Galvanis Forschung interessant, denn dort wird darauf verzichtet, da vom Versuchstier Frosch nur die Schenkel gezeigt werden und somit die Mimik entfällt (vgl. ebda, 67). Hier wird der Tintenfisch jedoch mit einem traurigen bzw. schmerzverzerrten Gesichtsausdruck dargestellt. Diese Expression legt außerdem die Vermutung nahe, dass das Tier im Gegensatz zu Galvanis Frosch während des Experiments noch lebt. Es wird zudem direkt gezeigt, wie der Versuch abläuft und der Tintenfisch währenddessen mit den spitz zulaufenden Instrumenten traktiert wird (vgl. Abbildung 37).<sup>296</sup> Auch im nächsten Panel werden Emotionen und Anthropomorphisierung eingesetzt, um auf die Problematik von Tierversuchen hinzuweisen, indem der Kraken mit seiner zusammengezogenen Augenpartie seine Rachsucht zur Schau stellt (vgl. Abbildung 38). Schon allein bildlich wird deutlich, dass *Neurocomic* ethische Fragestellungen der Forschung kritisch betrachtet. Zusätzlich wird auf der Textebene die Abwägung zwischen Schaden und Nutzen noch einmal thematisiert, wenn die Figur Hodgkin sich damit verteidigt, dass die großen Axone des Tintenfischs die einzig brauchbare

---

<sup>296</sup> Doppeldeutig erscheint die Darstellung des Axons im Kopf des Tieres. Durch die schwarze Farbe und die vielfältige Verästelung wirkt es fast wie eine Verletzung, die dem Tintenfisch im Zuge des Versuchs zugefügt wird (vgl. Abbildung 37).

Datenquelle für die eigene Forschung darstellen (vgl. ebda, 76). Obwohl Hodgkins also argumentiert, dass andere (menschliche) Axone nicht geeignet sind, wird dennoch übergreifend ein moralisches Problem der Erforschung des Körpers thematisiert. So wird die Schädigung „geringerer“ Lebensformen im wissenschaftlichen Kontext für die Erforschung „höherer“ in einigen Fällen legitimiert. Durch die Darstellung des Tintenfischs als leidendes und somit emotionales und vermutlich beseeltes Wesen stellt *Neurocomic* die Legitimation aber zumindest indirekt infrage.

Noch deutlicher tritt dies an einem weiteren Punkt der Handlung auf, wenn sich der Protagonist erneut mit Tierversuchen konfrontiert sieht. Nach seiner Flucht aus dem U-Boot trifft er zunächst auf den Forscher Eric Kandel, der auf der Jagd nach einer Aplysia ist. Ähnlich wie der Tintenfisch verfügt auch die Meeresschnecke über anthropomorphisierte Züge und ruft sogar um Hilfe, um sich der Gefangennahme und den Experimenten Kandels zu entziehen (vgl. ebda, 84). Im weiteren Verlauf und während Kandels Erklärungen zu seinem Forschungsgebiet kommt es dann zu einer weiteren interessanten Anthropomorphisierung der Schnecke.

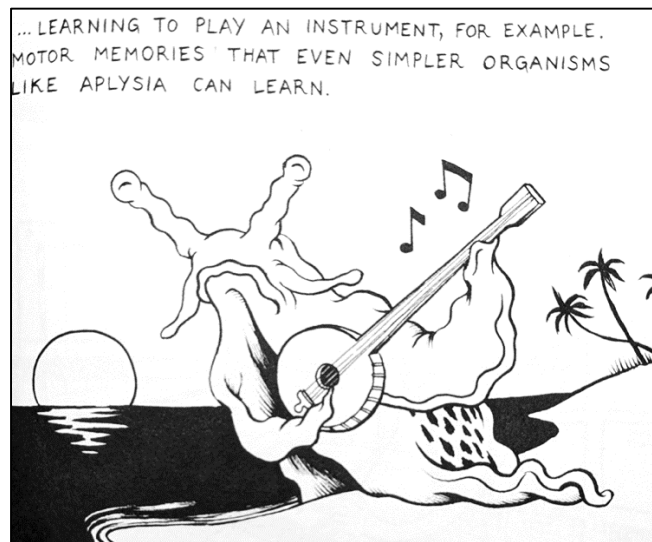


Abbildung 39 Musizierende Meeresschnecke in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 89, Scan)

Kandel erläutert unterschiedliche Erinnerungstypen, u. a. den, der für das Erlernen bestimmter Bewegungsabläufe zuständig ist. Er betont, dass auch „simpler organisms like aplysia“ (ebda, 89) bestimmte Dinge erlernen können. Statt an dieser Stelle aber auf ein eher banales

motorisches Muster zurückzugreifen, wird als Beispiel das Erlernen eines Instruments angeführt. Obwohl hierzu grundsätzlich das erwähnte Memorieren von Bewegungen notwendig ist, werden durch die Musik auch künstlerische Fähigkeiten angesprochen. Hier lädt das Bild in Kombination mit dem Text die Szene mit einer zusätzlichen Bedeutung auf, denn es zeigt die Schnecke beim Musizieren. Ihre Mimik gibt ihr dabei einen gedankenversunkenen, tiefgründigen Ausdruck, der zwar auch parodistisch als Anspielung auf einen menschlichen Musiker interpretiert werden kann, dem Tier aber dennoch erneut menschliche Eigenschaften zuspricht (vgl. Abbildung 39).

Noch extremer zeigt sich diese Technik in Bezug auf die Forschung von Ivan Pavlov. Kandel und der Protagonist besuchen den Wissenschaftler, während er gerade ein Experiment durchführt. Auch hier wird – ähnlich wie bei der Forschung am Tintenfisch – der Versuchsaufbau recht explizit dargestellt.

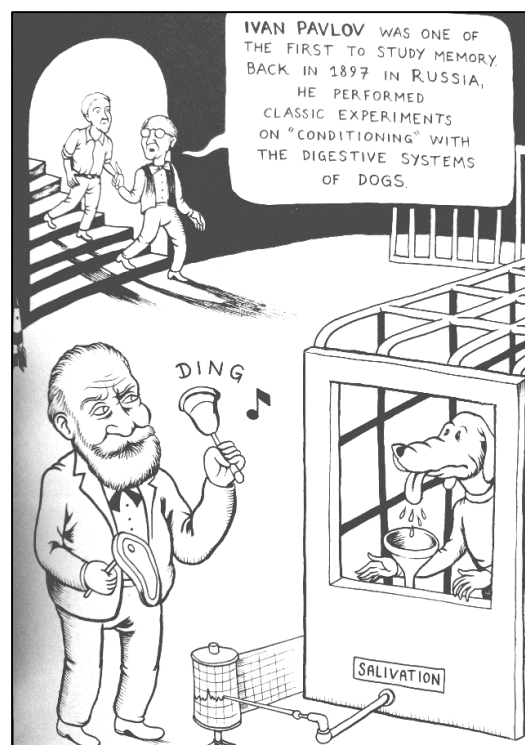


Abbildung 40 Darstellung des Experiments Pavlovs mit anthropomorphisiertem Versuchshund in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 95, Scan)

Pavlovs Versuchsobjekt, der Hund, befindet sich in einem Zwinger und wird durch den Wissenschaftler mit einem Steak dazu gebracht, Speichel abzusondern. Während Pavlov kon-

zentriert bis expressionslos gezeichnet ist, weist die Mimik des Hundes darauf hin, dass dieser sich in seiner Position nicht wohlfühlt. Viel entscheidender für die Wahrnehmung des Versuchstiers ist jedoch dessen gesamte Gestaltung: Während die Figur über einen Hundekopf und einen Schwanz verfügt (zu sehen ebda, 102), ist sein restlicher Körper menschlich. Er trägt sogar neutrale Kleidung, die der des Protagonisten nicht unähnlich ist (und sich z. B. von der an historischen Vorbildern orientierten Pavlovs unterscheidet) (vgl. Abbildung 40). Während die beiden Wissenschaftler nur auf ihre Forschung fokussiert sind und weder der Klage der Aplysia noch der unangenehmen Lage des Hundes besondere Beachtung schenken, muss der Protagonist in Form einer von außen eindringenden und unabhängigen Instanz das moralische Urteil fällen. So entscheidet er sich dazu, den Hund in einem unbeobachteten Augenblick aus dem Käfig zu befreien und mit ihm zusammen zu fliehen. Abel und Klein betonen die Relevanz, die der Gestaltung der Figuren innerhalb der Comicanalyse zukommen sollte und die sich z. B. bereits auf die konkrete Frage beziehen kann, ob eine Figur menschlich oder tierisch dargestellt ist (vgl. Abel, Klein 2016, 103). In diesem Fall ist bei dem Hund eine Vermischung beider Darstellungsformen auszumachen, die bedeutungstragend ist. Wie schon zuvor durch den menschlichen Körper und die Kleidung angedeutet, wird nun noch deutlicher, dass Protagonist und Hund einen gleichwertigen Rang einnehmen. Unterstrichen wird das durch die Konversation der beiden, in der der Hund den Körperreisenden als „pal“ (Farinella, Roš 2013, 100) und „the only reasonable person around here“ (ebda) bezeichnet und somit gleichzeitig deren Verhältnis auf gleicher Augenhöhe wie auch die Verpflichtung des Protagonisten zu einem (moralisch) vernünftigen Handeln herausstellt. Im weiteren Verlauf muss der Körperreisende dann allerdings eine erneute Entscheidung mit seinem Gewissen vereinbaren, denn der Hund wird durch einen Glockenton in seinem konditionierten Verhalten getriggert und kann nicht mehr weiterlaufen. Obwohl der Protagonist ihn zunächst noch zur Flucht animiert, gibt er diese Bemühungen gleich darauf auf, nachdem der Hund ihm erklärt, dass es ihm nicht möglich ist, weiterzulaufen. Stattdessen konzentriert sich der Protagonist nun auf seine eigene Flucht und erbittet von seinem ehemaligen Gefährten eine Wegbeschreibung (vgl. ebda, 102). In gewisser Weise entzieht er sich damit nicht nur einer (eigentlich nicht näher definierten und vermutlich für ihn nicht einmal existenten) Gefahr, sondern auch der moralischen Verantwortung. Er ist zwar dazu bereit, den Hund zu befreien, jedoch nicht dazu, die beiden Wissenschaftler direkt mit ihrem Verhalten zu konfrontieren und es zu kritisieren. Indirekt stellt sich in *Neurocomic* daher auch die Frage, wie weit die Forschung gehen darf, um neues Wissen – z. B. über den menschlichen Körper – zu erlangen und welche Opfer in diesem Kontext legitim bzw.

ethisch zu verantworten sind. Gleichzeitig werden indirekt die Rezipient\*innen dazu animiert, sich mit dem Thema persönlich auseinanderzusetzen, da sie sich grundsätzlich mit dem Protagonisten identifizieren können. Dessen Handeln in der vorliegenden Situation, sein eigenes Wohl über das des Hundes zu stellen, kann die oder der Leser\*in auf ihre oder seine eigene realweltliche Situation in Bezug auf Tierversuche übertragen und hinterfragen. Die Nähe zwischen Mensch und Tier wird dabei durch den anthropomorphisierten Hund deutlich betont.

Während hier also andere Körper und deren bedrohte Unversehrtheit innerhalb der Körperreise zum Vorschein kommen, konzentriert sich *Neurocomic* andererseits auf Fragen, die sich konkret um den bereisten Körper und die Rolle des Protagonisten als Körperreisenden drehen. Von Beginn an ist für ihn unklar, warum er überhaupt in den Körper gelangt. Sein primäres Ziel ist daher zunächst einmal, ihn wieder zu verlassen. Dabei gelingt es ihm allerdings nicht, schon allein aufgrund der beharrlichen Informationsversorgung durch die Wissenschaftler seine Umgebung als völlig losgelöst von sich selbst zu betrachten. Zunächst einmal wird er immer wieder dazu aufgefordert, neurowissenschaftliche Erkenntnisse nachzuvollziehen und befasst sich damit zwangsläufig mit seinem eigenen Gehirn. Farinella und Mbakile-Mahlanza stellen das Problem der Beschäftigung damit deutlich heraus und bringen dabei sogar den ebenfalls von Fioretos bemühten Begriff der „Black box“ (Fioretos 2003, 16) zum Einsatz:

The brain underpins our every action and thought, and yet it remains invisible to most people, working silently inside the black box of the skull. It is difficult to wrap our head around what we cannot see. The common analogy of the “brain as a computer” seems particularly appropriate here: just like our digital extensions, we rely on our brain on a daily basis but few of us actually understand how the complex biological machinery of neurons, synapses, and neurotransmitters lead to behavior. (Farinella, Mbakile-Mahlanza 2020, 426)

Der Protagonist ist während der Reise gezwungen, sich mit dem Gehirn bzw. dem Körper aus einer völlig anderen Perspektive auseinanderzusetzen. Dies gestaltet sich allerdings als komplex und zwingt ihn dazu, sich auch mit Fragen der eigenen Identität zu befassen. So muss er sich schon allein früher oder später die Frage stellen, in welchem Körper er überhaupt gelandet ist. In diesem Fall stellt *Neurocomic* eine Besonderheit innerhalb der untersuchten Körperreiseerzählungen dar, denn in den anderen Beispielen ist von Beginn an eindeutig, welcher Körper gerade besucht wird: In *Nutshell* ist es der der Mutter, in *Fantastic*

*Voyage* das Innenleben des Wissenschaftlers Benes und in *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* besucht die Protagonistin ihr eigenes Gehirn.<sup>297</sup> Der Protagonist ist also schon allein aufgrund seiner Ausgangssituation nicht nur auf der Suche nach einem Ausweg, sondern auch auf der nach einem Sinn in seinem unfreiwilligen Körperreiseabenteuer. Während die Handlung ihn dabei zunächst meist so in Schach hält, dass er von einer Situation in die nächste stolpert, findet der Protagonist gegen Ende immer mehr Zeit und Anlass dazu, sich tiefere Gedanken über seine Reise zu machen. Dies korrespondiert mit dem immer tieferen Vordringen in das Gehirn und in Regionen, die der Wissenschaft weniger zugänglich sind.

So trifft der Körperreisende im Erinnerungszentrum auf einige Umstände, die ihm die Komplexität seiner Situation sehr bewusst machen. Das betrifft zum einen seine anhaltende Orientierungslosigkeit. Obwohl er eine Karte des Gehirns vorfindet, ist sie für ihn wenig aussagekräftig, denn die verzeichneten Orte sind nicht eindeutig, weisen auf keinen Ausgang hin und ändern zudem, wie der Protagonist bemerkt, ständig ihre Position. Dies erklärt der Wissenschaftler Kandel mit der Fähigkeit des Gehirns, sich ständig zu verändern und stellt es als besonders wertvolle Eigenschaft heraus. Für den Protagonisten ist der Umstand in seiner Situation jedoch ein lästiges Problem (vgl. Farinella, Roš 2013, 92). Während hier grundsätzlich auch naturwissenschaftliche Punkte angesprochen werden, lässt sich der Konflikt ebenfalls auf eine philosophische Ebene übertragen. Während der Protagonist am liebsten jede Ecke des menschlichen Schädels analysiert und kartographiert zur Verfügung hätte, bemerkt Kandel hier in gewisser Weise die „Faszination des Unbekannten“, das sich prinzipiell der Erklärbarkeit schon aufgrund seiner ständigen Veränderung entzieht. Der Konflikt der Körperreise, gleichzeitig alles direkt vor Augen zu haben und dennoch nicht das Gesamtbild erfassen zu können, wird hier evident. Die verwirrende Lage des Protagonisten wird dadurch weiter verschärft, dass er am Ort der Erinnerungen Aufnahmen von sich selbst entdeckt. Er geht daher davon aus, dass er sich in seinem eigenen Gehirn befinden muss. Seiner Annahme widerspricht Kandel vehement, indem er dem Körperreisenden aufzeigt, dass sich diese Situation der Logik entziehen würde (vgl. ebda. 93).<sup>298</sup> Der Protagonist geht

---

<sup>297</sup> Es wird auch in *The Senses* nicht eindeutig deutlich, welchen Körper die Protagonistin durchreist. Hier wird allerdings durch die Verknüpfung zwischen einem äußeren Reiz, den der bewusstlose Körper der Protagonistin erfährt und eine direkte Kopplung an das nachfolgende Thema der Körperreiseepisode (z. B. Licht fällt ins Auge der Bewusstlosen/im Inneren erfährt die Protagonistin etwas über visuelle Sinneswahrnehmung (vgl. Farinella 2017, 116-146)) der Eindruck erweckt, dass es sich – ähnlich wie in Moers' Roman – um eine Reise in das eigene Innere handelt.

<sup>298</sup> Die Aussage „Oh, don't be silly! How can this be your brain if you're inside it“ (Farinella, Roš 2013, 93) ist auch erzähltheoretisch von Interesse, da dieser Umstand in Walter Moers' Roman tatsächlich auftritt. Die



also im Folgenden davon aus, dass er sich in einem fremden Gehirn aufhält. Interessant ist dabei, dass er von dem „master<sup>299</sup> of this brain“ (ebda) spricht. Er unterstellt damit eine gewisse Kontrolle des Besitzers über seine Situation, aber auch über das Gehirn selbst. In Grundzügen erscheint es so, als würde der Protagonist davon ausgehen, dass der Mensch die volle Kontrolle über neuronale Vorgänge hat, was grundsätzlich der Annahme zuträglich wäre, dass es nichts gibt, was sich seinem Verständnis entzieht. Der Protagonist nimmt in *Neurocomic* eine interessante Stellung als Körperreisender ein, denn obwohl er mehrfach mit den Mysterien des Körperinneren konfrontiert wird, die trotz wissenschaftlicher Erklärungen unkontrollierbar sind, glaubt er im Kern an eine übergeordnete Instanz, die alle Fäden in der Hand hält und die er als Besitzer des bereisten Gehirns identifiziert. Der Protagonist legt dabei ein stark Ich-zentriertes Verhalten an den Tag, das alle Ereignisse als gegen ihn gerichtetes Komplott erscheinen lässt. Dieser Egozentrismus ist eine wichtige Eigenschaft des Körperreisenden, die *Neurocomic* nutzt, um in der philosophischen Dualismusdebatte gegen Ende der Handlung einen Standpunkt zu demonstrieren.

Je tiefer der Protagonist in das Gehirn vordringt, desto schwieriger gestalten sich die wissenschaftlichen Fragestellungen. So trifft er auf den Wissenschaftler Berger, der sich der Erforschung von Hirnwellen angenommen hat. Dieser relativiert die Ansicht des Körperreisenden von einer zentralen Kontrollinstanz, die für alles verantwortlich ist: „There is no central control! What we experience as ourselves is just the global activity of the brain as a whole“ (ebda, 114). Im Folgenden stellt der Protagonist dann die entscheidende Frage, wie das sein kann und ob das Gehirn nur eine Maschine sei (vgl. ebda, 115). Hier wird nun erstmals das Dualismusproblem offen angesprochen.

---

Episode kann außerdem humorvoll betrachtet werden, denn hier könnten sich natürlich auch Fragen anschließen wie: „Wie kann eine Person überhaupt in einem Gehirn sein?“, „Wieso befindet sich ein Strand im Gehirn?“, „Wie können Forschende im Gehirn am Gehirn forschen?“ etc., die grundsätzlich die Fiktionalität der geschilderten Situation hervorheben, nach deren „Logik“ auch der Fall einer Reise ins eigene Gehirn sicherlich nicht völlig abwegig wäre.

<sup>299</sup> Wichtig ist hier vor allem, dass explizit die Bezeichnung „master“ nicht „owner“ verwendet wird, was deutlich macht, dass ein Kontrollverhältnis vorliegt.

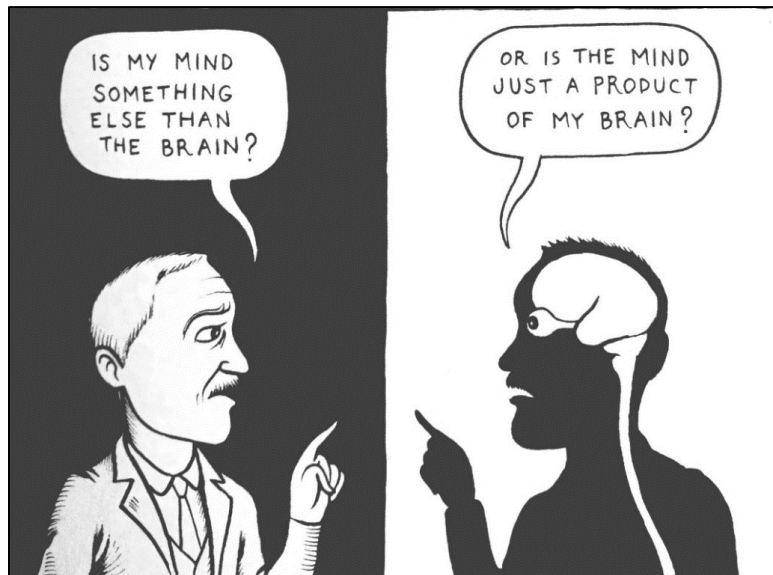


Abbildung 41 Darstellung des Dualismusproblems durch die Figur Berger in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 115, Scan)

Der Comic greift dies visuell auf. Während Berger die Problematik schildert, wird er sich auf der Bildebene selbst als duales Wesen gegenübergestellt. Deutlich wird das zum einen durch den Fokus im linken Teil des Panels auf Berger als Figur bzw. Person, während im rechten der Fokus auf das Gehirn und die sinnliche Wahrnehmung gelegt wird und die Organe hervortreten. Außerdem untermauert auch der Schwarz-Weiß-Kontrast, der zwischen den beiden Bildteilen invertiert wird, den Eindruck eines dualistischen Wesens (vgl. Abbildung 41). Die Frage wird an dieser Stelle nicht aufgeklärt, stattdessen bezeichnet Berger trotz aller Bemühungen der Neurowissenschaft das Problem der Selbstwahrnehmung und des Geistes als „the last fortress of the irrational“ (ebda, 116). Es wird also auf die Tatsache hingewiesen, dass der menschliche Körper und dessen Erforschung der Wissenschaft deutliche Grenzen setzen. Das hängt im konkreten Fall damit zusammen, dass der Mensch vor der Aufgabe steht, sich selbst zu verstehen.

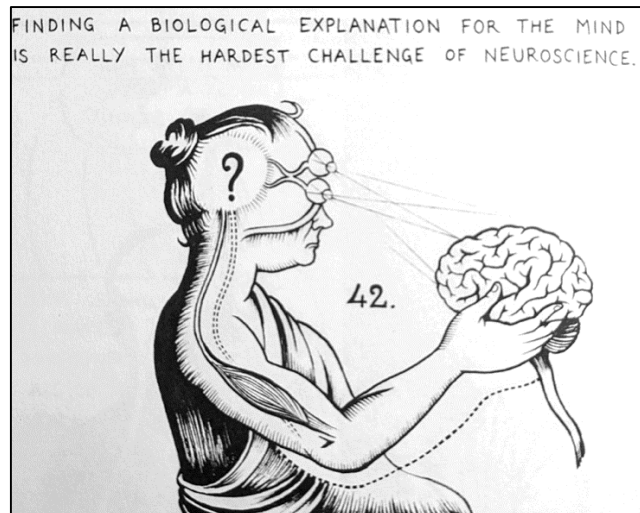


Abbildung 42 Darstellung der Wahrnehmung des Gehirns in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 116, Scan)

Auch hier wird das Problem graphisch aufbereitet. Die dargestellte Person betrachtet das Gehirn. Dabei wird ein besonderer Fokus auf die biologischen Dimensionen ihres Körpers und der Wahrnehmung gelegt (Querschnitt, Nervenbahnen, der Informationsaustausch während des Sehprozesses, Muskelanspannung im Arm, die durch das Halten des Gehirns verursacht wird).<sup>300</sup> Jedoch zeigt sich dort, wo normalerweise das Gehirn sitzen würde, eine Leerstelle mit einem Fragezeichen (vgl. Abbildung 42). Hier wird innerhalb der Zeichnung also ein weißer Fleck verortet, der klar visualisiert, dass das Gesehene (menschliches Gehirn) nicht mit dem vereinbart werden kann, was der Mensch als eigenes Selbst empfindet, obwohl alles wissenschaftlich gesehen darauf hindeutet, dass das Gehirn für die Konstruktion des Selbst verantwortlich ist und somit die Leerstelle füllen sollte.<sup>301</sup> Obwohl sogar der Wissenschaftler an diesem Punkt eine klare Grenze in seiner Forschung sieht und vor dem weiteren Voranschreiten zurückschreckt, geht der Körperreisende unbeirrt weiter, immer noch beseelt von dem Wunsch, einen Ausgang zu finden und somit eine gewisse Autorität über seine Lage und das Gehirn zu gewinnen (vgl. ebda, 117).

<sup>300</sup> Die Zahl 42, die hier wahllos in der Grafik zu stehen scheint (vgl. Abbildung 42), sollte ebenfalls kurz Beachtung finden. Sie kann zum einen den Eindruck eines biologischen Schemas mit einer Abbildungsnummerierung unterstreichen. Sie kann aber auch intertextuell gelesen werden, wenn man sie mit Douglas Adams' *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* in Verbindung bringt, in dem die Antwort auf „the Great Question...[...] Of Life, the Universe and Everything [...] Forty-two“ (Adams 2002, 152) lautet.

<sup>301</sup> Diese Darstellung ist außerdem als intermedialer Verweis anzusehen, da sie auf einer nahezu identischen Zeichnung von René Descartes basiert, der mit dem Original ebenfalls die Verbindung zwischen Materiellem und Metaphysischem verdeutlicht, nämlich der Wahrnehmung eines physischen Objektes, der Muskelbewegung und der Verarbeitung im Gehirn. Bei ihm ist die Leerstelle im Gehirn allerdings gefüllt, indem er dort ein Modell der Zirbeldrüse verortet, die für ihn am Verarbeitungsvorgang maßgeblich beteiligt ist (vgl. Descartes 1969, 112-123). Die Zeichnung findet sich in Descartes *Über den Menschen* (frz. *Traité de l'homme*) (vgl. ebda, 115).

Die abschließende Passage stellt den Protagonisten vor die grundsätzliche Frage seiner Rolle in der Situation, was sich auf seine ganze Existenz ausweitet. Bis zuletzt ist er fest entschlossen, den „Meister“ des Gehirns zu stellen und somit dem Geheimnis auf den Grund zu gehen, warum er sich überhaupt dort befindet. Dabei wird er zunächst in seinem Verdacht bestätigt, denn eine körperlose Stimme lockt ihn immer weiter in ein Schloss, das sich mit der erwähnten „fortress of the irrational“ (ebda, 116) gleichsetzen lässt. Darauf weisen auch diverse Aussagen der Stimme hin: „Maybe I am just your soul“ (ebda, 121) und „When you go out of your mind, the perception of reality may become a bit blurry...“ (ebda). Die Aufklärung des Rätsels stellt den Protagonisten noch einmal vor das Problem der Selbstwahrnehmung.

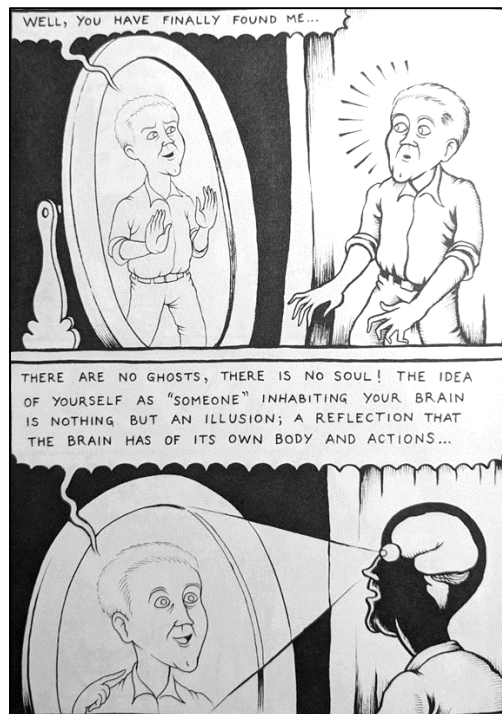


Abbildung 43 Protagonist trifft auf sein "Ich" im Spiegel in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 124, Scan)

Durch die dargestellte Spiegelszene<sup>302</sup> trifft der Protagonist im Gehirn also tatsächlich auf das eigene Selbst. Dieses klärt ihn über die wahren Umstände auf und greift dabei im abgebildeten unteren Panel noch einmal die Motivik des querschnittartigen Blicks in den Kopf auf. Hier werden nun das Gehirn als wahrnehmendes und zugleich konstruierendes Organ

<sup>302</sup> Auch als Anspielung auf Lacans Spiegelstadium zu verstehen, das der Mensch zur Konstruktion des eigenen Ichs durchlaufen muss. Lacan stellt heraus, dass Menschen im Gegensatz zu Tieren wie Affen ab einem gewissen Alter beginnen, ihr Spiegelbild bewusst wahrzunehmen und es mit sich selbst in Verbindung zu bringen. Dadurch kommt es laut ihm zu einer „Identifikation“ (vgl. Lacan 1991, 63-64).

und das Konstrukt selbst (das eigene Ich) gleichzeitig abgebildet. Die Aussage des Spiegelbilds erklärt dem Protagonisten nun, dass doch das Gehirn als Urheber der Selbstwahrnehmung angesehen wird und es keine Seele gibt (vgl. Abbildung 43). *Neurocomic* entscheidet sich an dieser Stelle für die Lösung des Dualismusproblems zugunsten einer Auflösung des Dualismus<sup>3</sup>, indem das Gehirn als realitäts- und selbststiftendes Organ angesehen und die Existenz der Seele verneint wird. Es zeigt sich dabei deutlich der neurowissenschaftliche Bezug des Comics, dennoch wird zuvor das Dualismusproblem sowie die Schwierigkeit, das Gehirn bis ins letzte Detail zu erforschen, offen durch die Figur Berger diskutiert. Des Weiteren wird die geschilderte grundsätzliche Problematik, nämlich die Vereinbarkeit von „Gehirn = Geist/Selbst“ als solche zu akzeptieren, nicht einfach dadurch aufgelöst, dass die Figur im Spiegel sie als Tatsache herausstellt. Die bildliche Darstellung ist dabei von nicht zu unterschätzender Relevanz, denn auch hier werden hochkomplexe Sachverhalte geschildert, die die Leser\*innen nicht einfach nur durch den Text aufnehmen können, sondern die durch die Bilder eine Botschaft über die sprachliche Dimension hinaus transportieren können: „Der Vorteil, den der Comic offenbar gegenüber rein verbalen Medien hat, besteht in seiner Möglichkeit, mit Bildern zu erzählen, zeigen zu können statt ausbuchstabieren zu müssen“ (Blank 2010, 217). Speziell an den Erklärungen Bergers zeigt sich, dass die Bilder Informationen über den Text hinaus transportieren können.

Während *Neurocomic* im Weiteren nicht mehr auf das Problem eingeht, sondern sich danach eher der Rezeptionsästhetik widmet (dazu mehr im folgenden Kapitel), ist es interessant, dass Farinellas zweiter Comic *The Senses* nicht nur ebenfalls das Dualismusproblem thematisiert, sondern dieses in einer weitreichenden Diskussion am Ende der Handlung behandelt und von unterschiedlichen Standpunkten betrachtet. Die Protagonistin Diane, die von ihrer Körperreise zurückkehrt oder besser gesagt erwacht, muss sich mit der Frage auseinandersetzen, wie ihre Wahrnehmung funktionieren kann, wenn ihr Körper es nicht tut. Daraufhin entspinnt sich unter den Gästen im Haus eine Diskussion über das Dualismusproblem, die dabei die unterschiedlichen Ansichten beleuchtet. Besonders betrachtenswert für die philosophische Dimension ist außerdem, dass die Figuren sich an realen Persönlichkeiten orientieren, die für die Fragestellung von Bedeutung sind. Farinella identifiziert sie in seinen Endnoten als René Descartes, Walt Whitman und William James (vgl. Farinella 2017, 163).<sup>303</sup> Während zuvor in der Handlung hauptsächlich Figuren aufgetreten sind, die sich an Naturwissenschaftler\*innen anlehnen (z. B. Marcello Malpighi (vgl. ebda, 45) oder Linda Buck

---

<sup>303</sup> Farinella klärt allerdings nicht auf, wer als Vorbild für die vierte Figur innerhalb der Diskussion dient (der Mann mit der Zigarette (vgl. Farinella 2017, 152)).

(vgl. ebda, 70)), werden für die Diskussion am Ende Vertreter der Geisteswissenschaften gewählt.<sup>304</sup> In *Neurocomic* wird das Dualismusproblem zwar ebenfalls thematisiert, es wird aber durch die Figuren nicht diskutiert, denn der Protagonist reagiert beispielsweise nicht skeptisch auf die Aussagen seiner Spiegelung, sondern scheint diese als Fakten zu akzeptieren.

In *The Senses* wird hingegen von verschiedenen Standpunkten aus darüber diskutiert. Durch die an Descartes angelehnte Figur wird zunächst die These vorgestellt, dass Körper und Geist voneinander unabhängig sind. Außerdem fällt dabei der konkrete Begriff „soul“ (ebda, 151). Die Körperreise der Protagonistin wird damit erklärt, dass ihr Geist unabhängig von dem bewusstlosen Körper funktionieren kann. „Descartes“ wirft außerdem Dianas Freundin, die die Involvierung der Seele in diesen Prozess bezweifelt (vgl. ebda), vor, dass sie das Gehirn nur als eine Maschine ansieht und bezeichnet sie konkret als „materialist“ (ebda, 152). Damit stellt er auch direkt eine der Gegenthese zu seiner eigenen philosophischen Betrachtung des Körper-Geist-Problems dar, nämlich die, dass der Körper das Wesentliche ist.<sup>305</sup> Die Diskussion wird weiter angefacht, indem „Whitman“ einsteigt und eine dritte Theorie vertritt, die Körper und Geist zwar voraussetzt, aber als untrennbar voneinander ansieht (vgl. ebda).<sup>306</sup> Während hier zunächst einander stark entgegengesetzte philosophische Ansichten geschildert werden, tritt mit der Figur „James“ eine Schlichtungsinstanz auf, die einen weiteren Ansatzpunkt einführt, der jedoch wesentlich stärker ausgestaltet und erklärt wird als die vorherigen. James kann den Begriff „mind“ zwar nicht genau definieren, geht aber davon aus, dass „the brain and the body evolved together and one cannot work without the other. So, whatever the ‘mind’ is, it probably doesn’t exist without a body“ (ebda, 153). Die Figur

---

<sup>304</sup> Descartes kann hier allerdings als Vermittler zwischen beidem angesehen werden: Er war zwar Katholik (vgl. Müller 2017, 127) und Philosoph, aber auch Naturwissenschaftler und „[g]emäß dem mechanistischen Ansatz sind für Descartes – durchaus konsequent – auch Tiere und Menschen nichts anderes als raffinierte Maschinen“ (ebda, 131). In seiner Person verbinden sich also recht anschaulich erneut religiöse, philosophische und naturwissenschaftliche Ansichten.

<sup>305</sup> Der Materialismus, wie der Begriff bereits vermuten lässt, sieht die Materie, nicht den Geist, als dominierende Größe an (vgl. Rüdtenklau 2008).

<sup>306</sup> „Whitmans“ Überzeugungskraft wird durch die Bildsprache angezweifelt, da er betrunken zu sein scheint. Warum diese Darstellung gewählt wird, ist unklar, da der echte Whitman keine nachweisliche Alkoholsucht hatte. Mehr noch: Whitman sprach sich aktiv gegen Alkoholmissbrauch aus: „The temperance movement, for example, was a rich source of imagery to him. [...] Whitman wrote a number of temperance works as a young journalist. The longest, the novel *Franklin Evans* (1842), has no less than four different plots that illustrate the dire effects of alcohol on family life. [...] He knew the damage excessive drinking could cause by witnessing his own family – probably his father and certainly his brother Andrew. Whitman himself was only a moderate drinker for most of his life“ (Reynolds 2005, 25). Es könnte hier das Klischee des betrunkenen Schriftstellers bedient werden. Beides wirkt allerdings durch die Kopplung an eine realhistorische Person fragwürdig und nimmt der Figur an dieser Stelle eindeutig eine gewisse Ernsthaftigkeit, die sich auch auf die Glaubwürdigkeit der These ausweiten lässt.

führt nun Nachfolgemodelle bzw. neuere Forschungsergebnisse in diesem Bereich ein, wobei die Grenzen zwischen Philosophie und Neurowissenschaft stärker verschwimmen. Hier wird der „Geist“ irgendwo zwischen dem Körper und dem zentralen Nervensystem verortet (vgl. ebda, 154), wobei die These, dass eine Existenz außerhalb des Körpers nicht möglich sei, durch das Beispiel ergänzt wird, dass es unmöglich sei zu wissen, wie es sich anfühlt, die Welt wie eine Fledermaus wahrzunehmen. Dieses Exempel wird indirekt mit einer weiteren philosophischen Referenz in Verbindung gebracht, wenn im folgenden Panel ein Buch zu sehen ist, auf dessen Rücken der Name „T. Nagel“ (ebda, 155) steht und so eine Verbindung zu den Thesen Thomas Nagels gezogen wird.<sup>307</sup> Abschließend tauchen dann zwei Figuren auf, die Farinella an die Neurowissenschaftler\*innen Antonio und Hanna Damasio anlehnt. Antonio Damasio setzt sich – wie schon durch den Titel ersichtlich wird – in seinem Werk *Descartes' Error* mit dessen Grundthese kritisch auseinander (vgl. ebda, 163). Die beiden Figuren erklären der Protagonistin abschließend, welchen Einfluss der Körper auf das Denken und auf die eigene Wahrnehmung hat. Außerdem äußern sie die These, dass sich aus diesen körpergebundenen Wahrnehmungen auch unterschiedliche Realitäten ergeben (vgl. ebda, 155-158). Schließlich beschließt die Protagonistin durch gutes Zureden ihrer Freundin, dass sie die Party genießen möchte, statt sich weiter den Kopf zu zerbrechen, denn wie sie sagt: „I've spent way too much time in my head and after everything I'm so glad to be alive“ (ebda, 159).

Sowohl am Ende von *Neurocomic* als auch in *The Senses* werden die Erfahrungen der Körperreisenden mit dem für das Erlebnis typischen Problem der Frage des Verhältnisses zwischen Körper und Geist in Verbindung gebracht. Während *Neurocomic* recht abkürzend das Dualismusproblem eher streift, wird in *The Senses* der philosophischen Betrachtung des Themas ein wesentlich größerer Raum geboten, der unterschiedliche Perspektiven aufzeigt und durch die auftretenden Figuren zur Diskussion stellt. In diesem Fall werden die Protagonistin und ebenso die Rezipient\*innen aktiv mit der Problematik konfrontiert und bekommen verschiedene Lösungsansätze präsentiert. Interessant ist, dass Diane sich am Ende nicht für eine der vorgestellten Thesen entscheidet, sondern stattdessen beschließt, die ungelösten Fragen (zumindest vorerst) ruhen zu lassen und sich stattdessen auf andere Weise mit ihrem Körper auseinanderzusetzen: Indem sie es einfach genießt, über ihn zu verfügen und mit ihm

---

<sup>307</sup> Thomas Nagel, der sich mit Fragen im Bereich der Philosophie des Geistes auseinandersetzt, erörtert dieses Problem in seinem Text „What Is It Like to Be a Bat?“. Ein wesentliches Problem, das der Mensch hat, wenn er sich vorstellen will, wie es sein muss, eine Fledermaus zu sein, sieht Nagel in der Fähigkeit der Fledermaus, Sonar einzusetzen. Er erläutert, dass es in der menschlichen Wahrnehmung keinen vergleichbaren Sinneseindruck gibt (vgl. Nagel 1974, 438).

die Welt wahrzunehmen, was durch die Zusammenstellung der Panels auf der abschließenden Seite der Comichandlung deutlich wird. Hier werden noch einmal alle Sinne gezeigt, dabei aber auch an Emotionen gehängt und so von ihrer rein wissenschaftlichen Betrachtung losgelöst. So sind beispielsweise ein lachender Mund, ein verträumtes Gesicht und einander haltende Hände zu sehen. Weitere Sinneswahrnehmungen werden ebenfalls mit positiven Genussgegenständen wie duftenden Blumen, schmackhaftem Wein oder wohlklingender Musik in Verbindung gebracht (vgl. Abbildung 44).



Abbildung 44 Sinnliche Wahrnehmung der Party am Ende von *The Senses* (Farinella 2017, 160, Scan)

Dadurch wird thematisiert, dass Diane auch trotz ihrer Reise, in der sie den Körper in vielen wissenschaftlichen Einzelheiten kennengelernt hat, letzten Endes nicht all seine Geheimnisse lösen kann. Auch wenn durch die abschließende Diskussion verschiedene philosophische und auch interdisziplinäre (neurowissenschaftliche) Positionen zur Klärung der Frage nach der menschlichen Seele und dem Bewusstsein und deren Beziehung zum Körper präsentiert werden, entscheidet sich Diane dagegen, einer davon eindeutig zuzustimmen und beschließt stattdessen ihren Körper zumindest vorerst nicht vollständig verstehen zu müssen. Sie hat ihn zwar wissenschaftlich während ihrer Reise kennengelernt, akzeptiert aber auch das darüber Hinausgehende und dessen grundsätzliche Unerklärbarkeit.

In *Neurocomic* zeigt sich primär eine ethische Dimension der Körperreise, die direkt oder indirekt die unterschiedliche Gewichtung bzw. den Wert des Lebens verschiedener Wesen in den Vordergrund rückt. Fragen und Vorbehalte, die sich daraus ergeben, werden mit der



wissenschaftlichen Thematik des Comics verknüpft und beschäftigen sich so auch mit der moralischen Verantwortung innerhalb der Forschung am menschlichen Körper. Ähnlich wie in *Fantastic Voyage* wird Anthropomorphisierung eingesetzt, hier, um beispielsweise den Versuchshund in Pavlovs Experiment stärker dem Protagonisten anzunähern. Durch die besondere Stellung der Hauptfigur, die nicht versteht, warum sie die Körperreise überhaupt antreten muss, kann *Neurocomic* die Frage nach der Identität des bereisten Körpers und die nach der des Körperreisenden selbst thematisieren. In diesem Zusammenhang wird mit dem Problem des Dualismus bzw. der Körper-Geist-Frage eine wichtige philosophische Grundsatzdiskussion in die Handlung eingebracht. Während sie in *Neurocomic* relativ kurz umrissen und am Ende des Comics für den Protagonisten aufgeklärt wird, bietet *The Senses* an dieser Stelle einen größeren Raum für die Vorstellung unterschiedlicher philosophischer Ansätze und diskutiert die Problematik differenzierter. Die Protagonistin Diane entscheidet sich daher am Ende auch nicht für einen der präsentierten Lösungsansätze, sondern lässt das Dualismusproblem ungeklärt, ohne dass sich daraus für sie ein Mangel ergeben muss.

#### 3.3.4. Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst

Hinsichtlich intertextueller Elemente und vor allem der allgemeinen Beschäftigung mit Literatur ist *Neurocomic* durch seine Auseinandersetzung mit den kognitiven Vorgängen während des (Comic-)Lesens und der sich daraus ableitenden **Rezeptionsästhetik** interessant. Dabei werden am Ende der Handlung auch **metanarrative Elemente** eingebracht. Auf der Textebene finden sich weiterhin **sprachliche Stilmittel**, die zur Illustration der komplizierten Vorgänge im menschlichen Körper beitragen. Hinzu kommt, dass durch die Bilder im Comic diese **Mittel auch graphisch dargestellt** werden können, beispielsweise in Form von gezeichneten Metaphern oder Anthropomorphisierung. Es werden außerdem **weitere Kunstformen** thematisiert. Auch ein erneuter zusätzlicher Blick auf *The Senses* ist angebracht, denn hier finden sich weitere Bezugnahmen auf Kunst und Literatur, z. B. auf der **Figurenebene**.

*Neurocomic* setzt sich als Sachcomic im Wesentlichen mit der Darstellung neurowissenschaftlicher Forschung auseinander und wählt daher die Körperreise als probates Mittel<sup>308</sup>,

---

<sup>308</sup> Siehe z. B. die schon erwähnte Kinderzeichentrickserie *Il était une fois... la Vie*, in der ebenfalls durch körperreisende Figuren die Funktionsweisen des menschlichen Inneren gezeigt werden. Farinella berichtet, dass er diese Serie als Kind selbst geschaut hat. Er erkennt das Potenzial für die Vermittlung schwieriger naturwissenschaftlicher Sachverhalte, das in *Il était une fois... la Vie* bereits angelegt und auch in *Neurocomic* eingeflossen ist, wenngleich ihm im Schaffensprozess selbst die Parallele zur Zeichentrickserie nicht bewusst aufgefallen sei (vgl. Wyllie 2014, 03:38-04:45).

um die einzelnen Areale des Gehirns genauer zu beleuchten. Es ist dabei allerdings bemerkenswert, dass auf einer übergeordneten Ebene die Rezeption des Comics bzw. der Lesevorgang selbst als Beispiel für die menschliche Wahrnehmung herangezogen wird, denn in diesem Punkt bleibt *Neurocomic* nicht nur auf einer naturwissenschaftlichen Ebene, sondern widmet sich ebenso literaturtheoretischen Forschungsgebieten. Der initiale Eintritt in den Körper nimmt dabei bildlich die spätere Auflösung bereits teilweise vorweg (vgl. Abbildung 15).

Im ersten Schritt wird der Protagonist verkleinert – ein Vorgang, der schon aus *Fantastic Voyage* für die Vorbereitung der Körperreise bekannt ist. Er landet danach aber nicht unmittelbar im Kopf einer Person, sondern wird zunächst in ein Buch transferiert und dann durch den Rezeptionsvorgang vom Leser<sup>309</sup> aufgenommen und in dessen Gehirn transportiert. *Neurocomic* schafft dabei eine besondere Verknüpfung von Natur- und Literaturwissenschaft über die Körperreise, indem es den Lesevorgang sowohl von einer neurowissenschaftlichen als auch von einer literaturtheoretischen Seite betrachtet. Am Anfang steht während der Eintrittsphase des Protagonisten in den Körper zunächst einmal die biologische Komponente der visuellen Wahrnehmung im Vordergrund, die es ermöglicht, dass er von einer Figur außerhalb des Körpers zu einem Körperreisenden werden kann. Am Ende der Handlung werden dann zwar erneut neurowissenschaftliche Vorgänge während des Rezeptionsvorgangs betrachtet, hinzukommt aber eine literaturtheoretische Dimension, die sich noch dazu mit den philosophischen Fragen nach der Identität des Protagonisten bzw. dem Dualismusproblem zusammenbringen lässt.

---

<sup>309</sup> Die Identität der lesenden Person ist im Kontext der vorangegangenen Handlung zunächst etwas verwirrend, da der Protagonist zu Beginn auf eine lesende Frau trifft, der er sich – wohl mit romantischer Absicht – nähern möchte (vgl. Farinella, Roš 2013, 7). Es wäre daher naheliegend, dass er in ihr Buch hineingezogen wird. Die Frauenfigur ähnelt allerdings nicht der Darstellung des Lesers, die in der Abbildung zu sehen ist (vgl. Abbildung 15). An dieser Stelle wirkt das zunächst verwirrend, wird aber am Ende der Handlung dadurch aufgelöst, dass es sich bei der Frau ebenfalls nur um eine Figur im Kopf des Lesenden handelt.

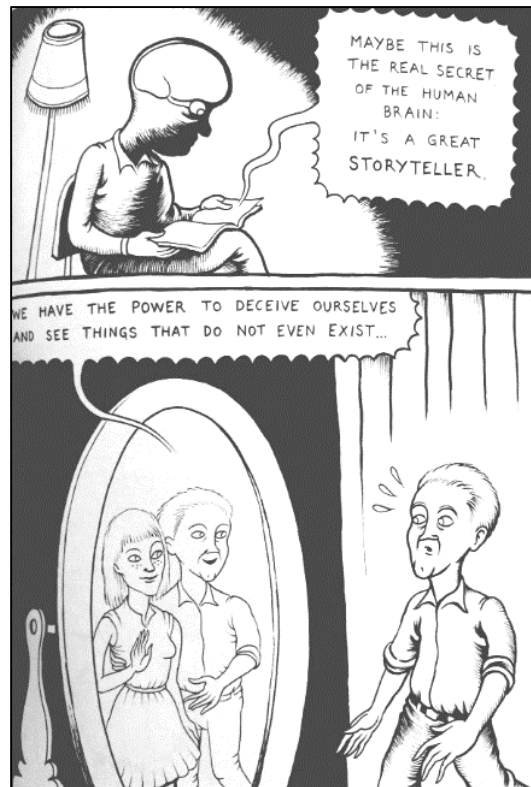


Abbildung 45 Darstellung des Vorstellungsvermögens in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 125, Scan)

Um zu erklären, wie der Mensch ein Bild von sich selbst erschaffen kann, aber auch in der Lage ist, sich alle möglichen Dinge vorzustellen, wird das naturwissenschaftliche Gehirn mit einem literaturwissenschaftlichen Operator, dem (Geschichten-)Erzähler, in Verbindung gebracht. Das „Geheimnis“, wie das menschliche Gehirn funktioniert und wie es ein Selbst kreiert, wird an dieser Stelle sogar explizit mit seiner Eigenschaft als „great stroyteller“ (Farinella, Roš 2013, 125) aufgeklärt. Hierbei kommt dem Gehirn also eine besondere Rolle zu, die nicht unmittelbar an seine Stellung als menschliches Organ geknüpft wird. Es erhält den Status eines Kunstschaffenden, der für seinen Besitzer eine persönliche Welt kreiert, die auch die Selbstkonstruktion des Individuums einschließt. Dieser Vorgang wird nicht in erster Linie neurowissenschaftlich erklärt, sondern bedient sich auf der sprachlichen und bildlichen Ebene (Leser mit Buch, imaginierte Romanze der Figuren) literarischer und allgemein ästhetischer Elemente und Begriffe. Obwohl die Figur im Spiegel für den Protagonisten das Dualismusproblem scheinbar aufklärt, wird an der Darstellung ersichtlich, dass die tatsächlichen naturwissenschaftlichen Vorgänge im Dunkeln bleiben oder zumindest viel zu komplex sind, um sie zu verstehen.<sup>310</sup> Stattdessen füllen die Literatur und das Gehirn als „great

<sup>310</sup> Farinella stellt dazu auch heraus: „The difficulty we have in communicating complex scientific phenomena, that go beyond our scale of understanding [...] may then be partly explained by the lack of good metaphors

storyteller“ die Leerstelle mit einer Metapher aus (vgl. Abbildung 45). Das illustriert erneut die Verschränkung der beiden Wissenschaften innerhalb der Körperreise. *Neurocomic* geht in der Auseinandersetzung mit Literatur an dieser Stelle aber noch einen Schritt weiter und bringt die Handlung auf eine metanarrative Ebene. Nachdem der Protagonist erfahren hat, dass die Konstruktion des Selbst im Gehirn erfolgt, wird er außerdem damit konfrontiert, dass er nur eine Figur innerhalb einer Erzählung ist, die von der Leserin oder dem Leser während des Rezeptionsvorgangs wahrgenommen wird (vgl. ebda, 131-132). Wie ihm die weibliche Figur am Ende erklärt, hat er selbst keinerlei Vorstellungskraft (vgl. ebda, 131), sondern seine „existence relies on the brain of the reader“ (ebda, 132). Es wird also nicht nur die Fähigkeit des Gehirns präsentiert, ein Bild der realen Welt und des eigenen Selbst zu konstruieren, sondern auch die, fiktive Welten und fiktive Figuren zum Leben zu erwecken. Der Gedanke wird mit den abschließenden Bemerkungen am Ende der Handlung noch einmal unterstrichen, wenn es heißt: „So, if you enjoyed this book, thank your brain first of all, because nothing really happened if not inside it“ (ebda, 135). Selbst ein realitätsfernes Szenario wie die Körperreise des Protagonisten kann in den Köpfen der Leser\*innen auf diese Weise „Wirklichkeit“ oder – im Sinne der Wissenspoetik – erprobt werden. An dieser Stelle wird außerdem sprachlich und bildlich die vierte Wand durchbrochen. Werner führt die Metalepse neben anderen Erzählverfahren als Merkmal der Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität von Metacomics an (vgl. Werner 2016, 306).

---

and visual models“ (Farinella Of Microscopes and Metaphors 2018, 7). Außerdem ebenfalls zur Metapher an anderer Stelle: „Because everything is filtered through the eyes of the artist, comics and animations constantly require the reader to actively interpret their content. Even in more ‘realistic’ comics nothing is meant literally. [...] For this reason, comics and other visual narratives are able to seamlessly blend metaphors and explanations, without interrupting the flow of narration, which risks to disrupt transportation“ (Farinella The Potential of Comics 2018, 8).

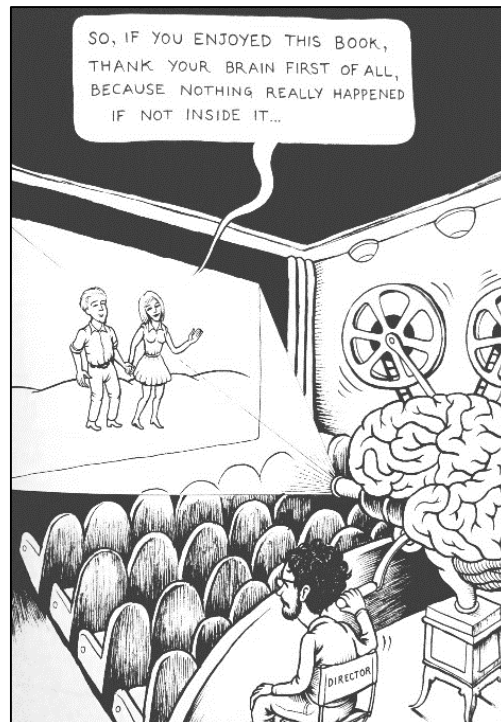


Abbildung 46 Darstellung des "Kinos" zur Verdeutlichung des Rezeptionsvorgangs in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 135, Scan)

Indem die Figuren nun auf einer Leinwand dargestellt werden und frontal zum Zuschauer-raum orientiert sind, wird die Adressierung an die Rezipient\*innen zusammen mit der Ansprache „you“ deutlich (vgl. Abbildung 46). An dieser Stelle legt *Neurocomic* offen, dass es sich um einen Comic handelt (Worte und Bilder auf Papier), dessen Handlung nur im Kopf der Leser\*innen entstehen kann, womit erneut die herausragende Rolle des menschlichen Gehirns und der Vorstellungskraft betont wird. Das zieht sich bis zum Ende durch: Die weibliche Figur bemerkt, dass die Handlung vorüber und somit keine Zeit mehr vorhanden sei, um eine Verabredung mit dem Protagonisten wahrzunehmen und sagt ihm, dass man diesen Teil ruhig der Vorstellungskraft der Leser\*innen überlassen könne (vgl. Farinella, Roš 2013, 136). Die oder der Rezipient\*in bzw. ihre oder seine Imaginationsfähigkeit ist somit im Stande, über die eigentliche Handlung hinaus das Geschehen weiterzuspinnen. Die erzählte Zeit kann damit losgelöst von der eigentlichen Handlung betrachtet werden, wobei *Neurocomic* hier andeutet, dass das Gehirn – als „great storyteller“ (ebda, 125) – unabhängig vom vorliegenden literarischen Werk eine Geschichte nach eigenen Maßstäben (weiter-)erzählen kann.

Die Rolle des Unnatürlichen Erzählers ist in *Neurocomic* ebenfalls eindeutig besetzt. Sie lässt sich ähnlich wie in *Fantastic Voyage* auf den Protagonisten anwenden, der als geschrumpfter Mensch den Körper bereist. Sie kann aber auf einer weiteren Ebene ebenfalls wirkungsästhetisch betrachtet werden, wenn man sich die Situation des Körperreisenden näher anschaut. Er weiß weder, wie er in die Situation gelangt, noch was Sinn und Zweck seiner Reise ist, nimmt aber an, dass eine übergeordnete Instanz für sein Schicksal verantwortlich sein muss. Am Ende zeigt sich, dass er als literarische Figur zum einen dem Willen der Autor\*innen oder Zeichner\*innen unterworfen ist, aber auch – und das ist besonders interessant – der Imaginationsfähigkeit des Gehirns der Leserin oder des Lesers entspringt. Dieser oder diesem wird in *Neurocomic* recht deutlich die Rolle des Erzählers zugeordnet, wobei das Gehirn zum „great storyteller“ (ebda) wird. Die explizite Bewusstmachung der Erzählinstanz im eigenen Kopf ist ungewöhnlich und bildet in *Neurocomic* einen zusätzlichen Ansatz für Unnatürliches Erzählen.<sup>311</sup>

Während einige der hier beschriebenen Elemente allgemein literaturtheoretischer Natur sind, wird außerdem explizit auf Aspekte der Comichtheorie eingegangen. Dabei bietet sich ein bildlicher Verweis.



Abbildung 47 Eine Figur liest *Understanding Comics* in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 132, Scan)

<sup>311</sup> Grundsätzlich ist die Erzählinstanz im Comic ähnlich stark diskutiert wie im Film, was Abel und Klein auch unter Bezugnahme filmischer Vergleichsgrößen umfangreich ausführen. Dabei kann u. a. die Perspektive (ähnlich der der Kamera) eine Rolle spielen, ebenfalls wie ein konkreter Erzähler, der als Figur innerhalb der Handlung oder in Form von Texten, die ähnlich wie Voice-Over-Kommentare funktionieren, auftreten kann (wobei diese Erzählinstanzen ebenfalls konkret voneinander unterschieden werden können) (vgl. Abel, Klein 2016, 97-101).



Abbildung 48 Cover der deutschen Ausgabe von Scott McClouds *Understanding Comics* (Amazon.com)

Im Kontext der Erklärungen der weiblichen Figur wird ein Rezeptionsvorgang anhand einer lesenden Person<sup>312</sup> gezeigt. Diese hält eine Ausgabe von Scott McClouds *Understanding Comics* in den Händen<sup>313</sup> (vgl. Abbildung 47), was zumindest Leser\*innen, die sich im Bereich des Comics etwas genauer auskennen, als eines der einflussreichsten Standardwerke im theoretischen Bereich geläufig sein dürfte. Das abgebildete Auge auf dem Cover verweist vermutlich auf eine frühere Gestaltung des Titels, die sich z. B. auch noch in der deutschen Ausgabe findet (vgl. Abbildung 48). Hier ist neben einem Auge interessanterweise auch die Darstellung eines Kopfes mit einer Glühbirne im Inneren zu sehen, sehr ähnlich der Darstellung, die in *Neurocomic* für die lesende Figur gewählt wurde (vgl. Abbildung 47 und Abbildung 48). In diesem Fall gibt es also eine erste direkte Bezugnahme durch die Darstellung von McClouds Werk im Panel und eine indirekte zweite durch das Aufgreifen des Bildes

<sup>312</sup> Auch in dieser zeigt sich eine bildliche Comicreferenz durch ihre auffälligen Handschuhe, die dem Stil einiger klassischer Zeichentrick- und Comicfiguren wie Mickey Mouse oder Bugs Bunny entsprechen. Die Handschuhe haben dabei unterschiedliche Hintergründe. In einem kurzen Videobeitrag von Vox, in dem auch der Animationshistoriker und NYU-Professor John Canemaker befragt wurde, werden unterschiedliche Ursachen ausgemacht. Zum einen spart es – neben anderen vereinfachenden Zeichentechniken – Zeit, die Hände in der runden Handschuhform zu zeichnen, statt diese ausgestalten zu müssen. Hinzu kommt, dass bei der Darstellung von nicht-menschlichen Figuren durch Handschuhe (und Schuhwerk) eine Vermenschlichung herbeigeführt werden kann. Als letzten Punkt nennt der Beitrag die Anlehnung an die Vaudeville- und Minstrel-Shows, die erst in den 1930er-Jahren an Beliebtheit verloren und so den frühen Zeichentrickfiguren in ihrer Überzeichnung als Vorlage dienten. Die rassistischen Elemente der Shows wurden dabei in der Frühphase direkt auf die Figuren übertragen (vgl. für ausführliche Informationen den Videobeitrag „Why Cartoon Characters Wear Gloves“ von Estelle Caswell, John Canemaker u. a. für Vox).

<sup>313</sup> Hier zeigt sich das Buch-im-Buch bzw. der Comic-im-Comic als Bezugnahme auf ein anderes Werk eher im intertextuellen Sinne. Mit etwas Interpretation kann allerdings das Buch auf Seite 10, in dem der Leser blättert und in dessen Gehirn der Protagonist gerät (vgl. Farinella, Roš 2013, 10) als *Neurocomic* in *Neurocomic* angesehen werden und entspricht damit einer mise-en-abyme-Struktur, die Schmitz-Emans als „selbstreflexive Wiederholungsfigur“ (Schmitz-Emans 2016, 281) kennzeichnet, was wiederum die Elemente des Metacomics im Werk unterstreicht. Die oder der reale Leser\*in liest *Neurocomic*, in dem ein fiktiver Leser ebenfalls *Neurocomic* liest und so die Reise des Protagonisten in Gang setzt.

auf dem Originalcover in Form des dargestellten Rezipienten.<sup>314</sup> Hierbei wird ebenso direkt eine von McClouds comictheoretischen Thesen thematisiert, die die weibliche Figur dann näher ausführt. Sie geht dabei darauf ein, was McCloud als „closure“ bzw. „phenomenon of *observing the parts*<sup>315</sup> but *perceiving the whole*“ (McCloud 1994, 63) bezeichnet. Im Comic lässt sich das primär auf den Umstand beziehen, dass die Rezipient\*innen zwischen zwei Panels eine Verbindung herstellen können und so einen Ablauf z. B. in Form einer Bewegung imaginieren. McCloud spricht davon, dass im Gutter, also im Bereich zwischen den beiden Panels, ein wichtiger Teil des Rezeptionsvorgangs geschieht: „Here in the *limbo*<sup>316</sup> of the gutter, *human imagination* takes two separate images and *transforms* them into a single idea“ (ebda, 66). Dieser Gedanke wird in *Neurocomic* durch die Abbildungen in mehrfacher Hinsicht unterstrichen, wenn der Protagonist beispielsweise nur als halber Mensch zu sehen ist (vgl. Farinella, Roš 2013, 133) oder in direkter Anlehnung an eine Darstellung aus McClouds Text gezeigt wird, wie der Eindruck von Bewegung im Comic durch „closure“ erzeugt wird (vgl. Abbildung 49 und Abbildung 50).

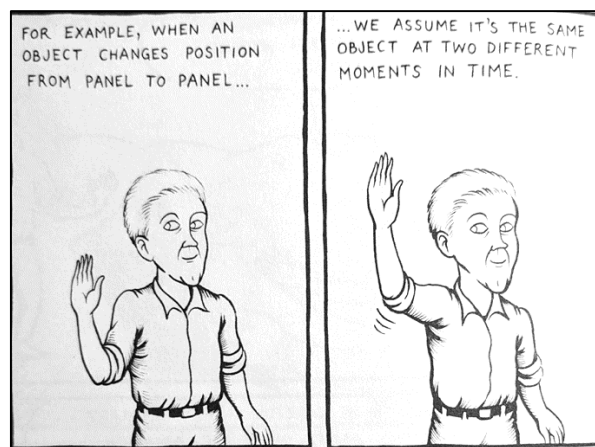


Abbildung 49 Erklärung des "Closure"-Prozesses in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 134, Scan)

<sup>314</sup> Im Inneren des Buches ist die typische Darstellung des Protagonisten in McClouds Werk zu sehen, die in Form eines fiktiven Comic-McCloud im Original die Rezipient\*innen durch *Understanding Comics* führt (vgl. Abbildung 47).

<sup>315</sup> Alle Fett- und Kursivsetzungen im Original.

<sup>316</sup> Alle Fett- und Kursivsetzungen im Original.



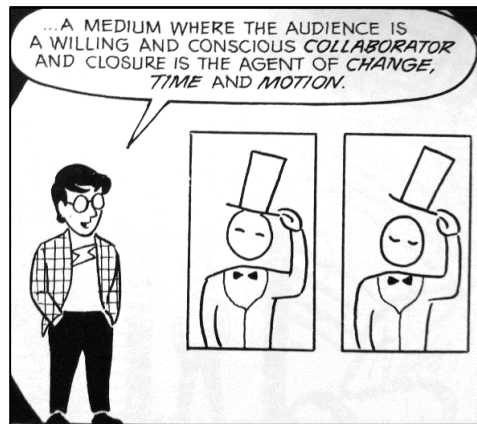


Abbildung 50 Erklärung des "Closure"-Prozesses in *Understanding Comics* (McCloud 1994, 65, Scan)

Außerdem thematisiert die weibliche Figur in *Neurocomic* den Umstand, dass Rezipient\*innen im Comic neben Bewegungen ebenfalls Geräusche bzw. Stimmen wahrnehmen können, obwohl es sich nur um Zeichnungen und Text auf Papier handelt (vgl. ebda, 132). Diese Überlegungen thematisiert McCloud ebenfalls (vgl. McCloud 1994, 24-25).

*Neurocomic* geht dabei neben seiner neurowissenschaftlichen Ausrichtung am Ende der Handlung auch sehr stark auf literatur- und comictheoretische Standpunkte ein und zeigt dabei klar die Verschränkung der Disziplinen auf. In seiner Explizitheit hat es in dieser Beziehung eine Sonderstellung im Korpus der hier betrachteten Körperreiseerzählungen. Anders verhält es sich mit der bereits bekannten Verwendung literarischer Stilmittel – hier ergänzt durch die Bildsprache – die sich ebenso in allen anderen analysierten Werken findet. Zur Illustration bestimmter Funktionen des Gehirns verwendet *Neurocomic* neben den bereits analysierten schematischen Darstellungen, die stark an naturwissenschaftlichen Graphiken orientiert sind, auch Bilder, die als Vergleiche oder Metaphern dienen. Diese Wahl kann zum einen dafür sorgen, schwierigere Sachverhalte anschaulicher zu machen. Sie kann aber ebenso ein Kniff sein, um die Körperreise in *Neurocomic* über die didaktische Funktion hinaus ästhetisch aufzuwerten. Gleichzeitig werden dadurch die eher geheimnisvollen und noch unerforschten Komponenten des menschlichen Körpers illustriert. Naturwissenschaftliche Elemente können dann mit metaphorischen verschmelzen.<sup>317</sup>

<sup>317</sup> Gerade im Sachcomic sollte dabei Wert darauf gelegt werden, dass keine Dissonanz durch die Verschmelzung fiktiver und faktualer Elemente entsteht, da hierdurch laut Keller und Oechslin eine zu große Verwirrung bei den Rezipient\*innen entstehen kann, die die Informationen nicht mehr richtig aufnehmen (vgl. Keller, Oechslin 2013, 240).

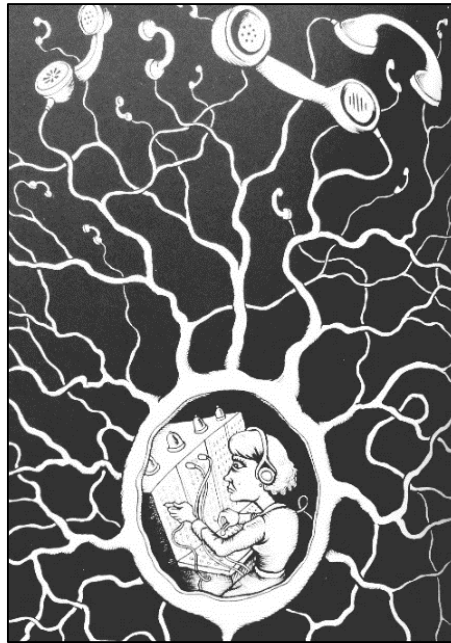


Abbildung 51 Reizweiterleitung als Telefonmetapher in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 72, Scan)

Anhand der hier gezeigten Szene wird die Reizweiterleitung im Körper thematisiert. Während das neuronale Netz noch in Form eines verzweigten Systems relativ nah an realen biologischen Bedingungen orientiert ist, verwandeln sich die Enden in Telefone, die den Kommunikationsvorgang metaphorisch aufgreifen. Der zerbrochene Hörer am linken oberen Panelrand zeigt bildsprachlich eine fehlgeleitete oder -geschlagene Reizübermittlung. Als vermittelnde Instanz dient eine Telefonistin, die als anthropomorphisierte Körperfunktion abgebildet wird (vgl. Abbildung 51). Letzteres wird in *Neurocomic* sehr häufig verwendet. Wie bereits im philosophischen Teil behandelt – am Beispiel des Versuchshundes der Figur Pavlov – kann dieses Vorgehen beispielsweise dazu dienen, ethische bzw. moralische Konflikte im Bereich der Körperforschung aufzuzeigen. Anthropomorphisierte Körperbestandteile können allerdings ebenso zur Wissensvermittlung beitragen, indem sie nicht nur in schematischer Form, sondern als am Geschehen aktiv beteiligte Figuren eingebracht werden. Dies führt zum einen dazu, dass ihre Aufgaben konkreter werden. Zum anderen können sie für die Rezipient\*innen und auch den Protagonisten emotional aufgeladen werden – positiv oder negativ. Besonders gut lässt sich das am Beispiel der Neurotransmitter und den sie beeinflussenden Elementen – in diesem Fall z. B. Drogen und Medikamente, die den Hormonhaushalt und die Reizweiterleitung manipulieren – zeigen. Die Neurotransmitter selbst sind menschliche Figuren und in ihrer Größe dem Protagonisten gleichgesetzt. Das dient zum einen einer direkten Identifikation des Körperreisenden mit ihnen, der sie als Helferfiguren wahrnimmt, zum anderen kann er dadurch aktiv an deren Aufgaben teilnehmen und

wird durch einen weiblichen Neurotransmitter direkt ins Geschehen involviert (vgl. Fari-  
nella, Roš 2013, 49).



Abbildung 52 Antagonist in Form eines Monsters kämpft gegen vermenschlichten Neurotransmitter in *Neurocomic* (Fari-  
nella, Roš 2013, 51, Scan)

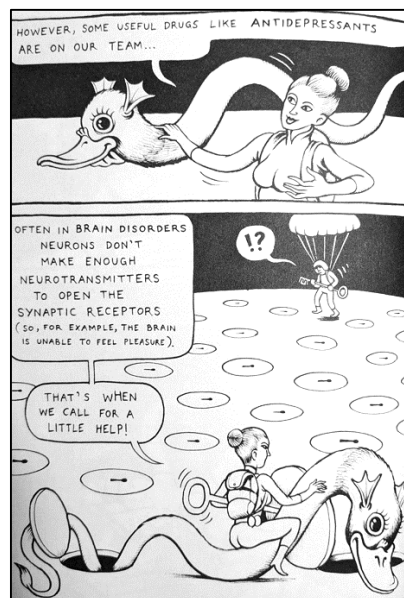


Abbildung 53 Vermenschlichter Neurotransmitter mit Medikament in Form eines freundlichen Reittiers in *Neurocomic*  
(Farinella, Roš 2013, 54, Scan)

Die Erfahrung dieser Körperreiseepisode wird dadurch für den Protagonisten sehr intensiv.  
Er ist kein außenstehender Beobachter oder erhält – wie zuvor – theoretische Erklärungen

zu körperlichen Vorgängen, sondern er ist direkt in das Geschehen involviert. Die Neurotransmitter wirken in ihren uniformartigen Kleidern wie eine Art Polizei des Körpers. Die Schilderung ihrer Kämpfe gegen Wesen, die ihre wichtige Arbeit der Reizweiterleitung verhindern, lässt sie wie Helden wirken, sie sind also eindeutig positiv besetzt. Im ersten abgebildeten Panel stellt sich der mutige Neurotransmitter, der in Größe und Körperkraft eindeutig unterlegen zu sein scheint, dem Antagonisten, der den Zugang zum Rezeptor versperrt. Der Antagonist wiederum – der schon allein durch seine wissenschaftliche Bezeichnung eine Gegenspielerrolle einnimmt – ist ein Monster mit scharfen Klauen und Zähnen (vgl. Abbildung 52). Hierbei rückt *Neurocomic* von einer neutralen naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise ab. Es gibt an dieser Stelle eindeutig „gute“ und „böse“ Akteure im menschlichen Körper. Das wird auch deutlich, wenn in direktem Kontrast zu den furchterregenden „Drogenmonstern“ das nützliche Medikament in Form eines kulleräugigen Fabelwesens gezeigt wird, das den Neurotransmittern als Reittier dient und deren Arbeit erleichtert (vgl. Abbildung 53). Durch die Zeichnungen werden die Bestandteile des Körpers also anthropomorphisiert und gleichzeitig emotional aufgeladen, indem sie in den Betrachter\*innen schon durch ihre Erscheinung positive oder negative Assoziationen wecken. Wichtig ist diese Gestaltung aber auch für die zu Beginn bereits thematisierte Nähe zur Abenteuererzählung, die sich nicht nur anhand der verschiedenen Stationen des Reisenden nachbilden lässt, sondern hier auch die traditionelle Heldenreise in Form der Helden und deren Feinde (als klaren Schwarz-Weiß-Kontrast) ersichtlich werden lässt. *Neurocomic* nutzt bewusst Elemente verschiedener literarischer Gattungen (wissenschaftlicher Informationstext, Abenteuererzählung, Liebesgeschichte) und betont so seine Stellung zwischen belehrender, unterhaltender und ästhetischer Funktion.

Manche der „Körperbewohner“ erhalten neben anderen menschlichen Eigenschaften oder einem grundsätzlichen Status von „Eigenleben“ sogar noch Namen und werden wie Haustiere inszeniert. Das gilt für die Körnerzelle Jay, die sich gegenüber Santiago Ramón y Cajal wie ein Hund verhält.

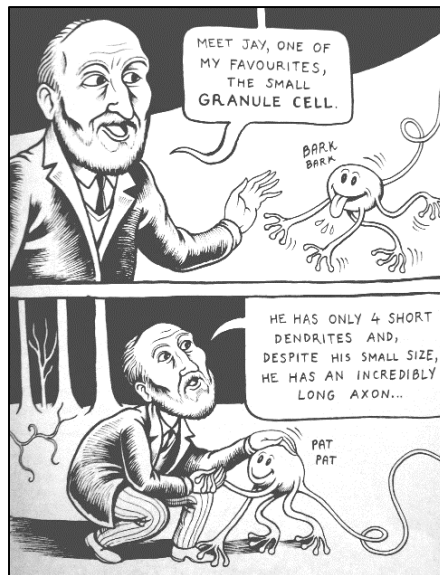


Abbildung 54 Körnerzelle Jay und Santiago Ramón y Cajal in *Neurocomic* (Farinella, Roš 2013, 27, Scan)

In diesem Kontext zeigt sich eine Verklärung der Bestandteile des Gehirns durch die Naturwissenschaftler, da der Forscher die Zelle als „one of my favourites“ (ebda, 27) bezeichnet und sein Umgang mit ihr eine emotionale Bindung zeigt, die von einer rein rational-nüchternen neurologischen Betrachtung abweicht (vgl. Abbildung 54).<sup>318</sup> Eine einfache Zelle wird hier zu einer literarischen Figur mit – zumindest rudimentären – Charaktereigenschaften und erhält eine positive Aufwertung gegenüber der neutralen naturwissenschaftlichen Betrachtung.

Im Video zur Entstehungsgeschichte von *Neurocomic* geht Matteo Farinella in einem gesonderten Abschnitt speziell auf die Verwendung von Metaphern ein. Er sagt dabei, dass es nicht besonders schwer gewesen wäre, diese zu finden, denn das Gehirn sei ein erstaunliches Organ voller schöner Orte und Figuren (vgl. Wyllie 2014, 07:05-07:27). Hana Roš erklärt weiterhin, dass es schwerfällt, komplizierte neurowissenschaftliche Dinge ohne Metaphern zu erklären und dass die Menschen etwas nachvollziehen können müssen, um sich dafür zu interessieren. In wissenschaftlichen Texten dagegen sei kein Raum für Metaphern, da die Sachverhalte möglichst rein und klar dargestellt werden müssten (vgl. ebda, 07:35-08:21).

<sup>318</sup> Diese Szene speist sich womöglich aus der realen Lebenswelt der Autor\*innen, da Hana Roš im Videobeitrag zur Entstehung des Comics bemerkt: „Each different neuron I looked at to me has a different character and that sounds really stupid but I think they definitely have their own kind of personalities. So maybe it’s just me projecting that onto the things that I’m saying. I also give them names. There was one called Sanchez, [...]. And then there was Rodriguez, and Gonzalez, and Foxtrot“ (vgl. Wyllie 2014, 06:25-07:02, Zitat transkribiert aus Audiowiedergabe des Videos). Zumindest Hana Roš greift in ihrer realweltlichen Forschung also auf Anthropomorphisierungsstrategien zurück, die in gewisser Weise auch ein literaturwissenschaftliches Bestreben erkennen lassen, indem sie aus den erforschten Neuronen mehr oder weniger eigene Figuren mit Charaktereigenschaften imaginiert.

Hier wird auch die Zielgruppe von *Neurocomic* offenbar: Nicht das Fachpublikum, sondern eher Rezipient\*innen außerhalb der Neurowissenschaft sollen einen Zugang zu komplizierteren Forschungsgebieten bekommen und dennoch dem Inhalt folgen können, da die Bildsprache ihn so übersetzt, dass er verständlich bleibt. Darüber hinaus bietet der Einsatz von Metaphern aber wie in jeder Körperreise die Möglichkeit, das darzustellen, was in der Fachsprache nicht beschreibbar wäre. Genau zu erklären, wie das Gehirn ein Bild von der Welt und dem eigenen Ich erschafft, ist nicht möglich. Durch die Spiegelmetapher (vgl. Farinella, Roš 2013, 124) und den Vergleich des Gehirns mit einem „great storyteller“ (ebda, 125) kann man sich mithilfe literarischer Mittel allerdings annähern.<sup>319</sup> Der Spiegel stellt hier außerdem nicht nur die Begegnung mit dem eigenen Ich dar, er dient zum anderen auch als Durchgang in eine Welt dahinter (vgl. ebda, 126). Nachdem der Protagonist durch den Spiegel getreten ist, wird das Mysterium seiner Körperreise aufgedeckt und er nimmt sich selbst und die ihn umgebende Welt nun als etwas anderes wahr (als Bestandteile der Erzählung). Diese Funktion des Spiegels als Durchgang stellen Reither und Schröter heraus:

Besondere Wichtigkeit kommt der Analogisierung des Eintretens in den Bildraum mit dem Eintreten in einen Raum hinter dem den [sic] Spiegel zu [...]. Der Spiegel verbindet mit dieser Verdopplung der Welt das Versprechen einer anderen Welt, die zur ersten hinzutritt. Schon die schlichte Tatsache, daß der Blick in den Spiegel zuvor Unsichtbares, aber für die Subjektwerdung Essentielles wie etwa das eigene Gesicht zeigen kann, erinnert an dieses Versprechen. [...] Der Spiegel ist in vielen Kulturen Symbol des rituellen Übergangs in andere Welten oder andere Bewußtseinszustände, in denen auch andere Identitäten angenommen werden können (Reither, Schröter 2000, 217-218)

*Neurocomic* referiert also auf ein bekanntes Motiv<sup>320</sup> und nutzt den Spiegel ebenfalls als Durchgangsort und Pforte zu einer veränderten Weltsicht.

---

<sup>319</sup> Farinella nennt Metaphern in seinem Comic auch „little lies to tell the bigger truth“, wobei er dies allerdings im Zusammenhang damit erwähnt, dass manche neurowissenschaftlichen Sachverhalte oder Einzelfälle zu kompliziert seien, um sie einzubringen und deshalb eine Verallgemeinerung stattfinden müsse, die nicht mehr einhundertprozentig wissenschaftlich akkurat sei, dafür aber die wesentliche Information transportieren könne (vgl. Wyllie 2014, 10:31-11:02). Die Formulierung ist allerdings auch anderweitig sehr passend: Wenn man etwas nicht explizit erklären kann, weil eine Erklärung (noch) fehlt, können die Metaphern als Ersatz oder Platzhalter dienen, die die „größere Wahrheit“ zwar nicht exakt darstellen, aber doch zumindest andeuten.

<sup>320</sup> Reither und Schröter verweisen auch noch einmal explizit auf Lewis Carrolls *Through the Looking Glass*, das den Durchgang durch den Spiegel und die damit einhergehende neue oder auch verdrehte Weltsicht thematisiert (vgl. Reither, Schröter 2000, 217-218). Auch bei Carroll lassen sich deutlich Auseinandersetzungen mit der Innenwelt nachweisen. Der Ort der Handlung (das Land hinter den Spiegeln) ist ein Abbild von Alices Psyche, also keine Körperreise, wie sie hier definiert wird. Dennoch wird durch den Blick in bzw. hinter den Spiegel sowohl bei *Neurocomic* als auch in *Through the Looking Glass* ein Blick hinter die äußere Fassade der Figur und in deren Kopf geworfen, was ebenfalls mit identitätsstiftenden Aspekten einhergeht.

Während Literatur also vor allem über literaturtheoretische Bezüge und Stilmittel, hier besonders auf der Bildebene, thematisiert wird<sup>321</sup>, werden des Weiteren auch andere Künste in *Neurocomic* angesprochen. Ein bereits erwähntes Beispiel ist die Einbeziehung von Musik anhand der Meeresschnecke, die ein banjo- oder lautenartiges Instrument bespielt (vgl. Farinella, Roš 2013, 89). Im Kontext der Erklärung des Wissenschaftlers wird diese Tätigkeit als „motor memories that even simpler organisms like aplysia can learn“ (ebda) bezeichnet. Dabei wird textlich die kreative Dimension der Musik ausgelassen und mit der Erlernung einfacher Bewegungsabläufe gleichgesetzt. Die Bildebene erweckt durch ihre malerische Komponente der musizierenden und versunken wirkenden Schnecke am Strand während des Sonnenuntergangs (vgl. Abbildung 39) neben humoristischen allerdings auch ästhetische und literaturgeschichtliche Assoziationen – z. B. mit dem Minnesang des Mittelalters –, die der Handlung eine weitere Dimension verleihen. Bild und Text spiegeln daher gut die beiden Komponenten der Körperreise, Natur- und Geisteswissenschaften wider. Während der Text die neurologischen Fakten zur Erzeugung von Musik vermittelt, weist das Bild auf die darüberhinausgehende kreative Seite dieser Tätigkeit hin.

Während in *Nutshell* und *Fantastic Voyage* einige Bezüge zum Theater auffindbar sind, wird in *Neurocomic* eine Verknüpfung mit dem Film<sup>322</sup> hergestellt, wenn die beiden Figuren am Ende auf einer Leinwand zu sehen sind (vgl. ebda, 135 und Abbildung 46). Dabei dient ein überdimensioniertes Gehirn als Projektionsgerät und suggeriert somit die Rolle des Denkor-gans als Geschichtenerzähler, wie sie bereits zuvor angesprochen wurde (vgl. ebda, 125). An dieser Stelle wird der Vorgang des Erzählens noch um eine weitere Rolle ergänzt, denn das Gehirn wird über eine Handkurbel von einem „Director“ bedient (vgl. Abbildung 46).<sup>323</sup> Dabei wird die bereits im Kontext der Bezugnahme auf den Comic eingebrachte literatur-bzw. erzähltheoretische Komponente erneut thematisiert. So wird nicht nur gezeigt, wie das Gehirn als „Gerät“ zur Wahrnehmung der Welt fungiert, sondern wie Autor\*innen, Zeichner\*innen, Film- oder allgemein Kunstschaffende diese Wahrnehmung konkret in ihren

---

<sup>321</sup> Eine indirekte intertextuelle Bezugnahme erfolgt, wenn die Experimente von Galvani thematisiert werden. Hier wird nicht nur durch den Versuchsaufbau generell, sondern auch durch die bildliche Darstellung der Forschung an einer Leiche (vgl. Farinella, Roš 2013, 67) ein Bezug zu Mary Shelleys *Frankenstein* hergestellt, ein Werk, das sich selbst in seinen Grundzügen auf wissenschaftliche Techniken stützt, wenngleich diese nicht explizit beschrieben werden.

<sup>322</sup> Wie bereits ausgeführt, lassen sich grundsätzlich in der Comictheorie Parallelen zur Filmanalyse finden. Etter und Stein schreiben hierzu: „Die aktuelle Comieforschung verortet sich allerdings nicht nur zunehmend in einem transnationalen, sondern auch in einem transmedialen Umfeld. Denn Ästhetik, Formen und Inhalte von Comics springen beinahe seit ihren Anfängen immer wieder in andere Medien (Film, Radio, Fernsehen, Videospiele) über und lassen sich gleichzeitig von diesen Medien inspirieren“ (Etter, Stein 2016, 118).

<sup>323</sup> Diese Figur könnte mit ihren dunklen Haaren, dem Bart und der Brille eine Comicversion von Matteo Farinella selbst sein (vgl. das Foto auf seiner Website [matteofarinella.com](http://matteofarinella.com) „About Matteo Farinella“).

Werken lenken können und den Rezipient\*innen so eine Welt vermitteln, die sie selbst imaginiert haben.<sup>324</sup>

Während in *Neurocomic* die auftretenden Figuren oft an Neurowissenschaftlern orientiert sind, gibt es in *The Senses* auf der Ebene des Personals auch Bezüge zu geistes- und konkret literaturwissenschaftlichen Größen. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel in Bezug auf die philosophische Debatte am Ende der Handlung des Comics erwähnt, werden die Philosophen Descartes und James sowie der Schriftsteller Walt Whitman graphisch umgesetzt. Sie stehen dabei – wie geschildert – für unterschiedliche Ausrichtungen in der Dualismusdebatte. Ein weiteres literaturwissenschaftlich interessantes Beispiel ist die Figur, die laut Farinellas Endnoten (vgl. Farinella 2017, 162) an Marcel Proust orientiert wurde. Die daran angeschlossene Handlung ist daher auch an Prousts *À la Recherche du Temps Perdu* in spielerischer Weise angelehnt. Die Protagonistin und ihr Begleiter<sup>325</sup> befinden sich im Riechkolben und treffen auf den Schriftsteller, der sie darum bittet, ihm beim Auffinden einer verlorenen Erinnerung behilflich zu sein (vgl. ebda, 75).



Abbildung 55 Darstellung der Figur Marcel Proust in *The Senses* (Farinella 2017, 74, Scan)

<sup>324</sup> Man könnte auch von einer Art „Gehirnaustausch“ sprechen, bei dem die vom Gehirn der oder des Kunstschaffenden erdachte Welt durch das Werk vom Gehirn der Rezipient\*innen ebenfalls erschaffen werden kann.

<sup>325</sup> Ähnlich wie in *Neurocomic* ein anthropomorphisierter Hund, der hier passend zum Geruchssinn gewählt wurde.





Abbildung 56 Porträtfotografie von Marcel Proust (Otto Wegener, Wikipedia.org)

Neben dem Aussehen der Figur, das auch hier genau wie in *Neurocomic* an dem realweltlichen Vorbild orientiert ist (vgl. Abbildung 55 und Abbildung 56), werden weitere Gegenstände gezeigt, die sich mit Proust assoziieren lassen. So wird er neben hohen Papierstapeln gezeigt, ein Hinweis auf sein enorm umfangreiches Hauptwerk *À la Recherche du Temps Perdu* (vgl. Abbildung 55). Außerdem ist zu sehen, wie er ein Gebäckstück in seine Tasse taucht (vgl. ebda, 75), eine direkte Bezugnahme auf die markante Szene des Romans, in der durch diesen Vorgang längst vergessene Erinnerungen ausgelöst werden und die Farinella in seiner Endnote auch erwähnt (vgl. ebda, 162). Der Comic-Proust liefert anschließend einen naturwissenschaftlichen Erklärungsansatz für die Verbindung von Gerüchen<sup>326</sup> und Erinnerungen und verbindet dabei erneut geisteswissenschaftliche mit biologischen Elementen (vgl. ebda, 75). Seine Version der *Recherche* führt die Protagonistin und ihren Begleiter dann zum olfaktorischen Cortex, in dem der Hund die gesuchte Erinnerung findet und durch den Geruch eine Kindheitsszene zum Leben erwecken kann (hier in einer kurzen Art von Binnen-zählung durch die Bilder des Dorfes und die Szene im Wohnzimmer der Tante dargestellt) (vgl. Abbildung 57).

---

<sup>326</sup> Proust spricht zwar in seinem Roman eher vom Geschmack als vom Geruch, der die Erinnerung auslöst – konkret heißt es „Mais, à l’instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressailis, attentif à ce qui se passait d’extraordinaire en moi“ (vgl. Proust 1987, 44), allerdings ist der Unterschied biologisch nicht so streng zu bewerten, da Geschmack sowohl durch den Geschmacks- als auch durch den Geruchssinn erzeugt wird. Daneben sind auch andere Sinne daran beteiligt (vgl. DocCheck Flexikon „Geschmack“ 2020). Farinella stellt die Verbindung der unterschiedlichen Sinne ebenfalls am Ende seines Comics fest (vgl. Farinella 2017, 163).



Abbildung 57 Bildliche Darstellung des Hervorrufens der Erinnerung Prousts in *The Senses* (Farinella 2017, 79, Scan)

Prousts Madeleine-Szene wird dabei zu einem idealen Beispiel dafür, wie sich literarische und naturwissenschaftliche Themen vereinen lassen. Während die Geruchswiedererkennung zum einen die emotionale Komponente der längst vergessenen Kindheit thematisiert, kann sie auch als alltägliches Beispiel dienen, um die biologische Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen olfaktorischer Wahrnehmung und Erinnerung für die Rezipient\*innen anschaulich darzustellen.<sup>327</sup>

In *The Senses* gibt es außerdem im Bereich des Hörens auch Bezüge auf Musiker. Hier tauchen Comicversionen von John Cage und Igor Stravinsky auf. Cage argumentiert dabei für eine Veränderung der Hörgewohnheiten, die sich z. B. aus musikalischen Innovationen ergibt und nennt als Beispiel das sogenannte „Teufelsintervall“, das durch Stravinsky einge-

<sup>327</sup> In seinem Werk *Proust Was a Neuroscientist* (das auch in *The Senses* zur weiterführenden Lektüre empfohlen wird, vgl. Farinella 2017, 164, nach der Seitenzählung) geht Jonah Lehrer auf die Verbindung ein, die Proust durch die Handlung in der Recherche zu neurowissenschaftlichen Vorgängen zieht: „I used to work in a neuroscience lab. We were trying to figure out how the mind remembers, how a collection of cells can encapsulate our past. [...] At the same time, I began reading Proust. I would often bring my copy of *Swanns's Way* into the lab and read a few pages while waiting [...]. For me, his story about one man's memory was simply that: a story. It was a work of fiction, the opposite of scientific fact. But once I got past the jarring contrast of forms – my science spoke in acronyms, while Proust preferred meandering prose – I began to see a surprising convergence. The novelist had predicted my experiments. Proust and neuroscience shared a vision of how our memory works. If you listened closely, they were actually saying the same thing“ (Lehrer 2007, ix). Lehrers Text bringt mehrere Künstlerpersönlichkeiten mit neurowissenschaftlichen Erkenntnissen in Verbindung, z. B. George Eliot, Paul Cézanne oder Virginia Woolf. Ebenso geht er auf Igor Stravinsky ein, den Farinella ebenfalls in *The Senses* thematisiert (vgl. Farinella 2017, 108-109).

führt und mit der Zeit immer populärer wurde (vgl. ebda, 108-109). Ähnlich wie in der Episode zum Geruchssinn wird auch im Bereich des Hörens grundlegendes naturwissenschaftliches Wissen über diesen Vorgang vermittelt, jedoch erneut in Verbindung mit einer künstlerischen Dimension. Hier stehen die Figuren Stravinsky und Cage als revolutionäre Musiker für Umbrüche in der sinnlichen Wahrnehmung, nicht nur auf neurologischer Ebene (Cage beschreibt es als „there is no right or wrong sound, only sounds you are used to and new sounds“ (ebda, 109), sondern ebenso auf künstlerischer Ebene, wo sich beispielsweise durch neue Kompositionen neue Musikrichtungen herausbilden.

*Neurocomic* bringt mit der literaturtheoretischen Dimension, die hier explizit im Bereich der Comiczereption thematisiert wird, eine neue Verknüpfung zwischen naturwissenschaftlicher Körperreise und geisteswissenschaftlicher Forschung ins Spiel. Bemerkenswert ist dabei die direkte Bezugnahme auf die Rolle der Leser\*innen und deren Gehirn, das an der Gestaltung einer literarischen Welt und der Handlung maßgeblich beteiligt ist. *Neurocomic* kann daher nicht nur als Sachcomic im Bereich der Natur- bzw. Neurowissenschaft angesehen werden, sondern weist zumindest auch Elemente des Metacomics auf, der Mechanismen der Comicschaffung und Thesen der Comicforschung in den Fokus rückt und so bereits in seinem Grundansatz natur- und geisteswissenschaftliche Ansätze vermischt. Als Medium, das Schrift- und Bildsprache miteinander verknüpft, wird anhand des Comics deutlich, wie sich Stilmittel wie Vergleiche, Metaphern oder Anthropomorphisierung nicht nur im Text, sondern ebenso durch die visuelle Bildgestaltung ausdrücken lassen. Hierdurch können erneut nicht nur komplizierte naturwissenschaftliche Sachverhalte vereinfacht dargestellt und somit Wissen effektiver vermittelt werden. Auch Fragestellungen, die (noch) über die Erkenntnis der Neurowissenschaft hinausgehen, wie die nach der Seele und ihrer Verortung, können durch Bildmetaphern umschrieben werden, wenn es an einer konkreten naturwissenschaftlichen Erklärung fehlt. Durch die Thematisierung anderer Künste<sup>328</sup> wie Musik und Film wird erneut die Wahrnehmung durch das menschliche Gehirn angesprochen und es kann ferner auf die künstlerische und emotionale Wahrnehmung und Produktion von Kunst eingegangen werden. Das zeigt sich ebenfalls in der Betrachtung der Künstlerfiguren in *The Senses*, die

---

<sup>328</sup> Interessant ist auch die allgemeine Gestaltung von *Neurocomic*, da es durch seine gebundene Buchform bereits eher der Graphic Novel als dem konventionellen Comic zuzuordnen ist (vgl. Eder 2016, 157). Schmitz-Emans legt für neuere Comicformate wie die Graphic Novel die Übernahmen „[v]on literarisch-textuellen Strukturierungsformen in höherem Maße“ (Schmitz-Emans 2016, 288) fest, wozu für sie z. B. auch „Kapitelgliederungen“ (ebda) zählen. Diese finden sich in *Neurocomic* und *The Senses* und verweisen somit auch auf das Buch als verwandtes Medium (z. B. vgl. Farinella, Roš 2013, 3, 13 und 33 und vgl. Farinella 2017, 17, 39 und 63). In beiden Fällen werden die Kapitel meist zusätzlich durch graphische Elemente begleitet, die besonders in *Neurocomic* an Embleme oder an Buchkunst erinnern.

zum einen naturwissenschaftliche Hintergründe zum Riechen und Hören präsentieren, zum anderen aber ebenso Literarisches oder Musikwissenschaftliches thematisieren.

#### 3.4. *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017)

Walter Moers' Werk erweckt in den letzten Jahren immer stärker das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung.<sup>329</sup> Vor allem im Bereich der Intermedialität bieten seine Romane, die eine Fülle von Verweisen auf literarische Texte, Gattungen und andere Medienkonventionen aufweisen, ein breites Repertoire an möglichen Forschungsansätzen. Seine illustrierten Romane, die zunächst den Eindruck vermitteln, seine Werke würden sich vornehmlich nur an ein jüngeres Lesepublikum wenden, zeigen auf den zweiten Blick Ansatzpunkte für unterschiedliche literaturtheoretische Betrachtungen, unter anderem z. B. in der Metafiktionsforschung, wie auch Mader feststellt (vgl. Mader 2012, 80-81). Die Illustrationen in Moers' Romanen sind nicht bloß schmückendes Beiwerk und lassen nicht auf die teils komplexen und anspruchsvollen Inhalte schließen.<sup>330</sup> Dennoch kann sein literarisches Werk nicht als exklusiv für einen gebildeten, erwachsenen Leser\*innenkreis angesehen werden. So spricht Andreas Peterjan sich dafür aus, dass in ihnen „unterschiedlichen Lektüreinteressen und Leserbedürfnissen stets in einer Textstruktur parallel entsprochen wird“ (Peterjan 2019, 157). Er ordnet Moers' Werk der Postmoderne zu und betont deren Forderung, „den Spalt zwischen elitärer Hochkultur und trivialer Unterhaltungskultur zu schließen“ (ebda, 160). Die konkrete Zuordnung zur Postmoderne ist für mich in Hinblick auf das Forschungsinteresse dieser Arbeit weitestgehend unerheblich<sup>331</sup>, wichtig ist jedoch die Grundaussage, dass Moers' Romane einem breiten Publikum mit unterschiedlichem Bildungsstand und Leseeinteresse zugänglich sind. Hieraus ergeben sich nämlich Ansatzpunkte für die Wissensvermittlung durch die Romane, die Leser\*innen mit unterschiedlichen Vorkenntnissen zulassen. Moers hat sich daher mit seinen Zamonien-Romanen ebenfalls die Anerkennung im Bereich der Wissenspoetik gesichert. So widmen sich sowohl einzelne theoretische Beiträge

---

<sup>329</sup> Dies ist erfreulich, denn noch vor einigen Jahren wurde in der Forschung ein Mangel in der Auseinandersetzung mit diesem Autor beklagt, obwohl Moers für die Literaturwissenschaft ein beachtliches Potenzial bietet (z. B. vgl. Altgeld 2008, 5 und auch noch vgl. Hankeln 2013, 163, die beide den geringen bis nicht vorhandenen Umfang der literaturwissenschaftlichen Forschung thematisieren).

<sup>330</sup> Siehe hierzu auch Remigius Bunia, der herausstellt, dass Moers' „Texte in Kunstfertigkeit und Originalität wenigen deutschsprachigen Werken der letzten Dekaden nachstehen“ (Bunia 2010, 189).

<sup>331</sup> Grundsätzlich ist auch der hohe Einsatz von Intertextualität und Intermedialität als typisch postmodern zu betrachten, soll hier aber vor allem als Charakteristikum der Körperreiseerzählung analysiert werden. Bei Interesse an konkreten Beispielen der postmodernen Elemente bei Moers empfiehlt sich z. B. Peterjans Ausführung zum Verfahren der Neuordnung statt Neuschaffung in den Lügenduellen und der Traumorgelszene in *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* (vgl. Peterjan 2019, 290-296).

in Sammelbänden wie der Magdalena Drywas zu den Wissenskonzepten in *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*<sup>332</sup>, als auch in einigen Teilen die Monographie Andreas Peterjans *Lesbarkeit(en). Rahmenbedingungen, Schnittstellen und Interpretationsräume mehrsinniger phantastischer Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel von Walter Moers' Zamonien-Fiktion* der Wissensvermittlung in Moers' Werken.

Moers startete seine Karriere als Comiczeichner, bevor er 1999 mit *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* seinen ersten Roman veröffentlichte und damit den fiktiven Kontinent Zamonien als Erzählwelt einführte. Damit erschließt Moers eine gesamte Welt, in der er seine Geschichten erzählen und sein künstlerisches Potenzial noch stärker ausgestalten kann:

Weil sich laut Walter Moers das Medium Comic nicht mehr zur Vermittlung seiner Geschichten eignet, adaptiert er die Figur des Käpt'n Blaubär [...] und geht 1999 mit *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* zur weitaus komplexeren literarischen Form des Romans über. Dieser eröffnet ihm nicht zuletzt durch die Erfindung der Sprache „Zamonisch“ die Möglichkeit zur vollen Entfaltung seiner sprachlichen Kreativität, überdies erweitert er damit auch sein Blaubär-Publikum um eine erwachsene Leserschaft. Die inhaltliche Klammer des Zamonien-Zyklus bildet der fiktive Kontinent Zamonien. Außerdem stellt die Übernahme einiger Figuren [...] einen lockeren Verbund her. Allerdings konzipiert Moers die Bücher, zu denen ihn nicht zuletzt Klassiker von Edgar Allen [sic] Poe, Robert Louis Stevenson, Mary Shelley, Bram Stoker, Jules Verne und E.T.A. Hoffmann inspiriert haben, ungeachtet des immer gleichen Handlungsortes durch die Wahl unterschiedlicher Genres und Literaturformen wie Märchenparodie, Abenteuer-, Liebes- oder Horrorgeschichte und die Einführung immer neuer Hauptprotagonisten und wechselnder Erzählperspektiven als in sich geschlossene Einheiten. (Brox 2011, 135)

Mit Zamonien schafft Moers also einen Ort, der ihm als literarischer Spielraum zur Erprobung unterschiedlichster Verfahren dient. Durch die Eröffnung neuer Räume wird es möglich, die Protagonist\*innen dabei an unterschiedlichste Orte zu versetzen, z. B. auch die Innenwelt eines Körpers. Besonders durch Moers' Doppelbegabung als Zeichner und Schriftsteller bietet sich stets ein multimedialer Blick an, der sowohl Bild als auch Text in den Fokus rückt. Darüber hinaus spielt Moers mit seinem Wissen über unterschiedliche Medien und Gattungen und deren Konventionen, sodass diese Dimension in der Forschung ebenfalls nicht außer Acht gelassen werden kann, insbesondere, da ich mich in der vorliegenden Arbeit auch mit intermedialen und interdisziplinären Fragen beschäftige. In *Prinzessin Insomnia &*

---

<sup>332</sup> Siehe hierzu Drywas Beitrag „Wissen ist Nacht. Konzeptionen von Bildung und Wissen in Walter Moers' *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*“. Obwohl Drywa sich vor allem auf *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* konzentriert, lassen sich einige der von ihr erarbeiteten Punkte auch auf andere Texte Moers' übertragen.

*der alptraumfarbene Nachtmahr*<sup>333</sup> finden sich all jene Besonderheiten der Zamonien-Romane und können gleichzeitig für die Betrachtung der Körperreisemerkmale fruchtbar gemacht werden.

In diesem Roman wurden die Zeichnungen zwar nicht von Moers selbst, sondern von der Illustratorin Lydia Rode angefertigt, dennoch stellen sie einen integralen Teil des Werkes dar, der ebenfalls in der Analyse betrachtet wird. Um die Wissenskonzepte, die oft eng mit dem Wissen um Moers' fiktive Romanwelt Zamonien zusammenhängen, besser nachvollziehen zu können, werden an geeigneter Stelle andere Werke Moers' bzw. dazugehörige Forschungsliteratur einbezogen, die sich übergreifend auf *Prinzessin Insomnia* übertragen lassen. Außerdem findet sich das Motiv der Körperreise in drei weiteren Werken Moers', hier allerdings immer nur als Bestandteil der größeren übergeordneten Handlung, nicht als deren Hauptelement wie bei *Prinzessin Insomnia*, das im Ganzen als Körperreiseerzählung verstanden werden kann. Die Rede ist hierbei einmal von einer Episode aus *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*<sup>334</sup>, in der die Handlung für kurze Zeit im Kopf bzw. Gehirn eines Riesenzyklopen spielt. Außerdem gibt es eine Passage in *Ensel und Krete*, in der die Protagonist\*innen im Körper einer Pilzhexe landen. Die dritte Körperreise innerhalb eines von Moers' Romanen findet sich in *Rumo & die Wunder im Dunkeln*. Hier kommt es streng genommen sogar zu mehreren Körperreisen, die über die Handlung verteilt stattfinden. Zunächst reist die Haifischmade Smeik in die Gehirne<sup>335</sup> des Eydeeten Kolibril und findet dort eine Apparatur zur Fahrt durch den Blutkreislauf, die allerdings zu diesem Zeitpunkt der Handlung nicht zum vollen Einsatz kommt, wenngleich vermutet wird, dass sie medizinischen Zwecken dient und damit ein Herz wieder zum Schlagen gebracht werden kann (vgl. Moers 2005, 165). Im späteren Verlauf nutzen Smeik und Kolibril die Maschine dann tatsächlich, um eine der Figuren (Rala) wiederzubeleben. Diese wiederum verwandelt sich auf wunderbare Weise während ihres Kampfes ums Überleben in ein rotes Blutkörperchen in ihrem eigenen Körper.<sup>336</sup> Besonders in *KBB* gibt es dabei durch die Ähnlichkeit der Situation, in

---

<sup>333</sup> Im Folgenden für die Analyse kurz *Prinzessin Insomnia*.

<sup>334</sup> Im Anschluss kurz *KBB*, was auch der gängigen Abkürzung des Romans innerhalb der Forschungsliteratur entspricht.

<sup>335</sup> Eydeeten sind in Zamonien Daseinsformen mit mehreren Gehirnen und überdurchschnittlicher Intelligenz, sodass sie u. a. teilweise dazu in der Lage sind, andere mit ihrem Wissen zu „infizieren“. Smeik erhofft sich dies von seiner Reise in Kolibrils Kopf, muss diesem aber zunächst beim Test der Apparatur helfen. Das „Unterblutboot“ (Moers 2005, 154) ist eine recht offenkundige intermediale Anspielung auf das U-Boot in *Fantastic Voyage*.

<sup>336</sup> Rala stellt damit ebenfalls eine Körperreisende im eigenen Körper dar, mit der Erweiterung, dass sie zu einem Bestandteil davon wird.

die die Protagonist\*innen geraten, grundsätzliche Gemeinsamkeiten mit *Prinzessin Insomnia*, die sich an geeigneter Stelle aufgreifen lassen. Wenngleich auch die Situation in *Rumo & die Wunder im Dunkeln* zunächst sehr ähnlich klingt, ist das Innere von Kolibrils Schädel so stark stilisiert (zu einer „Stadt“, die hauptsächlich seine Wissensbestände repräsentiert), dass hier keine biologische Grundlage mehr ersichtlich ist. Da *KBB* außerdem die Körperreise in einem klar abgegrenzten Kapitel als eigenständige Episode beschreibt, während in *Rumo & die Wunder im Dunkeln* verschiedene Handlungsstränge zusammenlaufen und dort die Expeditionen durch den Körper immer wieder durch die Schilderung anderer Ereignisse unterbrochen werden, bietet *KBB* einen besseren Zugang für direkte Vergleiche mit *Prinzessin Insomnia*. Dennoch können aus *Rumo & die Wunder im Dunkeln* noch einige bereichernde Passagen herangezogen werden.

Übergreifend lässt sich festhalten, dass Moers' Zamonien-Romane dem Genre der Fantasy zugerechnet werden, wobei „das Andere und Fremde [...] essenziell zu diesem Genre [gehört]“ (Hankeln 2013, 163). Obwohl die Körperreise ein naturwissenschaftliches Vorbild aufweist, ist die Verknüpfung mit der Fantasy kein Widerspruch, denn besonders die unerforschten und unbekannteren Areale des Körpers können leicht mit den Begriffen „anders“ und „fremd“ in Verbindung gebracht werden.<sup>337</sup> Das klingt zwar zunächst widersinnig, da es sich – bei *Prinzessin Insomnia* – um den eigenen Körper handelt, der von der Protagonistin bereist wird. Dieser wird jedoch während der Reise aus einer Perspektive wahrgenommen, die normalerweise nicht eingenommen werden kann und erscheint somit fremd. Das konträre Verhältnis zwischen Bekanntem und Fremdem des Körpers, das durch den ungewöhnlichen Blickwinkel entsteht, lässt sich auf alle Körperreiseerzählungen anwenden. Außerdem besteht in Bezug auf die Wirklichkeit in der Phantastik<sup>338</sup> allgemein kein Widerspruch. Einen informativen Beitrag zum Verhältnis von Realität und Phantastik bietet Frank Weinreich mit „Die Phantastik ist nicht phantastisch. Zum Verhältnis von Phantastik und Realität“. Er sagt z. B. über das Verhältnis von realistischer und phantastischer Literatur:

---

<sup>337</sup> Conrad sieht in der Verbindung mit der Fantasyliteratur weitere Vorteile für Moers' Romane: „Die Zamonien-Romane von Walter Moers werden auf dem Literaturmarkt zumeist dem Genre der Jugend-, Unterhaltungs- und Fantasyliteratur zugeordnet. Bei näherer Betrachtung jedoch erweisen sich seine Werke [...] als vielschichtige Erzählkonstruktionen und Spiel mit Metaliteratur sowie Literaturtheorie. Das Aufgreifen und literarische Umwandeln postmoderner Literaturtheorien und literaturtheoretischer Konzepte von ‚neuer‘ Literatur, Autorschaft und Intertextualität wird darin rasch evident, wobei sich das innovative und metaliterarische Potential der Romane erst über das Sujet der Fantasyliteratur vollständig entfalten kann“ (Conrad 2011, 299). Für sie ergibt sich aus den Genrekonventionen also ein weiterer Anknüpfungspunkt für Moers' Behandlung von Literatur innerhalb seiner eigenen Literatur.

<sup>338</sup> Die Fantasy kann als Genre der Phantastik zugeordnet werden, wie es beispielsweise in dem von Richard Brittnacher und Markus May herausgegebenen Überblickswerk *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch* getan wird, indem Rüster die Fantasy zu den „Spielarten phantastischen Schreibens“ (Rüster 2013, 285) zählt.

„[D]as eine ist ein Spiel in der Wirklichkeit, während das andere ein Spiel mit der Wirklichkeit ist“ (Weinreich 2012, 23). Außerdem weiterhin:

Jeglicher Kritik müsste klar sein, dass die Phantastik ihre Inhalte benutzt, um Fokussierungen herzustellen, die mit realweltlichen Inhalten nach Meinung des Erzählers oder der Regisseurin nicht adäquat darstellbar sind, dass aber das Phantastische letztlich nur als Überhöhung oder Pointierung dient, um auf die Realität zurückzuverweisen und sie genauer auszuleuchten. (ebda, 24-25)

Hinsichtlich der **Raumkonzepte** bietet Walter Moers durch eine ganz eigene Erzählwelt – den Kontinent Zamonien<sup>339</sup> – die über spezielle Orte, Figuren und Gesetzmäßigkeiten verfügt, bereits allgemein einen spannenden Forschungsansatz. Für die Körperreise ist das noch einmal im Besonderen interessant, da Moers innerhalb seiner Welt in *Prinzessin Insomnia* eine zweite schafft, nämlich den „Gehirnraum“ von Dylia, der ähnlich Zamonien selbst über bestimmte Eigenarten verfügt. Diese entspringen neben der Phantasie des Autors unterschiedlichsten Quellen, die sowohl literarisch/künstlerisch als auch philosophisch oder naturwissenschaftlich sein können und somit direkte Anknüpfungspunkte für die weiteren Analysekapitel bieten. Ähnlich wie in *Neurocomic* und *Fantastic Voyage* entspricht die Erzählstruktur bei Moers wieder der Reise mit verschiedenen Stationen, die die Protagonist\*innen bewältigen müssen, um an ihr Ziel zu gelangen. Zusätzlich kommt hier bereits die bildliche Komponente der Illustrationen hinzu, welche die beschriebenen Räume für die Leser\*innen auch graphisch visualisieren.

Obwohl Moers‘ Werke oft einem kindlichen oder jugendlichen Rezipient\*innenkreis zugesprochen werden, zeigen sie sich durch ihre dennoch offensichtliche Komplexität und das mühelose Spiel des Autors mit dem Wissen der Leser\*innen und bekannten Konventionen ebenso offen für ein erwachsenes und gebildetes Publikum. In *Prinzessin Insomnia* stellt Moers dabei unter der Oberfläche einer abenteuerlichen Erzählung in einer fiktiven Gehirnwelt zur Schau, dass sie sich durchaus in vielen Punkten an real-naturwissenschaftlichen Fakten orientiert. Diese werden im Roman allerdings noch einmal anders präsentiert als in den zuvor analysierten Werken, weshalb *Prinzessin Insomnia* einen Mehrwert für die Betrachtung **naturwissenschaftlicher Elemente** in Körperreisetexten liefert. Zu betrachten ist hierbei auch die Krankheit der Protagonistin, die ein wesentliches Handlungselement darstellt.

---

<sup>339</sup> Spannend ist, dass für Moers dieser Kontinent eine enorm wichtige Rolle in der Zamonienreihe spielt: „Bei der Arbeit am ersten Roman kam mir die fixe Idee für eine Buchreihe, bei der eigentlich nicht die Protagonisten, sondern der Ort, an dem die Handlung spielt, der eigentliche Held sein soll. Auf dieser Folie sollen unterschiedliche Genres und Literaturformen ausprobiert werden“ (Nüchtern 2003).



Dasselbe gilt für die **philosophischen Anteile** des Romans. Schon allein durch ihr Leiden, aber auch durch die Reise ins eigene Gehirn setzt sich Dylia mit sich selbst und ihrer Identität auseinander. Dabei rückt ebenfalls die Figur des Nachtmahrs Havarius Opal in den Fokus, der nicht nur beständig Ansatzpunkte für Gedankenspiele bietet, sondern durch seine Andersartigkeit auch die Einnahme neuer Perspektiven fordert. Abstrakte Begriffe wie Humor oder Wahnsinn werden zum einen im Gehirnraum verortet und damit auch an naturwissenschaftliche Gegebenheiten geknüpft, sie erfahren aber ebenfalls eine philosophische Betrachtung.

Wie bereits erwähnt, beinhalten Moers' Werke in hohem Maß **intertextuelle und intermediale Verweise**. So finden sich auch in *Prinzessin Insomnia* Anspielungen auf Literatur, die wiederum in den Kontext der Körperreise eingebettet werden. Die Grundstruktur der Abenteuererzählung mit unterschiedlichen Stationen bietet damit nicht nur eine räumliche, sondern ebenso eine literarische Struktur. Andere Kunstformen wie Musik und bildende Künste spielen erneut eine Rolle. Letzteres betrifft auch die Illustrationen, die in *Prinzessin Insomnia* noch einmal zusätzlich zum Text betrachtet werden müssen, da sie mit ihm in enger Verbindung stehen. Hierbei finden sich einige Anknüpfungspunkte zu *Neurocomic*.

#### 3.4.1. Raum und Bewegung

In *Prinzessin Insomnia* ist zunächst eine klare Reisestruktur in Form der Abenteuererzählung auszumachen. Sie folgt dabei dem typischen **Außen-Innen-Schema** der Körperreise, indem die Protagonistin zunächst von der äußeren Welt in den Körper gelangt und am Ende wieder aus diesem hinaus. Die Besonderheit hierbei ist, dass Dylia nicht einen fremden, sondern ihren eigenen Körper bereist, was raumtechnisch zu einiger Verwirrung führt. Ferner bieten sich **besondere Arten der Fortbewegung**, die über natürliche hinausgehen können. Obwohl mit der Figur des Nachtmahrs Opal eine Führungsinstanz vorzuliegen scheint, ist auch diese Körperreise von Hindernissen und Abweichung des vorgegebenen Pfads geprägt und greift damit die **Labyrinthstruktur** auf. Dabei stellen sich ebenfalls einige **Gefahren** in den Weg der Protagonist\*innen. Ähnlich wie in *Neurocomic* ist die Hirnlandschaft nicht mehr vorrangig naturwissenschaftlichen Vorbildern verschrieben, sie verschränkt sogar noch in höherem Maße **biologische und ästhetisch-metaphorische Elemente** miteinander. Die Beschreibungen sind dabei sehr umfangreich und werden zudem teilweise von passenden **Illustrationen** begleitet und ergänzt.

Anders als in den vorangegangenen Beispielen liegt bereits beim Ein- und Austritt in bzw. aus dem Körper in *Prinzessin Insomnia* eine Besonderheit vor. Beide Ereignisse werden nicht genau geschildert, sodass nur erahnt werden kann, wie genau dies vonstattengeht. Am Anfang der Reise fragt die Protagonistin ihren Begleiter, wann sie starten, worauf er nur antwortet, dass sie schon unterwegs seien. Im nächsten Moment befinden sich beide auf dem Weg ins Gehirn, ohne dass ein klarer Eintritt geschildert worden wäre (vgl. Moers 2017, 105-106). Hier verwendet Moers eine Technik, die mit der filmischen Blende bzw. einem Schnitt zwischen zwei Szenen verglichen werden kann. So wird der eigentliche Eintritt nur suggeriert und geschieht irgendwo im „Schwarzraum“ zwischen dem siebten und achten Kapitel. Der Effekt wird geschickt genutzt, denn tatsächlich ist gerade der Umstand, dass Dylia ihren eigenen Körper bereist und daher eigentlich zunächst aus ihm heraustreten müsste, um anschließend einzutreten, in höchstem Maße kompliziert und sprachlich diffizil. Anstatt an dieser Stelle den Versuch zu unternehmen, den Vorgang dennoch in Worte zu fassen, ersetzt Moers die Beschreibung der Bewegung durch eine Nicht-Beschreibung bzw. erzähltechnisch betrachtet durch eine Ellipse. Ähnlich verhält es sich beim Austritt, denn auch hier kommt es wiederum zwischen zwei Kapiteln zu einem Zeitsprung.<sup>340</sup> Indem Dylia „schwarz vor Augen“ (ebda, 302) wird und sie anschließend in ihrem Bett erwacht (vgl. ebda, 303), bleibt auch hier unklar, wie genau sie aus dem Körper hinausgelangt. Die Schwärze bringt zudem erneut eine Ähnlichkeit mit dem filmischen Szenenwechsel mit sich. Obwohl Ein- und Austritt nicht explizit geschildert werden, weisen die Ortswechsel (Zimmer – Körper, Körper – Zimmer) darauf hin, dass sie dennoch grundsätzlich stattfinden. Das „Überblenden“ von einem zum anderen Ort stellt damit an sich bereits ein Übergangsszenario dar, ohne dass Ein- oder Austritt konkret geschildert werden müssen. Damit bleiben „Schwellenerfahrungen“ des Wechsels von außen nach innen und innen nach außen als wichtiges Element der Körperreise auch bei Moers erhalten. Dies gilt ebenso für die grundsätzliche Bewegungsmotivation. So möchte die Protagonistin zunächst von Neugier getrieben in das eigene Gehirn reisen und dort die Amygdala besuchen, die der Nachtmahr als das „*dunkle Herz der Nacht*“<sup>341</sup> (ebda, 103) bezeichnet. Der Ort ist zunächst das primäre Ziel der Reise und kann als entlegenster und damit spannendster des menschlichen Geistes angesehen werden, in dem der Wahnsinn als Gegenprinzip zur Logik herrscht (vgl. ebda, 102). Es ist somit gleichzusetzen mit dem übergeordneten Ziel der Körperreise, die unerforschten

---

<sup>340</sup> Hier zwischen dem siebzehnten und achtzehnten (vgl. Moers 2017, 302-303), wodurch mithilfe der Kapitelzählung ein sich schließender Kreis angedeutet wird.

<sup>341</sup> Kursivsetzung im Original.

Gefilde des menschlichen Seins zu durchdringen, selbst wenn das unmöglich erscheint. Der Nachtmahr spricht bei der Sehnsucht nach Amygdala vom sogenannten „Niemalsweh“ (ebda). Das Wort ist eine Moers'sche Neuschöpfung und wird im Roman folgendermaßen definiert:

Das ist das Fernweh nach einem Ort, an den man nie gelangen wird, weil er gar nicht oder nur in der Phantasie existiert. Entfernt verwandt mit dem Phantomschmerz. *Ich habe noch einen Koffer in El Dorado*<sup>342</sup> war ein populärer zamonischer Niemalsweh<sup>343</sup>-Schlager, der sich mit dieser seltenen und seltsamen Sehnsucht beschäftigte. Das Wort gefiel Dylia auch deswegen so ausnehmend gut, weil sie sich ziemlich viele Orte vorstellen konnte, die es nicht gab, zum Beispiel El Dorado. (ebda, 31)

Obwohl die Amygdala ein tatsächlich vorhandener biologischer Bereich des menschlichen Gehirns ist, ist ihre Ausgestaltung als erfahrbarer Ort, in dem der Wahnsinn wahrnehmbar ist, nicht real. In *Prinzessin Insomnia* geht Dylia zunächst ebenfalls davon aus, dass dies der Faktenlage ihrer Welt entspricht, erfährt aber durch Opal, dass sie tatsächlich eine Reise zur Amygdala unternehmen kann. Interessanterweise liegt sie in ihrem eigenen Kopf und damit in ihrer eigenen Vorstellungswelt, sodass sie sie sich, wie im Zitat oben erwähnt, neben anderen Nicht-Orten sehr gut vorstellen kann. Man könnte daher behaupten, dass die Reise nach Amygdala für Dylia schon allein deshalb möglich wird, weil sie in der Lage ist, diesen Ort zu imaginieren. Nachdem die Prinzessin und der Nachtmahr ihr erstes Hauptziel erreicht haben, greift eins der Prinzipien der Körperreise – der Wunsch nach einem Austritt – erneut in vollem Umfang und die beiden verlassen den Körper wieder. Dabei ist noch festzuhalten, dass Dylia ihre Reise antritt, ohne sich tatsächlich physisch zu bewegen, zumindest nicht mit dem Körper, den sie vor Eintritt in das eigene Gehirn bewohnt. Diese Art des Reisens wird schon vorab am Beispiel der Besteigung des Berges auf dem Planeten „Conatio“ deutlich, die Dylia als eine Art Metapher für die Bewältigung der Schübe ihrer Krankheit erfindet. Diese werden mit einer anstrengenden Expedition gleichgesetzt, die Dylia von ihrem Bett aus bestreitet (vgl. ebda, 46-48). Auch über die Reise ins Gehirn heißt es:

„Aber wie soll das gehen? Eine Reise? Ich kann das Bett kaum verlassen.“ „Ach ja?“, sagte der Gnom. „Du verreist doch andauernd. Auch an ziemlich strapaziöse Orte. Sogar zu anderen Planeten. Ich sage nur: Conatio...“ [...] „Es gibt nur eine einzige Voraussetzung für diese Reise...“, gab der Gnom zu bedenken. „Ach ja? Und die wäre?“ „Deine Bereitschaft. *Bist*<sup>344</sup> du bereit? „Das ist die einzige Bedingung? Natürlich bin ich bereit!“, rief Dylia entschlossen. (ebda, 105)

---

<sup>342</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>343</sup> Im Original ist das Wort „Niemalsweh“ an dieser Stelle mehrfarbig. Die Farbgebung wurde hier nicht übernommen.

<sup>344</sup> Kursivsetzung im Original.

Damit wird die Körperreise hier hauptsächlich als imaginärer, psychischer Fortbewegungsakt markiert.<sup>345</sup> Allerdings entwickelt sich daraus in Dylia's Vorstellungskraft eine begehbbare Innenwelt, die über eigene räumliche Besonderheiten verfügt.

Eine weitere Ähnlichkeit zeigt sich in der „körperlichen“ Veränderung der Protagonist\*innen, wobei hier auch ein Unterschied angesprochen werden muss. Wie in *Neurocomic* und *Fantastic Voyage* müssen Dylia und Opal eine Verkleinerung erfahren, um durch das Gehirn reisen zu können, was erneut zu einer klaren Verschiebung der Größenverhältnisse führt. So ist die „Gedankenspinne“ der Prinzessin von außen betrachtet winzig, im Inneren aber riesengroß, während die Protagonistin einen umgekehrten Prozess durchmacht, was sie bei der Begegnung mit diesem Wesen feststellt (vgl. ebda, 147). Die Verkleinerung zur vollen Erfahrbbarkeit und Bereisung des Körperinneren ist also auch für *Prinzessin Insomnia* festzustellen. Der eigentliche Prozess, der für den Eintritt in den Körper durchlaufen werden muss, ist allerdings – wie erwähnt – dadurch wesentlich komplexer, da es sich nicht um einen fremden, sondern den eigenen Körper handelt. Dylia entwickelt einen zweiten – einen „Körperreise-Leib“<sup>346</sup>, der es ihr erlaubt, ihren eigentlichen Leib zu verlassen, um ihn gleichzeitig besuchen zu können.<sup>347</sup> Dieser Zustand ist klar von den anderen Körperreisenden zu unterscheiden, die zwar ihren eigenen Körper verändern, um aus- oder eintreten zu können, jedoch keinen zweiten entwickeln müssen. Dahingehend kann die Reise in den fremden klar von der in den eigenen Körper in diesem Punkt unterschieden werden. Gleiches trifft auf eine teilweise stärkere Gleichsetzung zwischen der Protagonistin und dem eigenen bereisten Körper zu, was sich z. B. im Kapitel der naturwissenschaftlichen Betrachtung zeigt, wenn

---

<sup>345</sup> Recht ähnlich einer Traum- oder Phantasieeise, wie sie z. B. zu Entspannungszwecken oder in der Psychotherapie eingesetzt wird. Dylia nutzt genau dieses Verfahren, wenn sie ihre Krankheitsschübe in eine Reise zum Planeten „Conatio“ verwandelt und so besser mit ihnen umgehen kann. Die Verbindung zur Traumreise legt außerdem die Deutung nahe, dass Dylia ihre Körperreise imaginiert bzw. träumt. Gleichzeitig kommt es zu einem Verdopplungseffekt: Während Moers als empirischer Autor die Reise Dylia's in seinem Roman imaginiert, imaginiert Dylia als intradiegetische Erzählerin diese ebenfalls.

<sup>346</sup> Leib hier im Sinne des eingangs definierten Begriffs als Mittel zur Erfahrung. In Dylia's Fall wird die Komplexität der Unterscheidung von Körper und Leib noch einmal besonders deutlich. Es stellt sich die Frage, ob Dylia einen zweiten Leib ausbilden kann, mit dem sie nun den ursprünglichen erfahren kann oder ob man davon sprechen könnte, dass es zu einer Leibübertragung von dem ursprünglichen in den Körperreiseleib kommt, da ersterer während Dylia's Körperreise nicht über ein Wahrnehmungsvermögen verfügt.

<sup>347</sup> An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass in *Prinzessin Insomnia* das Motiv des Träumens eine wichtige Rolle spielt. Durch das Erwachen der Prinzessin am Ende der Reise wird sogar nahegelegt, dass es sich bei dieser nur um einen Traum gehandelt hat, obwohl der Nachtmahr Dylia unablässig versichert, dass sie nicht träumt (vgl. z. B. Moers 2017, 77, 106 und 223). Der Traum bietet für das, was Dylia in Bezug auf ihre Verwandlung in Vorbereitung auf die Körperreise durchmacht, sehr gute Anknüpfungspunkte, denn auch beim Träumen verfügt man über einen gesonderten „Traumkörper“, der sich im Schlaf bewegen kann, während der eigentliche Körper unbeweglich verharrt. Für die literarische Traumforschung bietet Moers besonders mit diesem Roman ein großes Potenzial, allerdings spielt diese in meiner Dissertationsschrift nur eine marginale Rolle. Der Traum kann zwar als Ausgangspunkt oder „Ermöglicher“ der Körperreise angesehen werden, die Reise an sich steht jedoch im Zentrum der Betrachtung, unabhängig von ihrem Ursprung.

es um bestimmte körperliche Vorgänge geht. Auf der anderen Seite erfolgt aber ebenso eine Entfremdung, da das Gehirn als andersartig und faszinierend empfunden wird. Beide Prinzipien sind in allen Körperreisen nachvollziehbar, gewinnen aber durch die Reise in den eigenen Körper noch an Intensität.

Es sei hier ein kurzer Exkurs zum bereits angesprochenen Beispiel *Rumo & die Wunder im Dunkeln* erlaubt. Hier reist die Figur Rala ebenfalls in ihren eigenen Körper, es lässt sich aber noch einmal eine Besonderheit ausmachen, die hier ergänzend Erwähnung finden sollte. Rala, die von dem Antagonisten General Ticktack physisch und psychisch gefoltert wird, verliert ihren Lebenswillen und beschließt zu sterben. In diesem Zustand erscheint ihr die Figur Talon – ihr Ziehvater. Er ist bereits verstorben und hält Rala zunächst davon ab, ins Jenseits überzugehen. Stattdessen rät er ihr, sich mit ihm zusammen in ihrem eigenen Körper zu verstecken, weit entfernt vom Gehirn, wo die Folter des Generals besonders einflussreich ist. Wie Talon erklärt, ist der Geist im Tod völlig vom Körper befreit (eine erneute indirekte Thematisierung der Dualismusfrage). Da Rala allerdings noch lebt, ist es ihr an diesem Punkt lediglich möglich, in ihren eigenen Körper zu entkommen (vgl. Moers 2005, 523-526). Diese Flucht aus dem Körper in den Körper ist ein einfallreiches Beispiel für die Variationsmöglichkeiten der Körperreise. Ähnlich wie bei Prinzessin Insomnia greift auch hier das Prinzip, dass Rala – trotz der angedeuteten „Entkörperung“ – nicht ohne einen Körperreisekörper auskommt. Passend dazu, dass sie weiterhin an ihren Körper gebunden ist, verwandeln sie und Talon sich anschließend in zwei Blutkörperchen, die sich in Ralas Kreislauf so lange wie möglich vor den Einflüssen der Folter verstecken. Schließlich unterliegt Ralas Körper und damit auch sie selbst der Folter (vgl. ebda, 530-560). Die Verwandlung in einen Bestandteil des Körpers, um durch ihn zu reisen, ist dabei eine neue Variante, die so in den bisher betrachteten Beispielen noch nicht aufgetaucht ist.<sup>348</sup>

Der neue Körper, den Prinzessin Dylia erhält, ist dem in der Außenwelt klar überlegen, denn Opal stellt fest, dass die Krankheit im eigentlichen Körper zurückgelassen wurde und daher nicht zu Dylas Reise-Version gehört (vgl. ebda, 109). Daher kann sie hier im Gegensatz zur Außenwelt größere Strecken problemlos zu Fuß zurücklegen und ist nicht mehr ihren physischen Einschränkungen unterworfen. Dies geht sogar so weit, dass im Gehirn an manchen Orten eine bestimmte Art der Fortbewegung möglich ist, die in der Außenwelt nicht existiert.

---

<sup>348</sup> Wobei man die ungeborenen Erzähler grundlegend durch ihr Abhängigkeitsverhältnis ebenfalls als „Bestandteil“ des bereisten Körpers betrachten kann. Zumindest verschwimmen in diesen Fällen die Grenzen zwischen schwangerem Körper und Körper des Fötus in gewisser Weise.

So „flimmen“ (ebda, 107) die Protagonist\*innen nicht nur beim Eintritt in das Gehirn, sondern ebenso im Gebiet der Großen Fissur (vgl. ebda, 223-247). Diese Mischung aus – schon dem Namen nach – Fliegen und Schwimmen ist laut Opal nur in manchen Bereichen des Gehirns möglich, denn „[e]s kommt auf die räumlichen und atmosphärischen Verhältnisse an, das ist ziemlich kompliziert. Gehirnphysik“ (ebda, 108). Der Nachtmahr unterstellt dem Inneren des Kopfes somit eigene Naturgesetze, die sich auf dessen räumliche Gestaltung und die Reisebedingungen darin auswirken.

Das „Flimmen“ bietet des Weiteren eine Möglichkeit der Aufsicht (ähnlich der Kameraperspektive im Film), bei der die Landschaft für die Protagonist\*innen und die Rezipient\*innen überschaubar wird. Über der großen Fissur wird zusätzlich durch die anderen Hirnbewohner der Flug- oder „Flimmraum“ noch mehr ausgebaut und durch optische und akustische Reize verstärkt (vgl. ebda, 225). Was Thiem für Moers' Roman *Ensel und Krete* festhält, lässt sich auch in *Prinzessin Insomnia* nachvollziehen: „Durch das Fliegen, Schwimmen und Gehen, deren Bewegungen immer in Verbindung mit Lebewesen des Waldes stehen, wird der Raum dreidimensional erfahrbar“ (Thiem 2011, 222). Besonders das „Flimmen“ erlaubt ein überblicksartiges Erleben des Hirnraums, während bei der Reise zu Fuß eher Details in den Fokus rücken. In den anderen Körperreiseerzählungen kommt diese Aufsicht nicht zum Einsatz.<sup>349</sup> Lediglich in *Neurocomic* kann der Protagonist an einer Stelle ein größeres Areal überblicken, das er durch ein Fernglas betrachtet (vgl. Farinella, Roš 2013, 110). Ansonsten erfolgen Überblicke eher in Form von Karten<sup>350</sup> (siehe dazu die Ausführungen in den Kapiteln zu *Fantastic Voyage* und *Neurocomic*). Im Gegensatz zum erlebbaren Raum bleiben sie jedoch auf eine zweidimensionale Darstellung beschränkt. Auf den ersten Blick eröffnen sie zwar ebenfalls einen Überblick und (in höherem Maße als die Aufsicht) eine Orientierung, beides kann im verwirrenden Gehirnraum jedoch schnell wieder verloren gehen. An dieser Stelle

---

<sup>349</sup> In *Fantastic Voyage* kann das U-Boot im Gehirn zwar auch prinzipiell eine erhöhte Position einnehmen, es kann aber nicht in der Weise überblickt werden, wie dies in *Prinzessin Insomnia* geschildert wird, da sich die Besatzung nicht oberhalb des Gehirns, sondern bereits darin befindet. Dennoch sollte der Vollständigkeit halber gesagt werden, dass in *Fantastic Voyage* – besonders im Film – durch die Außenansicht auf das U-Boot auch etwas größere Teile der Körperwelt betrachtet werden können.

<sup>350</sup> Moers nutzt graphische Kartendarstellungen in fast allen Zamonienromanen, die sowohl Bestandteil der Handlung sein können, als auch paratextuell auftauchen (z. B. als Abbildung vor dem Inhaltsteil in *KBB*, vgl. Moers 2002, 8-9 und 10-11 (ohne Seitenzählung)). Daneben stellt der *Große Ompel* ein fiktives geographisches Überblickswerk in den Zamonienromanen dar. Zur Kartierung der Moers'schen Welt siehe z. B. Gerrit Lembkes: „Der große Ompel“. Kartographie und Typographie in den Romanen Walter Moers“, in dem er vor allem die Funktion der Karten als „Dienst im lustvollen Akt der Lektüre“ (Lembke 2011, 116) erkennt.

bietet sich ein kurzer Exkurs zu *KBB* an, wo der Blaubär den Kopf eines Bolloggs<sup>351</sup> durchreist. Er hat zunächst keine Chance, das Gebiet ohne Orientierungshilfe zu durchqueren, was bereits ein kleiner Abschnitt zeigt, der sich höchst labyrinthisch gestaltet und das „Tal der schlechten Ideen“ (Moers 2002, 412) darstellt, das der Protagonist mit der Idee 16 U<sup>352</sup> besucht (vgl. Abbildung 58).

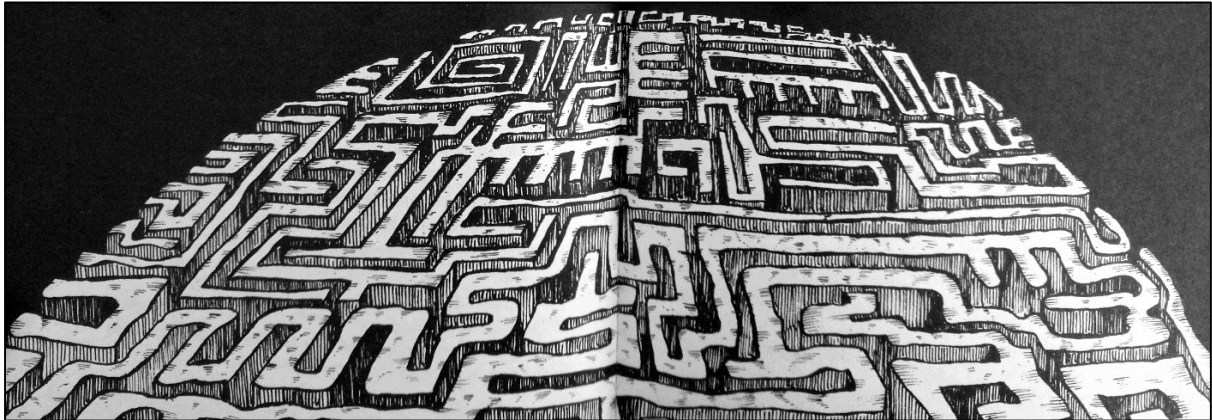


Abbildung 58 Überblick eines Teilbereichs des Bolloggehirns in *KBB* (Moers 2002, 412-413, Scan)

Die rundliche Form des Gebildes stellt dabei den Bezug zum Gehirn her, genau wie die Gehirngänge, die mit der Darstellung eines klassischen Steinlabyrinths verschmelzen (vgl. Abbildung 58). Um den Irrgarten zu bewältigen, erhält der Blaubär schließlich eine Karte, die „präzise jede Gehirnwinding, die wichtigsten Abkürzungen und Sackgassen“ (ebda, 432) darstellt.

---

<sup>351</sup> Eine überdimensionale Riesenart, die dazu neigt, ihren Kopf abzulegen. In *KBB* versperrt dieser den Durchgang zur Stadt Atlantis, die der Protagonist erreichen möchte.

<sup>352</sup> Bereits in *KBB* anthropomorphisiert Moers die Bewohner des Gehirns. Dies wird in den Unterkapiteln zu naturwissenschaftlichen Beschreibungen und Literatur und Kunst noch näher betrachtet.

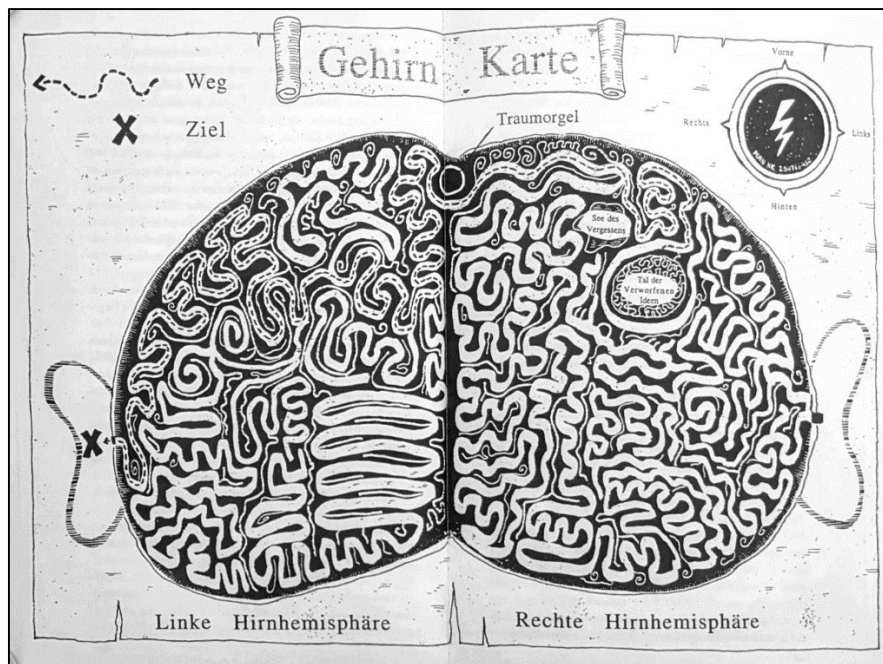


Abbildung 59 Karte des Bollogggehirs in *KBB* (Moers 2002, 430-431, Scan)

Die tatsächliche Darstellung wirkt entgegen der Beschreibung des Protagonisten recht vereinfacht, was daran zweifeln lässt, dass sie der praktischen Nutzung standhält. Die Karte zeigt als Markierungen beispielsweise lediglich Orte, die Blaubär zuvor schon bereist hat, der „Kompass“ ist ebenfalls keine Hilfe, da die Bezeichnungen „vorne“, „links“, „hinten“ und „rechts“ wechseln, je nach Position der Kartenleserin oder des Kartenlesers (vgl. Abbildung 59). So hält Lembke allgemein und für die Karte des Gehirns fest:

Karten verlieren unter solchen Umständen jeglichen Gebrauchswert für Figur und Leser, weil sie Orientierung nicht bieten können, wo räumliche Ordnung überhaupt fehlt, nicht nur im Dimensionsloch, sondern auch im Labyrinth. [...] Ebenso labyrinthisch ist die „Gehirn-Karte“ des Bolloggschädels [...]. Im Gegensatz zur vorigen Karte<sup>353</sup> enthält sie Kartenzeichen (Kompass, Legende, Titel, Beschriftung). Der Kompass stellt die Welt ‚auf den Kopf‘: Durch die Invertierung auf der horizontalen Achse (rechts – links) wird das Motiv der ‚verkehrten Welt‘ (*mundus inversus*<sup>354</sup>) adaptiert. Andererseits entspricht die invertierte Darstellung der menschlichen Wahrnehmung von ‚rechts‘ und ‚links‘, die von der jeweils anderen Gehirnhälfte verarbeitet werden [...]. Auf der vertikalen Ebene ist die Angabe (vorne – hinten) nutzlos, sowohl für den Leser als auch – und erst recht – für Käpt’n Blaubär. (Lembke 2011, 95-97)

<sup>353</sup> Lembke bezieht sich auf eine weitere Karte aus *KBB*, die das Stollenlabyrinth der Finsterberge abbildet, aus dem Blaubär herausfinden muss. Hier wird nur ein Netz aus Wegen und ein kleines Hinweisschild mit der Aufschrift „Ich“ (für die Position des Protagonisten) abgebildet (vgl. Moers 2002, 177).

<sup>354</sup> Kursivsetzung im Original.



Dennoch gelingt es dem Protagonisten, mit ihrer Hilfe zu entkommen. Unabhängig davon, dass das recht unmöglich erscheint, ist allgemein die Darstellung des Gehirns als labyrinthisches Konstrukt interessant, die hier mehrfach graphisch eingesetzt wird. Prinzipiell ist sie auch in *Prinzessin Insomnia* zu finden – nicht als konkrete Karte, aber als Gehirnabbildung mit unzähligen bunten Windungen (vgl. Abbildung 60).

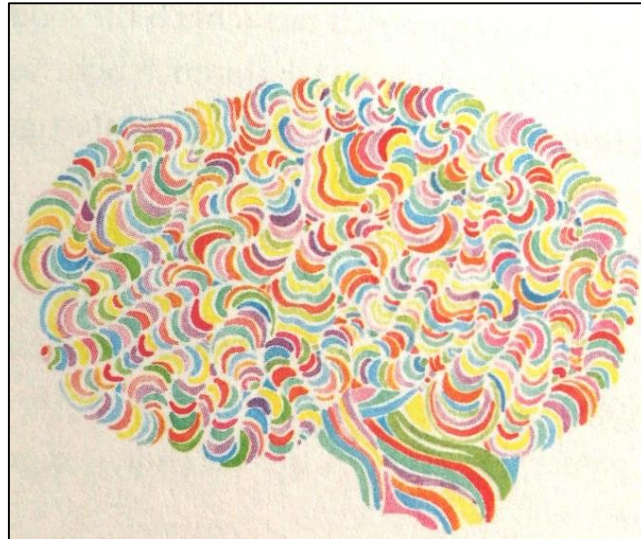


Abbildung 60 Abstrakte, vielfarbige Gehirnabbildung in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 105, Scan)

Peterjan stellt Moers' Verwendung des Labyrinths in seinen Erzählungen heraus, jedoch nicht als formales, sondern rein inhaltliches Handlungselement<sup>355</sup> (vgl. Peterjan 2019, 164). Das heißt, Labyrinth stellen hier für ihn „physische Hindernisse für das Vorankommen der Figuren und nicht für das Vorankommen der Leserinnen und Leser im Text dar. Sie erscheinen somit – paradoxerweise – als lineare Labyrinth“ (ebda, 165). Dies trifft insofern auf *Prinzessin Insomnia* zu, als dass die Handlung linear abläuft und mit dem Austritt aus dem Körper bzw. dem erfolgreichen Vertreiben des Nachtmahrs endet. Allerdings ist das Ende hierbei offen. Zum einen bleibt die genaue Beziehung zwischen Dylia und Opal ungeklärt.

---

<sup>355</sup> Dem ist zu widersprechen, vor allem wenn man sich die Vorgehensweise in *KBB* oder – wie von Thiem analysiert – in *Ensel und Krete* anschaut. Hier führen in beiden Fällen Einschübe im Text zu Unterbrechungen: in *KBB* die Einträge des „Lexikons der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung“ (z. B. Moers 2002, 23) und im zweiten Beispiel die sogenannten „Mythenmetz'schen Abschweifungen“ (z. B. Moers 2020, 40-52). Für *Ensel und Krete* stellt Thiem daher fest: „Dieses Motiv des Herumirrens wird auch im Handlungsstrang des Märchens durchexerziert, so dass auch an dieser Stelle mit dem Leser agiert wird wie mit den Protagonisten. Die Kombination verschiedener Textebenen verschleiert folglich die Instrumentalisierung des Rezipienten. Er wird mit Ensel und Krete auf eine Ebene gestellt, indem er durch die Aufbrechung des linearen Lektürevorgangs ähnliche Irrwege gehen muss“ (Thiem 2011, 228). Gleiches lässt sich auch über den *KBB* sagen, in dem die Lexikoneinschübe immer wieder den eigentlichen Lesefluss unterbrechen.

Außerdem bleibt das Geheimnis um Dylia's „Oberüberwort“, ein Wort, das die sprachbegabte Prinzessin als eine „geheimnisvolle Supervokabel“ (Moers 2017, 35) bereits lange sucht, ungeklärt. Es handelt sich dabei um ihren eigenen Namen (vgl. ebda, 334), dieser Umstand wird aber nicht ausgeführt bzw. dessen Bedeutung enthüllt. Durch Einsatz eines offenen Endes ergibt sich für die Rezipient\*innen also ein weiterlaufender Pfad, den sie zugunsten unterschiedlicher Interpretationsansätze des Romans auf verschiedenen Abzweigungen begehen können.<sup>356</sup> Handlungsintern wird das Labyrinth vor allem durch die diversen Hindernisse deutlich, die die Protagonist\*innen auf ihrem Weg überwinden müssen. Dazu zählt z. B. die Prüfung im Thalamus, die fast in der Auslöschung der beiden Reisenden endet (vgl. ebda, 162-181), oder der Absturz Dylia's (und anschließend Opals) über der Großen Fissur, den beide ebenfalls nur knapp abwenden können (vgl. ebda, 224-247). Interessant ist hier eine Variante der Bewegung, die zuvor noch nicht vorgekommen ist. Während der Fötus in *Nutshell* in seinem Gedankenlabyrinth zwischen unterschiedlichen Positionen herumirrt, räumlich aber schließlich seinen vorhergesehenen Weg durch den Geburtskanal geht, die Reisenden in *Fantastic Voyage* unfreiwillig alternative Wege einschlagen müssen und der Protagonist in *Neurocomic* immer wieder von anderen Figuren in neue Richtungen gezwungen wird, ohne den Weg überhaupt zu kennen, können Dylia und Opal die Hindernisse überqueren und somit den zuvor gewählten Weg weitergehen. Ihre Verirrung ist dabei weniger räumlich als vielmehr zeitlich. Beachtenswert ist ebenfalls, dass vorherbestimmte Wege freiwillig verlassen werden, z. B. wenn Dylia die Höhle ihrer „Gedankenspinne“ besucht, wobei sie an diesen Ort durch Fäden geführt wird, die ihr als Wegweiser dienen (vgl. ebda, 136-147). Außerdem halten sich beide Protagonist\*innen lange auf dem „Friedhof des bunten Humors“ auf, um sich gegenseitig Witze vorzulesen und dabei wahllos zwischen den dort aufgestellten Grabsteinen herum zu wandeln, ohne auf ihre Umgebung zu achten, was

---

<sup>356</sup> Hier sei darauf hingewiesen, dass Peterjan für Moers' Gesamtwerk an anderer Stelle das Rhizom für die übergeordnete Erzählstrategie und die Verbindung der einzelnen Zamonienromane anwendet, und zwar „[e]inerseits was die Handhabung von Wissensbegriffen innerhalb der Romane selbst anbelangt, andererseits was den Aufbau der Romane als Gesamt-Konglomerat mit dessen a-chronologischer Komponente betrifft. Jeder „beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden“ – wobei die Art dieser Verbindung im Fall Zamonien nicht über inhaltliche Momente, sondern primär über formale Techniken der Darstellung erfolgt. Mit seinen Verfahren zur Hybridisierung verschiedener Textmodelle und der primär raumorientierten Erzählweise, deren Blüten – obwohl aus derselben Wurzel sprießend – sozusagen an unterschiedlichsten Stellen des Kontinents Zamonien zutage treten, löst Moers diesen Anspruch in fast paradigmatischer Weise ein. Anders gesagt: Die Zamonien-Romane sind als Konvolut somit kohärent, ohne (in inhaltlich linearer Weise) stringent zu sein“ (Peterjan 2019, 184). Die Verbindung ist hierbei vor allem räumlich durch den wiederkehrenden Schauplatz Zamonien ersichtlich. Für die Rezipient\*innen ist beispielsweise die zeitliche Reihenfolge der Romane irrelevant. Lediglich die interne Reihe rund um *Die Stadt der Träumenden Bücher* verlangt nach einer gewissen Lesereihenfolge. So stellt *Das Labyrinth der Träumenden Bücher* den Anschlussband dar. Auch *Der Bücherdrache* gehört in diese Reihe und setzt zumindest die Lektüre des ersten Bandes für das volle Verständnis des Textes voraus.

sie in Gefahr bringt (vgl. ebda, 187-192). In den beiden Beispielen dient die Abkehr vom vorgegebenen Pfad vorwiegend dem Entdeckerdrang. Zwar ist mit der Amygdala ein klares Ziel der Körperreise vorgegeben, dies unterdrückt jedoch nicht das Bedürfnis der Protagonistin, so viel wie möglich von ihrem eigenen Gehirn zu erforschen. Das entspricht dem Prinzip der Körperreise, das den Weg als Ziel erkennen lässt. Bereits Mader legt hierfür fest, dass die Reisen in Zamonien vielfältig motiviert sein können, aber nicht der Erreichung eines gewissen Zielpunkts dienen (vgl. Mader 2012, 122). Peterjan bezieht sich konkret auf den Wissenserwerb während der Reise, wenn er für den *KBB* feststellt:

Blaubärs Wanderung durch den Kontinent Zamonien ist nicht nur der Weg zum Bildungserfolg, sondern die Welt selbst stellt das zu absolvierende Curriculum an sich dar. Wissen ist damit nicht länger – um einen Topos insbesondere der KJL-Abenteurerliteratur aufzugreifen – Mehrwert des Abenteuers, sondern Wissenserwerb selbst wird zum Abenteuer und zum Bewährungskampf in einer als rätselhaft empfundenen Welt. (Peterjan 2019, 268)

In *Prinzessin Insomnia* zeigt sich das hier geschilderte Prinzip in dem Wunsch, während der Körperreise möglichst viel über das eigene Ich zu lernen, ohne dass ein vollumfassendes Wissen erreicht werden kann. Das Herumirren ist daher an einigen Stellen eine bereitwillige Abkehr vom eigentlichen Weg, um dem übergeordneten Ziel des Wissenserwerbs näherzukommen. Für Hanuschek stellt sich das Labyrinth in Moers' Romanen als bedeutsam heraus und ist „mythologisch wie historisch immer Verkörperung der Selbstfindung oder des Todes, der wie der Minotaurus in der Mitte des Labyrinths wartet; oder doch mindestens ein Bild für ein Geheimnis, ein Bild sicherer Nicht-Trivialität also“ (Hanuschek, 2011, 56). Das Bild des Geheimnisvollen und der Selbstfindung, das auch mit einem gewissen Gefahrenpotenzial bis hin zum Tod verbunden ist, lässt sich auf die Raumstruktur in *Prinzessin Insomnia* sehr gut übertragen. Hier führt der Weg durch das Gehirnslabyrinth hin zur Amygdala, wo Dylia dem Minotaurus in Form des Wahnsinns begegnet, aber auch in ihr tiefstes Inneres zu blicken hofft.

Neben Umwegen und Hindernissen bilden die Hirnbewohner ein räumliches Strukturelement in *Prinzessin Insomnia*, und zwar nicht nur in Form von Behinderungen, sondern auch als konkrete Orientierungshilfen. Grundsätzlich folgt der Roman auf struktureller Ebene einem bei Moers bekannten Prinzip, das Peterjan in der Tradition des „episodischen Abenteuerromans und der Reisegeschichte sieht“ (Peterjan 2019, 163), womit sich ein „topographisch motiviertes Erzählen [verbindet], das mit der Beendigung eines Kapitels den Schauplatz desselben verlässt und mit der nächsten Episode einen neuen Flecken auf der Landkarte

Zamoniens besetzt“ (ebda).<sup>357</sup> Ab Eintritt in den Körper wechseln Dylia und Opal oft – allerdings nicht immer – zwischen den Kapiteln ihren Standort (z. B. vom Schlafgemach ins Gehirn (Kapitel 7 nach 8 vgl. Moers 2017, 105-106), von der Oberfläche in die Gehirnfalte (Kapitel 8 nach 9 vgl. ebda, 112-113), vom Übergangsbereich in den Thalamus (Kapitel 11 nach 12 vgl. ebda, 157-158) und von der Weichen Wand in die Amygdala (Kapitel 16 nach 17 vgl. ebda, 277-278)). Mit jedem neuen Gebiet erschließen sich auch neue Gegebenheiten, die sich in den Bewohnern, deren An- oder Abwesenheit und den klimatischen Bedingungen des jeweiligen Abschnitts manifestieren können:

„Hier ist alles harmlos und normal. Der Thalamus ist eine friedliche Zone. Es gibt keine Zergesser oder sonstige Bedrohungen. Hier herrscht ein ausgeglichenes Klima in jeder Beziehung. *Neutral*<sup>358</sup> wäre vielleicht das beste Wort.“ [...] „Emotional herrscht hier sozusagen gleichbleibende Raumtemperatur“, erwähnte Opal noch. „Fast ein bisschen unterkühlt für meinen Geschmack.“ Dylia fröstelte tatsächlich ein wenig. „Allerdings!“, bestätigte sie. „Hier ist es ziemlich frisch. (ebda, 150-151)

Während z. B. im hier beschriebenen Gebiet des Thalamus Gefahren abwesend sind und sich der Bereich in seiner Gestaltung durch „Neutralität“ auszeichnet, sind andere Regionen anders besetzt. Im Gegensatz dazu wird die Amygdala wie folgt beschrieben:

Der Luftraum gehörte der Musik von Amygdala, einem unangenehmen Gemisch aus Gewisper und Geraune, Geleier und Gsumme, das mit jedem Schritt aufdringlicher wurde. [...] Amygdala roch sogar beängstigend. Ein aufreizend scharfer Geruch, sauer und beißend wie Essigessenz, und gleichzeitig so alarmierend wie Feuerqualm. „Was riecht denn hier so unangenehm?“, brach Dylia schließlich das Schweigen. „Ist das Säure? Gift?“ „Das ist Adrenalin“, antwortete Opal mit zittriger Stimme. „In der höchsten Verdichtung, die man sich vorstellen kann. Hier ist das Adrenalin so konzentriert im Hirnboden, dass man schon von den Ausdünstungen Angstzustände bekommen kann. (ebda, 278-279)

Bestimmte Hirnbereiche gestalten sich dabei z. B. ganz klar nach ihrer Funktion, wie der Thalamus als neutrale Verwaltungsinstanz und die Amygdala als Ort der Angst und des Wahnsinns, wodurch hier auch eine Verknüpfung zur naturwissenschaftlichen Dimension geboten wird (siehe dazu auch mehr im Unterkapitel zu Naturwissenschaften). Wie am Textbeispiel zum Thalamus ebenfalls deutlich wird, gibt es im Gehirn „gute“ und „üble“ Gegenden, die entsprechend von bestimmten Gehirnbewohnern frequentiert werden. Im Bereich um den Thalamus finden sich beispielsweise eher ungefährliche und „langweilige“ Daseinsformen wie die „Thalamiten“<sup>359</sup>, die Opal „in dringendem Verdacht [hat], dass sie

---

<sup>357</sup> Besonders augenfällig ist dieses Verfahren im *KBB*, da hier jedes Kapitel ein neues „Leben“ des Protagonisten in den Fokus rückt, das er jeweils an einem anderen Ort verbringt.

<sup>358</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>359</sup> Für seine Figuren erfindet Moers meist Eigennamen, die sich z. B. wie in diesem Fall auf deren Lebensraum beziehen können. Sie können außerdem auf bestimmte Funktionen hinweisen, wie im Fall der „Geome“, die

über gar kein Nervensystem verfügen“ (ebda, 150) oder die „Geome<sup>360</sup>“, die jemanden „[i]n gehäufte[r] Form [...] höchstens zu Tode langweilen“ (ebda, 185) können. Letztere weisen aber auf eine räumliche Funktion der Hirnbewohner hin, denn indem die beiden Protagonist\*innen immer weniger der „Geome“ wahrnehmen, ist es Opal möglich, die korrekte Richtung zu bestätigen, da sie „[d]ie Geometrie der Vernunft“ (ebda) sind und daher gehäuft um den Thalamus herum auftreten, während sie in Richtung der Amygdala zunehmend weniger werden (vgl. ebda). Sie sind damit verbunden auch Indikatoren für das „Hirnklima“ (ebda, 187), mit dem Opal der Hirnwelt ein eigenes Wetter unterstellt. Ihre passenden Gegenstücke sind zum einen „[i]rrationale Geome [...]. [P]seudeogeometrische Formen, die jeder Logik widersprechen [...]. Gedankensplitter, die keinen Sinn ergeben, weil sie es erst gar nicht wollen. Sie wollen sich auch nirgendwo einfügen, wie die anderen Geome“ (ebda, 214). Zum anderen nehmen in der Nähe der Großen Fissur und somit kurz vor Amygdala auch die sogenannten „Irrschatten“ immer mehr zu, die Opal wieder in Anlehnung an das Klima im Gehirn als „Tiefdruck oder die hohe Luftfeuchtigkeit, ohne die es kein Gewitter gibt“ (ebda, 210-211) bezeichnet und deren „massenhafte Anwesenheit [...] ein Klima für dunkle Stimmungen im Hirn [begünstigt]“ (ebda, 210). In diesem Fall sind Lebewesen im Gehirn also sehr eng mit ihrer Umgebung verbunden und spiegeln die räumlichen Gegebenheiten wider.

Die Bewegungsrichtung vom Bekannten hin zum Unbekannten ist in *Prinzessin Insomnia* deutlich nachvollziehbar und entspricht ebenfalls dem Schema von oben und unten, das einige Forschende in Moers' Romanen immer wieder feststellen (vgl. Korten 2008, 61 und vgl. Mader 2012, 144-145<sup>361</sup>). Wie bereits thematisiert verändern sich damit ebenfalls die räumlichen Gegebenheiten, wobei grundsätzlich eine gemischte Gestaltung zwischen naturwissenschaftlichen und literarisch-künstlerischen Elementen vorliegt. Die Gebiete an sich können sich allerdings sehr unterscheiden. So fragt Dylia an einer Stelle ihren Begleiter:

---

mit Rationalität verbunden werden oder der „Grillos“, die Dylia mit „*Grillen* – im Sinne von verrückten Gedanken oder Ideen“ (Moers 2017, 285, Kursivsetzung im Original) assoziiert. Es kann sich aber ebenso um Wortspiele handeln, die z. B. das „Krätzchen“ Zamoniens (vgl. Moers 2019, 9) vom Kätzchen der realen Welt absetzen oder eine Eigenschaft verstärken, wie im Fall des Zamonischen „Schmiegehäschen“ (vgl. Moers 2011, 9), das durch seinen Namen das Bild eines besonders anschmiegsamen und friedfertigen Wesens unterstreicht. Brox bescheinigt Moers' Romanen im Allgemeinen den Einsatz von „besonders originelle[n], kuriose[n] und bildhafte[n] Namen, Orte[n] und Begriffe[n]“ (Brox 2011, 136). Dies ist eng mit Moers' allgemeiner Leidenschaft für Sprache und dem Spiel damit in seinem Werk verknüpft.

<sup>360</sup> Ohne sie konkret so zu benennen, verwendet Moers die Figuren schon im *KBB* während der Reise im Bollogghirn. Auch hier treten im rationalen Bereich des Gehirns regelmäßige geometrische Erscheinungen auf (vgl. Moers 2002, 438-439).

<sup>361</sup> Mader nennt außerdem das Labyrinth als sich wiederholendes räumliches Thema bei Moers (vgl. Mader 2012, 145).

„Ich meine, wie orientierst du dich eigentlich? Wir stecken hier drin wie in einer Tüte! Überall diese hohen Wände, alles grau und glitschig. Kein Horizont, kein Hinweisschild. Und trotzdem marschierst du wie von einer Schnur gezogen. Oder gehst du nur entschlossen in eine Richtung, weil es hier nur eine Richtung gibt?“ (Moers 2017, 114)

Hier scheint der Wegabschnitt von Eintönigkeit geprägt zu sein. Die Wände, die „grau und glitschig“ sind, lehnen sich an die real-biologische Beschaffenheit der Hirnmasse an. Das Gehirn erscheint Dylia an diesem Ort sogar höchst durchschaubar und „eingleisig“, der Charakter des Labyrinths geht dabei augenscheinlich verloren, wenn sie vermutet, dass man ohnehin nur einen Weg einschlagen kann.<sup>362</sup> Anders sieht es wiederum in belebteren Gebieten des Schädels aus, denn sobald die Protagonist\*innen „die berühmte Grenze zu Cortex cerebri“ (ebda, 120) erreichen, bietet sich ihnen der An- und Einblick in zahlreiche Gehirngänge (vgl. ebda, 120-121). Mit der Grenzüberschreitung eröffnet sich für die Protagonist\*innen ein vielfältiger Anblick der Hirnlandschaft. Während die grundsätzliche naturwissenschaftliche Assoziation des Gehirns als Gebilde aus mehreren Gängen beibehalten wird, erinnert der Rest der Beschreibung passend zum Eindruck der Protagonistin eher an ein Naturschauspiel („Wasserfälle“ (ebda, 121)) oder von Menschen geschaffene und damit künstliche Architektur („Gebäuden in einer Großstadt“ (ebda, 120)). Bei genauerem Hinsehen ergeben sich noch wesentlich irrealere Anblicke:

[M]anche der Gänge [machten] den Eindruck von lebendig gewordenen Gemälden, andere die von *Terrarien und Aquarien*<sup>363</sup> mit Geschöpfen aus einer fremden *Galaxie*. Und wieder andere sahen so *elektrisch* aus, als könnte man darin von den bunten *Blitzen* bei lebendigem Leib gebraten werden. Es knisterte und knackte in der Luft, heftiger als in einem Kaminfeuer. Etliche der Gänge waren mit transparentem *Schleim* bedeckt, in dem ebenfalls alle möglichen Farben leuchteten und zuckten. Die Geräusche, die zu ihnen heraufdrangen, hätten sowohl aus einem brennenden *Alchimistenlabor* als auch aus dem Inneren einer *Gewitterwolke* kommen können. (ebda, 122)

Betrachtet man die kursiv gesetzten Begriffe, überwiegen eindeutig naturwissenschaftliche Elemente in der Raumbeschreibung, unterstreichen dadurch aber gleichzeitig die mysteriösen Teile des Gehirns, die sich der Protagonistin als rätselhaft und wundersam präsentieren. Obwohl sie in dieser Szene einen großen Teil davon auf einmal wahrnehmen kann, ist es ihr im Folgenden nicht möglich, jeden einzelnen Gang zu bereisen, denn der Weg zur Amygdala wird von Opal bestimmt, der einer vorgegebenen Route folgt.<sup>364</sup> Die Darstellung bleibt daher

---

<sup>362</sup> Allerdings ist auch das klassische Labyrinth einsträngig, sodass man sich nicht verlaufen, wohl aber viel Zeit und Mühe mit seiner Durchquerung verbringen kann.

<sup>363</sup> Alle Kursivsetzungen J. W.

<sup>364</sup> Dabei bleibt allerdings unklar, wie sehr Opal die Rolle des Führers überhaupt verdient, denn er gibt nach einiger Zeit zu, dass er noch nie selbst in einem Gehirn gewesen sei, geschweige denn in einer Amygdala (vgl.

auch sehr uneindeutig und voller Vergleiche („Gemälde“, „Aquarien“, „Kaminfeuer“, „Gewitterwolke“ (ebda)), da sich die einzelnen Gehirngänge und ihr „Inventar“ der genauen Beschreibung zu entziehen scheinen, vor allem weil weder Dylia noch die Rezipient\*innen sie genauer inspizieren können. Überhaupt wird zunehmend deutlich, dass das Gehirn ein Ort ist, an dem die Körperreisende keine bekannten Maßstäbe anwenden kann, so ist z. B. die Zeit gegenüber der außerhalb des Körpers anders bemessen (vgl. ebda, 149). Opal bezeichnet es als einen Ort der Gegensätze: „Aber dein Gehirn ist ein Dschungel wie jedes andere Gehirn auch. Ein wilder, gefährlicher, gnaden- und gesetzloser Urwald voller unberechenbarer Kreaturen. Perfekte Ordnung und totales Chaos, Diktatur und Anarchie, freier Wille und irrer Zwang, Fressen und Gefressenwerden – all das existiert darin“ (ebda, 111). Diese Beschreibung unterstreicht sehr gut die Unterscheidung zwischen rationalen und irrationalen Anteilen des Gehirns, denen sich die Körperreisenden auf ihrem Weg stellen müssen. Während einiges gut definier- und erfassbar erscheint, sind andere Orte nahezu oder vollständig unbekannt und entziehen sich der Erklärung. Grundsätzlich fällt auf, dass oft eine Vermischung von architektonischen und biologischen Elementen auftritt, z. B. im Fall des Thalamus, der u. a. aus einer „Hirnhöhle von enormen Ausmaßen [besteht], gestützt von schlanken, grauen Säulen, die stellenweise rot und blau geädert“ sind und von denen Dylia vermutet, „dass es sich um besonders dick gebündelte Nervenstränge“ (ebda, 152) handelt. Im Inneren erschließt sich den Protagonist\*innen die Verwaltungszentrale in Form eines riesigen Büros, denn die Unebenheiten der Hirnhaut sehen „ein wenig wie Tische“ (ebda, 159-60) aus. An diesen Stellen nutzt Moers biologische Gegebenheiten, um sie architektonisch umzuwandeln, ohne dass ihre ursprüngliche Zuordnung als Nervenstränge oder Hirnerhebungen dabei verloren gehen muss.

Die „Hirnarchitektur“ wird im Fall der Amygdala auch graphisch aufgegriffen (vgl. Abbildung 61).

---

Moers 2017, 287-288). Zwar zieht er dieses Geständnis später wieder zurück (vgl. ebda, 297), sein Versagen in vielen Situationen legt aber nahe, dass er womöglich wirklich noch nie zuvor ein Gehirn bereist hat. Im Thalamus übernimmt zudem Dylia die Führungsrolle in einem Gang mit unzähligen Türen. Hier sagt Opal, dass sie selbst die richtige kennen muss (vgl. ebda, 158-159) und unterstellt Dylia damit eine grundsätzliche Kenntnis des richtigen Wegs durch ihr eigenes Gehirn.



Abbildung 61 "Architektur" der Amygdala in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 264-265, Scan)

In der Beschreibung wirkt diese Landschaft wie etwas Lebendiges:

Einige der bizarr geformten Erhebungen waren von leuchtendem Hellblau, andere von zartem Rosa<sup>365</sup> – beides Farben, die in der Natur Zamoniens eher selten vorkamen. Ihre Formen muteten organisch an, erinnerten an tropische Gewächse und manche tatsächlich an freiliegende innere Organe, an Panzer von riesenhaften Insekten oder Krustentieren, dann wieder an Orchideen oder an Schnäbel von exotischen Vögeln. (ebda, 267)

Die Ausführungen des Texts sind in der Illustration zwar nachvollziehbar, werden aber durch die teilweise recht geometrischen Elemente so ergänzt, dass auch der Eindruck einer Stadt entsteht, die aus unterschiedlich hohen Gebäuden in Form von Türmen aufgebaut ist (vgl. Abbildung 61).<sup>366</sup> Diese Art der Illustration der Gehirnwelt ist in *Prinzessin Insomnia* so nur hier zu finden. Das bedeutet nicht, dass der Ort nicht mithilfe der Bilder beschrieben wird. Das geschieht allerdings meist auf andere Art, und zwar, indem einzelne Beschreibungselemente des Texts als Bildelemente für die Gestaltung der Seite übernommen werden. Das gilt für die Doppelseiten 106-107 und 108-109. Die Handlung, die sich auf diesen Seiten abspielt, lässt Dylia und Opal durch vielfarbigen Nebel auf das Gehirn zusteuern, um dort zu landen, und die Seiten sind dazu passend in bunten Hintergrundfarben gehalten (vgl. ebda, 106-109). Ähnlich verhält es sich auf den Seiten 136-137, wo die Erinnerungsfäden, denen Dylia zum Netz ihrer Gedankenspinne folgt, auch den ganzen Bereich graphisch durchziehen (vgl. ebda, 136-137). Gleich im Anschluss sind über mehrere Seiten grüne „Thalamiten“

<sup>365</sup> Das Rot und Blau erinnert hier (wie schon in *Fantastic Voyage* beschrieben) an die Gestaltung des Blutflusses vom bzw. zum Herzen.

<sup>366</sup> Ein sehr ähnliches Vorgehen wählt Moers schon in *Rumo & die Wunder im Dunkeln*, indem er das Wissen des Eydeeten Oztafan Kolibril in Form einer riesigen Stadt darstellt, die sich zudem durch seine insgesamt vier Gehirne in unterschiedliche Bereiche aufteilen muss, z. B. „Oztafan Nord“ (vgl. Moers 2005, 136-137).



verteilt, die der Beschreibung der auftauchenden Würmer entlang des Pfads zum Thalamus folgen (vgl. ebda, 150-155) und so nicht einfach nur die Hirnbewohner graphisch abbilden, sondern auch die Wegstrecke der Protagonist\*innen bildlich verarbeiten.

In *Prinzessin Insomnia* zeichnen sich der Raum und die Bewegung zum einen durch die Besonderheit aus, dass der eigene Körper bereist und dadurch ein zweiter „Körperreisekörper“ benötigt wird, der das Abenteuer als Reise ohne physische Bewegung des Ursprungskörpers ermöglicht. Dabei werden die bekannten Bewegungsmuster von außen nach innen und von innen nach außen auch in Moers' Roman beibehalten. Durch das „Flimmen“ ergibt sich allerdings eine zusätzliche Bewegungsform, die den Reisenden einen größeren Überblick der Hirnareale liefert. Trotz dieses Vorteils bleibt ebenfalls die grundsätzliche Labyrinthstruktur der Körperreise nachweisbar, die sich in *Prinzessin Insomnia* allerdings durch die Besonderheit des freiwilligen Abweichens vom vorgegebenen Pfad und die Überwindung statt der Umgehung von Hindernissen auszeichnet. Als Ziel kann hier erneut der Weg angesehen werden, auf dem in *Prinzessin Insomnia* Wissen über das eigene Gehirn und damit auch das eigene Ich angehäuft wird, was in der Amygdala als Ort des Wahnsinns mündet, den die Protagonistin auf ihrer Suche nach Erkenntnis trotz äußerster Gefahren erreichen möchte. Die Gebiete des Gehirns folgen in ihrer räumlichen Ausgestaltung oft biologischen Vorbildern bzw. Funktionen und werden zusätzlich durch literarisch-ästhetische Elemente ergänzt. Dies gilt auch für die Bewohner, deren Eigenschaften sich teilweise den Regionen des Gehirns anpassen. Außerdem tragen die Illustrationen zur Raumgestaltung der Körperreise im Roman bei.

#### 3.4.2. Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen

Moers' Roman ist unter den hier analysierten Körperreiseerzählungen die, welche sich am weitesten von der Realität entfernt. Dies gilt sowohl für die Umstände der Reise (ein Nachtmahr ermöglicht Dylia auf wundersame Weise – und ohne wissenschaftliche Basis – den Eintritt in das eigene Gehirn) als auch für die Ereignisse innerhalb des Körpers. Dennoch weist *Prinzessin Insomnia* noch eine Vielzahl an Referenzen zu real-naturwissenschaftlichen und -biologischen Fakten auf, die allerdings enger als bisher mit der Abenteuerhandlung des Romans verwoben werden. Der Roman erfüllt dennoch die grundsätzlichen Anforderungen an eine Körperreiseerzählung hinsichtlich der naturwissenschaftlichen Betrachtungen und Beschreibungen.

Als zusätzliche Besonderheit in *Prinzessin Insomnia* ist die **Krankheit** der Protagonistin zu nennen, die u. a. das grundsätzliche Interesse für den eigenen Körper noch stärker in den Fokus rückt, als dies unter Umständen bei einer gesunden Figur der Fall wäre. Aus ihr ergeben sich z. B. metaphorische Krankheitssymptome, die allerdings an die realbiologischen eng geknüpft sind. Die Krankheit und die allgemeine Liebe zur Sprache, die die Protagonistin aufweist, bringen außerdem eine Fülle an **Fachvokabular** hervor, das sich stark an wissenschaftlichen Vorbildern orientiert. Es kann sich u. a. auf die Vorgänge und bereisten Gebiete sowie Bewohner des Gehirns beziehen und gibt diesen Elementen trotz einer phantastischen Grundorientierung eine naturwissenschaftliche Komponente. Daneben wird nicht nur durch die Bezeichnungen, sondern auch durch **umfangreichere Erklärungen** biologisches Fachwissen vermittelt, das sich an Fakten orientiert. Innerhalb der Personenkonstellation kommt es zu einem grundsätzlichen **Lernende-Lehrender-Verhältnis** zwischen Dylia und Opal, wengleich sich dieses an einigen Stellen auch umkehren kann. Daneben tauchen erneut sprachliche Besonderheiten wie Metaphern auf, die **naturwissenschaftliche Elemente** einbringen. Außerdem lohnt sich hier ebenfalls ein erneuter Blick auf die **Illustrationen**, die sich im Sinne von Moers' Vorliebe zur Adaption verschiedener Textarten und Medien teilweise an den Darstellungen aus naturwissenschaftlichen Werken orientieren, dabei aber ironisch damit spielen.

Bisher lag die Motivation der Körperreisenden bereits in verschiedenen Ursachen begründet: McEwans Fötus gelangt zunächst ohne sein bewusstes Zutun in den Körper und strebt dann aus ihm heraus, um das Leben in der noch unbekanntem Außenwelt kennenzulernen. In *Fantastic Voyage* ist die Reise vornehmlich dadurch geprägt, dass Benes' Leben gerettet werden muss, wengleich für die Wissenschaftler\*innen auch ein allgemeines Forschungsinteresse nicht unerheblich ist. Der Protagonist in *Neurocomic* durchreist das Gehirn unfreiwillig und ist vorrangig davon motiviert, möglichst schnell wieder daraus zu entkommen. Für Dylia schließlich ergibt sich die Reise aus einem persönlichen Interesse. Sie ist außerdem die einzige Körperreisende, die eine freie Wahl über den Eintritt in den Körper hat (wenn man bedenkt, dass in *Fantastic Voyage* die Rettung Benes' über den weiteren Verlauf des Krieges entscheiden könnte und es somit größere Konsequenzen haben könnte, wenn die Protagonist\*innen sich nicht auf die Reise begeben würden). Für Dylia ergibt sich keine Pflicht zur Körperreise und sie gelangt auch nicht unfreiwillig in den eigenen Körper, sondern entscheidet sich aus freien Stücken dafür. Dabei ergibt es Sinn, ihre Motivation für diese Entscheidung näher zu betrachten. Zunächst zeichnet sich Dylia durch ihre Wissbegier aus, was sich

allerdings direkt mit ihrer Krankheit in Verbindung bringen lässt, die sie zu sehr langen Phasen der Schlaflosigkeit verdammt:

„Meine Gedanken sind meine Freunde“<sup>367</sup>, dachte die Prinzessin. „Deswegen bin ich niemals allein.“ Und wer konnte das schon von sich behaupten? Es galt, diesem Zustand so viel Gutes und Lehrreiches wie möglich abzugewinnen. Denn Dylia lernte gern, und wer meistens wach ist, der benutzt seinen Verstand entschieden häufiger als Leute, die ihr Leben mit Schlaf verplempern. Da wandelte sie doch lieber, wie gerade jetzt, ziellos durch die Korridore des Schlosses und dachte dabei über ihr eigenes Denken nach. Dabei stellte sie sich vor, dass das *personifizierte Wissen*<sup>368</sup> in ihrem Kopf hauste, und zwar in Gestalt einer winzigen jadegrünen Spinne mit nur einem einzigen, melancholisch dreinblickenden Auge, die in ihren Gehirngängen einen endlosen, dünnen und vielfarbigen Faden zu einem allgegenwärtigen und immer dichter werdenden Netz der Erinnerung verknüpfte. Ein über die Maßen kunstvolles und raffiniert gesponnenes Netz war das, mit zahllosen Strängen und Querverbindungen, in dem sich letztendlich jeder gute Gedanke, jeder brauchbare Geistesblitz und jede geniale Idee verfangen musste, um auf ewig ihr Eigentum zu sein.<sup>369</sup> Ihr Gehirn war ihre ganz private Schatzkammer, gefüllt mit Kostbarkeiten, die viel wertvoller waren als all das Gold und Silber in der Schatzkammer des Königs. (ebda, 14)

Ihre Krankheit quält die Protagonistin zwar, bringt aber auch Vorteile mit sich, wie die hier erwähnte Zeit, die sie mit Denken verbringen kann. Dabei wird bereits vor der Körperreise von Dylia der Gehirn- oder zumindest der Erinnerungsraum imaginiert. Dass dieser Ort, der hier konkret mit einer „Schatzkammer, gefüllt mit Kostbarkeiten“ (ebda) verglichen wird, für sie ein gewisses Faszinosum darstellt, ist anhand des Zitats bereits ersichtlich. Daher verwundert es nicht, dass Dylia, die bereits außerhalb der Körperreise viel Zeit mit ihren eigenen Gedanken verbringt, die Möglichkeit, ihren eigenen Schädel von innen zu betrachten, als extrem verführerisch ansieht. Dazu kommt, dass die Krankheit nicht nur zur vermehrten Beschäftigung mit dem Denken führt, sondern auch zu der mit dem eigenen Körper, der durch diese eine größere Präsenz im Leben der Protagonistin einnimmt als bei gesunden

---

<sup>367</sup> Im Nachwort deckt Moers den Satz als Zitat Lydia Rodes auf, die ihn in Bezug auf ihre Krankheit CFS geäußert hat, die in ihrem Fall ähnlich wie bei Dylia mit erheblichem Schlafverlust einhergeht. Die Erforschung des sogenannten Chronischen Fatigue-Syndroms ist bisher noch nicht sehr ausgeprägt (vgl. Moers 2017, 337-338). Das mysteriöse Leiden Dylias kann somit als direkte Referenz auf das der Illustratorin gesehen werden, zumal Dylia ein Anagramm für Lydia ist. *Prinzessin Insomnia* ist allerdings im Wesentlichen nicht als Bericht einer Krankheitserfahrung zu lesen, es thematisiert aber dennoch diese Komponente als einen nicht unerheblichen Bestandteil der Handlung bzw. der Handlungsmotivation der Protagonistin.

<sup>368</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>369</sup> Hier lassen sich Verbindungen zum bereits im Einleitungsteil beschriebenen, netzartigen Rhizomtyp herstellen. Nicht nur in Bezug auf die räumliche Dimension, in der das Netz hier auch eine kleinere Version des Körperlabyrinths darstellen kann. Die von Deleuze und Guattari hervorgehobene Funktion des Rhizoms als Ausdruck für (Denk-)Strukturen ohne festen Ausgangspunkt und Hierarchien (vgl. Deleuze, Guattari 1977, 34-35) lässt sich auch auf Dylias Gedankennetz übertragen, in dem sie all ihr Wissen ansammelt und miteinander verbindet, ohne dass eine bestimmte Ordnung erkennbar sein muss. Da Dylia aber ansonsten dazu neigt, Dinge gern zu katalogisieren und zu ordnen (z. B. die Einordnung ihrer Träume nach Traumfarben, vgl. Moers 2017, 57-64) lässt sich dieses Prinzip sicherlich nicht konsequent auf ihre Art des Denkens anwenden.

Menschen. Schon zu Beginn der Handlung fragt sich Dylia, ob sie durch den langanhaltenden Schlafentzug den Verstand verlieren könnte (vgl. ebda, 13). Obwohl ihr Entschluss zur Reise nicht näher beleuchtet wird, ist es naheliegend, dass sie auch durch ihre Krankheit und das Unwissen darüber, was dadurch konkret mit ihrem Körper geschieht, ein besonderes Interesse an der Erforschung des eigenen Inneren hat. Aus der latenten Angst heraus, den Verstand zu verlieren, könnte die Amygdala als Ort des Wahnsinns außerdem eine besondere Faszination ausüben. Entgegen der sich daraus möglicherweise ergebenden Annahme, dass die Krankheit während der Körperreise thematisiert wird, hält sich der Roman in Bezug darauf sehr zurück. Lediglich in der Szene im „Subsumpf“, in dem Dylia ihre schlechten Gedanken verdrängt, spielt sie in Form des von der Protagonistin personifizierten Krankheitssymptoms „Großvater Metus“ eine offensichtlichere Rolle während der Reise. Dieser taucht aus dem Unterbewusstsein auf, wird aber nicht als eigentliche Krankheit, sondern – wie beschrieben – lediglich als gedankliche Metapher für eines der Symptome angesehen (vgl. ebda, 230). Dennoch kann die Krankheit den Wissensdurst und damit auch die Motivation zur Körperreise in *Prinzessin Insomnia* verstärken.

In Bezug auf ihre Erkrankung und auf die Symptome zeigt sich ebenfalls eine weitere Besonderheit im Umgang mit (natur-)wissenschaftlichen Elementen im Roman. Moers nutzt sehr viele lateinische<sup>370</sup> Begriffe, die er oft ironisch verwendet<sup>371</sup>, um beispielsweise die verschiedenen Ausprägungen der Krankheit Dylias zu benennen. So ist der schon erwähnte „Metus Horrificus“ (ebda, 54) für Dylia die schlimmste ihrer Krankheitserscheinungen. Sie lässt sich in etwa mit „entsetzliche Furcht“ übersetzen und spiegelt damit die Panik und Machtlosigkeit gegenüber der eigenen Krankheit wider. Auch die anderen personifizierten Symptome greifen auf sprechende Namen zurück: „Großtante Dolores“ (ebda, 51) als Ausdruck für Schmerzen, „Onkel Nausea“ (ebda) für die Übelkeit, die Cousins „Celphalargia“ (Kopfschmerz) und „Tinnitus“ (ebda, 54) und „Urgroßmutter Difficulta Te Minspirandi“

---

<sup>370</sup> In einer Fußnote wird darauf hingewiesen, dass das Lateinische zum Ausdruck des Altzamonischen in der Übersetzung verwendet wird, wenngleich sich das Altgriechische ebenfalls eignen würde (vgl. Moers 2017, 47). Der Bezug zur „Gelehrtensprache“ ist daher noch offensichtlicher (wenngleich die Fußnote hier in parodistischer Manier dem Altgriechischen unterstellt, u. a. „nur noch zu lange gelagerten, versalzten Schafkäse und eine unübersichtliche Mythenwelt voller wenig sympathischer, streit- und rachsüchtiger Halb- und Vollgötter“ (ebda) zu assoziieren), da den Rezipient\*innen unter Umständen bekannt sein dürfte, dass Lateinisch und Altgriechisch oft für wissenschaftliche Bezeichnungen verwendet werden.

<sup>371</sup> Moers greift öfter auf das Verfahren zurück, andere Sprachen in den Text einzubeziehen und diese zur Erzeugung einer gewissen Komik zu verwenden. Dies kann so weit gehen, dass die Wörter nicht einfach übernommen werden, sondern die Sprache nur als Vorlage für die verwendeten Wörter und Sprechakte im Text dient: „Moers simuliert also insgesamt Duktus, Klang und Syntax verschiedener Fremdsprachen, verfremdet diese und setzt sie neu zusammen, sodass sich das daraus resultierende vermeintliche Kauderwelsch jedem Leser mit rudimentärsten Fremdsprachenkenntnissen mühelos erschließt“ (Brox 2011, 134).

(ebda, 53), die durch die Wortherkunft „Spiritus“ (Atem) in Kombination mit „difficultas“ (Hindernis) die Atemnot umschreibt. Die Namen behalten eine wissenschaftliche Komponente bei, gleichzeitig werden die beschriebenen Symptome literarisch aufgearbeitet und personifiziert. Dabei werden die lateinischen Begriffe an dieser Stelle leicht oder stark verändert, um mehr nach Namen zu klingen und die Symptome stärker als Figuren herauszustellen.<sup>372</sup> Dennoch bleibt ein Bezug zur medizinischen Praxis der lateinischen Benennung von Krankheiten und deren Symptomen erhalten. Des Weiteren können in *Prinzessin Insomnia* lateinische bzw. medizinische Fachvokabeln auch direkt übernommen werden. Das geschieht vorrangig bei der Benennung der einzelnen Gehirnareale wie dem „Cortex Cerebri“ (ebda, 122), dem „Thalamus“ (ebda, 158) oder „Amygdala“ (ebda, 278), die auch als Kapitelüberschriften dienen.<sup>373</sup> Sie werden nicht nur mit den entsprechenden real-wissenschaftlichen Fachtermini bezeichnet, sondern auch korrekt verortet und mit den ihnen zugewiesenen Funktionen in Verbindung gebracht. So lokalisiert Opal beim Eintritt in das Gehirn ihren Standpunkt wie folgt: „Wir überfliegen gerade die Großhirnrinde in Höhe des Scheitellappens“ (ebda, 106). Diese Ortsangabe ist dabei nicht einfach mutwillig gewählt, sondern anatomisch sinnvoll, denn der Scheitel- oder Parietallappen „reicht vom **Sulcus centralis**<sup>374</sup> bis an das **Brodman-Areal 19**“ (Rheinländer 2021). Die Landung auf diesem Bereich des Großhirns ergibt also Sinn, denn die Protagonist\*innen steigen zunächst durch eine Gehirnfalte in Richtung Cortex Cerebri ab und wandern dann zum Thalamus, überqueren den Sulcus centralis („Große Fissur“) und kommen abschließend nach Amygdala. Im Thalamus wird der Rest des Weges sogar noch ausführlicher mit den anatomischen Stationen beschrieben:

„Sie haben jetzt freien Durchgang durch den Thalamus und uneingeschränkte Reiseerlaubnis von der Stria terminalis über den Nucleus accumbens bis Amygdala“, sagte sie [die „Egozette“, die den Durchgang gewährt] in amtlichem Ton. „Dazu müssen Sie zunächst links den Hauptgang hinunter und am Thalamus-Kreisverkehr Richtung Amygdala. Sie sehen dann am Aufkommen der irrationalen Geome, wo es langgeht. Dann durch die Stria terminalis am Nucleus accumbens vorbei. Sie passieren dort das Humorzentrum, also Vorsicht! Da treibt sich oft Gesindel herum, und zwar der übelsten Art. Und dann geradeaus bis zur Sulcus centralis, der größten aller Hirnfalten, die auch die letzte Grenze vor Amygdala bildet. Man nennt sie auch die *Große Fissur*<sup>375</sup>“ (Moers 2017, 182)

<sup>372</sup> Das Vorgehen, Benennungen „durch einen verballhornten Gebrauch des Latein“ (Peterjan 2019, 270), die „erzählerisch zur Phantasmagorie eines vollständigen Universums bei[tragen]“ (ebda) zu verwenden, stellt Peterjan auch in *KBB* heraus.

<sup>373</sup> Moers verwendet außerdem auch für die Kapitelzählung die lateinische Bezeichnung, z. B. „Septimus Decimus“ (Moers 2017, 278) für das siebzehnte Kapitel.

<sup>374</sup> Alle Fettsetzungen im Original.

<sup>375</sup> Kursivsetzung im Original.

Betrachtet man die nachfolgende naturwissenschaftliche Darstellung, so ist die grundlegende Reiseroute der Protagonist\*innen daran nachvollziehbar.

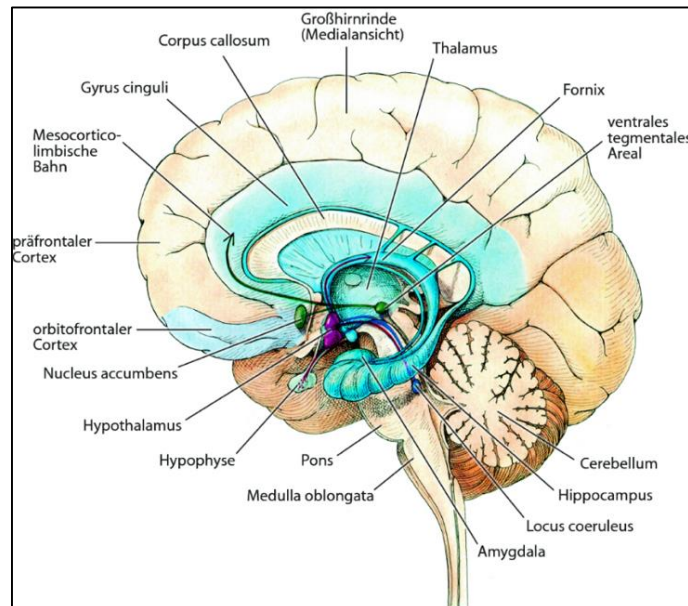


Abbildung 62 Medianansicht des menschlichen Gehirns mit den wichtigsten limbischen Zentren (blau), verändert nach Gershon und Rieder 1992 (Springernature.com)

Tatsächlich liegt zwischen dem Einstieg ins Gehirn und dem Thalamus der breite Bereich des Cortex cerebri (auf dem Bild mit der deutschen Bezeichnung „Großhirnrinde“), den die Körperreisenden im Sinne des immer tieferen Vordringens hinter sich bringen müssen, um schließlich in den Thalamus zu gelangen. Von dort aus lässt sich im hellblauen Bereich der Nucleus accumbens ausmachen (vgl. Abbildung 62). Die Stria terminalis (im Bild nicht zu sehen) befindet sich vor der Amygdala und verbindet diese mit dem Hypothalamus (vgl. DocCheck Flexikon „Stria terminalis“ 2019). Die Grenze des Sulcus centralis, der das Gehirn horizontal durchzieht, ist im Bild ebenfalls nicht zu sehen, aber grundsätzlich medizinisch lokalisierbar.<sup>376</sup> Moers hält sich hier also grundlegend an den anatomischen Aufbau des Gehirns und die Rezipient\*innen lernen die unterschiedlichen Bereiche und deren wissenschaftliche Fachbegriffe während der Reise der Protagonist\*innen kennen.<sup>377</sup> Neben den

<sup>376</sup> Natürlich entsprechen diese Angaben nur in groben Zügen dem Aufbau des Gehirns und erfüllen nicht unbedingt den Anspruch medizinischer bzw. neurowissenschaftlicher Akkuratessse. Dazu fehlt es mir an fachlichem Wissen im Bereich der Anatomie. Es zeigt sich dennoch, dass sich Moers in den wesentlichen Grundzügen an realen naturwissenschaftlichen Vorbildern orientiert.

<sup>377</sup> Opal argumentiert, dass es viele Wege in das Gehirn gibt, aber nur wenig, die wieder hinausführen (vgl. Moers 2017, 109). Prinzipiell wäre es anatomisch gesehen schneller, wenn die Protagonist\*innen direkt beim Sulcus centralis abtauchen würden, der von der Hirnoberfläche aus erreichbar sein müsste. Innerhalb der Hand-

lateinischen Bezeichnungen greift Moers auch in anderen Fällen auf wissenschaftliche Schreibarten<sup>378</sup> zurück. Dazu zählt beispielsweise der lexikalische Stil, der in *Prinzessin Insomnia* im Fall von Dylia „Pfauenwörtern“ genutzt wird, um ihre täglichen Lieblingswörter zu erklären (vgl. Moers 2017, 29-34). Zwar wird hier nicht auf den typischen Aufbau eines Lexikoneintrags zurückgegriffen (z. B. mit grammatikalischer Einteilung des Wortes und durchweg fachsprachlicher/nüchterner Schreibweise), jedoch werden die Wörter durchnummeriert und in eigenen Absätzen behandelt, was den Definitionscharakter unterstreicht.<sup>379</sup> In *KBB* verwendet Moers den lexikalischen Stil wesentlich häufiger, da in diesem Roman das „Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung“ eine sehr große Rolle innerhalb der Handlung spielt.<sup>380</sup> In der Episode im Gehirn des Bollogg dienen die Einträge dazu, Hintergrundwissen zu vermitteln, indem sie z. B. den „Bollogg-Gedanken“ (Moers 2002, 409-410) oder die „Sellsillen“ (ebda, 422) für Blaubär und Leser\*innen erklären. In beiden Fällen handelt es sich um fiktive Lexikonartikel, die sich allerdings in Stil und Aufbau an realen Vorbildern orientieren, indem sie z. B. den entsprechenden Artikel für Substantive wählen („Sellsillen, die“ (ebda) oder auf andere Einträge verweisen („→*Bolloggs*“<sup>381</sup> (ebda, 409). So wird die Reise durch das Gehirn für den Protagonisten zu einer Mischung aus theoretischem Wissen und praktischer Erfahrung. Dies hängt eng mit dem bereits erwähnten „Weg als Ziel“ im Sinne des Wissenserwerbs während der Reise zusammen, den Peterjan für *KBB* so zusammenfasst, dass „Wissenserwerb selbst [...] zum Abenteuer [wird]“ (Peterjan 2019, 268). Die Erfahrungen, die im Gehirn gesammelt werden, werden von den Lexikoneinträgen meist begleitet, d. h., dass das,

---

lung ergibt sich aber eine grundlegende Logik für den gewählten Weg, da im Thalamus eine „Durchreiseerlaubnis und eine thalamtische Eigenrisikobescheinigung“ (ebda, 152) beantragt werden muss, damit die Reise weitergehen kann. Außerdem weist Opals Aussage über die wenigen Wege, die hinausführen und seine Bemerkung gegen Ende, er würde den ganzen Weg noch einmal zurückgehen müssen (vgl. ebda, 297-298) darauf hin, dass er vermutlich nur diesen einen Weg sicher kennt und daher gegebenenfalls auch eine größere Strecke in Kauf nimmt, um sich nicht zu verlaufen. Hinsichtlich der Handlungsstruktur des Romans, die der der Abenteuergeschichte folgt, macht es außerdem grundsätzlich Sinn, dass die Protagonist\*innen verschiedene Stationen durchqueren.

<sup>378</sup> In sehr geringem Umfang tauchen auch Fußnoten in *Prinzessin Insomnia* auf (vgl. Moers 2017, 32,47 und 304). Diese sind ebenfalls als Rückgriff auf wissenschaftliche Konventionen zu deuten und werden von Moers in anderen Werken wesentlich umfangreicher eingesetzt, z. B. in *Ensel und Krete*. Zur Verwendung der Fußnote bei Moers siehe auch Anna-Felicitas Gessner: „Mythos Fußnote. Das ‚Graphem der Gelehrsamkeit‘ in den Romanen Walter Moers‘ und Jasper Ffordes“.

<sup>379</sup> Eigentlich sollen die Wörter von Dylia alphabetisch aufgezählt werden (vgl. Moers 2017, 29), jedoch stimmt dies zumindest nicht mit der deutschen Schreibweise überein, da beispielsweise „Amygdala“ erst hinter „Quogonophobie“ auftaucht (vgl. ebda, 32-33). Es ließe sich aber argumentieren, dass die Wörter im Zamonischen, aus dem heraus der fiktive Übersetzer Moers ins Deutsche überträgt, eine andere Schreibweise haben und daher prinzipiell alphabetisch geordnet sind.

<sup>380</sup> Wie Vogt feststellt, nutzt Moers den lexikalischen Stil bereits vor der Zamonien-Reihe in seinen Comics (vgl. Vogt *Die 7 ½ Leben des Walter Moers‘* 2011, 16), was erneut dessen Vorliebe für die Vermischung unterschiedlicher Formen, Stile und Medien belegt.

<sup>381</sup> Kursivsetzung im Original.

was beschrieben wird, vom Protagonisten auch direkt erfahren werden kann. So muss Blaubär z. B. die definierten Selsillen, „das Zahlungsmittel jeder Gehirngesellschaft“ (Moers 2002, 422), verdienen, um sich die Karte leisten zu können, die ihn aus dem Schädel führt. Das Lexikon, das in das Gehirn des Protagonisten eingespeist wurde, meldet sich innerhalb der Handlung immer wieder zu Wort, weshalb Peterjan korrekt festhält: „[E]s wird durch sein selbstständiges Einschalten in den Text auch aktiver Mitspieler der Handlung“ (Peterjan 2019, 184). Grundsätzlich agiert es dabei als eine Art Lehrmeister<sup>382</sup>, der auch im Gehirn des Bolloggs (pseudo-)wissenschaftliche Informationen liefert, um den Protagonisten über wichtige Ereignisse und Elemente zu informieren. In *Prinzessin Insomnia* wird ein ähnliches Verfahren angewendet, hier dient allerdings Opal als „wandelndes Lexikon“. So ergänzt er in vielen Situationen für Dylia (und die Leser\*innen) die Handlung mit eingeschobenen Erklärungen, die sich z. B. auf die Vorgänge oder Bewohner im Gehirn beziehen können:

„Der Zergessungsprozess?“, fragte Opal. „Du willst auch das wissen? Dass mir anschließend aber keine Klagen kommen! Na gut, in aller Kürze: Es genügt, dass sich ein Zergesser in deiner unmittelbaren Nähe aufhält, um den Prozess zu beginnen. So auf Armlänge etwa. Er braucht dich nicht mal zu berühren. Dann zerkrümelt deine elementare Struktur wie ein aufgeweichter Keks. Du wirst zuerst matschig, dann flüssig, und dann lutscht er dich einfach in sich rein. Flutsch! Wie durch einen großen unsichtbaren Strohhalm. Es ist eigentlich hoyotojokomeshi.“ (Moers 2017, 119)

Opal verwendet hier Pseudo-Fachvokabular<sup>383</sup> wie das Wort „hoyotojokomeshi“, das bereits zuvor als eines von Dylias „Pfauenwörtern“ als „etwas vollkommen Sinnloses, Unerreichbares oder physikalisch völlig Unmögliches zu versuchen“ (ebda, 34) definiert wird und nutzt reale Fachbegriffe wie „elementare [...] Struktur“, was seinem Vortrag einen wissenschaftlichen Anstrich verleiht. Den hier beschriebenen Vorgang können beide Protagonisten wenig später nicht nur beobachten (vgl. ebda, 131-132), sie kommen auf dem „Friedhof des bunten Humors“ sogar selbst in die Gefahr, „zergessen“ zu werden, bevor sie von Dylias Gedankenspinne gerettet werden können (vgl. ebda, 192-199). Hier hängen Erklärung und Erfahrung im Sinne eines theoretischen und praktischen Wissens erneut eng zusammen. Das Erleben naturwissenschaftlichen Wissens wird von Opal explizit herausgestellt: „Und jetzt, wo du es sagst: Stimmt ja, in diesem Teil des Gehirns haust das Erinnerungsvermögen.“ Er

---

<sup>382</sup> Dass das Lexikon durch seine Selbstständigkeit dabei in einigen Situationen eher wenig hilfreich sein kann bzw. eine Gefahrenlage unnötig lange durch seine Abschweifungen bestehen lässt, zeigt Peterjan am Beispiel der Waldspinnenhexe, in deren Netz sich Blaubär verfängt. Die Information, wie genau er sich daraus befreien kann, wird vom Lexikon erst nach umfangreichen, wenig hilfreichen Erklärungen gegeben (vgl. Peterjan 2019, 272-274).

<sup>383</sup> Auch eine Nähe zum Japanischen ist erkennbar.



lachte. „Großartig. Ich *liebe*<sup>384</sup> Gehirnreisen! Sich daran zu erinnern, wo das Erinnerungsvermögen liegt, das kann einem auch nur in einem *cerebralen Cortex* passieren“ (ebda, 137) und auf Dylia's direkte Erfahrungen ihres eigenen Gehirns bezogen: „So etwas habe ich noch nie gesehen!“, versuchte Dylia die Kakophonie zu überschreien. „So etwas habe ich noch nie gehört.“ „Und dennoch trägst du es in deinem Kopf herum!“, sagte der Gnom. „Schon dein ganzes Leben lang“ (ebda, 218). Dieses Vorgehen gleicht sehr dem in *Fantastic Voyage* und *Neurocomic*, denn auch hier werden die Vorgänge mit Hintergrundwissen angereichert und das Erlebte wird so (pseudo-)wissenschaftlich versprachlicht.

Eine weitere Ähnlichkeit ergibt sich aus der Lehrende-Lehrender-Struktur, die zwischen Dylia und Opal besteht, denn der Nachtmahr übernimmt nicht nur größtenteils die Leitung bei der Reise durch das Gehirn, sondern gibt, wie bereits festgestellt, auch immer wieder Erklärungen dazu ab, die sein Wissen über das Schädelinnere untermauern sollen. Dylia fungiert dabei wieder als Identifikationsfläche für die Leserin oder den Leser, die in die Rolle des Lernenden schlüpfen und mit ihr gemeinsam das Gehirn bereisen. Aufgrund ihrer Wissbegier eignet sich die Prinzessin sehr gut, um die Fragen zu stellen, die auch die Leser\*innen während der Handlung im Inneren ihres Körpers interessieren könnten. Sie muss dabei allerdings die Erfahrung machen, dass manche Erkenntnisse schockierend oder zumindest unangenehm in Bezug auf die eigene Selbstwahrnehmung sein können. So ist sie von den ganzen Parasiten, z. B. den „Zergessern“, in ihrem Gehirn angeekelt, muss aber durch Opals Ausführungen einen anderen Blickwinkel einnehmen:

Und was macht ihr? Wovon ernährst du dich so? Magst du keinen Honig? Nicht wenigstens in deinem Tee?“ „Doch.“ Dylia nickte. „Ich trinke meinen Tee gerne mit Honig.“ „Sieh an! Und meinst du, der kommt aus dem Honigtopf? Oder im Lebensmittelgeschäft aus dem Wasserhahn? Nein! Der kommt von den Bienen. Denen ihr ihn absaugt, in euren Bienenstöcken. Und die Bienen saugen den Honig aus den Blumen. Und die Blumen saugen das Wasser aus dem Boden. Komm schon: Parasiten und Blutsauger sind wir doch alle. (ebda,120)

An dieser Stelle regt der Nachtmahr Dylia während der Körperreise dazu an, auch die ungeschönen Seiten der menschlichen Verhaltensweisen zu reflektieren und damit naturwissenschaftliche Gegebenheiten zu akzeptieren, die das eigene Selbstbild unter Umständen herabwürdigen. Ähnliches gilt für natürliche körperliche Prozesse, die Dylia im eigenen Körper intensiv wahrnimmt und daher als unangenehm empfindet: So ist sie in der Lage, ihre eigenen Schlafgeräusche wahrzunehmen und schämt sich dafür (vgl. ebda, 123). Die Erkennt-

---

<sup>384</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

nisse, die während der Körperreise von der Prinzessin als überaus eifrige Schülerin gewonnen werden, konfrontieren sie auch mit Seiten ihrer eigenen Körperlichkeit, die sie als unangenehm oder abstoßend empfindet. Schäbler erkennt darin Kristevas Konzept der Abjektion, das er noch deutlicher für die Reise Blaubärs im Bolloggschädel herausstellt, wobei er ebenfalls den Protagonisten in der Rolle eines Parasiten sieht:

Der Protagonist, und mit ihm der Leser, ist hier an einen Punkt äußerster Abjektion gelangt, der kulturell tabuisierte direkte Kontakt mit Körperflüssigkeiten des monströsen Anderen wird durch deren unermessliche Dimensionen potenziert. [...] Die durchquerten Zonen (Gehörgang, Trommelfell, Gehirn) fungieren als Grenzmarkierungen. Das Überschreiten dieser Grenzen fungiert buchstäblich als eine Reise in das Innerste des Monströsen, zu seinen als körperhafte Wesen figurierten Gedanken. Während seines Aufenthalts vertreibt sich Blaubär auf parasitäre Weise die Zeit (Schäbler 2011, 149)

Indem Blaubär im Kopf des Bolloggs auf der Traumorgel spielt und dafür „Geld“ in Form der „Selsillen“ annimmt, beutet er das Gehirn sozusagen aus. Dylia, die sich im Gehirn zwar nicht materiell, aber geistig bereichert, indem sie möglichst viele Bereiche erkunden und bis in die geheimsten Winkel der Amygdala vordringen will, verhält sich ebenso parasitär in ihrem eigenen Gehirn und wird mit ihrer eigenen Körperlichkeit konfrontiert, die ihrem Selbstbild der kultivierten Prinzessin an manchen Stellen Risse beibringt. Opal dient dabei nicht nur als neutraler Informant über Gehirnfunktionen, sondern bringt auch eine Wertung mit ein, die Dylia (und die Leser\*innen) zum Nachdenken anregen.

Während Grant in *Fantastic Voyage* und der namenlose Protagonist in *Neurocomic* das Fachwissen und auch die Führung meist den wissenschaftlichen Figuren und damit ihren „Lehrer\*innen“ überlassen<sup>385</sup>, wächst Dylia in manchen Situationen über ihre Rolle als Schülerin hinaus. Sehr deutlich zeigt sich das daran, dass sie die zunächst nur Opal zukommende Führungsrolle übernimmt und den Gedankenfäden in den Hort ihrer Gedankenspinne folgt. Opal hat diese Fäden noch nie zuvor gesehen, während Dylia sie erkennt, was nicht nur zum Tausch der Führungs-, sondern auch der Lehrendenrolle führt: „Es sind Gedankensplitter“, murmelte Dylia abwesend. „Bruchstücke von sehr wertvollen Erinnerungen...Memorabilien.“ „Du weißt tatsächlich, was das ist?“, staunte der Gnom. „Wir befinden uns in *meinem*<sup>386</sup> Gehirn. Ein bisschen dürfte ich mich hier auch auskennen“ (Moers 2017, 136).

---

<sup>385</sup> Zwar gibt es in *Nutshell* keine Figur im Körper Trudys außer dem Fötus, dieser ist aber z. B. in seiner gedanklichen Reise ebenfalls von „Fachpersonal“ beeinflusst, wenn er beispielsweise wissenschaftliche Fakten über Podcasts oder andere Medien aufnimmt und dadurch über seine eigene Existenz reflektiert (vgl. z. B. McEwan 2016, 25-27).

<sup>386</sup> Kursivsetzung im Original.

Sogar die Verwendung von Fremdworten („Memorabilien“) wird an dieser Stelle übernommen, um Dylia's Funktion als Instanz des Wissens zusätzlich zu untermauern. Außerdem hängt vom Wissen der Prinzessin auch das erfolgreiche Vorankommen – und Überleben – der beiden Protagonist\*innen bei der Prüfung des Thalamus ab, in der Dylia eines ihrer „Pfauenwörter“ abrufen muss (vgl. ebda, 165). In *Prinzessin Insomnia* wird daher zwar grundsätzlich ein Lernende-Lehrender-Verhältnis zwischen Dylia und Opal aufgebaut, es wird aber an einigen Stellen umgekehrt.

Moers' Vorliebe für elaborierte Sprachspiele folgend finden sich im Roman ebenfalls stilistische Mittel, die wissenschaftliches Vokabular aufgreifen und literarisch aufbereiten. Dabei kommt es vermehrt zu Wortneuschöpfungen, die sich z. B. an bestehende Wörter annähern können, wie die „unter der Bestrahlung von vollem Mondlicht [ausgeschüttete] [...] körpereigenen Droge [...] *Insomnilin*<sup>387</sup>“ (ebda, 25). Die Nähe zum tatsächlich existenten „Insulin“ ist dabei leicht zu erkennen, wird aber zusätzlich humorvoll mit dem Fremdwort „Insomnia“ für die Schlaflosigkeit der Prinzessin kombiniert und zu einem neuen Wort verwoben, das dennoch nach einem wissenschaftlichen Fachbegriff klingt. Andere Begriffe lehnen sich noch grundsätzlicher an bestehende an, wie „contraindikativ“ (ebda, 29), das so zwar nicht besteht, allerdings ein logisches Adjektiv zum Nomen Kontraindikation herstellt, das in seiner tatsächlichen Definition als medizinische Gegenanzeige dem entspricht, was in *Prinzessin Insomnia* für „contraindikativ“ ausgesagt wird: „Das bedeutete „nicht empfehlenswert“. Eigentlich ein Begriff aus der Medizin, der hauptsächlich von Ärzten oder Apothekern benutzt wurde, zum Beispiel, wenn man ein gewisses Medikament besser *nicht*<sup>388</sup> einnehmen sollte“ (ebda). Moers spielt mit solchen Wortschöpfungen gekonnt mit den Fachbegriffen oder Fremdwörtern, die den Leser\*innen unter Umständen bekannt sind. Selbst wenn das nicht der Fall ist, ist zumindest aber davon auszugehen, dass die Rezipient\*innen damit vertraut sind, dass wissenschaftliches Vokabular meist komplex ist oder z. B. Elemente des Lateinischen aufweist. So kann Moers neue Worte schaffen und ihnen den Anschein einer Fachsprache verleihen, wenn er sie z. B. besonders kompliziert macht („Hojotojokomeshi“ (ebda, 34)) oder mit lateinischen Wortstämmen versieht („Linguamundivagant“ (ebda, 31)). Wie an den beiden Beispielen evident wird, können diese Neuschöpfungen entweder völlig verrückt klingen (wie im ersten Fall) oder mit grundsätzlichen Sprachkenntnissen erschließbar sein, sodass aus „Lingua“ (Sprache) „Mundus“ (Welt) und „vagus“ (Vagant) die Definition im Roman abzuleiten ist, dass „jemand in sprachlichem Sinne weltläufig, also sozusagen

---

<sup>387</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>388</sup> Kursivsetzung im Original.

nicht nur mit dem Finger, sondern auch mit der Zunge auf der Landkarte gut unterwegs“ (ebda) ist.<sup>389</sup> Eine Besonderheit in der Benutzung medizinischer Begriffe – und anderer negativ besetzter Wörter – zeigt sich in Dylia's Umgang mit Krankheiten oder deren Symptomen, die sie oft umstellt, um sie anschließend als weniger bedrohlich wirkende Anagramme<sup>390</sup> zu verwenden, was sie als „*ridikülisierendes Anagrammieren*“<sup>391</sup> (ebda, 40) bezeichnet. Dazu gehören dann Wörter wie „*Ferzinharkt*“<sup>392</sup> (ebda), „*Flaganschall*“<sup>393</sup> (ebda) oder *Schandbeibenrollfav*<sup>394</sup> (ebda). Die Bezeichnung von Krankheiten und deren Ausprägungen wirken auf Dylia, die ebenfalls von einem mysteriösen Gebrechen betroffen ist, beängstigend, weshalb ihr die Mittel der künstlerischen Sprache an dieser Stelle dazu dienen, der medizinischen ihre Schrecken zu nehmen. Die Worte selbst bleiben grundsätzlich erhalten und sind durch Nachdenken für die Leser\*innen auch erschließbar, selbst wenn ihre Ursprungsform nicht unmittelbar genannt wird.

Ein weiteres Vorgehen, das wissenschaftliche Sprache<sup>395</sup> aufgreift, ist die Aufzählung und Katalogisierung. So denkt Dylia schon vor ihrer Körperreise darüber nach, ihre Träume in Zukunft in Farben einzuordnen und in entsprechend gestalteten Schränken zu archivieren (vgl. ebda, 57-61). Im Nachfolgenden macht sie sich Gedanken über die „Maßeinheit für Vergänglichkeit“ und erfindet dafür die Bezeichnung „*ein Schwunt*“<sup>396</sup> (ebda, 64). Auch wenn in beiden Fällen eine konkrete reale Anwendung nicht möglich oder schlichtweg sinnlos ist, greifen die Beispiele die wissenschaftliche Praxis zur Verortung und Bemessung auf, ziehen sie aber ähnlich wie zuvor eher ins Humoristische. Die Vorliebe zur Anordnung und

---

<sup>389</sup> Moers geht hinsichtlich der Sammlung von Dylia's Pfauewörtern, zu denen die Beispiele zählen, in einem weiteren Sinne sprachlich geschickt in seinem Spiel mit Fremdwörtern vor, denn er setzt zwischen die erfundenen Begriffe auch reale wie „Defenestration“ (Moers 2017, 30, als direkte Übernahme aus dem Englischen) und „Amygdala“ (ebda, 33). So verschwimmen die Grenzen zwischen tatsächlichen Fremdwörtern und Moers' erfundener Wissenschaftssprache noch mehr. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Moers' Eigenkreationen inzwischen sogar Eingang in die tatsächliche Benennung wissenschaftlicher Begriffe gefunden haben: „Neben der mittlerweile biologisch erfassten *Zamonischen Zwergspinne* (lat. *Caracladus zamoniensis*) ist seit 2013 der im antarktischen Eismeer liegende *Nachtigaller Shoal* offiziell verzeichnet“ (Peterjan 2019, 282, Kursivsetzung im Original).

<sup>390</sup> Anagramme verwendet Moers in seinen Zamonien-Romanen ziemlich häufig u. a. auch zur Umstellung von Namen, die dann teilweise mit einer besonderen Bedeutung aufgeladen oder karikiert werden (vgl. Brox 2011, 133-134). Ausführlicher zu diesem Vorgehen am Beispiel von *Die Stadt der Träumenden Bücher* siehe auch das betreffende Unterkapitel zu den „Buchlingen“ bei Altgeld (vgl. Altgeld 2008, 58-62).

<sup>391</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>392</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>393</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>394</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>395</sup> In *Prinzessin Insomnia* nicht anzutreffen, aber ebenfalls Ausdruck des Bezugs auf wissenschaftliche Schreibweisen sind Referenzen auf andere (fiktive) Texte, z. B. in *Ensel und Krete* in der „halben Mythenmetzbiographie“ am Ende des Romans (vgl. Peterjan 2019, 185-187 und Moers 2020, 229-255) und der Einsatz von Marginalglossen z. B. in *KBB* (vgl. Drywa 2011, 174-175 und z. B. Moers 2002, 452).

<sup>396</sup> Kursivsetzung im Original.

Katalogisierung, die Dylia hat, überträgt sich ebenfalls auf die Illustrationen im Roman. So gibt es zahlreiche Seiten, auf denen Gegenstände in Sammlungen angeordnet werden, z. B. die Kissenkollektion der Prinzessin (vgl. ebda, 17), ihre verschiedenfarbigen Traumschränke (vgl. ebda, 62) oder die Sammlung abgelegter Pantoffeln (vgl. ebda, 141). Diese mögen keine wissenschaftliche Relevanz haben, auf einer persönlichen Ebene sind sie allerdings Ausdruck von Dylias Vorliebe für Ordnung und Struktur und bilden somit prinzipiell auch ihr Gehirn ab. Das zeigt sich z. B. daran, dass in dessen Inneren in Form der Grotte Dylias Erinnerungsarchiv abgebildet wird, in dem alles extrem sorgfältig abgelegt ist (vgl. ebda, 140). Sie zeigen außerdem erneut eine Parodie der wissenschaftlichen Katalogisierungspraxis auf, hier allerdings mit Gegenständen, die normalerweise nicht darunterfallen würden.

Die Darstellungen können aber ebenfalls zur Illustration von Gehirnphänomenen und -bewohnern dienen und nehmen damit einen pseudo-naturwissenschaftlichen Charakter an, wenn sie beispielsweise die unterschiedlichen Arten von Zergessern oder rationalen Geomen akribisch auflisten (vgl. ebda, 118 und 186). Diese Überblicksdarstellungen übernehmen ihren Stil dabei z. B. von biologischen Fachbüchern, in denen unterschiedliche Tier- und Pflanzenarten mit Abbildungen gelistet werden. Ähnlich nutzt *Prinzessin Insomnia* Illustrationen ebenfalls zur Imitation wissenschaftlicher Aufzeichnungen und Studien<sup>397</sup>, wenn beispielsweise Dylias Forschungsarbeit über Zwielichtzwerge graphisch aufbereitet wird (vgl. Abbildung 63).

---

<sup>397</sup> Dylia thematisiert an verschiedenen Stellen ihr Interesse an wissenschaftlicher Arbeit. Sie möchte z. B. eine Doktorarbeit über Zwielichtzwerge verfassen (vgl. Moers 2017, 21-22) oder imaginiert eine schriftliche Aufarbeitung ihrer Reiseerlebnisse: „Dylia könnte ihre gesammelten Erfahrungen mit Opal wissenschaftlich aufbereiten und zur führenden Nachtmahr-Expertin Zamoniens werden. Und Vorträge an Universitäten halten: *Nachtmahre – Feinde in deinem Hirn*. Das würde sich gut auf einem Plakat mit ihrem Gesicht machen. Sie könnte ein Buch schreiben: *Ins dunkle Herz der Nacht – Ich reiste mit einem Nachtmahr*. Guter Titel, oder? Oder: *Amygdala – Die Expedition ins eigene Ich. Eine Reisebeschreibung*“ (ebda, 260, alle Kursivsetzungen im Original).

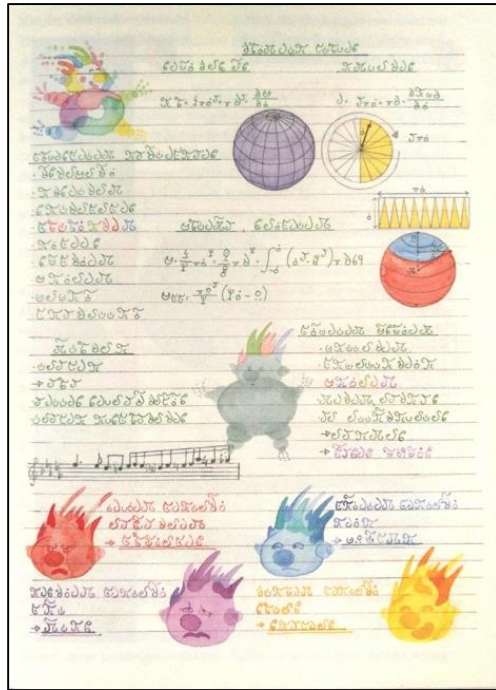


Abbildung 63 Dylia's Auszeichnungen zu den Zwiellichtzwerge in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 23, Scan)

Dabei wird die handschriftliche Aufzeichnung möglichst genau kopiert, indem z. B. unterschiedliche Farben, Unterstreichungen und Zeichnungen eingesetzt werden. Die mathematischen Vermessungen und Formeln oben rechts und in der Mitte und die „Typisierung“ der Zwerge in unterschiedlichen Farben und mit verschiedenen Emotionen unten im Bild unterstreichen die wissenschaftliche Komponente der Abbildung zusätzlich (vgl. Abbildung 63).<sup>398</sup> Mit den Illustrationen werden also nicht nur Handlungselemente des Textes aufgegriffen und bildlich umgesetzt, sie dienen ebenfalls der Vermittlung von Wissenschaftlichkeit und greifen dabei auf etablierte und bekannte Vorgehensweisen z. B. in Form der Aufzählung und Katalogisierung oder der handschriftlichen Studie zurück.

In *Prinzessin Insomnia* taucht zum ersten Mal innerhalb der hier untersuchten Werke eine kranke Protagonistin auf, die dadurch eine besondere Grundmotivation für die Reise durch den Körper erhält. Durch das geheimnisvolle Leiden der Prinzessin erhält das Mysterium des eigenen Gehirns eine zusätzliche Dimension. Die Krankheit zeigt sich außerdem ebenfalls in der Personifizierung von Symptomen, die durch den speziellen Gebrauch des Lateins und seiner Umformung passende Namen erhalten. Insgesamt ist vor allem Moers' Einsatz von Sprache in Bezug auf wissenschaftliche Elemente im Text besonders hervorstechend.

<sup>398</sup> Die Musiknoten stellen an dieser Stelle auch einen Bezug zur Kunst her, die sich durch das Notensystem sehr gut in das wissenschaftliche Konzept der Seite einfügt.

So verwendet er beispielsweise die korrekten anatomischen Fachtermini für die Bereiche des Gehirns und vermittelt so grundlegendes biologisches Wissen. Andererseits karikiert er mit Wortneuschöpfungen z. B. die wissenschaftliche Verwendung lateinischer Begriffe oder grundsätzlich verkomplizierender Sprache. Ebenfalls an die wissenschaftliche Praxis angelehnt sind die zahlreichen Aufzählungen, die sich nicht nur im Text zeigen, sondern sich ebenso auf die Illustrationen auswirken. Hier werden durch katalogartige Überblicksdarstellungen sowohl Alltagsgegenstände als auch Gehirnspezifika in ein naturwissenschaftliches Licht gerückt, wobei der Stil biologischer Fachliteratur gekonnt imitiert wird. Diese Technik wird ebenfalls genutzt, um Dylia's handschriftliche Studien im Roman graphisch abzubilden. Auch sie rekurren auf bekannte akademische Praxis und greifen somit wissenschaftliche Elemente auf, die in den Roman eingebracht werden.

### 3.4.3. Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen

Bereits mit dem Ausgangspunkt der konkreten Reise in das Zentrum des Wahnsinns, aber auch mit der Körper- bzw. Gehirnreise insgesamt wird in *Prinzessin Insomnia* ein großes Potenzial für philosophische Betrachtungen geschaffen. Dylia ist dabei als Protagonistin, die durch ihre Krankheit in besonderer Weise gestaltet ist, erneut genauer zu betrachten, da sich durch sie schon vor der eigentlichen Körperreise ein **gesteigertes Interesse an der eigenen Persönlichkeit und dem eigenen Verstand** zeigt. Außerdem verfügt die Prinzessin über besondere Eigenschaften wie **übersteigerte sinnliche Wahrnehmung**, die ihr Einblick in Dinge bieten, die den anderen Figuren verborgen bleiben. Der Nachtmahr Opal, der sich schon aufgrund seines „Berufes“ mit dem Unterbewusstsein, dem Traum und dem Wahnsinn auskennt, dient immer wieder als Anstoß für **philosophische Überlegungen und Debatten**, die die Körperreisenden auf ihrem Weg begleiten und dabei oft direkt auf das Erlebte bezogen sind. In der Beziehung der beiden Hauptfiguren, die bis zum Ende sowohl für die Leser\*innen als auch für die Protagonist\*innen selbst bis zu einem gewissen Grad undurchsichtig bleibt, offenbaren sich außerdem **Emotionen** als individuelle Erfahrungen, die literarisch während der Reise aufbereitet werden. Als interessantester Part in *Prinzessin Insomnia* kann allerdings die **Gestaltung Amygdalas** gelten, die als Ort des Wahnsinns die tiefste zu erreichende Erkenntnisebene für die Protagonist\*innen darstellt. Darüber hinaus spielen **Fragen der Identität**, die an konkrete Orte oder Ereignisse während der Reise geknüpft sind, jedoch auch an anderen Stellen eine Rolle.

Durch ihre Krankheit hat die Protagonistin zwar wenig Schlaf, dazu aber umso mehr Zeit, sich mit diversen Fragestellungen auseinanderzusetzen. Dass diese sich dabei um die eigene Persönlichkeit und den Verstand drehen, ist hinsichtlich Dylia's Angst, ihn irgendwann durch ihre Krankheit zu verlieren, wenig verwunderlich:

„Sag mal – wer bist du eigentlich?“, fragte sie ihr Spiegelbild mit einem spöttischen Lächeln. „Bist du ich oder bin ich du? Oder sind wir beide zusammen jemand ganz anderer? Hm?“ Wenn sie einmal so weit gekommen war wie heute, achtzehn Tage und Nächte in Folge ohne jeglichen Schlaf, dann kokettierte sie hin und wieder mit dem Gedanken, dass auch ihre geistige Gesundheit auf dem Spiel stehen könnte. Sie warf den Kopf in den Nacken, legte theatralisch den Handrücken an ihre kalte Stirn und fragte ihr Spiegelbild mit bebender Stimme: „Ich werde doch nicht etwa“, sie machte eine kurze dramatische Pause, „langsam wahnsinnig?“ (ebda, 13)

Wenngleich Dylia den drohenden Wahnsinn hierbei parodiert, wird doch deutlich, dass der Gedanke daran und damit wohl auch die Angst davor ihr nicht fremd sind. Interessant ist, dass sich die hier geschilderte Szene vor einem Spiegel abspielt, was Ähnlichkeiten zur Diskussion über das Selbst in *Neurocomic* aufweist.<sup>399</sup> Das gespiegelte Ich dient der Überzeugung, weiterhin dem zu entsprechen, was im Spiegel wahrgenommen wird. Gleichzeitig stellt sich Dylia grundsätzlich dem Dualismusproblem, indem sie sich fragt, ob sie mit ihrer gespiegelten Darstellung identisch ist. Die anhaltende Schlaflosigkeit führt dazu, dass solche Fragen drängender werden, denn sie bewirkt bestimmte Bewusstseinszustände, die den eigenen Körper in eine neue Perspektive rücken:

Bei ihren einsamen Wanderungen schwebte die Prinzessin manchmal wie eine Doppelgängerin neben sich her und beobachtete selbstkritisch ihre eigenen Aktivitäten. War ihr Astralleib dabei:

- A. vollkommen sichtbar und undurchsichtig,
- B. halbwegs sichtbar und durchsichtig oder
- C. völlig unsichtbar? (ebda, 15)

Wie eine Vorankündigung der späteren Ereignisse, für die Dylia tatsächlich einen zweiten Körper erhält, wird schon zu Beginn die Frage der Wahrnehmung des eigenen Ichs außerhalb

---

<sup>399</sup> Siehe hierzu auch die Umkehr des „Spiegelstadiums“ in *Die Stadt der Träumenden Bücher*, in dem, wie Schäbler beschreibt, die Identität des Schattenkönigs durch seine Verwandlung sozusagen zersplittert, statt sich zusammensetzen (vgl. Schäbler, 2011, 143-144). Es zeigt sich allerdings noch deutlicher an der Spiegelszene in *Prinzessin Insomnia*, dass Moers auf philosophische Ansätze zurückgreift.



des Leibs aufgegriffen. Interessant ist dabei die formale Gestaltung als Aufzählung von Optionen (A, B, C)<sup>400</sup>, die wieder an Fachtexte erinnern und an diesem Punkt die Gegenüberstellung unterschiedlicher (philosophischer) Thesen aufgreifen.<sup>401</sup>

Die Protagonistin stellt also in Bezug auf ihre Krankheit nicht nur einen Ausgangspunkt für wissenschaftliche, sondern ebenso für philosophische Betrachtungen dar. Das zeigt sich ebenfalls daran, dass Dylia aufgrund ihres Leidens über bestimmte Fähigkeiten verfügt, die ausgeschlafene Menschen in ihrem Umfeld nicht haben. Dazu zählen das Riechen von Musik, das Schmecken von Farben oder auch die Fähigkeit, die eigene Hand zu röntgen (vgl. ebda, 19).<sup>402</sup> Die verstärkte Sinneswahrnehmung bis hin zur Synästhesie erlaubt es Dylia bereits vor ihrer eigentlichen Körperreise zum einen, sich selbst von innen zu betrachten (wenn auch nur teilweise und ohne dabei medizinische Möglichkeiten des Röntgens zu überschreiten) und zum anderen ihre Gedanken zu beobachten. Dies ist ihr zunächst nicht klar, denn die tatsächliche Funktion der von ihr benannten „Zwielichtzwerge“, die die Protagonistin in ihrem Zimmer wahrnimmt, wird ihr erst durch Opal im Gehirn erklärt:

„Ich glaube, der korrekte naturkundliche Fachausdruck ist *Geistgeister*<sup>403</sup>.“ [...] „In deiner Welt würde man ihre Funktion vielleicht mit der von Bienen vergleichen. Bienen bestäuben Pflanzen und halten damit die florale Kommunikation in Gang. Die Geistgeister verbinden Gedanken und halten so das Denken im Fluss – dasselbe Prinzip, nur ohne Honig. (ebda, 110)

Zwar setzt Opal die „Geistgeister“ nicht direkt mit Dylias Gedanken gleich, er unterstellt ihnen aber die Rolle von Gedankenträgern in Form von „Bienen“, die diese transportieren. Die Ansicht Dylias, ihre Gedanken seien ihre besten Freunde (vgl. ebda, 48) und die Angewohnheit der Geistgeister, ihr während der Reise kaum von der Seite zu weichen und ihr in unterschiedlichen Situationen beizustehen (z. B. ihre Selbstopferung bei der Befragung im Thalamus, vgl. ebda, 177-178), weisen ebenfalls darauf hin, dass sie sehr eng an Dylia gebunden sind. Wenngleich die Protagonistin vor ihrer Reise noch nicht mit der Funktion der

---

<sup>400</sup> Später in der Handlung greift der Roman auf diese Aufzählung von Thesen noch einmal zurück, um über Dylias Schlaf- bzw. Wachzustand nachzudenken (vgl. Moers 2017, 57).

<sup>401</sup> Ein ähnliches Vorgehen im Vergleich philosophischer Denkrichtungen beobachtet Schäbler in *Ensel und Krete*, in der die Erzählinstanz unterschiedliche Versionen für den weiteren Verlauf der Handlung entwirft: „Dieser metanarrative Einschub des Erzählers ist auf intrikate Weise doppelt kodiert: Zum einen dient er auf der Textoberfläche der Spannungserzeugung, zum anderen spielen diese Versionen unterschiedliche Denktraditionen in der westlichen Philosophie durch. Vor allem der Verweis des Erzählers auf die Möglichkeit, dass die Kinder Opfer einer Halluzination sind, ihre Realität folglich nur imaginiert, entspricht der cartesianischen Theorie des Skeptizismus [...]. Moers‘ Text spielt so gekonnt mit verschiedenen Philosophien und Textsorten“ (Schäbler 2011, 151).

<sup>402</sup> Dies wird auch durch eine Illustration einer durchleuchteten Hand unterstrichen (vgl. Moers 2017, 19), was wiederum auf eine naturwissenschaftliche/medizinische Darstellung anspielt.

<sup>403</sup> Kursivsetzung im Original.

Zwerge vertraut ist, so ist es doch als ein besonderer Umstand auf Basis ihrer Erkrankung und den daraus resultierenden, übersteigerten, Wahrnehmungsformen zu werten, dass sie sie in Form einer Art Ausschnitt des eigenen Gehirns bereits vor der Körperreise wahrnimmt.

Während der Reise ergeben sich zwischen den beiden Protagonist\*innen philosophische Überlegungen und Debatten. Dabei ist die Figur Opal von besonderer Relevanz, da der Nachtmahr als grundsätzlich andersartig angelegt ist, wenn man ihn mit Dylia vergleicht.<sup>404</sup> Einige grundlegende Konzepte scheinen ihm fremd zu sein, z. B. Freundschaft (vgl. ebda, 133) oder Schlaf (vgl. ebda, 249) und er zeichnet sich laut eigenen Angaben durch negative Züge wie Missgunst als seine „vornehmste Eigenschaft“ (ebda, 94) aus. Im Großen und Ganzen bleibt Opal im Laufe der Handlung eher undurchsichtig, da er immer wieder sein Verhalten verändert, besonders auffällig am Ende der Handlung, wenn er sich entgegen seinem ursprünglichen Ziel dazu entschließt, Dylia nicht dem Wahnsinn zu übergeben (vgl. ebda, 299). Im Wesentlichen lässt sich allerdings festhalten, dass der Nachtmahr zunächst als Gegenspieler angelegt wird, auch insoweit er Dylias Ansichten immer wieder infrage stellt oder sie zum Nachdenken über bestimmte Sachverhalte anregt. Diese Umstände können sich u. a. aus seiner speziellen Rolle ergeben:

„Selbst *wenn*<sup>405</sup> in diesem Augenblick eine Wache hereinkäme, würde sie lediglich sehen, wie du dich mit der Nachtluft unterhältst. [...] Denn nur du kannst mich sehen. Und sonst niemand.“ „Ahaaa!“, triumphtierte Dylia, die sich an einen letzten Rest von Logik klammern wollte. „Du gibst es also zu! Dass du ein Hirngespinst von mir bist! Dass du nur in meiner Vorstellung existierst!“ Opal nickte ernst. „Zu Punkt eins: ein deutliches Ja.“ Dann schüttelte er den Kopf wie ein trotziges Kind. „Zu Punkt zwei allerdings: ein klares Nein. Denn ich existiere ja zumindest auch in *meiner eigenen Vorstellung*. Das kannst du ja wohl schlecht leugnen. Sieh es doch einfach philosophisch: Ich ängstige dich – also bin ich! (ebda, 81-82)

Bereits seine Eigenschaft als Geschöpf, das (laut eigener Aussage) nur von der Protagonistin wahrgenommen werden kann, bringt die kurze philosophische Debatte in Gang, die abermals auf die Bedingungen der eigenen Existenz eingeht. In einer Abwandlung des Descartes'schen Leitsatzes stellt der Nachtmahr die Angst als das ihn definierende und bildende

---

<sup>404</sup> Es wird nicht ersichtlich, welcher zamonischen Gattung Dylia angehört. Die Illustration zu Beginn legt eine menschenähnliche Figur nahe (vgl. Moers 2017, 10, vor der Seitenzählung), jedoch spielen diese in den sonstigen Zamonien-Romanen keine große Rolle, denn hier werden die Protagonist\*innen in der Regel durch andere zamonische Lebensformen gestellt (z. B. der Blaubär in *KBB*, Echo, das Krätzchen im *Schreckenmeister* oder die Fhernhachengeschwister in *Ensel und Krete*). Es gibt abgesehen von ihrer Krankheit und den daraus resultierenden Fähigkeiten jedoch keine Hinweise in der Gestaltung der Figur Dylias, die darauf hinweisen würden, dass ihr Aussehen oder Verhalten in wesentlichen Punkten vom menschlichen abweicht. Im Wesentlichen ist hierbei ihre genaue Gattung unerheblich, da sie den Leser\*innen als Identifikationsfigur dienen kann und grundsätzliche Werte und Normen mit ihnen teilt, während dies bei Opal nicht immer der Fall ist.

<sup>405</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

Element heraus, grundsätzlich aber die Wahrnehmung seines Selbst durch sich selbst. Das Denken wird hier durch ein Gefühl (ängstigen) ersetzt und ist damit nicht mehr auf den Nachtmahr bezogen, sondern benötigt Dylia (als zu ängstigende Person), um im philosophischen Leitsatz des Nachtmahrs Geltung zu haben. Diese enge Beziehung der beiden setzt sich im weiteren Verlauf der Handlung fort, denn sie sind während der Reise immer wieder aufeinander angewiesen, um die unterschiedlichen Gefahren zu bewältigen. Unabhängig von seiner Andersartigkeit<sup>406</sup> kann Opal allgemeine philosophische Debatten anregen, die für Dylia logisch zu erfassen sind und sich ebenfalls mit dem Selbst beschäftigen. So macht er eine klare Unterscheidung zwischen Körper und Geist:

„Deine Füße sind völlig in Ordnung und alles andere auch. Hier gibt es keine Krankheit.“ Dylia hüpfte weiter. „Nicht?“, fragte sie. „Wir sind im Reich deiner Gedanken“, nickte Opal. „Hier herrscht die Natur des Geistes – *deines*<sup>407</sup> Geistes. Deine eigene Kreativität, der freie Wille und sonst nichts. Die verdammte Krankheit gehört zu deinem Körper. Und da ist sie auch geblieben.“ (ebda, 109)

*Prinzessin Insomnia* vertritt also grundsätzlich eine Auffassung der Dualismusfrage, die sich zugunsten einer eindeutigen Aufteilung von Körper und Geist positioniert, ansonsten wäre die Reise ins eigene Ich an dieser Stelle auch nicht möglich, da Dylia, wie von Opal erklärt, ihren physischen Körper hinter sich lässt und trotzdem etwas darüber Hinausgehendes existieren muss, damit sie die Körperreise überhaupt wahrnehmen kann.

Auch an anderen Stellen bringt Opal die Protagonistin zum Nach- und Überdenken ihrer Vorstellungen, z. B. wenn sie sich über die komplizierten Regeln und Vorgänge in ihrem Gehirn beschwert und er sie fragt, ob es ihr tatsächlich lieber wäre, wenn in ihrem Kopf alles ganz einfach strukturiert wäre (vgl. ebda, 156). Gleiches gilt für die Annahme, dass Dylia keine abgründigen Triebe in sich vermutet:

„Klar! Das denkt jeder! Dass er eigentlich gar keine Abgründe besitzt: Abgründe? Triebwünsche? Iiich? Niemals! Aber deswegen verdrängt man sie ja. Damit man weiter an das Märchen von der eigenen Unschuld glauben kann. Aber das ist Selbstbetrug.“ Opal blickte angewidert in den Abgrund. „Sei versichert: Du willst nicht wissen, was dort unten wirklich lungert. Sich dort hineinzugeben käme dem Wunsch nach Selbstausslöschung gleich.“ (ebda, 220)

In dieser und ähnlichen Situationen wird der Nachtmahr bewusst eingesetzt, um Dylias und gegebenenfalls auch die Gedankengänge der Rezipient\*innen infrage zu stellen oder durch

---

<sup>406</sup> Hankeln stellt allgemein für Zamonien heraus, dass die in der Fantasy verwendete „Verfremdung des Vertrauten“ (Hankeln 2013, 166) u. a. über die Figurenebene funktioniert (vgl. ebda).

<sup>407</sup> Kursivsetzung im Original.

neue Impulse anzuregen. Sie tragen somit im Wesentlichen zur Einflechtung philosophischer Ideen und Standpunkte in den Roman bei. Während die vorangegangenen Aussagen Opals verallgemeinerbar sind, kann er seine Ausführungen auch auf Dinge beziehen, die wesentlich abstrakter sind und die auf besondere Ereignisse innerhalb der Handlung verweisen, wie die Entstehung einer Idee, die in Dylia's Kopf tatsächlich figürlich Gestalt annimmt (vgl. ebda, 124-130). Sie können ebenso völlig abstruse philosophische Ansichten widerspiegeln wie die, dass das Leben eine Wurst sei, eine Theorie, die Opal angeblich im Kopf eines Philosophiestudenten gesehen hat (vgl. ebda, 128).<sup>408</sup>

Wie bereits erwähnt, wird immer wieder die Unterschiedlichkeit zwischen Opal und Dylia (meist von ihm selbst) betont, was sich ebenfalls in Bezug auf Emotionen in *Prinzessin Insomnia* nachvollziehen lässt. Opal beschreibt seine eigenen Empfindungen als völlig entgegengesetzt zu allem, was Dylia empfinden kann, sodass sich seine Emotionswelt für sie unmöglich erschließen kann. Was zunächst als Besonderheit des Nachmahrs dargestellt wird, erweist sich auf den zweiten Blick und durch Perspektivierung Opals wiederum als allgemeingültiges und nachvollziehbares Prinzip:

„Kannst *du*<sup>409</sup> mir vielleicht besser erklären, wie *du* empfindest? Hm?“, entgegnete Opal, ebenso eingeschnappt. „Das glaubst du doch wohl selber nicht! Liebe, Hass, Wut, Angst, Neid, Trauer – das sind nur Worte. Für Dinge, die erheblich größer und komplexer sind als die größten Sterne im Universum. Und die soll ich dir in drei Sätzen erklären, ohne dass dir das Hirn rotiert? Daran kannst du mal sehen, wie jung du bist. Du bist noch viel zu klug.“ „Zu klug für mein Alter?“ Dylia war noch verwirrter als vorher. [...] Opal ächzte. „Jeder wird klug geboren und dann immer dämlicher<sup>410</sup> – so ist das nun mal. Wir wissen alles und verlieren es nach und nach auf dem Weg. Aber wenn man endlich so weit ist, das begreifen zu können, dann ist man zu blöde geworden, um es zu kapieren. (ebda, 213)

In dieser Passage zeigen sich die Komplexität (menschlicher) Emotionen und ihre Individualität von Person zu Person, die Opal durch seine rhetorische Frage, ob Dylia ihm ihre Gefühle erklären kann, deutlich betont. Er bringt außerdem Erfahrung und Erkenntnisse/Wissen zusammen, nur um sie als einander entgegengesetzte Prinzipien zu entlarven, die nie gemeinsam auftreten können, wenn es beispielsweise um Emotionen geht. Er thematisiert damit indirekt das grundsätzliche Streben nach Wissen und Verstehen der Körperreise, das ebenfalls nie allumfassend sein kann. Das gleiche Prinzip verbietet Dylia den Abstieg in den

---

<sup>408</sup> Das „Wurstmodell“ kann als intertextuelle Anspielung auf O'Briens *The Third Policeman* angesehen werden, in dem der Erzähler ebenfalls eine philosophische Theorie vorstellt, nach der die Erde wurstförmig ist (vgl. O'Brien 2007, 303-305).

<sup>409</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>410</sup> Vgl. hierzu auch im *Nutshell*-Kapitel die entsprechenden Bemerkungen zu *Womb*, in welchem dem Fötus ein Wissensvorsprung gegenüber den Erwachsenen unterstellt wird (vgl. Goodman 2017, 8).

Sulcus centralis, wo ihr Unterbewusstsein beheimatet ist. Wie Opal sagt, käme dies der „Selbstausslöschung gleich“ (ebda, 220), denn was die Protagonistin dort unten erleben würde, wäre mit ihrem Verstand vermutlich nicht zu erfassen und würde ihn nicht nur übersteigen, sondern ebenso zerstören. An dieser Stelle zeigt sich in *Prinzessin Insomnia* auch eine räumliche Aufteilung, die an Sigmund Freuds dreiteiliges Modell des Über-Ichs, Ichs und Es erinnert, dargelegt in seiner Schrift *Das Ich und das Es* von 1923. Der rationale Ort des Denkens, der Thalamus, kann leicht mit der idealisierten Instanz des Über-Ichs gleichgesetzt werden, die Freud auch als „*Ich-Ideal*“<sup>411</sup> (Freud 1994, 267) bezeichnet.<sup>412</sup> Dagegen stellt der mit Triebwünschen gefüllte Sumpf des Unterbewusstseins das Es dar. Dylia, die versucht, die verschiedenen Komponenten ihres Gehirns bzw. Bewusstseins zu durchreisen und damit auch in gewisser Weise zu vereinnahmen, kann als abwägendes Ich gelesen werden.<sup>413</sup>

Die Beziehung zwischen Dylia und Opal folgt in Anlehnung an die Komplexität der Emotionen einem ähnlich verwirrenden Muster. Werden die beiden Körperreisenden zunächst als Antagonisten oder allenfalls notgedrungene Gefährten inszeniert, was grundsätzlich einen Gegensatz zwischen den beiden vermittelt, so wird im Laufe der Reise ersichtlich, dass die beiden mehr verbindet, als trennt. Das wird erneut durch die Zwielichtzwerge verdeutlicht. Schon zu Beginn schließen sich den beiden mehrere der Geschöpfe an, die im Laufe der Gehirnreise immer mehr an Größe gewinnen. Opal erklärt sich den Zuwachs unter anderem damit, dass die Zwerge bestimmte Erfahrungen machen und dadurch heranwachsen. Dazu gehören z. B. die Beobachtung, dass sich einige ihrer Gefährten für Dylia opfern, um sie vor der Auslöschung im Thalamus zu bewahren oder der Anblick der Erinnerungsgrotte (vgl. Moers 2017, 184). Prinzipiell bilden die Zwielichtzwerge dabei Dylias persönliche geistige Reifung ab, die sich in Form ihrer wachsenden Gedanken manifestiert. Gleichzeitig spiegelt

---

<sup>411</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>412</sup> Laut Freud ist das Über-Ich auch „Repräsentanz unserer Elternbeziehungen“ (Freud, 1994, 274), verkörpert also Normen, Werte und Ideale, die weitergegeben wurden. Dylias Beziehung zu ihren Eltern bleibt weitestgehend unklar. Deutlich wird allerdings, dass sie – evtl. auch als Gegenreaktion auf die teils pseudowissenschaftlichen Versuche ihrer Eltern, sie zum Schlafen zu bringen (vgl. Moers 2017, 15-18) – sehr stolz auf ihre eigenen intellektuellen Leistungen ist oder zumindest eine Idealvorstellung davon hat (ersichtlich z. B. an der Passage, in der sie sich vorstellt, die Sprache an sich erfunden zu haben, vgl. ebda, 49-50). Es ist daher durchaus argumentierbar, dass Dylias Über- oder Ideal-Ich dem rational-intellektuellen Bereich ihres Gehirns sehr nahekommt.

<sup>413</sup> Freud schreibt hierzu: „Während das Ich wesentlich Repräsentant der Außenwelt, der Realität ist, tritt ihm das Über-Ich als Anwalt der Innenwelt, des Es, gegenüber. Konflikte zwischen Ich und Ideal werden, darauf sind wir nun vorbereitet, in letzter Linie den Gegensatz von real und psychisch, Außenwelt und Innenwelt, widerspiegeln“ (Freud 1994, 274-275). Dazu passt auch die Vorstellung von Dylia (der Körperreisenden) als Ich, das im Roman von außen nach innen dringt und die Ansichten der Außenwelt mit ihrer eigenen Innenwelt in Einklang bringen muss.

sich in den Zwergen die Beziehung zu Opal teilweise wider. Besonders auffällig ist nämlich, dass Dylia einer der Zwerge vorrangig ins Auge fällt: „Dylia fiel jetzt auf, dass einer der Geister von außergewöhnlicher Färbung war. Er war der einzige, der allein in einem zarten Rosa schillerte. Dylia hätte ihn unter Hunderten Geistgeistern erkannt“ (ebda, 121). Es ist interessant, dass aus der Gruppe der Zwielichtzwerge ausgerechnet einer besonders herausgestellt wird. Die blassrosa Färbung legt dabei Assoziationen mit aufkommenden Gefühlen der Zuneigung nahe, die sich im weiteren Verlauf der Handlung bestätigen, denn obwohl Dylia die Möglichkeit hätte, den Nachtmahr in der Großen Fissur abstürzen zu lassen, entscheidet sie sich dagegen, ebenso wie er letzten Endes beschließt, sie nicht dem Wahnsinn zu übergeben. Obwohl es Dylia gelingt, Opal nach ihrer Rückkehr auszutricksen und ihn so dazu zu bringen, sich von ihr zu lösen und aus dem Fenster zu springen, treffen sie die Erinnerungen an die gemeinsame Zeit doch schmerzvoll, während sie dem Nachtmahr beim Zersplittern<sup>414</sup> zusieht (vgl. ebda, 330-331). Eine Liebesbeziehung zwischen den beiden legt der Text zwar nur indirekt nahe<sup>415</sup>, es lässt sich aber eindeutig anhand der Zwielichtzwerge eine Entwicklung in Dylias Gedanken- und Gefühlswelt nachvollziehen, die mit ihrer Reise und der Bekanntschaft mit Opal zusammenhängt. Peterjan fasst für die Entwicklungsreise (hier zwar eher in Bezug auf *KBB* und *Rumo & die Wunder im Dunkeln*, aber übertragbar) zusammen:

Die individuell-persönliche Reifung des Protagonisten zu einem idiosynkratischen Charakter und zur sozialen Handlungsfähigkeit wird raum-metaphorisch über die bewältigten Stationen einer Reise veranschaulicht. Diese erfolgt wiederum doppelt: Einerseits im Sinne der traditionellen Entwicklungsgeschichte zur sozialen Mündigkeit als Suche nach dem Platz in der Gesellschaft, andererseits als erfolgreiche phantastische Entwicklung der eigenen Identität. [...] Bildungserwerb und das allmähliche Meistern adoleszenzspezifischer Probleme sind in Zamonien nämlich nicht psychologischer Mehrwert des Abenteurers – dessen Effekt erst nach der Rückkehr in eine Primärwelt offenkundig werden würde – sondern Bildungserwerb und Adoleszenz werden in Zamonien selbst als Abenteuer inszeniert. (Peterjan 2019, 166-167)

---

<sup>414</sup> Da Opal angibt, unsterblich zu sein oder zumindest, dass die Sterblichkeit von Nachtmahren bisher nicht erwiesen sei, ist die einzige Möglichkeit, ihn für längere Zeit loszuwerden, das Zersplittern, das den Nachtmahr aufgrund seiner recht instabilen Struktur in sehr viele Einzelteile zerlegt, aus denen er sich erst über einen langen Zeitraum wieder zusammensetzen kann (vgl. Moers 2017, 90-92). Diese Besonderheit spiegelt ebenfalls das philosophische Thema der Konstruktion des Selbst wider, indem der Nachtmahr sich wie ein Puzzle erneut zusammensetzen muss.

<sup>415</sup> Nachdem Opal am Ende zersplittert ist, weist Dylias Gedankenspinne sie darauf hin, dass er ihr nicht zufällig dabei geholfen haben könnte, sich von ihm zu lösen, sondern dass dies aus Liebe geschehen sei (vgl. Moers 2017, 332). Opal kann dies zwar nicht mehr bestätigen, es ist jedoch nicht allzu abwegig. Eine andere These ist die, dass sich die Liebe hier auf „Selbstliebe“ bezieht. Dazu mehr weiter unten in Bezug auf Dylias „Oberüberwort“.

Auch die psychische und emotionale Reifung sind damit eng an die Reise gehängt, denn Dylia erlangt während ihres Aufenthalts im Gehirn nicht nur naturwissenschaftliches Wissen, sondern wird ebenfalls mit philosophischen Fragestellungen und Ideen eindrücklich konfrontiert, die wiederum zu ihrer persönlichen Reifung beitragen.

Wie bereits festgehalten, können so während der Körperreise wichtige Erkenntnisse gewonnen werden, während andere weiterhin verborgen bleiben müssen bzw. sich dem Verstand der Protagonist\*innen entziehen. Eine der unüberschreitbaren Grenzen wurde bereits mit dem Unterbewusstsein im Sulcus centralis thematisiert. Eine weitere ist die Schwelle des Wahnsinns, die Dylia in der Amygdala zwar vorfindet, aber letztlich nicht überschreitet, denn mit diesem Schritt würde sie sich zwar nicht als Figur, wohl aber als Erzähl- bzw. Fokalisierungsinstanz auflösen. Ähnlich wie Fioretos es beschreibt, ist Dylia an dem Punkt angekommen, an dem jeder weitere Schritt bedeuten kann, dass sie nicht mehr aus ihrem eigenen Kopf zurückkehren wird (vgl. Fioretos 2003, 34). Der Irrsinn würde ihr zwar womöglich die tiefste Ebene ihres Bewusstseins offenbaren, gleichzeitig jedoch den Weg in die Außenwelt versperren. Dieser Grenzüberschreitung wird auch in *Prinzessin Insomnia* der Wunsch nach Rückkehr bzw. die Bewegung von innen nach außen vorgezogen. Damit bleibt das größte Geheimnis, das Dylia auf ihrer Körperreise noch erkunden kann, die Amygdala selbst, die daher einer genaueren Beobachtung bedarf, bevor anschließend weitere Orte und Geschehnisse auf ihren philosophischen Gehalt hin während der Reise betrachtet werden.

Die Amygdala als entferntester Winkel, den Dylia von ihrem Gehirn noch erfassen kann, zeichnet sich primär durch seine Unvollständigkeit aus. Bereits darin zeigt sich, dass dieser Ort nicht in seiner Vollkommenheit wahrgenommen werden könnte, ohne dass die Protagonistin gleichzeitig davon berichten könnte:

„Das sind keine Gebäude“, antwortet Opal. „Das sind Wahnvorstellungen, oder zumindest die Grundmauern davon. Wenn dein Gehirn einmal verrückt wird, dann wird es darauf noch viel wahnsinnigere *Gebäude*<sup>416</sup> errichten. Siehst du das große, blaue Gebilde da hinten zum Beispiel? Das könnte eine grandiose Zwangsvorstellung werden. Oder das dahinter! Das wird vielleicht mal ein ausgewachsener Verfolgungswahn. Dieses Ruinengebäude daneben könnte eine Demenz werden. Begreifst du? Das ist erst der Anfang. Das Fundament. Der Grundriss. Die Blaupause für zukünftigen Irrsinn. (Moers 2017, 284)

Der Turm, in dem sich der Wahnsinn selbst befindet, wird analog wie folgt beschrieben: „Der Turm war so hoch, dass man seine Spitze oder das Dach nicht mehr sehen konnte, weil

---

<sup>416</sup> Kursivsetzung im Original.

es oben im Dunst verschwand. Auf Dylia wirkte er wie ein besonders phantasievoll gestalteter Schornstein, der sich im Nichts auflöste“ (ebda, 294). In beiden Fällen wird eine Unfertigkeit oder Unvollkommenheit suggeriert, die sich ebenso auf die Wahrnehmung der Protagonistin bezieht. Die Amygdala kann nur bruchstückhaft erfasst werden, da sie den Ort darstellt, wo Physisches und Metaphysisches am stärksten aufeinandertreffen. So folgt der Ausschüttung des Adrenalins als Reaktion auf die Schritte der Protagonist\*innen auf dem Hirnboden die emotionale Komponente der Angst, die dadurch ausgelöst wird (vgl. ebda, 279). Zudem wird hier dem Prinzip der Ordnung und Logik, wie sie im Thalamus vorherrschen, das des Chaos und Irrationalen gegenübergestellt. So schafft die Amygdala bei den Besuchern eine anhaltende Reizüberflutung, z. B. durch beständige Blitze und eine anschwellende Geräuschkulisse (vgl. ebda, 278-279). Der Kontrollverlust kommt ebenfalls dadurch zum Ausdruck, dass Dylia und Opal beim Durchschreiten der „Weichen Wand“ (ebda, 271), der letzten Grenze vor der Amygdala, etwas von sich selbst hergeben müssen, was Dylia als ihre „Zuversicht. Die Lebensfreude. Die Hoffnung. Das Selbstvertrauen. Mein berühmtes Stehvermögen“ (ebda, 273) identifiziert. An diesem Verlust wird deutlich, dass die Körperreise in besonders entlegene Winkel mit einem Preis einhergeht. Passend zum Reisemotiv wird er in *Prinzessin Insomnia* als „Wegzoll“ (ebda, 272) bezeichnet.<sup>417</sup> Die Wand selbst besteht laut Dylias Beobachtungen aus aufgelösten Irrschatten (vgl. ebda, 271-272), wodurch sich erneut eine Mischung aus physischer Grenze und metaphysischen Elementen in Form der Irrschatten, die stellvertretend für negative Empfindungen stehen (vgl. ebda, 210), ergibt.

Amygdala stellt daher in seiner Ausgestaltung die äußerste Grenze zum rational nicht mehr Erfassbaren in *Prinzessin Insomnia* dar. Hier gelangt ebenfalls die Sprache an ihr Ende, zumindest wenn es darum geht, die Bewohner der Amygdala und deren „Traumsprache“<sup>418</sup> zu verstehen:

„Naja, es ist so ziemlich das Gegenteil von einer normalen Sprache, die man ja immer besser versteht, je mehr man von ihr hört und je mehr man sich mit ihr beschäftigt, nicht wahr?“ „So sollte es sein.“ „Bei der Traumsprache ist es genau andersrum: Je mehr du von ihr hörst, desto weniger kapiertest du sie. So wie ein Traum immer weniger Sinn ergibt, je länger du ihn träumst (ebda, 280)

---

<sup>417</sup> Es finden sich generelle Ähnlichkeiten zur Bezahlung des Fährmanns für die Reise in das Jenseits. Hier muss ebenfalls für eine Grenzüberschreitung, die über das Wissen des Menschen hinausgeht, ein Preis bezahlt werden.

<sup>418</sup> Opal gibt zu, dass er die Bewohner noch nie sprechen gehört hat, aber vermutet, dass sie sich der „Traumsprache“ bedienen (vgl. Moers 2017, 280). Durch die Verknüpfung mit dem Traum wird das Ungreifbare im Gegensatz zu einer realweltlichen Sprache noch deutlicher.



Dies ist gleichzusetzen mit der weiteren Strecke, denn je tiefer die Protagonist\*innen in die Amygdala vordringen, desto mehr geht das Rationale verloren. Der Eintritt in den Wahnsinn wird mit dem Verstummen der Sprache oder zumindest der rationalen Ausdrucksfähigkeit durch sie in Verbindung gebracht.<sup>419</sup> Notwendigerweise muss nun sowohl die Reise als auch der Erkenntnisgewinn über das eigene Selbst abbrechen, da Dylia sonst dem Wahnsinn verfallen müsste. Es sei hier noch darauf hingewiesen, dass sich auch die bildliche Gestaltung der Amygdala eher zurückhält. Neben der bereits betrachteten „Stadtansicht“ (vgl. Abbildung 61) vermittelt nur noch die Illustration der „Grillos“ (vgl. ebda, 282-283) einen Eindruck dieser Welt, der jedoch ausschnitthaft bleiben muss. Die rote Gestaltung der Seitenhintergründe, auf denen die „Grillos“ wie schwarze Schattenrisse wirken und die fragmentiert in das Bild ragenden Extremitäten vermitteln den Eindruck der Unwirklichkeit und Verstörung, den der Ort und seine Bewohner bei den Protagonist\*innen auslösen, ohne eine konkrete topographische Abbildung zu liefern. Hillenbach konstatiert, dass in den Abbildungen das dargestellt werden kann, was sich sprachlich nicht vermitteln lässt (vgl. Hillenbach 2011, 79). Mader führt außerdem insbesondere für einige von Moers‘ Figuren aus:

Dass diese [...] immer nur durch Körperteile, vor allem durch Hände oder Augen, in den Illustrationen erscheinen, hat den Effekt, dass ihr Charakter als abnorme, grausame und böartige Wesen noch mehr verstärkt wird. Jede Form der ‚Ganzkörperabbildung‘ dieser Figuren würde den gegenteiligen Effekt haben, da eine derartige Grausamkeit und Enormität nicht in einem konkreten Bild dargestellt werden kann, sehr wohl aber in abstrakten Worten. (Mader 2012, 103)<sup>420</sup>

Die „Grillos“ sind zwar nicht überlebensgroß und einige von ihnen werden in Gänze als Illustration dargestellt, allerdings hat auch bei ihnen die Fragmentierung und in diesem Fall die Kontrastierung den Effekt, den Mader beschreibt. Sie wirken wie unwirkliche Schatten und durch die ins Bild ragenden „Hände“ auch bedrohlich.

Neben der Amygdala gibt es allerdings auch noch andere Orte und daran gehängte Ereignisse auf dem Weg der Protagonist\*innen, die philosophische Fragestellungen in den Fokus rücken. Dazu zählt die Beobachtung der eigentlich metaphysischen Entstehung einer Idee (vgl.

---

<sup>419</sup> Eine ähnliche Beobachtung lässt sich ebenfalls in *KBB* machen, wo ein Dialog zwischen Prof. Dr. Nachtigaller und dem Element Zamomin irgendwann mit der alltäglichen Sprache nicht mehr zu erfassen ist. Für eine genauere Betrachtung dieser Szene siehe z. B. die Ausführungen bei Peterjan (vgl. Peterjan 2019, 281) oder Mader (Mader 2012, 88-89). Es ist natürlich allgemein möglich, literarisch aus der Sicht eines Wahnsinnigen zu erzählen. In *Prinzessin Insomnia* wird dieser Zustand allerdings deutlich mit der Auslöschung der Protagonistin und damit auch der Fokalisierungs- und Erzählinstanz in Verbindung gebracht.

<sup>420</sup> Ein sehr ähnlicher Effekt wird bei der Darstellung von „Großvater Metus“ im Sulcus centralis angewandt, der dort unglaubliche Dimensionen einnimmt, sodass von ihm nur seine Beine illustriert sind, um seine Größe adäquat zu betonen (vgl. Moers 2017, 230-231). Es ist natürlich immer zu beachten, dass nicht Moers selbst, sondern Rode die Illustrationen für den Roman angefertigt hat. Da aber eine Zusammenarbeit bestand, ist anzunehmen, dass Moers durchaus Einfluss auf die finale Gestaltung genommen hat.

Moers 2017, 123-130) oder der bereits beschriebene Kampf mit dem verdrängten Krankheitssymptom im Sulcus centralis (vgl. ebda, 229-235). Es sind allerdings noch zwei weitere Stationen von besonderem Interesse: Der Thalamus und die Grotte der Erinnerung. Im Thalamus, der bereits an anderen Stellen thematisiert wurde, muss die Prinzessin sich einer Aufgabe stellen, um eine Durchreiseerlaubnis zu erlangen. Spannend ist in philosophischer Hinsicht ebenfalls die Gestaltung des Thalamus bzw. dessen Bewohnerinnen. Denn dort trifft Dylia auf eine Unzahl an Kopien ihres Selbst:

Lauter identische Dylia, in hundertfacher, in tausendfacher Ausfertigung, in langen Reihen neben- und hintereinander. [...] „In der Tat ein verstörender Anblick. [...] Aber das ist *dein*<sup>421</sup> Thalamus. Dein Gehirn. Hier geht es ausschließlich um dich und deine Belange. Das sind deine Egozetten. [...] Facetten deiner Persönlichkeit.“ Der Gnom überlegte. „Wie soll ich sagen? Schuppen deines Charakters? Federn deines Ichs? Also, wenn deine Persönlichkeit eine Frisur wäre, dann wären diese Dylia hier alle einzelne Haare darin. Und dennoch sind sie eins – sie ergeben den Thalamus, sie ergeben *dich*!“ Er sah sie streng an. „*Du* bist hier das Prinzip. *Du* bist das Gesetz. *Du* bist die Moral. *Du* bist Alles und Jedes, das Einzelne wie das Ganze. Also warum solltest du hier drin anders aussehen als du selbst?“ „Stimmt. Ich bin die Inhaberin dieses Gehirns. Ich bin Prinzessin Dylia.“ „Aber genau das sind hier auch alle anderen“, gab der Gnom zu bedenken. [...] „Na los – geh zu dir hin! [...] Sie sind alle gleich. Sie sind alle richtig. Hier führen sämtliche Wege zu dir. Das bist immer nur du.“ „Genau das beunruhigt mich.“ (ebda, 160-161)

Erneut wird die Frage der Konstruktion des eigenen Ichs thematisiert und hier mit den „Egozetten“ als gleichzeitige Einzelteile und Ganzes von Dylia's Verstand zum Ausdruck gebracht. Die verstörende Situation, sich selbst zu begegnen, die nur in Dylia, allerdings nicht in der von ihr angesprochenen „Egozette“ Unbehagen auslöst, zeigt durch eine Doppelgängermetapher die Begegnung mit dem eigenen Ich während der Körperreise. Dieses Ich, das Dylia äußerlich in mehrfacher Ausführung gleicht, bleibt ihr innerlich fremd, denn die „Egozette“ wird als pflichtbewusste, rein logisch agierende Beamtin dargestellt, die streng nach Protokoll handelt, selbst wenn das mit der Auslöschung Dylia's und damit prinzipiell auch ihrer eigenen einhergehen würde. Erst nach dem erfolgreichen Bestehen der Prüfung ist sie dazu bereit, den Prozess aufzuhalten, der die Prinzessin und Opal annullieren soll (vgl. ebda, 162-181). Dylia erfährt dabei eine äußerst groteske Mischung aus Bekanntem (ihrem Spiegelbild) und Fremdem (der Personifizierung ihres Verstandes). Die Vielzahl der „Egozetten“, die Opal als „Facetten“ (ebda, 160) von Dylia's Persönlichkeit bezeichnet, legt ebenfalls offen, dass ihr Selbst aus einer nicht zu erfassenden Anzahl an Splintern besteht, die nur in ihrer Gesamtheit Dylia als Ganzes ausmachen. Dabei stellt sich eine Ähnlichkeit

---

<sup>421</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

zwischen ihr und dem Nachtmahr her, der sich dadurch abhebt, dass dieses Mosaik bei ihm von außen sichtbar ist (seine sich ständig verändernde Haut (vgl. ebda, 90)) und er tatsächlich physisch in all seine Einzelteile zerfallen kann.<sup>422</sup>

Neben der Begegnung mit dem eigenen Ich sind auch die Erlebnisse, die Dylia in der Grotte der Erinnerung hat, sehr prägnant. Dieser Ort entstammt ihrer eigenen Phantasie, denn die Hüterin der Erinnerung, eine jadefarbene Spinne, erscheint Dylia bereits gedanklich, bevor sie die Körperreise überhaupt antritt und sie imaginiert auch deren Netz, in dem sich ihre Erinnerungen verfangen und so in ihrem Gehirn etablieren (vgl. ebda, 14). Als sprachliebende und wissbegierige Protagonistin ist der Ort, an dem ihre Erinnerungen verankert sind, für Dylia eine herausragende Sehenswürdigkeit im eigenen Gehirn. Besonders ist allerdings, dass sie dort nicht nur Dinge findet, die ihrem Gedächtnis zugänglich sind, sondern auch solche, die sie zuvor nicht aktiv erfassen kann. Das kommt mit dem sogenannten „Oberüberwort“ gut zum Ausdruck. Nach diesem Wort sucht Dylia bereits vor ihrer Körperreise und sie weiß, „dass es sich irgendwo, vielleicht sogar in den verschlungenen Gängen ihres eigenen Gehirns“ (ebda, 35) befindet und „eine Vokabel sein [muss], die – mit neuer Bedeutung erfüllt – zu einem echten Zauberwort für sie [wird]“ (ebda). Das „Oberüberwort“ erscheint seiner Beschreibung nach ein übergeordnetes Prinzip zu vermitteln, das der Protagonistin eine Richtung im Leben gibt, ähnlich einer eigenen Philosophie, der es zu folgen gilt. Wie anhand des Zitats deutlich wird, weiß Dylia zwar, dass das Wort existiert, sie kann es von außen allerdings nicht greifen. Es gelingt ihr erst im Körper selbst, denn dort kann sie das „Oberüberwort“ in der Erinnerungsgrotte tatsächlich sehen und es ohne jeden Zweifel als solches erkennen (vgl. ebda, 146). Tatsächlich spielt die Erkenntnis zunächst aber keine größere Rolle, was dem Prinzip entspricht, dass das Wissen allein nicht ausreicht. So ist es passend, dass das Wort erst ganz am Ende des Romans genannt wird, nachdem Dylia ihre Körper- und Entwicklungsreise abgeschlossen hat und noch einmal gedanklich an den Ort zurückkehrt, wo sie es zuletzt gesehen hat:

---

<sup>422</sup> Eine weitere Parallele zwischen den beiden stellt die Begegnung mit sich selbst dar, die Dylia in Form der „Egozetten“ erlebt. In Opals Fall gehört diese zu dem Vorgang, der nötig ist, damit Dylia sich von dem Nachtmahr lösen kann. Seine „Selbstbegegnung“ erscheint gegenüber der Dylia banal, denn er sieht sich lediglich im Spiegel ihrer Ankleide (vgl. Moers 2017, 323). Dennoch wird hierbei wieder metaphorisch die Selbstvergewisserung aufgegriffen, wie sie Dylia am Anfang in Form ihrer abendlichen Betrachtungen im Spiegel praktiziert (vgl. ebda, 12-13). Dass der Nachtmahr seine Reflexion als sich selbst anerkennt, wird vor allem dadurch deutlich, dass er Dylia Trick, der ihn dazu bringen soll, sich selbst zu begegnen (und sich selbst zum Gehen aufzufordern), anerkennt und die Bindung der beiden auflöst (vgl. ebda, 323-328). Die (unmöglich anmutende) Situation der Selbstbegegnung nutzt Moers im Übrigen z. B. bereits in *Wilde Reise durch die Nacht*, in dem der Protagonist Gustave vom Tod u. a. die Aufgabe erhält, sich selbst zu begegnen (vgl. Moers 2001, 21).

Da lag es, im zartbunten Gedankendunst und leuchtete aus sich selbst. Es war ein Name. Der wundervolle Name für diese einzigartige Person, die ihr das Leben trotz aller Zumutungen nicht nur erträglich, sondern auch immer wieder lebenswert machte. Und manchmal sogar exquisit, extravagant, extrakorporal, exzentrisch und extraordinär. Er lautete: Dylia<sup>423</sup> (ebda, 334).

Die Wahl dieses Schlussworts zeigt, dass die Protagonistin während der Körperreise Entscheidendes über sich selbst gelernt hat, was eher in philosophischem als in naturwissenschaftlichem Sinne dazu beiträgt, das eigene Selbstbild zu festigen. Eng damit verknüpft ist auch die Selbstliebe. Sie lässt sich ebenfalls auf die Beziehung zwischen Dylia und Opal übertragen, wenn diese etwas abstrakter interpretiert wird. Da der Nachtmahr der Prinzessin gleichzeitig entgegengesetzt, aber auch sie ergänzend zu sein scheint, könnte man ihn nicht (nur) als eigenständige Figur, sondern als Teil von Dylia's Persönlichkeit interpretieren. Er wird während ihrer Reise immer mehr vom Feind zum Freund, was mit einer Identitätsfindung und Selbstakzeptanz korrespondieren würde. Da Dylia durch ihre Krankheit prinzipiell unter der Angst leidet, was in ihrem Körper und Gehirn vor sich geht und Opal als Instanz auftritt, die sie in den Wahnsinn führen will, ist auch das Ende der Beziehung noch einmal unter diesem Gesichtspunkt interpretierbar. Indem Dylia ihre Ängste oder zumindest den unbewussten Teil ihres Selbst annimmt, kann sie sich grundsätzlich auch von ihm lösen (zumindest, was die Furcht davor betrifft). Ähnlich wie Opal, der sich wieder zusammensetzen kann, verschwindet der Teil ihrer Identität zwar nicht, verliert aber seine Bedrohlichkeit, indem Dylia ihn akzeptieren kann.

In Hinblick auf die philosophischen Elemente in *Prinzessin Insomnia* hat sich – ähnlich wie zuvor im naturwissenschaftlichen Teil – die besondere Rolle der Protagonistin als Kranke niedergeschlagen. So beschäftigt sie sich durch diesen Zustand bereits vorab nicht nur mit ihrem Körper, sondern auch mit ihrer eigenen Identität und ihrem Geisteszustand. Zusätzlich erlangt sie durch die anhaltende Schlaflosigkeit bereits vor der eigentlichen Körperreise bis zu einem gewissen Grad Zugang zu ihrem Inneren bzw. zu ihren Gedanken, indem sie die „Zwielichtzwerge“ wahrnehmen kann. Durch die Kontrastierung mit dem Nachtmahr Opal kommt es im Laufe der Handlung oft zu philosophischen Dialogen und Diskussionen, die sowohl Dylia als auch die Rezipient\*innen zum Nachdenken anregen können. Die Beziehung zwischen den Protagonist\*innen wie auch die Reise an sich führt neben einem Zuge-

---

<sup>423</sup> Die farbliche Anpassung des Textes im Original wird hier nicht abgebildet. Eigentlich sind dort die Anfangsilben „ex“ in jeweils unterschiedlichen Farben gewählt und das „Oberüberwort“ „Dylia“ hat verschiedenfarbige Buchstaben (vgl. Moers 2017, 334).

winn an naturwissenschaftlichen Erkenntnissen über das eigene Innere auch zu einer emotionalen Entwicklung und Reifung. Diese werden nicht nur durch Dylia Reisebegleiter, sondern ebenfalls durch die verschiedenen Orte begünstigt, die sie entdeckt. Dabei stellt die Amygdala eine natürliche Grenze des Wissens- und Erkenntniserwerbes dar, die die Schwelle markiert, die auch während der Reise in den eigenen Körper nicht überschritten werden kann, in diesem Fall, weil die Protagonistin dann den Verstand verlieren würde. Daneben können auch an weiteren Orten des Gehirns durch Dylia Erkenntnisse und Erlebnisse philosophischer Art gewonnen werden.

#### 3.4.4. Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst

Wie bereits eingangs festgestellt, nutzt Walter Moers Intertextualität und Intermedialität innerhalb seines Werkes sehr häufig, weshalb es grundsätzlich nicht überrascht, dass die Thematisierung von Literatur und anderen Medien in *Prinzessin Insomnia* Einzug hält. An dieser Stelle soll ein besonderes Augenmerk auf die literarischen und künstlerischen Mittel gelegt werden, die in konkretem Zusammenhang mit der Körperreise stehen. Wie bereits in den vorangegangenen analysierten Werken ist in Moers' Roman erneut ein stilistischer Schwerpunkt in der Nutzung von **Metaphern** und **Anthropomorphisierung von Körper- bzw. Gehirnbestandteilen** zu finden. Diese sind hier noch etwas augenfälliger, da *Prinzessin Insomnia* als Werk aus dem Fantasygenre stärker die phantastischen Aspekte der Körperreise betont als beispielsweise *Nutshell* oder *Fantastic Voyage* und weniger stark die Wissensvermittlung in den Vordergrund stellt, als es *Neurocomic* tut. Daneben gibt es erneut eine intertextuelle Auseinandersetzung mit **Literatur und Sprache**. Die Erzählung ist aus Dylia Sicht dabei, wie bereits bei den anderen Werken, **unnatürlich**, was durch den Status der Protagonistin als Reisende im eigenen Körper noch einmal besonders herausgestellt wird. Moers nutzt weiterhin **Verfahren und Anspielungen von bzw. auf andere Medien und Künste**. Diese können sich beispielsweise auch in Rodes **Illustrationen** niederschlagen, die auf bekannte Werke rekurrieren und ebenfalls allgemein künstlerische Elemente aus dem Medium Bild in den Text einbringen.

Da *Prinzessin Insomnia* zwar den Anspruch der Körperreiseerzählung erfüllt, real-naturwissenschaftliche Fakten als Basis heranzuziehen, auf der anderen Seite aber unter den gewählten Analysewerken am freiesten auch phantastische Elemente verwendet, werden viele der bereisten Stationen und Objekte des Gehirns metaphorisch ausgestaltet. Der bereits näher betrachtete Thalamus als Verarbeitungsstelle im Gehirn wird daher mit einer Behörde

gleichgesetzt, in der Bürokraten arbeiten (vgl. ebda, 159-162). Für die „Verwaltungszentrale“ des Gehirns wird also ein konkretes Bild gefunden, das diese Funktion zum Ausdruck bringt. Ähnliches gilt z. B. für die Gedankenfäden, die Dylia in die Grotte der Erinnerung führen. Sie sind die bildsprachliche Ausgestaltung des Gedächtnisses, das Erinnerungen speichert und in seinem „Netz“ nicht nur verankert, sondern auch logisch verknüpft. Daher ist die Erinnerungsgrotte eine Art Museum, das die Gedanken der Protagonistin nicht einfach nur sammelt, sondern auch nach einem für sie völlig logischen Ablagesystem kategorisiert (vgl. ebda, 136-147). Die Spinne der Erinnerung stellt dabei eine anthropomorphisierte Körperfunktion dar, die das Memorieren verwaltet. Sie macht außerdem aus Dylias Gedächtnishort keine „Schatz“<sup>424</sup>, sondern eine *Schutzkammer*“ (ebda, 142), die ihr immenses Erinnerungsvermögen raumtechnisch und metaphorisch zum Ausdruck bringt. Dabei ist die Spinne selbst in ihrer literarischen Funktion bzw. symbolischen Bedeutung sicherlich nicht willkürlich gewählt. Neben Assoziationen mit dem Dämonischen und dem Weiblichen (vgl. Weller 2008, 361-362) steht sie ebenfalls für die „dichterische [...] Produktion“ (ebda, 362) und in der Moderne ist ihr Netz „ein sich aus sich selbst heraus erweiterndes Gebilde“ (ebda), das im Falle des Gedankennetzes Dylias ihre sich beständig erweiternde Erinnerung fassen kann. Diese Verknüpfung von einem Ort oder Objekt im Gehirn und einer Metapher für die Funktion findet ebenfalls auf dem „Friedhof des bunten Humors“ statt:

„Hähähä! Das ist dein Humor. [...] In den meisten Gehirnen sieht er anders aus. Mal größer, mal kleiner. In manchen ist er auch völlig abwesend. Aber in manchen wird er tatsächlich von Grabsteinen versinnbildlicht. Das habe ich schon gesehen. Die sind dann aber eher dunkelgrau oder schwarz, finsternes Zeug. Sie repräsentieren den sogenannten *schwarzen Humor*<sup>425</sup> ihrer Besitzer. [...] Aber bunte Grabsteine sehe ich zum ersten Mal. Wahrscheinlich will dein Gehirn damit irgendwas zum Ausdruck bringen. [...] Vielleicht, dass dein Humor zwar einerseits etwas makaber, andererseits aber trotzdem ziemlich fröhlich ist.“ „Du meinst, er ist eine Metapher? (Moers 2017, 188)

Der eigentlich nicht physisch sicht- und greifbare Humor wird literarisch während der Körperreise materialisiert und das Bild des „schwarzen Humors“ wird entsprechend mit den Grabsteinen umgesetzt. Dabei bildet Dylias „Friedhof“ eine Art räumliches Oxymoron: Der Ort der Trauer und des Todes vermischt sich mit der Vielfarbigkeit und statt Namen und Lebensdaten schmücken unterhaltsame Witze und Bonmots die Grabsteine (vgl. ebda, 191-192). Der „schwarze Humor“ (ebenfalls eine Kombination aus eher gegenteiligen Begriffen) wird so nicht nur aufgegriffen, sondern sprachlich verdreht, sodass er zum „bunten Humor“

---

<sup>424</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>425</sup> Kursivsetzung im Original.

(vgl. ebda, 184) wird. Diese Taktik, insbesondere auch die Nutzung von Metaphern als Vorlage für Figuren oder Orte, ist nicht selten bei Moers anzutreffen, denn es

[f]indet sich die Neudefinition bzw. Umdeutung von Metaphern als weiteres charakteristisches Stilelement in Walter Moers' gesamtem Werk [...]. Ungewöhnlich und wiederum im wörtlichen Sinne verwendet er die Metapher „Gedankengebäude“, indem er die unvollständige Doktorarbeit des Eydeeten Kolibril sehr plastisch zu einer monströsen Gebäude-Baustelle mit krummen Türmen, unförmigen Anbauten und wuchernden Kuppeln macht, die auf Kuppeln errichtet sind<sup>426</sup> (Brox 2011, 139)

Ähnlich verfährt er im Fall des Friedhofs, wenn aus dem makabren oder schwarzen Humor ein Ort voller Grabsteine mit Witzen wird.

Vergleichbar mit *Fantastic Voyage* und *Neurocomic* wird Anthropomorphisierung eingesetzt, um die Körperreise literarisch auszugestalten und beispielsweise den positiven oder negativen Charakter bestimmter Körperfunktionen stärker herauszustellen, aber auch, um eigentlich abstrakte Konzepte sprachlich zu verdeutlichen.<sup>427</sup> Aus künstlerischer Perspektive ist in *Prinzessin Insomnia* z. B. der sogenannte „Ideenschmetterling“ interessant. Dylia und Opal beobachten die Entstehung einer neuen Idee, wobei deren Qualität zunächst ungewiss ist, denn in ihrer ursprünglichen Form hat sie kein allzu ansprechendes Äußeres. Erst im Laufe des Prozesses formt sie sich immer mehr aus – wodurch sie erneut im Sinne der Metapher „Ideenreifung“ tatsächlich wächst und sich ausgestaltet – und schließlich schlüpft. Das in Erscheinung tretende Geschöpf kann Dylia am ehesten als Schmetterling bezeichnen, auch wenn es nur in groben Zügen diesem Vorbild entspricht (vgl. Moers 2017, 123-131). Tatsächlich wird die Idee als von „radikaler Farbigkeit“ (ebda, 130) beschrieben „[b]iegsam und langschwänzig wie ein Reptil und bunt wie ein Papagei“ (ebda). Des Weiteren stimmen viele Proportionen nicht mit realistischen überein, sodass Opal die Idee eindeutig als eine künstlerische identifiziert und weiter ausführt, dass sie sich im Laufe der Zeit immer wieder verändern kann (vgl. ebda, 130-131). Mit dem „Ideenschmetterling“ versucht Moers das

---

<sup>426</sup> Die Architektur gewordene Doktorarbeit wird von den Figuren in *Rumo & die Wunder im Dunkeln* ebenfalls im Kopf Kolibrils besucht (vgl. Moers 2005, 142-146). Dabei ist zu bemerken, dass Moers bei der Darstellung des Schädelinneren hier allerdings nicht auf biologische Vorlagen zurückgreift, sondern das metaphysische „Wissen“ Kolibrils architektonisch illustriert.

<sup>427</sup> Conrad spricht in Bezug auf *Die Stadt der Träumenden Bücher* auch davon, dass Moers gewisse Elemente „zamonisiert“: „Literatur aus der (realen) deutschen Literaturgeschichte ist damit durch eine regelrecht ‚zamonisierende‘ Instanz in ein diegesetaugliches Element der fiktionsinternen Fantasywelt umgewandelt worden und wird in den Figuren der Buchlinge und den teilweise sehr offensichtlichen Anagrammen und Werkzitate sichtbar“ (Conrad 2011, 289). Die Figuren erhalten bei Moers meist nicht nur ein für seinen Zeichenstil typisches Aussehen, ihre Namen und Funktionen greifen realweltliche Vorbilder auf und reihen sie dann gekonnt in die zamonische Welt ein. Im Fall der erwähnten „Buchlinge“ weist bereits ihre Bezeichnung auf ihre Funktion hin, denn sie haben ihr Leben dem Lesen gewidmet (vgl. Moers 2011, 212-213). Ihre anagrammierten Namen stellen gleichzeitig einen Bezug zu realen Schriftstellerinnen und Schriftstellern dar, sind aber so verfremdet, dass sie sich in die zamonische Romanwelt perfekt einfügen (vgl. z. B. ebda, 210-211).

abstrakte Konzept einer künstlerischen Eingebug figürlich umzusetzen, wobei eine Phantasiegestalt entsteht, die in ihrer tatsächlichen bildlichen Ausgestaltung einen surrealen künstlerischen Ausdruck erhält.

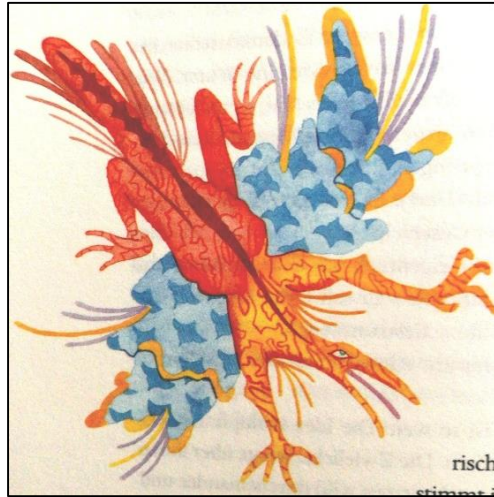


Abbildung 64 Darstellung einer künstlerischen Idee in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 130, Scan)

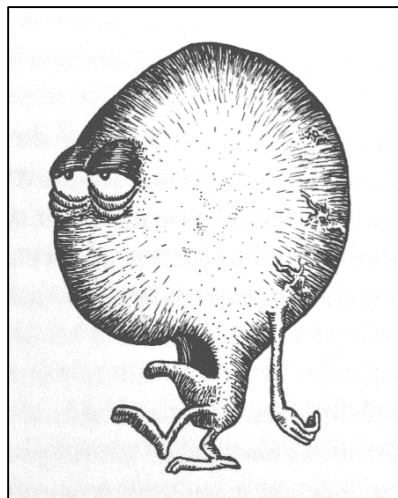


Abbildung 65 Darstellung der schlechten Idee 16 U in *KBB* (Moers 2002, 405, Scan)

Der Illustration ist dabei klar zu entnehmen, dass sie die Idee als eine Art lebendig gewordenes abstraktes Gemälde imaginiert, was ihre künstlerische Dimension besonders hervorhebt (vgl. Abbildung 64). Es lohnt sich an dieser Stelle ein Vergleich mit der bildlichen Darstellung in *KBB*, in dem die schlechte Idee 16 U ebenfalls von einem abstrakten Konstrukt zu einer agierenden Figur wird. 16 U ist dabei ihr Status deutlich anzusehen. Ihre



tiefen Augenringe und die hängenden Arme charakterisieren sie als „Bodensatz der Gehirngesellschaft“ (Moers 2002, 406) (vgl. Abbildung 65). Die gute Idee wird dagegen wie folgt charakterisiert: „Ein paar Meter von uns entfernt kam ein leuchtender Tropfen um die Tunnelbiegung. Er war mindestens doppelt so groß wie 16 U, leuchtete von innen wie ein Weihnachtsbaum und brummte wie ein Hochspannungsmast, als er majestätisch an uns vorbeistolzierte“ (ebda, 411). Auch 16 U ist „ein durchsichtiger Tropfen aus pulsierendem Licht“ (ebda, 405), der allerdings „schon auf den ersten Blick irgendwie deprimierend wirkt“ (ebda). Obwohl Moers also in *KBB* den Ideen noch eine grundsätzlich ähnliche Gestalt verleiht, unterscheidet er dennoch bereits in einigen optischen Aspekten unterschiedliche Arten von ihnen. In *Prinzessin Insomnia* besteht leider kein Vergleichsobjekt, da nur diese eine Idee von den Protagonist\*innen beobachtet wird.<sup>428</sup> Da Opal sie aber klar als künstlerisch identifizieren kann, ist es naheliegend, dass andere Ideenarten auch anders gestaltet sind.

Noch an einer weiteren Stelle lohnt sich hinsichtlich der Anthropomorphisierung ein Vergleich mit *KBB*. In *Prinzessin Insomnia* sprechen die Protagonist\*innen über den Wahnsinn: „Der Wahnsinn ist eine Person?“, fragte Dylia. „Du meinst wie der *Schwarze Mann von Buchhaim*<sup>429</sup> oder so? Wie so eine Gruselgestalt?“ Opal lachte. „Nein. Aber er ist...gewissermaßen...personalisiert“ (Moers 2017, 209). Im späteren Verlauf zeigt sich der Wahnsinn allerdings nur in Form eines schwarzen Lochs, das den Eingang zu ihm bildet (vgl. ebda, 295). In diesem Roman wird darauf verzichtet, den Wahnsinn als tatsächliche Figur darzustellen. In *KBB* verfolgt Moers dagegen ein anderes Prinzip und zeigt ihn als Antagonisten.

---

<sup>428</sup> Es sei noch erwähnt, dass in *Rumo & die Wunder im Dunkeln* bei der Reise durch den Wissensbestand des Eydeeten Kolibril ebenfalls figürliche Ideen oder Gedanken auftauchen (jedoch ohne Illustration). Zum einen in Form der sogenannten „Forschgeister“, die in Kolibrils Kopf „Verkörperungen des Erkenntnisdrangs [sind]“ (Moers 2005, 151) und am ehesten mit den Zwielichtzwerger in Dylas Gehirn korrespondieren, vor allem, da beide mit Bienen verglichen werden (vgl. ebda und vgl. Moers 2017, 110). Des Weiteren irren in einer von Kolibrils Doktorarbeiten, die in seinem Kopf einer abstrusen Baustelle gleicht, andere Doktorarbeiten – also fremde Ideen – in Form ihrer Ersteller umher, um Anschluss an seine eigene Dissertationsschrift zu finden (vgl. Moers 2005, 145).

<sup>429</sup> Kursivsetzung im Original.

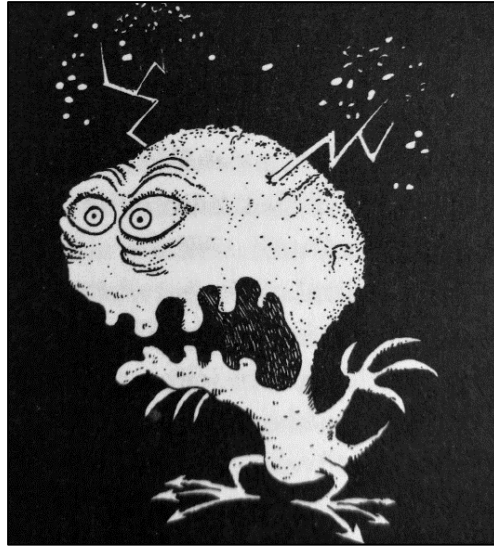


Abbildung 66 Darstellung des Wahnsinns in *KBB* (Moers 2002, 417, Scan)

In seiner Grundgestaltung (großer Kopf, kleiner Körper, keine Nase) entspricht der Wahnsinn dabei grundsätzlich dem Aussehen von 16 U (vgl. Abbildung 65 und Abbildung 66). So gelingt es ihm auch, sich mit einer rudimentären Verkleidung unter den anderen Ideen zu verstecken und Chaos zu verbreiten (vgl. Moers 2002, 414-418). Während in *Prinzessin Insomnia* der Wahnsinn an einem festen Ort im Unterbewusstsein/der Amygdala angesiedelt wird und als etwas nicht Greifbares und Beschreibbares unfigürlich bleibt, ist er in *KBB* eine frei im Gehirn herumstreifende Figur, die sich unter den anderen verstecken kann und so dem Bild des „schleichenden Wahnsinns“ eine anthropomorphisierte Gestalt verleiht.

Walter Moers ist bekannt für die umfangreiche und unterschiedliche Verwendung von Intertextualität und Intermedialität. Erstere kann sich auf bestimmte Genres oder Gattungen<sup>430</sup> (vgl. Peterjan 2019, 173) oder Motive (vgl. Mader 2012, 118) beziehen, kann aber ebenfalls ganz bestimmte Werke aufgreifen (vgl. Altgeld 2008, 5). Darunter fallen laut Peterjan auch konkret „Science-Fiction-Romane wie Asimovs *Die Phantastische Reise*<sup>431</sup>“ (Peterjan 2019, 159), wodurch sich sogar ein intertextueller Verweis auf eine weitere der hier analysierten Körperreiseerzählungen zeigt. Es ist anzunehmen, dass Peterjan an dieser Stelle konkret auf die hier schon öfter zitierte Episode in *KBB* anspielt, in der der Blaubär ähnlich den Protagonist\*innen in *Fantastic Voyage* in das Gehirn vordringt, wengleich in seinem Fall weder

---

<sup>430</sup> Siehe hierzu auch den Aufsatz von Ingo Irsigler „Ein Meister des Versteckspiels“. Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers“, in dem er u. a. die Märcheninszenierung und -modernisierung in *Der Schreckenmeister* untersucht und dabei auch auf das Konzept der Autor\*innenschaft bei Moers eingeht (vgl. Irsigler 2011, 62-68).

<sup>431</sup> Kursivsetzung im Original.

ein wissenschaftlicher Schrumpffapparat noch ein U-Boot notwendig sind, um die Reise anzutreten. Außerdem ist, wie eingangs erwähnt, durch das „Unterblutboot“ (Moers 2005, 154) in *Rumo & die Wunder im Dunkeln* ein direkter intertextueller Verweis vorzufinden, der sich noch offensichtlicher auf *Fantastic Voyage* bezieht und den Peterjan hier vermutlich thematisiert.<sup>432</sup> Die intertextuellen Bezüge können ebenfalls in Form konkreter Zitate auftreten, die entweder direkt, in den meisten Fällen allerdings leicht verändert eingesetzt werden.<sup>433</sup> In *Prinzessin Insomnia* tritt dies z. B. in Form der Sprüche auf den Grabsteinen auf dem „Friedhof des bunten Humors“ auf, die zwar nicht auf konkrete Texte verweisen, aber Sprichwörter aufgreifen und teilweise verdrehen („Eine Salbe macht noch keinen Schwommer“, „Warum in die Schwerne feifen, wenn das Nahte liegt so gu?“ (Moers 2017, 191)). Hier werden diese abgewandelten Sprichwort-Zitate sehr konkret an die Beschreibung des Ortes im Gehirn angepasst: Die Protagonist\*innen befinden sich in dem Teil, der für den Humor zuständig ist und treffen daher auf einprägsame Sprachspiele, die Dylia als „witzig“ abgespeichert hat und die die Rezipient\*innen durch ihre grundsätzliche Bekanntheit in Kombination mit den teilweise anagrammierten Wörtern ebenso empfinden können. Ansonsten werden in *Prinzessin Insomnia* deutlicher andere Verfahren von Intertextualität genutzt und vor allem im Allgemeinen auf die Funktion von Sprache, Literatur und Kunst eingegangen.

Zum einen kann hier der Bezug zum bereits bekannten Motiv des Schrumpfens und durch den Körper Reisens ausgemacht werden, das sich, wie bereits erwähnt, auch in frühen Vorläufern wie *Fantastic Voyage* findet. Ebenfalls ist die grundsätzliche Struktur von Abenteuerromanen „die in chronologisch linearer Abfolge Spannungsbögen schaffen, welche im Laufe der Kapitel aufgebaut und an deren Ende wieder geschlossen werden“ (Peterjan 2019, 163) in *Prinzessin Insomnia* zu finden, die nicht ausschließlich, aber eben auch sehr gut zur

---

<sup>432</sup> Ebenso ließe sich der Bezug auf *Prinzessin Insomnia* anwenden. Peterjan gibt einen ergänzenden Hinweis auf den Roman und erklärt, dass dieser kurz vor Druck seiner eigenen Schrift erschienen sei (Peterjan 2019, 404). Somit ist es verständlich, dass *Prinzessin Insomnia* nicht mehr in Peterjans Werk eingeflossen ist.

<sup>433</sup> Einige Beispiele fasst Tim-Florian Goslar für *Die Stadt der Träumenden Bücher* zusammen (vgl. Goslar 2011, 269-272). Dort finden sich beim sogenannten „Ormen“, bei dem der Protagonist anhand von Zitaten verschiedene Autor\*innen der zamonischen Literatur, die sich an reale anlehnen, erkennen muss, mehrere Beispiele für intertextuelle Verweise (vgl. Moers 2011, 228-238). Wichtig ist, dass Moers keinen Anspruch darauf erhebt, nur ein literarisch vorgeprägtes Publikum bedienen zu können, denn „[d]er Anspielungsreichtum Zamoniens beschränkt sich [...] keineswegs auf klassische Texte des literarischen Kanons, sondern rekuriert auch auf populärkulturelle Elemente und Multimedia-Erlebnisse aller Art“ (Peterjan 2019, 158-159) und „[u]m die Romane angemessen – soll heißen im Sinne einer der offerierten Leserrollen – rezipieren zu können, ist die Kenntnis der literarischen Vorbilder oder das Identifizieren der Subtexte nicht zwingend erforderlich. Dies stellt lediglich eine mögliche Lesart dar, denn die Romane können ebenso von Leserinnen und Lesern rezipiert werden, die nicht, oder besser gesagt, noch nicht über die entsprechende Bildung verfügen“ (ebda, 171).

Handlung der Körperreise passt. Ebenfalls interessant ist der „Geniegedanke“<sup>434</sup>, der sich in Form von Dylia's breitem Interesse an unterschiedlichsten Dingen zeigt und mit dem sie sich über andere erhebt:

„Von mir aus kann man mich in eine Zelle sperren, man könnte mir die Ohren verstopfen, mich knebeln und mir einen Sack über den Kopf stülpen. Man könnte mich derart wehrlos der zähflüssig verrinnenden Zeit ausliefern. Aber ich würde mich nicht *eine einzige Minute* dabei langweilen. Ich würde mir eine neue Sprache ausdenken, ein paar unlösbare Rätsel lösen oder irgendetwas in Regenbogenfarben erfinden. Meinen Geist kann man weder fesseln noch knechten!“ [...] Langeweile, das war für Prinzessin Dylia etwas, worunter kleine Kinder litten, die noch nicht genug Gehirnmasse entwickelt hatten. Oder Vollidioten, bei denen das mit der Gehirnmasse auch im Erwachsenenalter nicht klappte. (Moers 2017, 37)

Diese literarisch-künstlerische Denkrichtung bekommt eine zusätzliche Dimension, indem das Denken in *Prinzessin Insomnia* nicht nur abstrakt oder philosophisch, sondern auch wissenschaftlich und physisch, nämlich vor Ort im Gehirn, betrachtet werden kann. Dylia entdeckt dabei zwar mit ihrer Erinnerungsgrotte einen Ort, der ihrem Geniedenken gerecht wird, stößt aber an anderen Stellen auch auf die unbeherrschbaren und eher negativen Bereiche ihres Denkens, z. B. ihr Unterbewusstsein.

In Zusammenhang mit Intertextualität ist ebenfalls von Interesse, dass Moers dem Roman ein Motto in Form eines anonymen Gedichts voranstellt<sup>435</sup> (vgl. ebda, 5, vor der Seitenzählung). Dieses stellt sich später nicht als paratextuelles, sondern als intradiegetisches Element heraus, da es sich um ein von Dylia selbst erdachtes Gedicht handelt, das laut Aussage Opals dazu führt, dass die beiden aufeinandertreffen (vgl. ebda, 103). Das Gedicht ist keine direkte Übernahme einer real bestehenden Vorlage, es lassen sich aber Anknüpfungspunkte zu bestimmten Motiven und literarischen Traditionen finden:

Wenn die Minuten durch die Jahre rufen  
Erhebt sich der ewige Träumer  
Über seine irdische Last  
Und reist mitten hinein  
Ins dunkle Herz der Nacht (ebda, 5, vor der Seitenzählung)

---

<sup>434</sup> Bezüge zum Sturm und Drang und die „Genie-Ästhetik“ findet auch Peterjan in Moers' Werk (vgl. Peterjan 2019, 158).

<sup>435</sup> Streng genommen stellt Moers sogar zwei Mottos voran. Beim zweiten handelt es sich um ein „Zamonisches Sprichwort“: „Vom vielen Schlafen hat die Schlange ihre Füße verloren“ (Moers 2017, 9, vor der Seitenzählung). Hierbei handelt es sich eigentlich um ein afrikanisches Sprichwort (vgl. Broszinsky-Schwabe 2011, 77), das Moers nach Zamonien importiert.

Beim grundsätzlichen Aufbau des Gedichts fällt ins Auge, dass kein Reim vorliegt und eine unterschiedliche Silbenzahl pro Zeile gewählt wurde, was prinzipiell dem Aufbau von freien Rhythmen entspricht, besonders wenn man den noch grundsätzlich vorhandenen Rhythmus betrachtet und die eher gehobene Sprache. Freie Rhythmen lehnen sich an antike Vorbilder an und wurden durch Klopstock in die deutsche Dichtung eingeführt, später aber u. a. auch von Goethe oder Novalis verwendet (vgl. Moennighoff, Schulz 2007, 253). Hier zeigen sich bereits verschiedene Anleihen, die z. B. mit dem bereits betrachteten Geniegedanken in Einklang zu bringen sind, da sich die Art der Dichtung an einem Vorbild orientiert, das zum einen auf stilistische Ideale der Antike zurückgreift und zum anderen auch im Sturm und Drang bzw. bei Goethe Verwendung findet, also eine grundsätzliche Nähe zum Prinzip der Dichtung als Ausdruck des Genies herstellt. Es ist in einem direkteren Sinne ebenfalls ein Mittel, um Dylas kreative und phantasievolle Seite zu unterstreichen, die eine Reise in ihren Körper bzw. in ihr Gehirn nicht nur zu einem rein wissenschaftlich-rationalen, sondern auch einem phantastischen Ereignis werden lässt. Die freie und doch sprachlich geordnete Form vereint dabei gekonnt künstlerische mit wissenschaftlichen Assoziationen. Das Gedicht drückt in seiner Deutung, wie sie Opal vorschlägt, die Abenteuer- und Entdeckungslust der Protagonistin aus (vgl. Moers 2017, 103-104), die ein wichtiges Ausgangskriterium für die Körperreise darstellt. Zudem finden sich in dem Gedicht einige Motive der Romantik<sup>436</sup>, wie der „Träumer“, die „Nacht“ oder das „dunkle“ (Dunkelheit), die auf eine metaphysische bzw. psychologische Dimension hindeuten, die in der Handlung und innerhalb der Körperreise ebenfalls von Bedeutung ist.

Während einige Beispiele sich also noch recht konkret in intertextueller Hinsicht z. B. auf bestimmte Gattungen oder literarische Konventionen<sup>437</sup> im Sinne einer Architextualität beziehen, wird in *Prinzessin Insomnia* Literatur und Sprache auch metatextuell thematisiert. Das wird beispielsweise recht zu Beginn der Handlung in der Charakterisierung Dylas ge-

---

<sup>436</sup> Im Roman findet sich noch ein zweites Gedicht, das Dylia über das Zwielight verfasst. In diesem reimt sich innerhalb einer Strophe jede Zeile mit den jeweils anderen und der Rhythmus bzw. die Metrik ist deutlich vorgegeben. Aber auch hier gibt es motivische Anknüpfungen zum Unterbewussten, wie das „Zwielight“, den „Nebel“ und die „Dunkelheit“ (vgl. Moers 2017, 22).

<sup>437</sup> Ein schönes Beispiel, das sich nicht konkret auf die Körperreisetematik bezieht, sei hier noch am Rande bemerkt. So geht Opal in fast schon metafiktionaler Weise auf die Rollenverteilung zwischen den beiden Figuren ein: „Ist dir eigentlich schon einmal aufgefallen, dass Bösewichter in fiktiven Geschichten meist die besseren Manieren haben als die Helden? Sie sind oft höflicher, gebildeter, feinfühlicher. Sie verfügen über einen reicheren Wortschatz und drücken sich gewählter aus. Dafür werden sie von den Helden meist mit groben Beleidigungen und Unhöflichkeiten überschüttet. Und weißt du was? Wir laufen langsam Gefahr, dieses Klischee zu erfüllen“ (Moers 2017, 93).

nutzt, um einen Unterschied zur Naturwissenschaft aufzuzeigen. Hier thematisiert der Roman eine der Funktionen der Literatur, nämlich die Unterhaltung der Rezipient\*innen und deren fehlende Verpflichtung zur Faktualität:

Warum zum Beispiel verschlang sie reihenweise Romane und ließ Mathematikbücher in der Ecke liegen, obwohl sie eigentlich gar nichts gegen Algebra hatte? Mit dem Wahrheitsgehalt konnte das wohl nichts zu tun haben, denn da lagen die Mathebücher klar vorn. [...] Aber es gab Dinge auf der Welt, so entschied Dylia, die zwar nicht so wichtig waren wie Realität und auch nicht so verlässlich wie die Logik, aber dafür waren sie *attraktiver*.<sup>438</sup> Es gab noch viele andere Adjektive, die sie mit diesen Dingen jenseits der Realität viel eher verband als mit der sogenannten Wirklichkeit, die sie so schrecklich anstrengend und unkultiviert fand. [...] *Interessant* war eines ihrer Lieblingsadjektive. Wieso fielen ihr solche Adjektive so selten zu Logarithmentafeln, binomischen Formeln und zamonischer Urmathematik ein? [...] Das musste sie unbedingt irgendwann einmal ergründen. Oder vielleicht doch besser nicht. (ebda, 41-42)

Dylia stellt an dieser Stelle einen Wahrheitsanspruch in einigen Situationen zugunsten eines phantasievollen Blicks auf die Welt zurück. Begründet wird das teilweise mit dem Nutzen, dadurch ihre Krankheit besser bewältigen zu können. Es greift ein Prinzip, das sich ebenfalls an den Körperreiseerzählungen nachweisen lässt, nämlich nicht nur auf wissenschaftliche Ansätze zurückzugreifen, sondern eben auch literarisch-künstlerische Elemente zu wählen. So können Romane nicht nur „interessanter“ werden, sondern sich besser mit den nicht erforschbaren Komponenten des menschlichen Körpers auseinandersetzen. Der Wahrheitsanspruch eines „Es-ist-so“ weicht an dieser Stelle zwar einem imaginierten „Es-könnte-sein“ bis hin zu völlig phantastischen Konstrukten, drückt aber damit sehr gut die Ungewissheit über das eigene Selbst aus, genauso wie den Unwillen, sich auf ein rein naturwissenschaftlich erklärbares Wesen reduzieren zu lassen. Dylia hat für ihre Krankheit zwar keine medizinische Erklärung, ihre Charakterisierung legt allerdings nahe, dass ihr eine solche auch nicht helfen würde, denn sie würde aus der Krankheit, die die Protagonistin bis zu einem gewissen Punkt verklären kann, ein vollständig erforschtes, nüchternes, biologisches Phänomen machen. Wenngleich Dylia's Begeisterung für Linguistik und ihr Hang zu neuen Erfindungen ein grundlegendes wissenschaftliches Interesse zeigen, ist festzuhalten, dass es ihr dabei nicht um den reinen Nutzen geht. Ihre „Regenbogenerfindungen“ sind allesamt phantastisch, d. h. in der Realität nicht umsetzbar. Sie haben neben ihrem wissenschaftlich-innovativen vorrangig einen künstlerisch-kreativen Nutzen:

„Es gibt genügend praktische Erfindungen, die uns keinerlei Trost spenden“, hatte Dylia einmal ihren Brüdern mitgeteilt. „Aber viel zu wenige trostspendende, die

---

<sup>438</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

überhaupt keinen praktischen Nutzen haben.“ Ihr spendete nun einmal der Gedanke, ein Buch im vielfarbigem Licht einer *spektralspektakulären Wunderkerze*<sup>439</sup> zu lesen, einen gewissen Trost – völlig egal, wie kitschig das aussehen mochte. Ah, wie sie es hasste, dieses Totschlagargument „Kitsch“, das meist von Leuten im Mund geführt wurde, die zu verbittert geworden waren, um die Schönheit einer Seifenblase überhaupt nur zu erkennen. (ebda, 45)

Sehr deutlich wird an dieser Stelle die Kunst als nicht zweckgebunden herausgearbeitet und eine rein nutzenorientierte Sichtweise von Dylia angeprangert. Das zeigt sich nicht nur an den „Regenbogenerfindungen“, sondern auch an der Beschäftigung mit Sprache.<sup>440</sup> Bereits näher betrachtet wurde ihre Taktik, unangenehme Worte durch Anagramme zu ersetzen und so zu parodieren. Daneben zeigen sich ebenfalls andere Auseinandersetzungen mit Sprache, wie die Erfindung neuer Farben für Träume in alphabetischer Reihenfolge (vgl. ebda, 59-61) oder die Aufzählung verschiedener Adjektive mit „ex“ (vgl. ebda, 14). Die Beschäftigung mit Eigenschaftswörtern wird mehrmals thematisiert, z. B. im Fall von verschiedenen Synonymen für „neutral“ (vgl. ebda, 150-151) oder einer Auswahl von Adjektiven, die Dylia für die Beschreibung von „Dingen jenseits der Realität“ (ebda, 41) einfallen. Im letzten Beispiel werden diese sogar graphisch aufbereitet und mit unterschiedlichen Farben und Schriftarten, die gewisse Assoziationen mit den jeweiligen Wörtern unterstreichen, versehen. So ist das Wort „entzückend“ in einer geschwungenen, verspielten Schrift abgedruckt, während „einnehmend“ fett und damit betont erscheint und „extraordinär“ eine besonders künstlerische Typographie verwendet (vgl. ebda).<sup>441</sup> Auf der einen Seite zeigt die Beschäftigung mit der Sprache eine sehr analytische und wissenschaftliche Auseinandersetzung, auf der anderen ist sie wiederum nicht zweckgebunden, sondern eher von einer kreativen Leidenschaft geprägt. In Dylias linguistischem Interesse spiegelt sich damit eine Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst wider.

Sprache dient außerdem als Ausdruck der außergewöhnlichen körperlichen Zustände, in die die Protagonist\*innen während der Körperreise geraten. An einer Stelle innerhalb der Handlung droht ihnen die Auslöschung durch Zergesser. Während des „Zergessungsprozesses“,

---

<sup>439</sup> Kursivsetzung im Original.

<sup>440</sup> Diese ist in Zusammenhang mit der Literatur an sich ein oft thematisiertes Gebiet in den Zamonienromanen: „In außerordentlicher Weise ist die Kultur Zamonien dabei der Schrift und Schriftlichkeit verpflichtet, was folglich Schreiben und Lesen (und nicht dem Kämpfen) den Status als relevanteste aller Kulturtechniken sichert. Das Buch fungiert dabei nicht nur als Medium von und passiver Speicher für Informationen, es ist viel mehr das ultimative Objekt der zamonischen Kultur schlechthin“ (Peterjan 2019, 168-169).

<sup>441</sup> Moers verwendet unterschiedliche Typographien und Schriftgrößen als wiederkehrendes Merkmal in seinen Zamonienromanen und übernimmt dabei Stilelemente des Comics, z. B. um verschiedene Figuren zu charakterisieren oder die Lautstärke von Geräuschen herauszustellen. Dieser Aspekt spielt in *Prinzessin Insomnia* keine Rolle, wurde aber für andere Werke Moers' bereits analysiert (z. B. vgl. Brox 2011, 135-136, vgl. Mader 2012, 97-100 und vgl. Hillenbach 2011, 81-83).

der schon dem Namen nach eine Mischung aus „zersetzen“ und „vergessen“ suggeriert<sup>442</sup>, werden die Opfer von den Zergessern langsam aufgelöst (vgl. ebda, 119). Opal erläutert ebenfalls, dass eine Übermacht der Zergesser im Gehirn zum vollständigen Identitätsverlust führen kann (vgl. ebda, 117), sodass also nicht nur der Körperreisekörper Dylia von ihnen bedroht ist, sondern auch ihr „Alltagskörper“. Für beide stellen diese Wesen eine Bedrohung für das eigene Selbst dar. Der Prozess beginnt bei der Begegnung der Protagonist\*innen mit den Zergessern bereits und macht sich daher auch bemerkbar. Es kommt dabei zu einer Auflösung der Sprache, die mit einer Auflösung des eigenen Körpers und Bewusstseins einhergeht. Die Worte, die die Protagonist\*innen im Zuge des Prozesses von sich geben, sind durcheinandergewürfelt. So sagen diese beispielsweise Sätze wie „Das könnte dann eine Deile wauern“ (ebda, 196) oder „Verschiedaben wir uns in eine andere Simendion? Sollten wir uns Belewohl sagen?“ (ebda). Wie bereits analysiert, werden Anagramme auch an anderer Stelle eingesetzt und können Dylia zur Abschwächung von negativen Wörtern dienen. In diesem Fall werden sie erneut verwendet, allerdings mit einem anderen Effekt, denn es wird dadurch ein körperlicher und geistiger Zustand, der eigentlich nicht erklärbar ist – die vollständige Auslöschung der eigenen Existenz – stilistisch umschrieben.

Auf die Verwendung einer unnatürlichen Erzählinstanz soll hier nur noch einmal kurz eingegangen werden, da Dylia Situation als Körperreisende und bereister Körper bereits zuvor ausführlich analysiert wurde. Dennoch ist festzuhalten, dass sie aufgrund dieser Einordnung erneut dem bereits in den anderen Analysewerken vorgefundenen Typus entspricht. In ihrem Fall wird die Körperreise und sie als deren Protagonistin sogar noch einmal mit einer zusätzlichen Dimension Unnatürlichen Erzählens aufgeladen. So teilt sie zwar die Eigenschaft anderer Körperreisender für ihr Abenteuer und vor allem die Fähigkeit des Erzählens darüber besondere Eigenschaften aufweisen zu müssen (z. B. Verkleinerung), sie ist aber gleichzeitig die einzige Protagonistin, die in ihren eigenen Körper reist. Wie bereits beschrieben muss sie dazu sogar einen zweiten Körper ausbilden, der in der Lage ist, in das eigene Gehirn vorzudringen. Sie überschreitet damit also hinsichtlich der Erzählperspektive nicht nur die Grenzen des Wahrnehmbaren, was den Blick in den Körper generell angeht, sondern auch ihre persönlichen Wahrnehmungs- und Körpergrenzen (bezogen auf den Körper, den sie zurückschlässt, um ihn anschließend zu bereisen).

---

<sup>442</sup> Ebenso ist eine Verbindung aus „zer“ und „essen“ nachvollziehbar, die über eine normale Nahrungsaufnahme hinausgeht und bei der die Speise bzw. hier die Identität restlos aufgelöst wird.



Neben Intertextualität spielt Intermedialität im Werk Moers‘ eine große Rolle und hier finden sich einige Fälle in *Prinzessin Insomnia*, die beispielsweise das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst thematisieren können. Besonders augenfällig ist der Bezug auf andere Medien bis hin zu einer Übernahme bestimmter Techniken: „Moers bezieht sich in seinen Zamonien-Romanen nicht nur auf andere literarische Texte, sondern auch auf weitere Medien, wie zum Beispiel Film oder Musik. Die intermedialen Bezüge bestehen hier sowohl in Einzelreferenzen als auch Systemreferenzen“ (Hillenbach 2011, 76).<sup>443</sup> In *Prinzessin Insomnia* zeigt sich z. B. die erwähnte Bezugnahme auf Musik. So hört Dylia eine „Gehirnmusik“, die sich ganz aus ihrem eigenen Denken herausbildet:

*Pamm pamm pa pampamm...pampamm, pamm pamm*<sup>444</sup>...Das war Gehirnmusik! Ihre ganz eigene Gehirnmusik: die unverkennbaren Harmonien ihrer Ideen und Phantasmen echoten langsam anschwellend durch die Gänge ihres Gehirns, im Rhythmus ihrer Synapsen, die tickten und tackten wie immer schneller werdende Metronome. *Ticktacktickeditack! Klickklackklickediklack!* Dazu das elektrische Knistern der neuronalen Impulse, ein Chor von winzigen Stimmchen, der ebenfalls beängstigend anwuchs. Ah, wie sie diese Musik liebte! Sie kam von nirgendwo her, sie ging nirgendwo hin. Sie war nur hier und jetzt hörbar und komponierte sich selbst, existierte ausschließlich in Dylia's Kopf, der das wahnwitzige Orchester und das Konzerthaus zugleich war, auf und in dem sie gespielt wurde. Ein sich in der Lautstärke langsam steigerndes *pizzicato* hob an, wie auf hundert Violinen gezupft, begleitet von ein paar wenigen zurückhaltenden Klavierakkorden. Dazu ein – ja, wie sollte man das nennen? Ein flirrendes, sirrendes Schwirren? Genauso irre klang es! Wie von einem Dutzend Harfen, die ausschließlich vom heißen Wüstenwind bespielt wurden. *Äolisch* war das passende Wort, fand Dylia. [...] Ein weiterer Chor von kleinsten gurgelnden Stimmchen mischte sich hinein – wie von Zwielichtzwerge, die unter Wasser sangen. Aber das war weder Singen noch Summen noch Gurgeln – es war Denken in musikalischer Form.<sup>445</sup> (Moers 2017, 67-68)

Moers greift hier auf mehrere Bezüge zur Musik zurück. So werden z. B. konkret Instrumente wie Harfe, Violine oder Klavier genannt, um die Geräusche zu beschreiben oder sogar Fachvokabular („*pizzicato*“<sup>446</sup> (ebda, 68)) angeführt. Daneben nähert sich die Textpassage der Musik durch Onomatopoesie an, indem lautmalerische Verben und Alliterationen („tickten und tackten“ (ebda, 67)), Adjektive („gurgelnden“ (ebda, 68)) sowie Interjektionen

---

<sup>443</sup> Siehe hierzu auch z. B. Jan-Martin Altgelds *Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' „Wilde Reise durch die Nacht“ und „Die Stadt der Träumenden Bücher“* zur Verwendung von Intermedialität bei Moers, der u. a. auf die Verwendung musikalischer und filmischer Elemente eingeht (vgl. Altgeld 2008, 74-84).

<sup>444</sup> Alle Kursivsetzungen im Original.

<sup>445</sup> Gehirnmusik wird auch bereits in *Rumo & die Wunder im Dunkeln* in Kolibrils Kopf thematisiert. Dort wird recht ähnlich von „feine[m] Gesang, getragen von einem rhythmischen Brummen. [...] [Dem] Gesang der Synapsen“ (Moers 2005, 139) gesprochen.

<sup>446</sup> Kursivsetzung im Original.

(„pamm pamm pa“ (ebda, 67)), die Geräusche bzw. den Rhythmus noch deutlicher sprachlich umsetzen, verwendet werden. Ergänzt wird dies noch durch Reime („flirrendes, sirrendes Schwirren“ (ebda, 68)), die ebenfalls den Rhythmus der Sprache unterstreichen. Während dadurch zum einen der Eindruck einer tatsächlichen musikalischen Untermalung generiert wird<sup>447</sup>, weist der Text zugleich darauf hin, dass es sich nicht im eigentlichen Sinne um Musik handelt, sondern um ein gedankliches Konstrukt Dylia. Die entstehenden „Töne“ werden nur in ihrem Kopf erzeugt. Sie haben dabei nicht unbedingt einen ästhetischen Anspruch im Sinne der Erzeugung einer Komposition oder eines musikalischen Meisterwerkes, sondern dienen einem ganz anderen Zweck bzw. begleiten ein anderes Phänomen. Wie der Text nämlich feststellt, befindet sich Dylia während des Konzerts ihrer „Gehirnmusik“ in einer sogenannten „Tagtraumekstase“ (ebda) in der „[d]ie Prinzessin [...] bereit [war], furchtlos alles zu denken, was denkbar war“ (ebda). Obwohl die Ekstase dabei fast wie ein Schub der Krankheit wirkt (vgl. ebda), wird sie weiterhin äußerst positiv beschrieben: „Die größte Beglückung überhaupt, das war doch die, am Leben zu sein, oder? Und diese einfachste und stärkste aller Freuden empfand die Prinzessin am intensivsten, wenn sie derart ungebremst denken durfte“ (ebda). Die Bezugnahme auf Musik dient hier nicht nur der Verknüpfung unterschiedlicher Medien, sondern vielmehr der Verdeutlichung von körperlichen und geistigen Zuständen durch ein künstlerisches Mittel. Dylia's Gehirnmusik ist von Logik und anderen Zwängen befreit – das wird schon allein durch ihren beschriebenen Klang deutlich, der mehr einem beliebigen Zusammenspiel unterschiedlichster Töne als einem konkreten und geordneten musikalischen Stück entspricht.<sup>448</sup> Die Gedanken, die zur „Musik“ aus Dylia hervorbrechen, sind passend dazu ebenfalls keiner Ordnung unterworfen, am wenigsten der einer rationalen Denkweise. Vielmehr scheint in diesen Momenten das Gehirn der Protagonistin in sehr freien Bahnen agieren zu können, während dafür weder Logik noch Verstehen vorausgesetzt werden. Ihr Fehlen wird vielmehr begrüßt, da so keine Grenzen in den Ideen und Assoziationen gesetzt werden, die Dylia hat. Die Unkontrollierbarkeit des eigenen Denkens zeigt sich, wenn im späteren Handlungsverlauf erneut die „Gehirnmusik“

---

<sup>447</sup> Ein ähnliches Vorgehen wählt Moers z. B. auch in *Die Stadt der Träumenden Bücher* bei dem sogenannten „Trompaunenkonzert“: „Wenn man aber gar im Moers'schen Universum „Trompaunenkonzerte“ besucht und dabei erzählerische Inhalte ohne Gesang erfährt, wodurch eine literarische Musik entsteht, bei der die Töne Worten und die Melodien Satzgefügen gleichkommen, wird deutlich, dass visuelle Vorstellungskraft für Walter Moers mit den vielfältigsten Mitteln erzeugt werden kann“ (Brox 2011, 133). Dies zeigt ebenfalls deutlich, dass der Autor sich in seinen Werken bei den Mitteln unterschiedlicher Künste und Medien bedient.

<sup>448</sup> Siehe hierzu auch die Abbildung der „Instrumente“ für die Gehirnmusik auf Seite 143, die zwar Anleihen an reale Vorbilder erkennen lassen, diese aber z. B. mit organischen Komponenten vermischen, sodass sehr kreative Schöpfungen entstehen, die die „Verrücktheit“ der „Gehirnmusik“, die hierauf gespielt werden soll, definitiv unterstreichen (vgl. Moers 2017, 143).

durch Dylia hervorgerufen wird und dieses Mal bewirkt, dass „Großvater Metus“ von ihrem Unterbewusstsein geradezu zerfleischt wird (vgl. ebda, 233-235). In beiden Beispielen für den Einsatz der „Gehirnmusik“ zeigt sich außerdem deren Relevanz für eine gewisse „Flucht“ aus der Körperlichkeit bzw. in Dylia's Fall besonders aus der Krankheit. Während sowohl diese als auch die Musik Dylia plötzlich überfallen, stellt zweitens einen willkommenen Kontrollverlust dar und es wird so ein klarer Kontrast zu den Krankheitssymptomen hergestellt. Im Fall der Bekämpfung Metus' bietet die Musik sogar eine konkrete Waffe dagegen.

Hier sei erneut ein kurzer Exkurs zu *KBB* erlaubt, denn auch dort spielt Musik während des Aufenthalts im Bolloggschädel eine wichtige Rolle, wo der Protagonist sich im Gehirn als „Traumorganist“, der auf einer „Traumorgel“ (durch Ziehen an bestimmten Nervenenden) im Kopf des Riesen verschiedene Träume kreierte, verdingt (vgl. Moers 2002, 423-435). Dabei kann er ebenfalls auf musikalische Erinnerungen des Schädels zurückgreifen<sup>449</sup> und seine Träume mit bestimmten Kompositionen unterlegen:

Auf diese Weise werden Musik und Narrativität zusammengeführt und die Fähigkeit, Geschichten zu evozieren, nicht nur dem literarischen, sondern auch dem musikalischen Medium zugesprochen. Moers setzt sich in seinem literarischen Werk indirekt, und vielleicht sogar unbewusst mit transmedialen Erzähltheorien auseinander, die Narrativität nicht mehr als ein genuin literarisches Element begreifen. (Hillenbach 2011, 78)

Neben dieser generellen Verwendung verschiedener Medien zum Erzählen wird allerdings auch in *KBB* durch die Musik zusätzlich ein besonderer Aspekt des Gehirns herausgestellt, indem sie auf konkrete Erinnerungen des Bolloggs rekurriert und überdies dessen Träume (ebenfalls neurowissenschaftliche Vorgänge) untermalt. Hillenbach stellt bei der Traumorgel-Episode ebenfalls fest, dass die Rezipient\*innen eine Verbindung zum Medium des Films herstellen können<sup>450</sup> (vgl. ebda), die zur sprachlichen Ausgestaltung des Traums bzw. der Erinnerung sehr geeignet erscheint. Dieses Vorgehen lässt sich beispielsweise ebenfalls in der Erzählung *La testa del Signor Teodoro* finden, einem Text, der ebenfalls unter die Körperreiseerzählungen fällt und den nächtlichen Besuch eines Arztes und einer Frau im Kopf eines schlafenden Patienten bzw. Ehemanns schildert.<sup>451</sup> Dort werden die Gedanken

---

<sup>449</sup> Peterjan stellt heraus, dass der Blaubär die Träume nicht völlig neu erfindet, sondern aus bereits vorhandenem Material zusammenstellt (vgl. Peterjan 2019, 295), was in seinem Vorgehen einen sehr intertextuellen und intermedialen Ansatz erkennen lässt, der auf bestehende Quellen zurückgreift und sie neu zusammensetzt.

<sup>450</sup> Wenngleich sie den Ursprung der „Metaphern zur Beschreibung der Tätigkeit des Blaubären dem Bildbereich der Musik“ (Hillenbach 2011, 78) zuordnet.

<sup>451</sup> Diese Erzählung ist prinzipiell sehr interessant, wurde von mir allerdings nicht in das Analysekorpus aufgenommen, da in ihr nur ein kleiner Bereich des Körpers bzw. des Gehirns besucht und nicht viel Fokus auf

im Kopf des Schlafenden z. B. in einem Film für die beiden Reisenden wiedergegeben (vgl. Fanciulli 1908, 543-544).

In *Prinzessin Insomnia* gibt es neben dem Bezug zur Musik auch einen zum Theater: „Sie [Dylia] sah sich selbst zu wie der Hauptdarstellerin eines absurden Theaterstückes, das aus viel zu vielen und viel zu langen Akten bestand, aber dennoch seltsam fesselnd war. Ihre eigene Stimme klang wie nie zuvor gehörter, dennoch seltsam vertrauter Gesang“ (Moers 2017, 13). Hier wird ebenfalls mit einer Kunstform – dem Theater – der körperliche und psychische Zustand der Protagonistin veranschaulicht. Durch die Besonderheit, dass konkret auf das „absurde Theaterstück“ Bezug genommen wird, wird zusätzlich die Dimension des Unwirklichen, nicht-Rationalen untermauert, das mit dem speziellen Bewusstseinszustand Dylias nach mehreren Nächten ohne Schlaf einhergeht. In diesem Fall bezieht sich Moers also nicht nur auf eine bestimmte Kunstform, sondern nutzt ein besonderes, den Rezipient\*innen unter Umständen bekanntes Genre des Theaters, um den Zustand der Protagonistin zu verdeutlichen.<sup>452</sup>

Neben Musik und Theater spielt die Bildende Kunst auf mehreren Ebenen im Roman eine Rolle. Sie wird zum einen im Text thematisiert und kommt zum anderen in den ihn begleitenden Illustrationen zum Tragen. Die Verarbeitung im Text zeigt sich beispielsweise an Dylias „Traumfarben“<sup>453</sup>, die sie als geeignetes Mittel zur Klassifizierung ihrer Träume wählt:

Farben, fiel ihr plötzlich siedend heiß ein! Vielleicht konnte man Träume nach Farben ordnen. Sie erinnerte sich, dass ihre erinnerungswürdigen Träume meistens farbenfroh waren. Aber was für Färbungen hatten sie eigentlich? Auf jeden Fall andere als die der Wirklichkeit, die ja immer gleich waren. Exakt benannt, präzise spektral vermessen und nach Skalen genormt: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett und alle

---

die körperlichen Besonderheiten gelegt wird. An dieser Stelle bietet sich *Prinzessin Insomnia* wesentlich besser an. Insbesondere für die Traumforschung kann die Erzählung allerdings von besonderem Interesse sein und findet z. B. in der Arbeit „Träume und ihre Zuschauer. Traumzustand und filmische Erfahrung in italienischen Erzählungen 1907-1929“ von Alovio und Mazzei Beachtung, die den Zusammenhang zwischen Traum und Kino untersuchen.

<sup>452</sup> In diesem Fall ist es sogar unerheblich, ob die Leserin oder der Leser mit den Konventionen des absurden Theaters genauer vertraut ist, da sich schon über die Bezeichnung „absurd“ assoziieren lässt, dass sich Dylia in einem eher unwirklichen und nicht mehr einer bestimmten, leicht zu erkennenden Logik folgenden Zustand befindet.

<sup>453</sup> In *Rumo & die Wunder im Dunkeln* werden in Kolibrils Kopf verschiedene Farben für Wissensbestände verwendet. Dabei haben die einzelnen Wissensgebiete eigene (reale) Farben, z. B. blau für Astronomie, grün für Biologie oder rot für Geschichte (vgl. Moers 2005, 166-167). Da Smeik zunächst diese Wissensbestände als übereinandergelegte farbige Scheiben wahrnimmt, ergibt sich daraus eine völlig unbekannte Farbe, die Kolibril als „intelligent“ (ebda, 166, Kursivsetzung im Original) bzw. „[d]ie Farbe des Wissens“ (ebda) identifiziert. In der farblichen Einteilung von Wissen findet sich ein ähnliches Vorgehen wie bei *Prinzessin Insomnia* in Bezug auf die Träume, vor allem da die Farbe „intelligent“ genau wie Dylias Traumfarben keinem realen Vorbild entspricht.

Mischfarben dazwischen. Laaangweilig! Die Kolorierung ihrer Träume war viel abwechslungsreicher, intensiver und eindringlicher (ebda, 59)

Bei der Wahl einer geeigneten Kategorisierungsmethode ist es der Protagonistin wichtig, die Vielfalt ihrer Träume abzubilden und sich z. B. nicht nur auf schöne Träume und Albträume zu beschränken (vgl. ebda, 58-59). Die Farben bieten hierzu nicht nur eine umfangreichere Einordnungsmöglichkeit, sondern ebenfalls einen breiteren Assoziationsspielraum, der zu einem schwer greifbaren geistigen Konstrukt wesentlich besser passt als beispielsweise eine konkrete Größeneinheit, die Dylia zuvor ausschließt (vgl. ebda, 58).<sup>454</sup> Stattdessen wird zur Einstufung der Traumbilder passenderweise das künstlerische Mittel der Farbe gewählt. Dabei kommt es zu einer interessanten Vermischung mit Sprache, denn die Protagonistin wählt, wie im Zitat ersichtlich wird, keine Farben, die nur im Wachen wahrnehmbar sind, sondern möchte für den speziellen Zustand des Träumens auch spezielle Farben erfinden, die nicht nur durch ihre Erscheinung, sondern ebenso durch ihre Namen bestimmte Assoziationen wecken, die sich mit dem Geträumten in Verbindung bringen lassen:

Ektamorph.<sup>455</sup> Sehr gut. Das klang blass und kränklich, aber schön. [...] Halluzinogen. HUUUH...eine mächtig hypnotische Farbe stellte sich Dylia dabei vor, die um sich selbst rotierte wie ein Strudel. [...] Zwerch.<sup>456</sup> Eine lustige Farbe, bei der man schon lachen musste, wenn man sie nur sah. Oder hörte. Man könnte traurige Dinge damit anstreichen. (ebda, 60-61)

Die Farben und deren Bezeichnungen werden an bestimmte Adjektive („kränklich“, „hypnotisch“, „lustig“) gebunden und weisen somit direkt im Text oder durch Assoziation auf bestimmte Emotionen hin. Das Unterbewusste des Träumens als komplexer und schwer beschreibbarer Vorgang wird damit herausgestellt. Dabei wird ebenso dem Umstand, dass nicht alles erklär- und verstehbar ist, ohne dass dies unbedingt notwendig wäre, Beachtung geschenkt: „Unkenzimmt. Darunter konnte sich die Prinzessin nun gar nichts vorstellen, aber

---

<sup>454</sup> Wobei ein grundsätzlich wissenschaftlicher Ansatz der Protagonistin erneut deutlich wird, denn sie lehnt die Traumdeutung als etwas „für Astrologen und Kaffeesatzleser“ (Moers 2017, 58) ab.

<sup>455</sup> Es wird hier erneut (und im Folgenden bei der Erwähnung der Traumfarben) auf die Wiedergabe der Farbigkeit im Originaltext verzichtet, da diese ohnehin nicht 1:1 erfolgen kann. Es sei jedoch festgehalten, dass alle Farbbezeichnungen auch farblich hervorgehoben sind und damit den Leser\*innen verdeutlichen, in welchem Ton sich diese in etwa gestalten sollen. So ist z. B. „Yoghurtant. Die langweiligste aller Farben, fast schon Weiß“ (Moers 2017, 61) in einem sehr hellen Grauton abgebildet.

<sup>456</sup> Es fällt bei den Traumfarben erneut Moers' Neigung zur Umformung von Wörtern oder Verwendung bestimmter Wortteile auf, um Neuschöpfungen eine bestimmte Bedeutung zu geben, die sich den Leser\*innen aus dem bekannten Wortschatz erschließen kann. So ist die als lustig beschriebene Farbe „Zwerch“ (vgl. Moers 2017, 61) leicht mit dem Zwerchfell in Verbindung zu bringen, das beim Lachen beansprucht wird. Die Farbe knüpft dabei ebenfalls an biologische Elemente an.

das war auch gut so“ (ebda, 61). Mit der Farbe „Dylant“ (ebda, 60) wird das eigene Selbstbild in die Traumfarben eingebracht, was für die Protagonistin nur natürlich erscheint, da es sich immerhin um ihre persönliche Klassifizierung handelt (vgl. ebda).

Der Einsatz von Kunst als Beschreibungsmittel für Vorgänge im Zusammenhang mit dem Gehirn wird innerhalb der Körperreise fortgesetzt:

Der Sulcus centralis aus der Vogelperspektive war ein gigantisches *Gesamtkunstwerk*<sup>457</sup> in permanenter Bewegung. Der Bodennebel tief unten sah aus wie ein Meer von *tausendfarbigen* Wellen, mit *Ölfarbe* übergossen. [...] In höheren Lagen driften *monochrome* Bänke aus Gedankennebel, *rot, gelb, grün und violett*, wie Wolken aus *farbiger Tinte*. „Als hätte ein verrückter Riese mit einem Regenbogen *gemalt*“, dachte Dylia. (ebda, 225)

In dieser Beschreibung der Eindrücke des Sulcus centralis findet sich eine auffällig hohe Zahl an Referenzen auf die Bildende Kunst, wie die Bezugnahme auf Farben oder Techniken (siehe Kursivmarkierungen). Da es sich zum einen um einen Ort handelt, an dem sich Erfindungen und Schöpfungen (auch künstlerischer Art) ansiedeln können (vgl. ebda, 218-219) und hier zum anderen alle Bewohner des Gehirns gleichzeitig auftreten und so ein extrem überladenes und schwer erfassbares Bild abgeben, ist der Bezug auf die Kunst naheliegend. So erfasst die Protagonistin den Anblick weniger direkt als vielmehr intuitiv und beschreibt ihn metaphorisch, was in Anbetracht der Tatsache, dass sie währenddessen ihr eigenes Unterbewusstsein überfliegt, nicht überrascht.

Anknüpfend an den Einsatz von Kunst im Text, lohnt nun noch ein Blick auf die Illustrationen.<sup>458</sup> Es sei hier vorab noch einmal klar herausgestellt, dass sie nicht – wie sonst eigentlich üblich – von Moers selbst stammen, sondern von Lydia Rode gezeichnet wurden. Sie unterscheiden sich dadurch verständlicherweise stilistisch von den anderen Zamonien-Romanen,

---

<sup>457</sup> Alle Kursivsetzungen J. W.

<sup>458</sup> Mader betont, dass den Illustrationen in Moers' Gesamtwerk oft zu wenig Beachtung beigemessen wird, obwohl sie eher gleichberechtigt neben dem Text bestehen bzw. mit diesem eine sehr enge Verbindung eingehen: „[I]n gewisser Weise werden ihr Wert und ihre Bedeutung für die Fiktion ignoriert, wenn nicht sogar bewusst ausgeblendet. Die optische Gestaltung des Romans unterstützt die Fiktion, denn nicht nur die Illustrationen an sich, sondern auch die gesamte Darstellung des Romans hat einen metafiktionalen Effekt: Die Gestaltung wird oftmals handlungstragend eingesetzt bzw. transportiert sie bestimmte Aussagen; zugleich wird durch sie die Vorstellung der jeweiligen fantastischen Figuren unterstützt. Die auffällige Konfiguration des Romans dient dem Autor nicht nur als Beiwerk, sondern als eigenes Ausdrucksmittel, welches Inhalte transportiert“ (Mader 2012, 101-102). Hillenbach stellt ebenfalls die Relevanz der Bilder heraus, beispielsweise um nicht-Beschreibbares abzubilden. Sie geht außerdem darauf ein, dass sich Ansätze der Comictheorie auf die Analyse von Moers' Romanen übertragen lassen und thematisiert z. B. die „additive [...] Verbindung“ (Hillenbach 2011, 79), die sich ebenfalls bei McCloud finden lässt (vgl. McCloud 1994, 154). Es ist definitiv klar zu erkennen, dass Moers, der als Comiczeichner startete, das Text-Bild-Verständnis dieses Mediums in seine Romane überträgt.

am auffälligsten durch den Einsatz eines vierfarbigen Drucks, der auch in der Taschenbuchausgabe beibehalten wurde.<sup>459</sup> Die Farbigkeit ist in *Prinzessin Insomnia* inhaltlich von einiger Bedeutung, da immer wieder der Bezug zum Regenbogen erwähnt wird, der als farblisches Leitmotiv Dylas Gedankenwelt durchzieht und widerspiegelt. So sind beispielsweise ihre Erfindungen alle regenbogenfarben (vgl. ebda, 42-45), die Zwielichtzwerge als personifizierte Gedankenträger weisen ebenfalls viele unterschiedliche Farben auf (vgl. ebda, 20) und sowohl der Nebel im Sulcus centralis (vgl. ebda, 225) als auch der, der beim Eintritt in das Gehirn zu sehen ist (vgl. ebda, 106), sind durch Vielfarbigkeit geprägt. Dieses Leitmotiv für Dylas Gedanken wird nicht nur durch den Text, sondern ebenso durch die Farben der Illustrationen getragen (z. B. vgl. ebda, 51, 62 und 113).

Moers spielt in seinen Romanen nicht nur intertextuell auf andere schriftliche Werke an, sondern bezieht sich in den Illustrationen ebenfalls häufiger auf Vorbilder aus der Bildenden Kunst, die den Leser\*innen unter Umständen bekannt sind. Dieses Vorgehen wird von mehreren Literaturwissenschaftler\*innen analysiert.<sup>460</sup> Peterjan erkennt schon in *KBB* die Anspielung auf das Gemälde *Der Nachtmahr* von Füssli, wenn Moers dort einen Nachtmahr<sup>461</sup> auftreten lässt. Dort wird die Figur zwar nur beschrieben und nicht abgebildet, dennoch lässt sich der Bezug gut erkennen (vgl. Peterjan 2019, 195). Da in *Prinzessin Insomnia* mit Havarius Opal ein Nachtmahr als eine der Hauptfiguren fungiert, ist es nicht verwunderlich, dass er als Illustration in den Roman einfließt. Dabei ist nun auch sehr deutlich auf der Bildebene eine direkte Anlehnung an Füssli erkennbar<sup>462</sup>:

---

<sup>459</sup> Moers verwendet in der Regel Schwarz-Weiß-Illustrationen, auch in den Hardcoverausgaben der Romane. Für *KBB* gab es allerdings 2013 (zum 13 ½. Jubiläum) eine Neuauflage in Farbe.

<sup>460</sup> Siehe hierzu z. B. Altgeld, der den Bezug auf Munchs Schrei in *Die Stadt der Träumenden Bücher* herausstellt (vgl. Altgeld 2008, 89) oder den Beitrag von Christine Vogt, die sich in „Kunst als Motiv. Zitat und Anspielung in den Bildwelten Walter Moers“ ausführlich mit Moers' ironischer Umwandlung bekannter Kunstwerke u. a. in *Arschloch in Öl* auseinandersetzt.

<sup>461</sup> In *KBB* wird der Nachtmahr als eine in der Stadt Atlantis lebende Daseinsform erwähnt. Die Beschreibung weicht indes sowohl etwas von Füsslis Gemälde als auch von Havarius Opal in *Prinzessin Insomnia* ab, da der Nachtmahr in *KBB* über Flügel verfügt. Es werden allerdings das Sitzen auf der Brust des Schlafenden und die daraus entstehenden Alpträume thematisiert, die sich bei Opal wiederfinden (vgl. Moers 2002, 457 und vgl. Moers 2017, 72-77).

<sup>462</sup> Von Füssli existieren verschiedene Umsetzungen dieses Bildmotivs. Die hier gezeigte Version von 1781 (vgl. Abbildung 68) gleicht Rodes Interpretation am meisten.

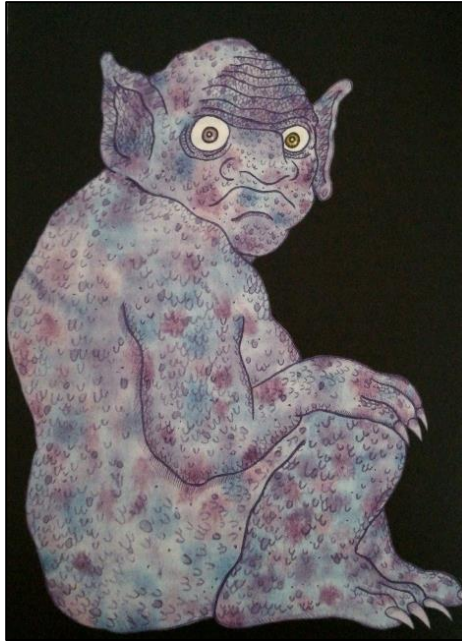


Abbildung 67 Darstellung des Nachtmahrs Opal in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 70, Scan)

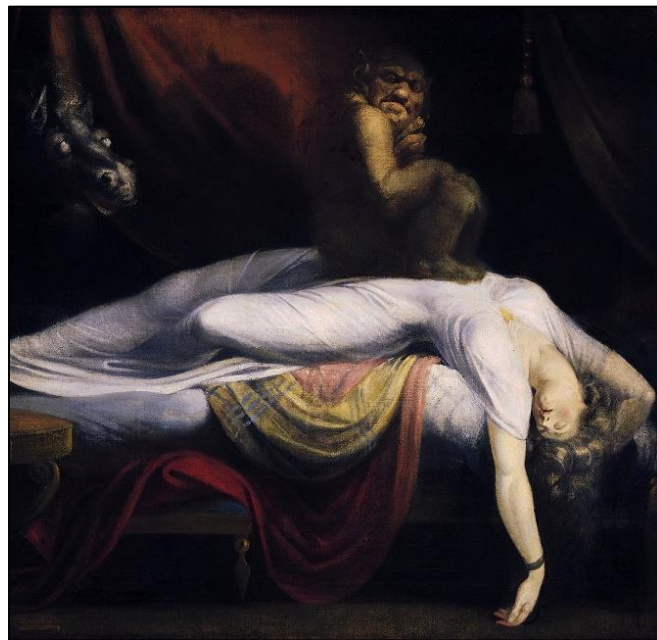


Abbildung 68 Ausschnitt aus *Der Nachtmahr* (1781). (Füssli, Wikipedia.org.)

Sowohl die Körperhaltung, die Mimik als auch Physiognomie und Körperbau sind extrem ähnlich, der direkte Verweis auf das Gemälde daher für alle, die mit Füsslis Werk vertraut sind, leicht nachvollziehbar (vgl. Abbildung 67 und Abbildung 68). Der Nachtmahr als reine Figur – ohne spezielle Referenz auf Füsslis Version – thematisiert bereits den in *Prinzessin Insomnia* wiederkehrenden Bezug zum (Alb-)Traum und zum Schlaf. Durch die direkte Verbindung zu einem Werk der sogenannten „Schwarzen Romantik“ wird jedoch gleichzeitig



ein besonderer Fokus auf die Psyche und das Unbewusste gelegt, es gibt außerdem Bezüge zur Medizin – wenngleich diese von Füssli eventuell nicht direkt beabsichtigt waren.<sup>463</sup> Die Assoziation mit dem Unterbewussten, die sich durch den Verweis auf Füssli ergibt, fügt sich sehr gut in das Motiv der Körperreise in *Prinzessin Insomnia* ein, denn hier geht es nur an der Oberfläche um den Nachtmahr als Boten der Albträume und vielmehr um ihn als Wegbereiter in die unbekannte Welt des eigenen Inneren. Dabei werden Themen wie der Wahnsinn verarbeitet, zum einen innerhalb der Handlung als Reise nach Amygdala, zum anderen im Bildmotiv. Bereits in Füsslis Gemälde wird das Wahnhafte und Irrationale durch die Blicke der Figuren des Nachtmahrs und des Pferdes suggeriert und von Rode ebenfalls in die Darstellung Opals übernommen (vgl. Abbildung 67 und Abbildung 68). Er selbst greift die Charakterisierung „verrückt“ bereits beim Kennenlernen mit Dylia auf (vgl. Moers 2017, 90) und sagt später: „Wenn du mich siehst, blickst du nur in einen etwas verrückten Spiegel. Ich bin dein anderes Du, und du bist mein umgekehrtes Ich“ (ebda, 213). Wenngleich sowohl Füsslis Nachtmahr als auch Opal als eigenständige Figuren auftreten, legen sie eine enge Verbindung zu den Figuren nahe, die sie heimsuchen, indem sie, wie es Opal hier beschreibt, ein Gegenstück zu ihnen bilden. In Füsslis Gemälde wird das z. B. durch die Farbgebung und den daraus entstehenden auffälligen Hell-Dunkel-Kontrast zwischen der Schlafenden und dem Nachtmahr suggeriert (vgl. Abbildung 68). Moers‘ Roman legt diese Figurenverflechtung ebenfalls nahe, wodurch sich argumentieren lässt, dass Opal nicht nur ein Führer in Dylias Inneres ist, sondern auch ein Repräsentant ihres Unterbewusstseins. Zum einen ist auffällig, dass er die Gedanken der Prinzessin zu kennen scheint (vgl. ebda, 102-103). Außerdem verfügt er über eine Haut, die Dylia als „[o]palisierend“ (ebda, 90) beschreibt – passend zu seinem Namen. Dieses Element wurde nicht von Füssli übernommen, sondern von Moers und Rode selbst hinzugefügt, sodass man von einer gewissen Relevanz der Körperfärbung ausgehen kann. Durch sie entsteht eine Vielfarbigkeit auf der Hautoberfläche des Nachtmahrs, die Bezüge zu der – bereits thematisierten – Regenbogenfärbung als eine Art Leitmotiv für Dylias Gedankenwelt herstellt. Dass die Farben entgegen der Darstellung der Zwielflichtzwerge (vgl. ebda, 20-21) in dunklen Schattierungen gehalten sind (vgl. Abbildung

---

<sup>463</sup> Shelley R. Adler bezieht sich in ihrem Werk zur Schlafparalyse auf Füssli und deutet an, dass der Maler unter Umständen ebenfalls unter diesem Phänomen gelitten haben könnte (vgl. Adler 2011, 55). Das Gemälde setzt den Zustand metaphorisch um, denn bei der Schlafparalyse oder Schlaflähmung sind Betroffene bei Bewusstsein, können aber einen Großteil ihrer Muskulatur nicht bewegen. Damit einhergehen kann ein Druckgefühl auf der Brust, sodass der Eindruck entstehen kann, jemand oder etwas würde darauf lasten. Schlaflähmungen sind in der Regel ungefährlich, können aber auch im Zusammenhang mit Narkolepsie auftreten (vgl. Mayer 2007, 1093-1095).

67), weist erneut darauf hin, dass der Nachtmahr das Unbekannte und Unterbewusste in Dylia repräsentiert. Das legt auch die Ähnlichkeit zu dem Mosaik auf Opals Haut und dem auf dem Fenster auf Seite 101 nahe, das die Farbtöne recht genau übernimmt (vgl. Abbildung 67 und Abbildung 69). Dieses Fenster steht in direktem Zusammenhang damit, dass Opal ankündigt, Dylia in den Wahnsinn zu treiben, was laut ihm dazu führen wird, dass sie ihrem Leben ein Ende setzen muss. Der Fenstersturz wird dabei als besonders geeignetes Mittel für den Selbstmord erkoren (vgl. ebda, 98-99). Er zieht sich außerdem durch den gesamten Roman, was bereits mit Dylias dritten Pfauenwort „Defenestration“ (ebda, 30) beginnt und seinen Höhepunkt in der Zersplitterung Opals durch seinen Sprung aus dem Fenster des Schlafzimmers der Protagonistin findet (vgl. ebda, 328). Eine Verbindung zwischen Dylia, dem Nachtmahr und dem Unterbewussten sowie zu negativen Gedanken und deren Aufhebung ist hier klar zu verzeichnen und bereits auf der Bildebene nachvollziehbar. Des Weiteren kann durch das Fenster auch eine erneute Verbindung zur Grenz- und Durchgangsmetaphorik gezogen werden. Zum Fenster schreibt z. B. Daiber:

Innen wird zu jener empirischen Welt, so wie wir sie kennen, dem Raum unserer diesseitigen Existenz. Außen ist die jenseitige Welt, der unbekannte Raum einer Landschaft, aus der noch kein Wanderer, der sie betreten, jemals zurückgefunden hat. Das Fenster bildet den Übergang zwischen jenem bekannten Raum der empirischen Welt hin zum unbekanntem Raum der Transzendenz. Dieser Gedanke bricht sich auf sprachlichem Felde Bahn in der Metapher vom Fenster als dem ‚Flugloch der Seele‘. (Daiber 2004, 398)

Das Fenster, das gleichzeitig als Symbol für Dylias Selbstmord steht, deutet außerdem den Durchgang zu einem Ort an, der fremd und unbekannt ist, wenn er als Zugang zum Reich des Todes gesehen wird. Daiber spricht hier vom Innen als bekannter und vom Außen als unbekannter Welt, was sich im speziellen Fall der Körperreise meist umgekehrt gestaltet – hier ist der Körperinnenraum das fremde Gebiet, während die Außenwelt vertraut ist. Die Schwellenmetaphorik des Fensters lässt sich allerdings deutlich erkennen und beschränkt sich nicht nur auf *Prinzessin Insomnia*, sondern kann z. B. auch in Bezug auf das Innen-außen-Verhältnis zwischen U-Boot und Körperraum in *Fantastic Voyage* nachvollzogen werden. Auch dort beobachten die Körperreisenden zu großen Teilen der Expedition die Körperwelt aus dem Fahrzeug heraus durch die Fenster, dringen aber bei ihren Tauchgängen auch in die Außen- bzw. hier erweiterte Innenwelt vor.



Abbildung 69 Darstellung des Fensters in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 101, Scan)

Eine weitere Illustration, die sich an ein anderes Kunstwerk anlehnt und eine ähnliche Wirkung erzielt, sind die „Gebäude“ in *Amygdala* (vgl. Abbildung 61). Diese weisen eine fast organische Struktur auf und sind höchst abstrakt gestaltet, wengleich durch die Grundform die Assoziation mit Gebäuden immer noch gelingt. Sie erfahren – ähnlich wie es zwischen den Zwielichtzwerge und Opal der Fall ist – auf der Bildebene ein Gegenstück durch die Türme des Schlosses auf Seite 12 (vgl. Abbildung 71). Es lässt sich dabei eine Anknüpfung zu Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* herstellen.



Abbildung 70 Mittlerer Teil von Boschs Tryptichon *Der Garten der Lüste* (Bosch, Wikipedia.org)



Abbildung 71 Darstellung von Dylia's Schloss in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 12, Scan)

Die Gebäude, die im Ausschnitt des mittleren Teils von Boschs Triptychon zu sehen sind, haben auffällige Ähnlichkeit mit den Türmen und Gebäuden der Romanillustrationen (vgl. Abbildung 70 und Abbildung 71). Während sie im Fall des Schlosses hell und vielfarbig gehalten sind, werden sie in der Darstellung Amygdalas erneut zu einer Art Negativ vor schwarzem Hintergrund, kontrastreich in Rot- und Blautönen gehalten (vgl. Abbildung 61). Dieser Kontrast ist auch bei Bosch vorhanden, denn im rechten Flügel findet sich ebenfalls eine Art Gegenbild zum mittleren. Die religiöse Komponente, die immer wieder in die Interpretation von Boschs Gemälde eingeflossen ist, soll hier außer Acht gelassen werden. Wesentlich relevanter ist die grundsätzliche Gegenüberstellung von hell und dunkel, die eine „Tag-“ und „Nachtseite“ bzw. „Ober-“ und „Unterwelt“ durch die Bildhintergründe suggeriert (vgl. Abbildung 70 und Abbildung 72). In Rodes Illustrationen findet sich diese ebenfalls und kann hier erneut an das Bewusste – die „Realität“, das Schloss, das Dylia im Wachzustand wahrnimmt – und das Unterbewusste – Amygdala als Ort im eigenen Unterbewusstsein, der im schlafenden Körper besucht wird – angebunden werden. Einen weiteren Anknüpfungspunkt an Boschs Gemälde und den Teil, den ich hier als „Nachtseite“ oder „Unterwelt“ bezeichnen würde, bieten ebenfalls Dylia's Instrumente für ihre Gehirnmusik. Die Instrumente bei Bosch sind ebenfalls entfremdet und grotesk, dienen als Folterinstrumente oder gehen in die Darstellung von Körperteilen über. Beide Beispiele verbinden Organisches und Nicht-Organisches miteinander und verleihen dem Dargestellten damit etwas Surreales und Unwirkliches. In Boschs Fall erzeugt dies in höherem Maße einen schockierenden Effekt, während Dylia's Gehirninstrumente durch ihre helle Vielfarbigkeit teilweise eher ko-

misch wirken (vgl. Abbildung 72 und Abbildung 73). Gemein ist beiden Darstellungen allerdings, dass sie auf etwas verweisen, das sich in den tieferen und unergründlichen Ebenen des menschlichen Daseins verortet.



Abbildung 72 Rechter Teil von Bosch's Triptychon *Der Garten der Lüste* (Bosch, Wikipedia.org)



Abbildung 73 Darstellung der Instrumente für die "Hirnmusik" in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 143, Scan)

Zuletzt sei noch ein Beispiel genannt, das zwar keinen konkreten Bezug zu einem bestimmten Gemälde herstellt, allerdings sehr gut den Zusammenhang zwischen Kunst und Naturwissenschaft illustriert. Die bereits thematisierten „Irrschatten“, die im Gehirn mit negativen Emotionen in Verbindung gebracht werden (vgl. Moers 2016, 210), finden sich ebenfalls als Abbildungen auf der Bildebene. Sie gleichen dabei besonders auffällig einem sogenannten Tintenklecksbild oder Rorschachttest (vgl. Abbildung 74 und Abbildung 75).

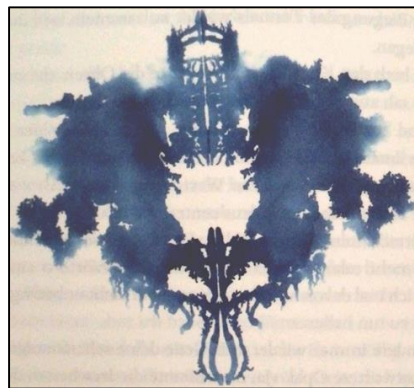


Abbildung 74 Darstellung eines Irrschattens in *Prinzessin Insomnia* (Moers 2017, 210, Scan)



Abbildung 75 Das erste Faltbild des Rorschachtests (Rorschach, Wikipedia.org)

Der von dem Psychiater Hermann Rorschach entwickelte Ansatz sieht vor, dass Patienten mehrere Tintenklecksbilder, die durch Tropfen der Farbe und anschließendes Falten des Papiers entstehen, betrachten und danach deuten sollen. Davon erhoffte er sich, Rückschlüsse auf deren geistigen Zustand und Erkrankungen ziehen zu können (vgl. Schaarschmidt

2019<sup>464</sup>). In Rorschachs Test zeigt sich dabei ein Phänomen, das auch McCloud in *Understanding Comics* thematisiert: Menschen neigen dazu, auch in abstrakten Gebilden eine Form erkennen zu wollen, beispielsweise ein Gesicht (vgl. McCloud 1994, 31-33). Rode nutzt den Effekt, der bereits im Rorschachbild angelegt ist, und überträgt ihn auf die Irrschatten, die für die meisten Leser\*innen beim Betrachten entfernt die Gestalt eines Lebewesens annehmen werden. Der Rückgriff auf diese Bilder ist aber ebenfalls in Bezug auf deren Funktion von Interesse: Sind sie bei Rorschach und dessen Nachfolgern ein probates Mittel für einen Einblick in das menschliche Unterbewusstsein und dessen Erkrankungen, so werden sie in *Prinzessin Insomnia* zu einem konkreten Ausdruck dieser – nämlich zu figürlichen Erscheinungen für negative Denkmuster und Vorboten der Depression (vgl. Moers 2017, 210). Die Anknüpfung zwischen Kunst und Naturwissenschaft, die sich schon bei Rorschach zeigt und hier noch weiterentwickelt wird, ist erneut ein gutes Beispiel dafür, wie innerhalb der Körperreiseerzählungen die verschiedenen Disziplinen miteinander verbunden werden können.

Hinsichtlich der Bezüge auf Literatur und andere Künste findet sich in *Prinzessin Insomnia* – erwartungsgemäß – ein sehr breites Spektrum an Beispielen. Gemeinsamkeiten zwischen den anderen Körperreiseerzählungen sind vorrangig hinsichtlich der Verwendung von Metaphern und Anthropomorphisierungen festzustellen, die besonders hinsichtlich zweiterem deutliche Ähnlichkeiten zu *Neurocomic* aufweisen, bei Moers aber sogar noch stärker verwendet werden, z. B. durch die vermehrt auftretenden Körperbewohner. Deutlich ist dabei, dass die Figuren hinsichtlich ihres Aussehens und ihrer Handlungen stark an die eigentliche naturwissenschaftliche Funktion angebunden werden. Wenngleich sich nicht ganz so viele Direktzitate oder konkrete intertextuelle Bezüge auf andere Texte finden lassen, die hinsichtlich der Körperreise von Interesse wären, nutzt Moers Anknüpfungen an literarische Praktiken, Gattungen, Genres und Epochen, um sie für die Erzählung von Dylia Abenteuer innerhalb ihres Gehirns fruchtbar zu machen. Den Status als Unnatürlicher Erzähler hinsichtlich der Fokalisierung durch sie hat die Protagonistin mit allen anderen Hauptfiguren der analysierten Texte gemein. In *Prinzessin Insomnia* wird er noch einmal dadurch potenziert, dass Dylia nicht in einen fremden, sondern den eigenen Körper reist. Die Thematisierung anderer Künste und der Einsatz ihnen eigener Mittel sind bei Moers genauso nachvollziehbar wie in

---

<sup>464</sup> In dem Onlineartikel für *Spektrum.de* stellt Schaarschmidt nicht nur die Hintergründe und Weiterentwicklung des Modells dar, er diskutiert ebenso das Für und Wider des Rorschachtests. Während einige diesen als zu ungenau und als ungeeignetes psychoanalytisches Werkzeug betrachten, findet er bis heute auch weiterhin Zuspruch, z. B. um Patienten einen einfacheren Zugang in die Behandlung zu erleichtern, wenn dies durch ein Gespräch nicht gelingt. Vor allem bei Kindern kann sich die Methode eignen (vgl. Schaarschmidt 2019).

den anderen Werken des Korpus. Hier ist beispielsweise die besondere Rolle der Gehirnmusik zu betonen, die die Musik mit den geistigen Abläufen innerhalb des Gehirns verflechtet. Eine herausgestellte Position nimmt ebenfalls die bildende Kunst ein, die nicht nur auf der Textebene eine Rolle spielt, sondern primär durch die zahlreichen Illustrationen in den Roman einfließt. Bei ihnen zeigen sich direkte Bezüge auf berühmte Kunstwerke, die sich mit dem Thema des Unterbewusstseins, das in *Prinzessin Insomnia* für die Reise zur Amygdala eine besondere Rolle spielt, auseinandersetzen. Außerdem zeigt der Rohrschachtest als Vorlage für die Figur des „Irrschattens“ eine besonders gelungene Verbindung zwischen Kunst und Naturwissenschaft/Psychologie. Die Illustrationen bieten dabei eine wesentliche Bereicherung für die Rezeption des Textes, die z. B. auch Hillenbach thematisiert (vgl. Hillenbach 2011, 79-80).<sup>465</sup>

## 4. Diskussion der Ergebnisse, Typologisierung, Fazit und Ausblick

### 4.1. Ausgangslage im Überblick

Die vorangegangenen Analysen haben dazu gedient, die einzelnen Beispiele zur Körperreiseerzählung einer tiefen und werknahen Betrachtung zu unterziehen. Im Anschluss sollen nun die dabei gewonnenen Erkenntnisse nicht nur in einen größeren Zusammenhang gebracht werden – vorrangig hinsichtlich der eingangs geschilderten Relevanz für den Bereich der Wissenspoetik – sondern es soll darüber hinaus der Versuch erfolgen, eine erste Typologisierung der Körperreiseerzählung vorzunehmen. Dabei spielen die sich herauskristallisierenden Charakteristika hinsichtlich der Körperreise in den einzelnen Werken eine wichtige Rolle. Diese müssen zunächst auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin untersucht werden, um in einem nächsten Schritt zu einem ersten Grundmodell für die literarische Körperreise zu werden, aus dem sich Übergreifendes erarbeiten lässt.

Zunächst soll hier allerdings noch einmal kurz die Ausgangslage der Forschungsarbeit zusammengefasst werden. Die übergreifende Grundthese, dass literarische Texte Blickpunkte

---

<sup>465</sup> Hillenbach verweist außerdem auf Moers' besonderen Ansatz, unterschiedliche Medien nicht als konkurrierend gegenüberzustellen, sondern als sich ergänzend (vgl. Hillenbach 2011, 84).



einnehmen und Szenarien erschaffen können, die so in der Realität nicht erfahrbar sind, bildet den Startpunkt der Untersuchung, die sich im Folgenden auf das spezifischere Thema einer Reise durch den eigenen oder fremden Körper als eines dieser speziellen literarischen Szenarien konzentrieren sollte. Die Wahl begründet sich dabei wie folgt: Die Erforschung des menschlichen Körpers in biologisch-medizinischer Hinsicht bedingt implizit auch immer die Frage nach der metaphysischen Natur des Menschen und dem – möglicherweise – Unergründbaren. Die Körperreiseerzählung als direktes und unmittelbares Erfahren des Körperinnenraums<sup>466</sup> bietet eine literarische Spielfläche, auf der sich Aspekte naturwissenschaftlichen Wissens mit philosophischen Thesen verschränken und den Rezipient\*innen so gleichzeitig präsentiert werden können. Sie offerieren dabei weit über den Unterhaltungseffekt hinaus eine Möglichkeit zur Reflexion über biologische und metaphysische Fragen.

Davon ausgehend haben sich verschiedene Aspekte ergeben, unter denen die Körperreiseerzählung insbesondere betrachtet werden muss und die wiederum mit anderen literaturwissenschaftlichen Forschungsfeldern Überschneidungen aufweisen. Zum einen rückt bei dieser Art der Erzählung der Körper als (Handlungs-)Raum in den Fokus. Seine Darstellung erzeugt zunächst einen Blick auf das menschliche Innere, der – in der Kombination mit der direkten Wahrnehmung der Protagonist\*innen als sie umgebenden Raum – in der Realität so nicht möglich ist. Außerdem kann er durch die Bewegung in ihm von den Körperreisenden erfahren werden. Dabei wurde allerdings von Beginn an die These aufgestellt, dass der Raum den Protagonist\*innen (und damit auch Rezipient\*innen) gewisse Grenzen setzt, sich ihnen entzieht, Hindernisse erzeugt oder Umwege enthält, kurzum weder abschließend erforscht noch auf direktem Wege zu durchwandern ist. An diese Ausgangslage schließen sich Bezüge zur allgemeinen Raumkonstruktion, aber vor allem zur literarischen Forschung zum Labyrinth an, das dem Setting der Körperreise als grundlegendes Raumschema zugeordnet werden kann.

Für die erste Definition der Körperreise, die ich selbst erarbeitet habe und aus der sich auch die Auswahl des Textkorpus ergeben hat, wurde festgelegt, dass die Darstellung im Inneren eine grundsätzliche real-biologische Orientierung haben muss. Dies hat zum einen wiederum

---

<sup>466</sup> Soll heißen: Der Raum kann von den Körperreisenden physisch erfahren werden, indem sie mit ihrem ganzen Körper darin eintauchen und ihn aus dieser Position heraus betrachten können. Natürlich ist es wissenschaftlich möglich, z. B. durch Röntgentechnik, Körpersonden oder auch durch das Eröffnen des Körpers während einer Operation in ihn einzudringen und ihn von innen zu betrachten. Die realweltlichen Erfahrungen sind aber nicht mit denen der Körperreisenden gleichzusetzen.

Einfluss auf dessen Gestaltung, zum anderen aber auch auf die Einbindung naturwissenschaftlicher Elemente in die Werke. Dabei konnte davon ausgegangen werden, dass so entweder implizit oder explizit z. B. biologische Fakten vermittelt werden.<sup>467</sup> Somit trägt die Körperreise nicht nur zur Unterhaltung, sondern grundsätzlich ebenso zur Vermittlung von Wissen bei. Ferner bleibt sie sich selbst als ästhetisches Ausdrucksmittel treu und verpflichtet sich im Fall der Körperreise keiner der beiden Komponenten vollständig. Das große Potenzial und die besondere Fähigkeit der Literatur liegen eben darin, sich auf unterschiedlichsten Gebieten zu bewegen, Verbindungen auch dort herzustellen, wo sie nicht offensichtlich ins Auge fallen und einen kommunikativen Raum zu schaffen, in dem u. a. ästhetische, wissenschaftliche und philosophische Dimensionen zusammentreffen können und gemeinsam etwas Neues bilden.

Es kann ein unterschiedlich hoher Grad sowohl an Abstraktheit als auch hinsichtlich des Ausmaßes des in den Text eingebrachten naturwissenschaftlichen Hintergrunds ausgemacht werden, wobei nichtsdestoweniger in jedem der untersuchten Beispiele ein solcher vorhanden ist. Die vier betrachteten Körperreisen konnten hinsichtlich ihrer Nähe bzw. Ferne zur Realität eingestuft werden. Damit ist gemeint, inwieweit verstärkt nicht-realistische bzw. phantastische Elemente in den Text eingebracht werden, bezogen auf die Voraussetzungen zur Körperreise, die Protagonist\*innen oder die beschriebenen Ereignisse und Orte. So kann bei *Nutshell* beispielsweise bis auf die Tatsache, dass der Fötus bzw. Erzähler als Ungeborener die Fähigkeit besitzt, elaboriert zu erzählen, eine starke Orientierung an der realen Welt festgestellt werden, während diese in den darauffolgenden Beispielen immer mehr abnimmt. So weist *Prinzessin Insomnia* zwar noch grundsätzliche biologische Bezugnahmen auf, die den bereisten Ort als physischen Körper und nicht als psychischen Geist klassifizieren, in allen anderen Punkten (Figuren wie der Nachtmahr und anthropomorphisierte Körperbestandteile, Orte wie der „Friedhof des bunten Humors“ oder das unerklärliche und dem Anschein nach magische Eindringen in den Körper etc.) entfernt sich der Roman allerdings von einer Orientierung an der Realität jenseits der Fiktion.

Neben naturwissenschaftlichen Elementen, die mit der Bereisung des Körpers einhergehen, wurde zu Beginn bereits die These aufgestellt, dass ein solches Unternehmen die Reisenden

---

<sup>467</sup> Ob sie verstanden werden, hängt natürlich zum einen davon ab, ob sie deutlich markiert und gegebenenfalls umfänglicher erklärt werden und damit zusammenhängend zum anderen, ob die Rezipient\*innen bereits ein gewisses Vorwissen mitbringen. Unabhängig vom Verständnis der Rezipient\*innen ist die grundsätzliche Existenz dieser naturwissenschaftlichen Elemente in den Körperreiseerzählungen.

und Rezipient\*innen auch zu philosophischen Überlegungen anregt und diese sich entsprechend in den Texten niederschlagen. Ähnlich wie zuvor können solche Elemente sehr explizit z. B. in Form von philosophischen Diskussionen inklusive der Thematisierung bestimmter Denkrichtungen eingehen oder eher indirekt gestreut werden, wenn neben den biologischen Aspekten des Körpers auch dessen Rolle als „Wunderwerk“ angesprochen wird. Übergreifend ist die Dualismusfrage von Bedeutung bzw. die grundsätzliche Beziehung zwischen Körper und Seele oder physischer und metaphysischer Natur des Menschen. Durch die direkte Einsicht, die die Körperreise in die Physis der oder des Bereisten ermöglicht, kommen Fragen nach dem Ausmaß der zu gewinnenden Erkenntnis und der Erforschbarkeit des Menschen auf. Es stößt notwendigerweise an Grenzen, wenngleich diese bei der literarischen Körperreise gegenüber den realweltlichen Bedingungen bereits (fiktiv) verschoben werden.

Die Darstellung einer Körperreise fordert bestimmte literarische Mittel schon allein deshalb, weil es sich um ein Ereignis handelt, das in der Realität so nicht möglich ist. Neben dem Einsatz in rein schriftlichen Erzählungen, in denen vor allem stilistische Mittel wie Metaphern, Vergleiche oder Anthropomorphisierungsverfahren sowie weitere sprachliche Bilder zum Einsatz kommen, lag ein besonderes Augenmerk ebenso in der Betrachtung anderer medialer Formen wie dem Film, dem Comic oder dem illustrierten Roman. Dabei wurden die je spezifischen Mittel zum einen im zugehörigen Medium betrachtet. Zum anderen sollten aber auch intermediale Mittel beobachtet werden, z. B. filmische Verfahren im Roman. Vorab wurde zudem die These aufgestellt, dass Körperreisen intertextuelle Verfahren nutzen und so andere Werke, Genres oder Gattungen bewusst in die Darstellung einbeziehen und fruchtbar machen. Hinsichtlich der literarischen Mittel wurden außerdem die Erzähler und der Ort sowie die Körperreise an sich als „unnatürlich“ erachtet und somit auch narrative Aspekte z. B. in Bezug auf die Erzählsituation in die Analyse mitaufgenommen.

Ausgehend von diesen vier Dimensionen – **räumliche Gestaltung, naturwissenschaftliche** und **philosophische Elemente** sowie dem Einsatz **literarischer und anderer medienspezifischer Mittel und Bezugnahmen** – wurden Parameter für die Untersuchung der gewählten Analysebeispiele erschlossen.

Die Textbeispiele wurden vorrangig aufgrund ihrer unterschiedlichen Umsetzung der Körperreise ausgewählt – nicht nur in medialer Hinsicht, sondern, wie bereits festgestellt, auch auf Grundlage ihrer näheren oder weiteren Orientierung an der Realität. Es sollten außerdem unterschiedliche Protagonist\*innen bzw. Körperreisende in den Blick genommen werden,

die aus unterschiedlichen Gründen und mit verschiedenen Grundvoraussetzungen ihr Abenteuer durchleben. Neben der Bereisung eines anderen Körpers, die weit häufiger aufzutreten scheint, sollte mit *Prinzessin Insomnia* auch eine Expedition in den eigenen Körper betrachtet werden. Mit den ausgewählten Beispielen sollte zudem der Versuch einer Grenzziehung unternommen werden, die *Nutshell* und *Prinzessin Insomnia* als Beispiele anführen, die markieren, bis zu welchem Punkt meine Definition der Körperreise sich erstreckt, was nachfolgend noch genauer ausformuliert wird. Die Körperreiserzählung sollte dabei weder in ihrer historischen noch in ihrer kulturellen Ausprägung intensiv betrachtet werden, denn es geht zunächst primär um ihre allgemeine Ausgestaltung. Die Entscheidung lässt sich auch insoweit begründen, als diese Art der Erzählung ein sehr allgemeines Interesse am Menschen in den Fokus rückt, das weder zeitlich noch kulturell signifikante Unterschiede aufweisen dürfte, was ihre Grundfrage nach der Natur des Menschen als physisches und metaphysisches Geschöpf angeht. Natürlich gibt es z. B. aufgrund wissenschaftlicher Entdeckungen historisch gesehen gegebenenfalls Unterschiede in der Beschreibung biologischer bzw. naturwissenschaftlicher Eigenschaften des Körpers, sie sind für die Arbeit aber nicht von fundamentaler Bedeutung. Es sei hier aber erlaubt, die These aufzustellen, dass Körperreiseerzählungen sich eng entlang des Aufkommens der Science Fiction-Literatur etabliert haben bzw. – genau wie diese – mit den wissenschaftlichen Errungenschaften der Zeit um 1900 zusammenhängen. Das früheste hier erwähnte Beispiel, *La testa del Signor Teodoro*, wurde 1908 veröffentlicht. Eine interessante, aber sicherlich nur als rudimentär zu erachtende These wäre auch der Zusammenhang mit bildgebenden medizinischen Verfahren wie der Röntgentechnik, die sozusagen eine „Lightversion“ der Körperreise ermöglichten und so die Imagination der Literatur befeuert haben könnten. Das würde ebenfalls in den zeitlichen Rahmen passen.<sup>468</sup> Hinsichtlich der historischen Entwicklung ließen sich sicherlich anknüpfende Forschungsarbeiten erstellen. Im Umfang dieser Arbeit sollte aber vorrangig die Körperreise als literarisches Phänomen hinsichtlich ihrer speziellen Charakteristika betrachtet werden und der Fokus fiel dabei sehr deutlich auf die wissenspoetische Dimension und die Verarbeitung naturwissenschaftlicher und philosophischer Themen sowie auf die grundsätzliche literarische Gestaltung. Ebenso spielt es für die hier betrachteten Beispiele keine große Rolle, welchen kulturellen Hintergrund die Körperreisenden oder der bereiste Körper haben. Alle Texte des Korpus stammen aus der westlichen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts und beschäftigen sich mit der grundsätzlichen Vereinbarkeit von Körper und Seele, die von

---

<sup>468</sup> Die erste Röntgenaufnahme entstand im Januar 1896 (vgl. Radiologie.de „Das konventionelle Röntgen bis 1900“)

übergreifender Relevanz ist. Der bereiste Körper ist in den Werken und deren Analyse größtenteils als allgemein menschlich angesehen worden – unabhängig von Alter, Geschlecht, Herkunft, Hautfarbe oder sonstigen Eigenschaften. Eine Ausnahme stellt aber z. B. *Christoph, Ungeborn* von Fuentes dar, das in dieser Arbeit allerdings nur ergänzend behandelt wurde. Es finden sich darin deutliche Hinweise, die die Entwicklung und Identitätssuche des Protagonisten mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung und Identitätssuche Mexikos verknüpfen. Die Körperreise zeigt daher politisches und kulturelles Potenzial, wenn man ausgewählte Texte hierauf spezifisch untersuchen würde.

Ich sehe die Aussage, dass der kulturelle Hintergrund des Körpers oder der Reisenden keine große Rolle spielt, daher vor allem hinsichtlich des betrachteten Textkorpus als angemessen und unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die Arbeit primär grundlegende Charakteristika der Körperreise erarbeiten wollte und verstärkt naturwissenschaftliche und philosophische Themen in den Blick genommen hat. Grundsätzlich bietet sich hier natürlich ein Potenzial für nachfolgende und spezialisierte Forschung zur Körperreise, die beispielsweise den weiblichen Körper unter Berücksichtigung von Feminismus- und Genderthemen in den Blick nehmen könnte. In *Nutshell* zeigt sich z. B., dass Trudys biologisches Geschlecht die Grundlage für die Körperreise bildet, die anderen Beispiele zeigen aber auch, dass eine solche auch unabhängig von einer Gebärmutter durchgeführt werden kann. Andererseits ist es bemerkenswert, dass beispielsweise alle Schilderungen aus dem Mutterleib nicht nur von männlichen Protagonisten unternommen werden, sondern auch von männlichen Autoren (McEwan, Fuentes, Goodman) stammen. Es zeigt sich hier bereits deutlich, welche Möglichkeiten auch in Zukunft bestehen, die Körperreise zu erforschen, sie unter differenzierten Gesichtspunkten zu betrachten und für unterschiedliche Bereiche fruchtbar zu machen. Besonders bedeutsam könnte dabei auch der weibliche Blick auf die Körperreise werden, wenn verstärkt Werke von Autorinnen und/oder Regisseurinnen betrachtet werden, denn die Vermutung liegt nahe, dass sich dabei ein deutlicher Unterschied zur männlichen Beschreibung des Körpers finden lässt. Auch die Postcolonial und Border Studies werden in der Körperreise sicherlich einen fruchtbaren Boden finden, wenn man sich beispielsweise die Verknüpfung mit der Identitätssuche genauer anschaut, die bei Fuentes bereits nachweisbar ist.

#### 4.2. Vergleich hinsichtlich der Analysekriterien

Bei der Analyse der vier beispielhaften Körperreiseerzählungen konnten einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede festgestellt werden, die sich für den Versuch einer Typologisierung

der Körperreise als hilfreich erweisen. Dabei ist es sinnvoll, entlang der angewendeten Analyse Kriterien vorzugehen.

#### 4.2.1. Raum und Bewegung

Hinsichtlich Raum und Bewegung können folgende Grundbedingungen angenommen werden:

- a) Die grundsätzliche Orientierung an naturwissenschaftlichen/biologischen Fakten jenseits der fiktionalen Welt.
- b) Die stärkere oder schwächere Vermischung dieser naturwissenschaftlichen mit ästhetischen Elementen.
- c) Die Raumstruktur des Labyrinths und das damit einhergehende Bewegungsschema
  - i. von innen nach außen und von außen nach innen, wobei ein Gegensatz zwischen „Bekanntem“ und „Fremdem“ aufgezeigt werden kann.
  - ii. geprägt von Hindernissen, Sackgassen, Umwegen und Neuorientierung.
  - iii. hin zu einem Ziel/Mittelpunkt oder Ausweg.

Grundsätzlich konnten diese Elemente in allen der analysierten Werke ausgemacht werden, wobei es allerdings unterschiedliche Ausprägungen und Varianten zu beobachten gibt.

Betrachtet man zunächst die Orientierung an realweltlichen biologischen Vorgaben (a) und deren Kombination mit ästhetischen Mitteln (b), so ist in erster Linie ein Unterschied zwischen verschiedenen Werken hinsichtlich des Grades ihrer Fiktionalität auszumachen. Wie bereits geschildert, bieten *Nutshell* und *Prinzessin Insomnia* hier zwei Beispiele, die in etwa die Grenzen der Körperreiseerzählung in Bezug auf diese ersten beiden Definitionspunkte des Raumes ausloten können. McEwans Roman weist hinsichtlich des Körperraums grundsätzlich keine Abweichung von realbiologischen Gegebenheiten auf. Es gibt beispielsweise keine anthropomorphisierten Körperbestandteile und die Gebärmutter wird als solche belassen, mit ihren jeweiligen Eigenschaften und Funktionen, wie der Versorgung des Fötus mit Sauerstoff und Nährstoffen durch die Nabelschnur sowie der grundsätzlichen direkten Verbindung zur Mutter. Ästhetische, d. h. beispielsweise metaphorische oder stilisierte Raumbeschreibungen fallen dabei jedoch nicht gänzlich weg, sie sind nur andersgeartet als in den weiteren Beispielen. Während der Raum als solcher nicht von einer realbiologischen Gebä-

mutter abweicht, erfährt er sprachlich eine Mehrdeutigkeit, wird also nicht physisch verändert, aber mit Bedeutung aufgeladen, die über die naturwissenschaftliche Funktion hinausgeht. Dazu zählt in *Nutshell* z. B. die Funktion des Mutterleibs als Schutz-, aber auch Gefahren- und Begrenzungsraum. Indem er aus der Sicht des Fötus beschrieben wird, bekommt er eine subjektive Ausprägung, die seine Wahrnehmung bei den Rezipient\*innen gegenüber einer naturwissenschaftlich-neutralen verändert, ohne dass der Raum dabei selbst anders gestaltet sein müsste, als es eine nicht-fiktive Gebärmutter wäre. Somit stellt *Nutshell* raumtechnisch die größte Orientierung an naturwissenschaftlichen Fakten hinsichtlich der Darstellung dar, ohne dabei ästhetische Mittel auszublenden. Es integriert sie nur anders als z. B. *Prinzessin Insomnia* auf der gegenüberliegenden Seite des Spektrums.

In Moers' Roman ist schon allein durch die Verortung im Fantasygenre ein höherer Anteil an phantastischen Elementen zu erwarten. Folglich sind die naturwissenschaftlichen Raum Aspekte hier auch stark reduziert. Das biologische Gehirn als solches ist dennoch zu erkennen, der Raum, den die Protagonist\*innen durchreisen, ist beispielsweise kein metaphysischer, denn es gibt weiterhin naturwissenschaftliche Bezüge wie die Beschaffenheit der Oberfläche als Hirnmasse, Nervenstränge oder den Pulsschlag, der zu hören ist (vgl. Moers 2017, 108, 152 und 151). Im Gegensatz zu *Nutshell* wird aus diesen Grundelementen jedoch eine eigene „Hirnarchitektur“ erbaut, die überwiegend nicht mehr dem realweltlichen Gehirn entspricht, sondern auf den biologischen Ausgangsmaterialien aufbauend verschiedene Räume produziert, die z. B. eher an Hallen, Schatzkammern oder Städte erinnern. Körper bzw. Gehirnteile sind in Moers' Roman zu großen Teilen personifiziert, und es kommt zu einer Mischung und Interaktion zwischen dem Ort eines körperlichen oder geistigen Ereignisses und dem Ereignis selbst, das dann von anthropomorphisierten Gestalten durchgeführt wird. So ist der Thalamus als Ort der Vernunft in seiner Darstellung beispielsweise an ein Großraumbüro oder im weiteren Sinne eine Behörde angelehnt. Seine Funktion, die „Verwaltungsaufgaben“, die im Gehirn geleistet werden müssen, werden folglich von dafür geeignetem Personal, Dylia „Egozetten“, und damit anthropomorphisierten Körperbestandteilen ausgeführt (vgl. ebda, 160). Man kann dabei von einem grundsätzlich umgekehrten Verhältnis wie in *Nutshell* ausgehen: Bei McEwan gibt es eine naturwissenschaftliche Basis der Raumdarstellung, die den physischen Raum nicht verändert, jedoch dazu einlädt, metaphysische Mehrdeutigkeiten zu erstellen, d. h. die Gebärmutter ist eine Gebärmutter, aber sie *ist wie* ein Schutzraum. In *Prinzessin Insomnia* ist die Kammer der Gedanken ein Schutz-

raum im physischen Sinne, ihre Funktion bestimmt zugleich ihre Ausgestaltung und die naturwissenschaftlichen Fakten schlagen sich indirekt nieder, werden angesprochen und können so gegebenenfalls von den Rezipient\*innen erkannt werden.

Ausgehend von der Annahme, dass sich *Nutshell* und *Prinzessin Insomnia* jeweils am Rand der naturwissenschaftlichen Einflüsse in die Raumgestaltung befinden, könnte nun angenommen werden, dass die beiden anderen Beispiele – *Fantastic Voyage* und *Neurocomic* – sich dazwischen bewegen würden. Das ist grundsätzlich nicht falsch, bedarf jedoch einer Schärfung. In Bezug auf *Fantastic Voyage* ist der These nahezu uneingeschränkt zuzustimmen. Die Ausgangslage ist hier sehr ähnlich wie bei *Nutshell*, der Körperraum wird den realbiologischen Vorgaben nachempfunden. Durch die bildliche Ebene und die filmischen Mittel, einen Ort mit anderen Materialien optisch nachzubilden, ergeben sich allerdings zwangsläufig bereits Ästhetisierungsansätze, die sich räumlich auswirken. So wird beispielsweise durch die Darstellung von Staubablagerungen in der Lunge auch gleichzeitig der Effekt erzeugt, dass diese nicht mehr nur als Organ, sondern auch als eine Art Höhle erscheint (vgl. Fleischer 2001, 1:01:54). Ähnliches gilt für das Gehirn, in dem die elektrischen Impulse mithilfe von Lichtern visualisiert werden, die aber gleichzeitig der Szenerie etwas Wunderbares und Phantastisches verleihen (ebda, 1:23:47). Durch das Aufeinandertreffen der Körperreisenden mit den Antikörpern kommt es des Weiteren zu einem ersten Schritt in Richtung Anthropomorphisierung, da den Körperfunktionen trotz ihrer realbiologischen Orientierung im Aussehen bereits im Ansatz menschliche Eigenschaften, z.B. ein böser Wille, unterstellt werden. Im Gegensatz zu *Nutshell* machen sich dabei also erste ästhetische Elemente auf einer Ebene bemerkbar, die die optische Ausgestaltung bereits beeinflussen. In *Neurocomic* ist die Entfernung solcher realbiologischen Ausgangspunkte in der Raumkonstruktion noch stärker, allerdings muss hier noch einmal genauer herausgearbeitet werden, wie sich dies gestaltet. In *Neurocomic* weicht die Raumkonstruktion nämlich grundsätzlich noch stärker von den realbiologischen Vorgaben ab, als es in *Prinzessin Insomnia* der Fall ist. Hier erscheinen die meisten Orte fast völlig losgelöst von einem Körperinnenraum, wengleich zu Beginn der Handlung direkt suggeriert wird, dass der Protagonist genau wie bei Moers in ein menschliches Gehirn reist. Die Schauplätze darin sind dann allerdings u. a. Wälder, Strände oder Gebäude und greifen nur noch rudimentär z. B. innerhalb des „Neuronenwaldes“ (vgl. Farinella, Roš 2013, 18-19) zu Beginn der Handlung auf biologische Elemente zurück. Die Orientierung daran ist aber trotzdem noch vorhanden, sie wird in *Neurocomic* nur noch einmal auf ganz andere Weise eingesetzt. Hier sind es vor allem die verstärkt



vorkommenden didaktischen Elemente in Form von umfangreichen Erklärungen zu Funktionsweisen des Gehirns, die nicht nur die Handlung, sondern ebenso den Handlungsort beeinflussen und „verwissenschaftlichen“. So sind naturwissenschaftliche Graphiken oft direkt in den Handlungsort integriert und Schemata werden von Anschauungsobjekten zu erlebbaren Räumen wie im Fall der Reizweiterleitung. Der Protagonist bekommt diese zunächst theoretisch erklärt, um im Anschluss selbst Teil des naturwissenschaftlichen Ablaufs zu werden und sozusagen das biologische Schema nun als körpereigenen Raum bereisen zu können. Die Gestaltung orientiert sich dabei an der Vorlage, die die Wissenschaftlerfiguren zuvor zu Erklärungszwecken verwendet haben (vgl. ebda, 38-45). Hinsichtlich des Anthropomorphisierungsgrades, d. h. der Personifizierung von Körperbestandteilen, ist *Neurocomic Prinzessin Insomnia* recht ähnlich. Tatsächlich lässt sich zwischen diesen beiden Werken hinsichtlich des Grades an Abweichung von real-naturwissenschaftlichen Vorgaben durchaus diskutieren, ob *Prinzessin Insomnia* oder *Neurocomic* die Grenze markiert. In Moers' Roman wird, wie bereits thematisiert, nämlich ein noch größerer Bezug zum Gehirn als Ort mit einer biologischen Vorlage aufgebaut, während *Neurocomic* hier recht frei agiert und zumindest handlungsintern auch keine Verletzung der Logik aufzeigt, wenn der Protagonist im Gehirn zunächst noch auf Neuronen trifft, *die wie ein Wald aussehen*, um im Anschluss durch ein Meer zu tauchen, das augenscheinlich auch ein Meer *ist*. Man bemerkt dabei aber eine Mischung der Varianten der Darstellung von *Nutshell* und *Prinzessin Insomnia*, die weiter oben thematisiert wurden. Insgesamt lässt sich außerdem feststellen, dass, wenngleich die Raumgestaltung in *Neurocomic* teilweise stärker von den realbiologischen Vorlagen abzuweichen scheint als in *Prinzessin Insomnia*, die allgemeine naturwissenschaftliche Orientierung im Comic ausgeprägter ist als im Roman – was sich auch in der Gegenüberstellung im nächsten Unterkapitel zeigen wird.

Realbiologische Orientierung und das Einbringen ästhetischer Mittel hinsichtlich der Raumgestaltung lassen sich in allen Fällen nachweisen, wobei sich bei der näheren Betrachtung unterschiedliche Ausprägungen dieser Grundcharakteristika finden lassen, was verdeutlicht, dass innerhalb der Körperreiserzählungen verschiedene Ansätze zur Umsetzung gewählt werden können, die die Gestaltung des Körperraums insgesamt bereichern. Hinsichtlich der labyrinthischen Grundstruktur (c) und der damit einhergehenden Bewegungsmuster (i. bis iii.) lassen sich ebenfalls übergreifende Gemeinsamkeiten und im Detail erneut Varianten herausstellen. Betrachtet man den Körper zunächst als solchen, dann können seine zahlreichen Blut- und Nervenbahnen durchaus Züge eines Labyrinths annehmen. Ohne eine ihn

wahrnehmende oder in diesen Fällen ihn bereisende Person ist dabei allerdings nur die verästelte Grundstruktur gegeben, die nicht grundsätzlich labyrinthisch sein muss. Erst durch die Körperreisenden wird der Körper als verworrener Raum erfahren, den es zu enträtseln gilt und in dem eine grundsätzliche Orientierung in Form von Wegen hin zu einem Ziel erkennbar werden kann. Wie Burrichter festhält, ist die Deutung des Labyrinths immer abhängig von der Position der es betrachtenden Person. Sie unterscheidet dabei die Konstrukteurin oder den Konstrukteur, die oder den Außenstehenden, die oder der das Labyrinth in der Übersicht betrachtet, und schließlich die Person, die sich in das Labyrinth begibt (vgl. Burrichter 2003, 8).<sup>469</sup> Während Labyrintharchitekt\*innen im Wesentlichen auf das Ergebnis ihres Schaffens konzentriert sind, das sich ihnen völlig erschließt, können ausstehende Betrachter\*innen von dem Labyrinth entweder verwirrt sein oder in ihm eine raumtechnische Logik erkennen. Schließlich sind die Labyrinthgänger\*innen diejenigen, denen es völlig an einer Orientierung fehlt und die im Inneren sowohl Angst als auch Freude am Verwirrspiel empfinden können (vgl. ebda). Grundsätzlich sind alle Protagonist\*innen dem letzten Typus – den Figuren im Labyrinth – zuzuordnen. Das bedeutet gleichzeitig, dass auch die Rezipient\*innen, die die Ereignisse aus der Sicht der Labyrinthgänger\*innen verfolgen, in eine ähnliche Position gebracht werden. Allerdings nehmen manche Körperreisende auch eine Doppelrolle ein und besetzen außerdem zu einem gewissen Grad die Position der Beobachtenden. Dies ist innerhalb der analysierten Beispiele primär bei *Fantastic Voyage* der Fall. Während der Fötus in *Nutshell*, der namenlose Protagonist in *Neurocomic* und Dylia in Moers' Roman weder zuvor einen Körper bereisen noch sich einen Überblick davon verschaffen konnten, werden die Expeditionsteilnehmer\*innen in *Fantastic Voyage* vor ihrer Reise vorbereitet und erhalten in Form von Karten bzw. Schaubildern zumindest einen rudimentären Überblick. Wenngleich sich durch die Ereignisse während der Reise immer wieder Umwege und Sackgassen ergeben, können mithilfe der Navigationstechnik neue Wege gefunden werden. Der Prozess der (Neu-)Orientierung kann dabei sowohl von den Crewmitgliedern innerhalb des Körpers als auch durch die beobachtenden Figuren außerhalb durchgeführt werden. Im Fall von *Neurocomic* erhält der Protagonist erst im Körper selbst eine Kartierung des Gehirns (vgl. Farinella, Roš 2013, 91-92), die ihm allerdings keine wirkliche Hilfe bei der weiteren Reise bietet.<sup>470</sup> Dylia hat zwar mit Opal einen Führer während der

---

<sup>469</sup> Hieraus lässt sich für labyrinthische Erzählungen allgemein ableiten, dass die Perspektive narratologisch eine wichtige Rolle spielen kann. Aus der Sicht der Architekt\*innen wird das Labyrinth anders geschildert als aus der der Labyrinthgänger\*innen.

<sup>470</sup> Hier sei noch einmal auf das nur ergänzend behandelte *KBB* verwiesen: Blaubär erhält ebenfalls erst im Gehirn eine Karte. In seinem Fall ist es ihm möglich, mit ihrer Hilfe einen Weg aus dem Inneren des Schädels zu finden.

Körperreise, die beiden müssen aber dennoch insofern blind ihren Weg finden, als dass sie nicht vorab, sondern erst auf der Route selbst eventuelle Hindernisse und Gefahren erkennen.<sup>471</sup> Der Fötus in *Nutshell* schließlich ist völlig auf sich gestellt, wenngleich seine physische Fortbewegung – durch den Geburtskanal – ohnehin keine Abweichungen von einem vorgegebenen Weg zulässt. Sein Labyrinth ist anders gestaltet, was gleichzeitig den Blick auf die Bewegungsmuster, Hindernisse und die Suche nach einem Ziel oder Ausweg in den Fokus rückt. McEwans Protagonist ist derjenige mit dem kleinsten Aktionsradius und Bewegungsmuster in körperlicher Hinsicht: Er legt lediglich die Strecke zwischen Gebärmutter und Scheide zurück und bewegt sich ansonsten nicht durch den Körper seiner Mutter. Aufsteigend lassen sich dann *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia* einordnen, deren Protagonist\*innen ihre Körperreisen auf ein bestimmtes Organ – das Gehirn – beschränken. Am Ende der Reihe steht hinsichtlich der physisch zurückgelegten Strecke schließlich *Fantastic Voyage*, in dem die Reisenden vom Herz über die Lunge und das Ohr bis zum Gehirn gelangen. Unabhängig davon, wie groß die Distanz zwischen Start und Ziel ist, können immer eine Vielzahl von Richtungswechseln auftreten. In *Fantastic Voyage* und *Neurocomic* sind die Hindernisse, die das labyrinthische Bewegungsmuster des „Trial-and-Error“ und der damit einhergehenden Neuorientierung hervorrufen können, physischer Natur: Es kann sich z. B. um angreifende Körperbestandteile wie Antikörper handeln, der Weg kann zu lang sein, um ihn rechtzeitig zurückzulegen oder andere Figuren bzw. unerwartete Ereignisse wie ein Strudel im Blutkreislauf können einen Wechsel der Richtung bedingen. In *Prinzessin Insomnia* tauschen solche physischen Barrieren ebenfalls auf, z. B. in Form von angreifenden „Zergessern“ oder den Beamten im Thalamus, die zur Weiterreise die Erledigung einer Aufgabe fordern (vgl. Moers 2017, 192-196 und vgl. ebda, 162-181). Anders als in den anderen beiden Beispielen führen diese allerdings weniger zu einem Verlust des Weges als zu einem der Zeit, denn die Protagonist\*innen werden zwar aufgehalten, können ihre Route danach aber fortsetzen. Anders als im Irrgartentypus des Labyrinths, den *Fantastic Voyage* und *Neurocomic* hinsichtlich der Sackgassen und der Wahl alternativer Wege am ehesten darstellen, ist das Gehirn in Moers' Roman eher ein Labyrinth im klassischen Sinne (vgl. Eco 1985, 125), in dem sich die Protagonist\*innen nicht verlaufen, dessen Durchquerung sie aber viel Zeit kostet, da der vorgegebene Weg nicht gradlinig ist bzw. Hindernisse überwunden werden müssen, um ihn weiter zu begehen. Zudem gibt es in *Prinzessin Insomnia* Grenzen, die

---

<sup>471</sup> Es ist zudem – wie bereits thematisiert – fraglich, ob Opal als Führer wirklich tauglich ist, da nicht klar ist, ob er zuvor bereits ein Gehirn bereist hat oder nicht.

von den Körperreisenden nicht überschritten werden können, nämlich die zum Unterbewusstsein und die zum Wahnsinn. Sie stellen keine konkreten physischen Barrieren dar, denn in beiden Fällen ist es möglich, sie körperlich zu überwinden, jedoch bilden sie metaphysische Grenzpunkte, deren Überschreitung im Wesentlichen mit der Auflösung der Körperreisenden einhergehen würde. Hier zeigt sich bereits deutlich, dass die Bewegungsstrukturen der Körperreise nicht nur von physischen Gegebenheiten bestimmt sein müssen. In *Nutshell* wird das noch einmal verstärkt, indem sogar die „Bewegungen“ selbst größtenteils nicht körperlicher, sondern geistiger Natur sind. Hier vergleicht der Protagonist immer wieder verschiedene Optionen – im Wesentlichen Geboren- oder Nichtgeborenwerden – miteinander, um herauszufinden, welche für ihn die geeignetste ist.<sup>472</sup> Die Motivation, über die unterschiedlichen Möglichkeiten zu reflektieren, kommt dabei nicht direkt vom Protagonisten und wird von außen an ihn herangetragen: Durch das, was er über die Außenwelt, die Bedingungen in ihr und die Beziehung zu und zwischen den ihm nahestehenden Figuren lernt, wird er immer wieder dazu angehalten, seinen weiteren Weg zu reflektieren. Hierbei wird ebenfalls das Ziel der Körperreise mitbestimmt (Vordringen in die Außenwelt oder nicht). In *Nutshell* ist der Ausweg – obwohl physisch vorgegeben – hinsichtlich der geistigen Bewegungen des Fötus lange Zeit nicht eindeutig festgelegt. Im Endeffekt lautet das Ziel allerdings auch die Überwindung der Grenze zwischen Innen- und Außenwelt, und das lässt sich erneut auf alle behandelten Beispiele übertragen. Unterschiede können sich hierbei noch in Bezug auf Zwischenziele ergeben und die Frage, inwiefern den Protagonist\*innen konkrete Zwischen- oder Endpunkte ihrer Reise bekannt sind. In *Fantastic Voyage* gibt es zunächst das Ziel, das Gerinnsel im Gehirn zu erreichen. Erst danach ist der Austritt der angestrebte Endpunkt, denn die Mission würde als gescheitert gelten, wenn die Körperreisenden Benes‘ Inneres verlassen, bevor die Operation in dessen Schädel abgeschlossen werden kann. In diesem Fall können die Protagonist\*innen beide Ziele erreichen. In *Neurocomic* wird die Reise vom Protagonisten nicht bewusst unternommen, was dazu führt, dass er keinerlei Ansprüche an bestimmte Ziele hat, außer dem Körperinneren wieder zu entkommen. Zwischentappen werden ihm mehr oder minder aufgezwungen und stehen in Verbindung mit dem Wissen, das er während seiner Reise an den unterschiedlichen Stationen gewinnt. Dies gipfelt in der Erkenntnis, dass er letzten Endes seine ganze Identität überdenken muss, da die Körperreise ihn als Figur in einem Comic entlarvt. In *Prinzessin Insomnia* gilt die

---

<sup>472</sup> Noch einmal: Konkret kann er die Entscheidung nicht selbst treffen, da er selbst nicht bestimmen kann, ob er geboren wird oder nicht. Für sein hypothetisches „Herumirren“ zwischen diesen beiden Positionen ist das allerdings unerheblich.

Amygdala und genauer noch der Wahnsinn als erste Etappe, bevor das Gehirn wieder verlassen werden kann. Hier kann an das erste Ziel nur eine Annäherung erfolgen, um das zweite zu erreichen, denn wenn Dylia dem Wahnsinn verfallen würde, könnte sie nicht gleichzeitig wieder in die Außenwelt gelangen, da die psychische Erkrankung sie mit großer Wahrscheinlichkeit im wahrsten Sinne des Wortes in ihrem eigenen Kopf gefangen setzen würde. Ziele sind daher in allen Werken vorhanden, seien sie nun an einen konkreten Ort im Körper gebunden oder lediglich als Ausgang aus dem Labyrinth gekennzeichnet. Übergreifend gibt es zudem immer einen Wissenszugewinn, der allerdings kein Endziel erreichen kann, denn keine oder keiner der Protagonist\*innen kann behaupten, dass ihr oder ihm die Reise alle Mysterien des Körpers entschlüsseln kann. Gleiches gilt für die Rezipient\*innen. Die einzige Ausnahme würde der Protagonist in *Neurocomic* darstellen, wenn er sowohl sein Schicksal als Figur im Kopf der Leser\*innen akzeptiert als auch gemeinsam mit ihnen die These, dass das Ich lediglich durch das Gehirn konstruiert wird. Weder die Reisenden in *Fantastic Voyage* noch Dylia können sich die genauen Funktionsweisen des Gehirns bzw. des Wahnsinns erschließen, und auch der Fötus in *Nutshell* muss sein unablässiges gedankliches Kreisen irgendwann überwinden und ohne vollkommenes Wissen in die Außenwelt vordringen.

Das Streben nach Außen wird ebenfalls immer thematisiert. Für alle Protagonist\*innen kommt der Augenblick, in dem sie den Körper wieder verlassen wollen oder müssen. In logischer Konsequenz ist jede der Reisen auch durch einen Eintrittspunkt gekennzeichnet, der implizit oder explizit gestaltet sein kann. In *Nutshell* wird er beispielsweise nicht beschrieben, ist aber Voraussetzung dafür, dass der Protagonist überhaupt geboren werden kann.<sup>473</sup> Man sollte allerdings bei ungeborenen Körperreisenden an dieser Stelle schon eine Schärfung vornehmen, da sie streng genommen nicht von der Außenwelt in den Körper gelangen, sondern zwischen zwei Körpern reisen, bevor sie sich in der Gebärmutter einfänden.<sup>474</sup> Das ändert allerdings nichts daran, dass der Körper als solcher in einem Übergangsszenario betreten und später auch wieder verlassen wird. Dabei sind Grenzüberschreitungen

---

<sup>473</sup> Es lässt sich zwar die These aufstellen, dass für einen ungeborenen Erzähler ein „Vorvorbewusstsein“ – noch vor der Empfängnis – einfach nicht angenommen wird, in Fuentes' Roman zeigt sich aber, dass die Schilderung aus der Perspektive des Spermiums ebenfalls eine valide Option ist.

<sup>474</sup> Wobei sich dabei natürlich diskutieren lässt, ab wann man von einem „ungeborenen“ Erzähler sprechen kann. In *Nutshell* scheint sich das Bewusstsein des Fötus z. B. erst während der Entwicklung im Mutterleib zu manifestieren (vgl. McEwan 2016, 2-3), während Christoph in Fuentes Roman bereits als Spermium seine Reise in den Körper der Mutter beschreiben kann (vgl. Fuentes 1991, 31-32).

von besonderer Bedeutung, denn sie stellen grundsätzlich einen Kontrast zwischen zwei voneinander abgesetzten Welten dar. In den meisten Fällen wird die Außenwelt als bekannt und begreifbar empfunden, während mit dem Eintritt in den Körper eine Verschiebung hin zum Unbekannten und schwer Erfassbaren erfolgt. Der Austritt stellt somit den Versuch dar, wieder in die geregelten und bekannten Verhältnisse zurückzukehren. Auch hier bietet der ungeborene Körperreisende in *Nutshell* eine Variante, denn das Körperinnere ist für ihn die bekannte Welt, während das Äußere das Mysterium darstellt. Das bedeutet nicht unbedingt, dass der Protagonist umfängliches Wissen über den Körper besitzt<sup>475</sup>, jedoch ist er ihm als Ort vertrauter als die Außenwelt, die er noch nie gesehen hat. An der Grenzüberschreitung an sich und dem Gegensatz zwischen Bekannten und Unbekannten ändert sich aber grundsätzlich auch in diesem Fall nichts.

Hinsichtlich der angenommenen Spezifika der Körperreise in Bezug auf Raum und Bewegung konnten in den analysierten Beispielen daher bereits übergreifende Gemeinsamkeiten herausgestellt werden, die für eine erste Typologisierung nützlich sein können. Darüber hinaus zeichnen sich ebenso Varianten ab, die die grundsätzliche Raum- und Bewegungsstruktur nicht auflösen, aber beispielsweise entsprechend dem Handlungsschwerpunkt oder der Ausgangslage der Erzählung modifizieren können.

#### 4.2.2. Naturwissenschaftliche/biologische Betrachtungen und Beschreibungen

Über den zweiten Aspekt der Analysen – die naturwissenschaftlichen bzw. biologischen Betrachtungen und Beschreibungen – konnten ebenfalls werkübergreifende Punkte erarbeitet werden:

- d) Die Verwendung naturwissenschaftlicher Begriffe – oft auch ästhetisch aufbereitet.
- e) Die implizite oder explizite Vermittlung naturwissenschaftlicher Fakten, auch in Verbindung mit dem Einsatz der Figuren als Wissensvermittler\*innen und Identifikationsfiguren bzw. Lernenden.
- f) Die Verwendung dieser Elemente zur Schaffung einer wissenschaftlichen Basis im Sinne von Bekanntem und Verstehbarem im Gegensatz zum Unbekannten und Unverständlichen der Körperreise.

---

<sup>475</sup> In *Womb* gestaltet sich dies – wie erklärt – anders, denn hier verfügt der Protagonist im Körper der Mutter über ein Universalwissen, das er durch die Geburt bzw. den Übergang in die Außenwelt unweigerlich verliert.

In allen analysierten Werken lassen sich eingestreute naturwissenschaftliche Bezeichnungen nachweisen (d). Sie können der Benennung von Körperteilen dienen, wobei dann der konkrete Fachausdruck statt umgangssprachlicher Begriffe oder Umschreibungen verwendet wird. In diesen Fällen werden naturwissenschaftliche Elemente sehr direkt eingebunden, eine Erklärung kann erfolgen, muss aber nicht. Im zweiten Fall ist es dann von den Rezipient\*innen abhängig, ob sie die naturwissenschaftlichen Bezeichnungen kennen oder zumindest mit der Handlung in Zusammenhang bringen können, um sie sich so zu erschließen. Erfolgt keine Erläuterung, so muss das nicht unbedingt insofern gewertet werden, als dass das Werk absichtlich über bestimmte Rezipient\*innen bzw. deren Wissenslücken hinweggeht. Es ist vielmehr Ausdruck seiner Beziehung zu dem biologischen Thema, das die Körperreise behandelt, und seiner grundsätzlichen Verortung als ästhetisches Produkt. Der Einsatz kann auch genre- oder schwerpunktspezifisch erfolgen und sich auf die Häufigkeit auswirken: So sind Fachbegriffe in *Fantastic Voyage* beispielsweise ein Ausdruck der Science Fiction, um ihre Nähe zur namensgebenden Wissenschaft zu untermauern und dadurch die Handlung grundsätzlich „realistischer“ wirken zu lassen, als es z. B. ein Werk aus dem Bereich der Fantasyliteratur wie *Prinzessin Insomnia* tut. In *Neurocomic*, wo grundsätzlich neben der unterhaltenden eine verstärkt didaktische Funktion erzielt werden soll, können die naturwissenschaftlichen Ausdrücke vor allem zur Betonung des Faktenwissens eingesetzt werden. Es ist dabei interessant, dass die Fachausdrücke übergreifend richtig verwendet werden, also der letztgenannte Nutzen grundsätzlich überall zum Tragen kommen könnte, allerdings ist die Wahrnehmung des Faktenwissens ebenso abhängig von der Verortung des Werks in einem bestimmten Genre, die die Rezipient\*innen vornehmen können. Wird beispielsweise der Fantasybezug bei Moers stärker erkannt als in *Neurocomic*, so kann gleichzeitig die Wahrnehmung der Fachbegriffe als solche schwächer ausfallen. Es muss allerdings, wie oben angesprochen, nicht vordergründig um die Vermittlung von Wissen durch die Nutzung der Fachsprache gehen. Sie kann auch genutzt werden, um die Handlung und deren Thema (die Reise in den Körper und dessen biologische Dimension) stilistisch zu unterstreichen.

Die wissenschaftlichen Ausdrücke können in allen Fällen ästhetisch aufgeladen werden, wenn sie beispielsweise zu Metaphern stilisiert werden, indem nicht nur die reine biologische Komponente angesprochen wird. In *Nutshell* wird dieses Verfahren beispielsweise vermehrt verwendet, um den grundsätzlichen Zwiespalt des Fötus zwischen einer naturwissenschaftlichen und einer philosophischen oder emotionalen Betrachtung seiner Situation her-

auszustellen. So wird dort die Nabelschnur nicht nur als ein menschlicher Körperteil dargestellt, sondern auch als Ausdruck der tiefergreifenden Verbindung bis hin zur emotionalen Abhängigkeit zwischen Mutter und Kind stilisiert (vgl. McEwan 2016, 54). Die Einflechtung wissenschaftlicher Fachausdrücke in den ästhetischen Sprachgebrauch der Werke kann außerdem übergreifend der Vermittlung von Umständen dienen, die entweder zu komplex sind, um sie direkt an die Rezipient\*innen weiterzugeben oder die über das Erforschbare hinausgehen. Gerade in *Neurocomic* – auch in Zusammenhang mit den Aussagen der Autor\*innen über die Entstehungsgeschichte – lässt sich dieser Umstand noch einmal nachvollziehen. Uneigentliche Sprache z. B. in Form von Metaphern ist für naturwissenschaftliche Fachtexte eigentlich nicht geeignet (vgl. Wyllie 2014, 08:03-08:21). Gleichzeitig können Metaphern Forscher\*innen während ihrer Arbeit dabei helfen, komplexe Sachverhalte zu verbalisieren oder sie überhaupt zum Ausdruck zu bringen, wenn es an konkreten Formeln oder Erklärungen dafür noch fehlt, etwas, was Farinella auch die „little lies to tell the bigger truth“ (vgl. ebda, 10:48-10:54) nennt. Alt sagt über dieses Verhältnis auch:

Das menschliche Wissen über die Wirklichkeit ist, wie schon Kant betont, auf die jeglicher Erkenntnis unverzichtbare Leistung der Imagination angewiesen. Die Veranschaulichungsoperation der Einbildungskraft, die experimentelle Daten oder theoretische Hypothesen in Vorstellungsräume überführen, steuern das anatomische, biologische oder psychologische Wissen vom Menschen ebenso wie die Lehren der Physik, Astronomie und Chemie. Es ist mithin nicht die imaginative Dimension, die das literarische vom außerliterarischen Wissen trennt, sondern deren Formung durch die Fiktion. (Alt 2004, 191)

Nur weil in naturwissenschaftlichen Fachtexten grundsätzlich auf den Gebrauch von Metaphern verzichtet werden sollte, bedeutet dies nicht, dass sie, genau wie andere imaginative Verfahren, dort nicht grundsätzlich zum Einsatz kommen können – so, wie sie es auch in der Literatur tun. In solchen Fällen zeigt sich das wissenspoetische Potenzial literarischer Texte recht deutlich. Gleichzeitig wird sichtbar, wie Literatur und Wissenschaft einander durchdringen und voneinander profitieren können. Körperreiseerzählungen mögen den Rezipient\*innen kein detailliertes und absolut lückenloses Fachwissen vermitteln, können aber dennoch beispielsweise naturwissenschaftliches Wissen enthalten, das durch den ästhetischen Sprachgebrauch noch eindringlicher wird.

Die Vermittlung von Wissen an sich kann durch die Verwendung von Fachausdrücken begünstigt werden, sie kann aber auch durch explizite Beschreibungen und Definitionen oder implizit durch Erlebnisse der Protagonist\*innen bzw. Geschehnisse innerhalb der Handlung erfolgen (e). Zum Großteil bezieht sich das Wissen dabei auf biologische Grundlagen über



den Körper. So werden in *Nutshell* beispielsweise Besonderheiten der Schwangerschaft herausgestellt, aber nicht, indem sie einfach nur erklärt, sondern von dem Protagonisten direkt erlebt und so den Rezipient\*innen auf andere Weise präsentiert werden, als es beispielsweise über Fachliteratur oder populärwissenschaftliche Sachbücher erfolgen würde. In *Fantastic Voyage* werden durch die Figuren sehr viele direkte Informationen über den Körper vermittelt, indem sie fast lehrbuchhaft dargelegt werden. Auf der anderen Seite ist aber auch dort durch die Erlebnisse der Körperreisenden ein Erfahrungswissen (für die Rezipient\*innen aus zweiter Hand<sup>476</sup>) vorhanden. Oft tritt dieses sogar in ein Konkurrenzverhältnis zu dem theoretischen Wissen, mit dem die Wissenschaftler\*innen zunächst an Situationen herangehen, um schlussendlich zu erkennen, dass sie sich in der Praxis ihren Definitionen und Berechnungen entziehen oder die tatsächliche Erfahrung das zuvor nur in der Theorie Erarbeitete weit übertrifft. Der Film kann hierbei durch die Bild- und Audioebene den indirekten Erfahrungseffekt für die Zuschauer\*innen noch einmal verstärken, da mehr Kanäle zur Verfügung stehen, um die Körperreise zu gestalten, sodass z. B. die Veränderung des Blutes von sauerstoffarm zu -reich nicht nur geschildert, sondern auch visuell gezeigt werden kann (vgl. Fleischer 2001, 0:53:01-0:53:30). Auch in *Neurocomic* erfolgen detaillierte Beschreibungen durch die Wissenschaftler, auf die der Körperreisende trifft, welche im Anschluss direkt in der Praxis von ihm erlebt werden können, da er sich in den jeweils passenden Arealen des Gehirns befindet. Gleiches gilt für Dylia in *Prinzessin Insomnia*, wobei ihr Begleiter Opal zwar kein (Neuro-)Wissenschaftler, aber trotzdem eine Art Hirnexperte ist, der einige Situationen mit Hintergrundwissen auffüllen kann, wenngleich dieses für den glücklichen Ausgang der Lage in der Praxis nicht immer nützlich sein muss. Wichtig ist hier übergreifend die Kombination aus theoretischem und praktischem, explizitem und implizitem Wissen, das sich nicht nur auf die Protagonist\*innen beschränkt, sondern auf die Rezipient\*innen ausbreitet und sie so daran teilhaben lässt.

Wie sich gezeigt hat, lässt sich aus den wissenschaftlichen Erklärungen in den Werken vermehrt eine Figurenkonstellation ableiten, die auf einem Lernende-Lehrende-Verhältnis beruht. In *Fantastic Voyage*, *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia* ist dies sehr deutlich zu beobachten: Grant steht als Mann des Militärs dem wissenschaftlichen Personal des U-Boots bzw. der gesamten Mission gegenüber und wird auf der Reise immer wieder von ihm belehrt. Der namenlose Protagonist in *Neurocomic* ist ein „Jedermann“, ein fachlicher Laie, der ebenfalls gewollt oder ungewollt von den Wissenschaftlerfiguren auf seiner Reise über das

---

<sup>476</sup> Und natürlich nicht auf eine in der Realität mögliche Erfahrung bezogen. Dennoch können die Leser\*innen der imaginierten Erfahrung der Körperreisenden folgen.

Gehirn unterrichtet wird. Dylia schließlich ist zwar allgemein sehr gebildet, muss aber dennoch auf die Führung und Erklärung Opals vertrauen, der im Gegensatz zu ihr – zumindest laut eigener Aussage – bereits zuvor durch Gehirne gereist ist. Die Bildung bzw. Belehrung des Protagonisten in *Nutshell* ist die einzige, die etwas weniger explizit durch bestimmte Figuren erfolgt. Er ist außerdem im Körper auf sich allein gestellt. Da es ihm allerdings möglich ist, vereinzelte Eindrücke aus der Außenwelt wahrzunehmen, kann auch er sich beispielsweise über biologische Forschungsergebnisse über die Medien informieren lassen. Da die lernenden Protagonist\*innen in allen Fällen grundsätzlich die wahrscheinlichsten Identifikationsfiguren für die Rezipient\*innen bieten, nehmen sie auch die Rolle von „Avataren“ ein, durch die nicht nur die Körperreise indirekt miterlebt, sondern auch das dabei vermittelte Wissen erworben werden kann, indem die Protagonist\*innen sich beispielsweise die Fragen stellen, auf die auch die Rezipient\*innen gerne eine Antwort hätten.

Schließlich dienen naturwissenschaftliche Elemente nicht nur der Vermittlung von Wissen an die Protagonist\*innen und Rezipient\*innen, sondern sie bilden ebenfalls eine Art Anker, eine berechenbare und tendenziell kontrollierbare Grundlage, an der sich die Körperreisenden zu orientieren versuchen (f). Wie mehrfach thematisiert wurde, konfrontiert die Körperreise ihre Protagonist\*innen und auch ihre Rezipient\*innen mit der Vermischung naturwissenschaftlicher Fakten und metaphysischer Fragestellungen – übergeordnet mit der Frage: Was ist der Mensch? Die wissenschaftliche Herangehensweise kann hierbei vorsehen, die bereits von außen beobachteten Körperteile und -funktionen nun einer genaueren Untersuchung von innen zu unterziehen und mit biologischen und medizinischen Werkzeugen zu erforschen, wenn es sich bei den Reisenden um Wissenschaftler\*innen wie in *Fantastic Voyage* oder um sehr interessierte Protagonist\*innen wie Dylia in *Prinzessin Insomnia* handelt.<sup>477</sup> Die Protagonisten in *Nutshell* und *Neurocomic* sind keine freiwilligen Körperreisenden und ihr konkretes Forschungsinteresse ist daher weniger ausgeprägt. Allen Figuren ist allerdings gemein, dass wissenschaftliche Erklärungen einen Orientierungspunkt bieten können, insbesondere dann, wenn sich die Erlebnisse während der Reise der Erklärung zu entziehen drohen. In McEwans Roman ist der Fötus beispielsweise beständig damit beschäftigt, sich selbst zu verorten, seine Identität zu festigen und über die Vor- und Nachteile seiner

---

<sup>477</sup> Wobei Dylia von einer allgemeineren/weniger akademischen Faszination des Gehirns geprägt ist, da sie als Laiin ihre Reise antritt und ein sehr persönliches Interesse an ihrem eigenen Schädelinneren hegt. Dennoch ist sie grundsätzlich eher eine Forschungsreisende als der unfreiwillig in den Körper gelangende Protagonist in *Neurocomic* oder der Fötus in *Nutshell*, der seine Lage ebenfalls nicht aus freien Stücken gewählt hat.

Existenz zu reflektieren. Eine Bezugsgröße ist für ihn dabei die Biologie, die ihm beispielsweise ein festes Geschlecht zuordnet oder Grundzüge seines Charakters oder seiner Entwicklung in seinen Genen verankert. In *Neurocomic* wird die Identität des Protagonisten und damit auch der Rezipient\*innen am Ende neurowissenschaftlich als ein vom Gehirn produziertes Gebilde entlarvt, und auch auf dem Weg zwischen Start und Ziel der Reise berufen sich die Wissenschaftlerfiguren stets auf ihre Forschung, um Vorgänge im Körper zu erklären oder fragwürdige wissenschaftliche Methoden zu rechtfertigen. Dylia und Opal treffen während ihrer Reise auf allgemein höchst seltsame Orte und Figuren, die sich eigentlich einer wissenschaftlichen Erklärung entziehen – wobei sie im Fantasygenre, in dem der Roman angesiedelt ist, auch keinen Wirklichkeitsbezug haben müssten. Dennoch wird ebenso bei Moers den gefährlichen und schwer zu begreifenden Situationen der Reise durch Erklärungen etwas entgegengesetzt – wenn auch in deutlich abgeschwächter Form im Vergleich zu den anderen analysierten Werken. Am deutlichsten stellt sich die „Abwehrreaktion“ gegen das Unerklärliche und „Phantastische“ während der Körperreise jedoch in *Fantastic Voyage* dar. Man muss dabei zwischen unterschiedlichen Figuren unterscheiden, denn von allen Crewmitgliedern ist Michaels derjenige, der am deutlichsten versucht, sich gegen einen Blick auf den Körper zu wehren, der nicht rein rational oder naturwissenschaftlich ist. Er ist es, der in jeder Situation eine biologische oder medizinische Erklärung bereithält und die anderen Wissenschaftler\*innen sogar dafür tadelt, wenn sie ihre professionelle Sichtweise zugunsten des Staunens und Bewunderns der Körperinnenwelt aufgeben. Seiner Ansicht folgt er dabei völlig stoisch, wenngleich die anderen Wissenschaftler\*innen Cora und Duval sich offen dafür zeigen, dass nicht jedem Vorgang im Körper eine direkte wissenschaftliche Reaktion in Form einer Definition oder Erklärung entspringen muss. Wie sich an ihm besonders deutlich zeigt, ist der „Schutzmechanismus“, der durch eine Konzentration auf wissenschaftliche Fakten aufgebaut werden soll, brüchig. Alle Körperreisenden geraten letzten Endes in Situationen, die sich ihrer Erklärung und/oder ihrer Kontrolle entziehen, wie Michaels, der von den Antikörpern getötet wird.

Allgemein sei noch festgehalten, dass die Konzentration der wissenschaftlichen Bezüge zwar insbesondere auf biologischen oder medizinischen liegt, die Körperreise aber auch andere Disziplinen oder Wissenschaftlichkeit allgemein thematisieren kann. So werden in *Nutshell* beispielsweise auch gesellschaftliche und soziale Fragen durch die von dem Protagonisten rezipierten Medien angesprochen. *Fantastic Voyage* beschäftigt sich durch den Schrumpfmeechanismus, den U-Bootantrieb und den Laser ebenso mit Technik und Physik.

In *Neurocomic* spielt unabhängig von der Disziplin die wissenschaftliche Praxis des Experimentierens eine Rolle.<sup>478</sup> Durch Dylia's Liebe zur Sprache hat *Prinzessin Insomnia* ebenfalls einen linguistischen Schwerpunkt, der sich in die Handlung bzw. die Gehirnreise ebenso einfügen lässt wie die Thematisierung weiterer Wissenschaften in den anderen Werken.

Ähnlich wie zuvor konnten durch die genaue Analyse und den Vergleich der Werke übergreifende Gemeinsamkeiten festgestellt werden, die das Bild der Körperreise hinsichtlich der Verwendung naturwissenschaftlicher Elemente schärfen konnten, aber auch Spielraum für Varianzen und spezifische Ausformungen lassen.

#### 4.2.3. Philosophische Betrachtungen und Beschreibungen

Die philosophischen Betrachtungen und Beschreibungen bieten die zweite Säule der Körperreise und die Ergänzung zu deren naturwissenschaftlicher Komponente. Auch hier lassen sich wieder Gemeinsamkeiten definieren:

- g) Körperreisende sind direkt oder indirekt mit der Suche nach der eigenen Identität beschäftigt.
- h) Philosophische Elemente werden in Form von Diskussionen und/oder Verweisen in die Werke eingebracht.
- i) Der Körper bzw. sein Inneres werden emotional aufgeladen, wodurch es z. B. zu einem Gut-Böse-Gegensatz kommen kann, der einer naturwissenschaftlichen Ansicht widerspricht.

Der erste Punkt – die direkte oder indirekte Suche nach der Identität – ist ein übergreifend wichtiges Element der Körperreiserzählung (g). Durch sie wird thematisiert, dass die Reisenden sich mit dem Menschen als physisches und metaphysisches Geschöpf auseinandersetzen, wenn sie sein Inneres durchforsten und dabei dennoch nicht alle Antworten über ihn finden können. Körperreisende, die einen fremden Körper durchwandern, könnten – so die These – weniger dazu neigen, sich mit ihrem eigenen Selbst auseinanderzusetzen, da die Verbindung nicht unmittelbar hergestellt werden kann. Tatsächlich wird eine direkte Über-

---

<sup>478</sup> Vor allem auch im Zusammenhang mit Wissenschaftsethik, was allerdings verstärkt in den Bereich der philosophischen Betrachtungen und Beschreibungen fällt.

tragung von den Wundern in Benes' Körper auf die in ihrem eigenen von den Protagonist\*innen in *Fantastic Voyage* nicht unbedingt geleistet. Dennoch sind sie zumindest so fasziniert, dass wissenschaftliche Blickpunkte oft in den Hintergrund treten und beispielsweise der Sitz der Seele oder des Genies diskutiert wird. Der Protagonist in *Neurocomic* ist sehr selbstzentriert, auch wenn es ihm zunächst nicht darum geht, sich selbst zu verorten oder seine Identität zu hinterfragen. Er sieht seine Reise allerdings als ein Komplott, das gegen ihn gerichtet ist, da er unfreiwillig in den Körper gelangt und ist daher auf der Suche nach der Ursache dafür. Für ihn erfolgt die Auseinandersetzung mit seiner Identität gezwungenermaßen, denn, ohne dass er danach gesucht hätte, wird er am Ende der Körperreise nicht nur mit deren Hintergründen, sondern auch mit seinem eigenen Ich konfrontiert, das ihn als Figur in einem Comic und das menschliche Selbst als ein vom Gehirn produziertes Konstrukt identifiziert. Dylia ist die einzige Körperreisende in den analysierten Beispielen, die ihren eigenen Körper bereist. Der These folgend ist sie von Anfang an daran interessiert, auf ihrer Reise Wesentliches über sich selbst zu lernen. Man kann dennoch nicht uneingeschränkt davon sprechen, dass Dylia den bereisten Körper in vollem Bewusstsein als ihren eigenen wahrnimmt. Das zeigt sich allein an der Diskrepanz, die sich daraus ergibt, dass ihr Körper gleichzeitig schläft und die Reise bestreitet. Durch Erlebnisse wie den Flug über ihr eigenes Unterbewusstsein oder die Expedition bis zum Rand des eigenen Wahnsinns ist sie aber natürlicherweise sehr viel direkter mit sich selbst und ihrer Identität beschäftigt als die anderen Reisenden. Ein weiteres Kriterium dafür ist ihre Krankheit, die schon vor Beginn der Körperreise zur verstärkten Eigenbeobachtung führt.<sup>479</sup> Der Protagonist in *Nutshell* als Reisender im fremden Körper der Mutter hebt die These von der eher indirekten oder weniger stark motivierten Suche nach der eigenen Identität allerdings völlig auf. Er ist neben Dylia mit Abstand am meisten mit philosophischen und allgemeinen Fragen über sich selbst beschäftigt und macht sie zu einem übergreifenden Thema während seiner Erzählung. Da es sich bei ihm als ungeborenen Protagonisten jedoch um einen spezielleren Typ des Körperreisenden handelt, ist es nicht verwunderlich, dass seine Identitätssuche auch im fremden Körper besonders ausgeprägt ist. Er befindet sich noch im Prozess des Werdens, und der ihn

---

<sup>479</sup> Diese Eigenschaft ist zwar sehr spezifisch, kann aber übergeordnet als Motor für die Beschäftigung mit der eigenen Identität und allgemein dem eigenen Körper angesehen werden. Zwar ist außer Dylia keine oder keiner der anderen Körperreisenden bereits vorerkrankt, es lässt sich aber die These aufstellen, dass auch andere kranke Protagonist\*innen sich ähnlich wie Dylia stärker für das eigene Innere interessieren, weil ihre Krankheit Fragen aufwirft, die gegebenenfalls während der Körperreise geklärt werden könnten. Das gilt insbesondere, wenn die Krankheit sich – wie im Fall von Dylia – nicht (nur) physisch äußert, sondern auch psychische Folgen hat, die sich wiederum auf die Persönlichkeit bzw. die Identität der Protagonist\*innen auswirken kann.

beherbergende Körper ist der der Mutter, der als Schutz- und Entwicklungsraum auch grundsätzlich eine erweiterte Rolle gegenüber den anderen bereisten Körpern einnimmt. So drängen sich in *Nutshell* bereits allein aus der Situation heraus Fragen auf, die die Identität des noch im Entstehen befindlichen Protagonisten betreffen. Unabhängig davon, wie stark oder schwach der Bezug der Protagonist\*innen auf die Frage nach dem eigenen Ich ausfällt, er ist übergreifend immer vorhanden und kann – selbst wenn er nicht unmittelbar angesprochen wird – jederzeit zumindest von den Rezipient\*innen erkannt werden.

Die Möglichkeit der Übertragung der Reise hin zu einem philosophischen Schwerpunkt muss aber nicht immer nur von den Rezipient\*innen ohne direkte Hilfe erkannt werden. Die Körperreisen weisen alle auch philosophische Debatten und Thematisierungen innerhalb der Handlung auf (h). Der Protagonist in *Nutshell* z. B. greift Thesen aus den Medien auf und diskutiert sie in einem inneren Monolog oder er thematisiert philosophische Probleme, die seine persönliche Situation betreffen, wie die Grundannahme der bedingungslosen Mutterliebe.<sup>480</sup> Wie schon herausgestellt, sind für den Fötus solche philosophischen Erörterungen noch einmal von besonderem Interesse, da er während seiner Reise im Mutterleib erst einen eigenen Körper und eine eigene Persönlichkeit entwickelt, was unweigerlich mit gewissen Fragestellungen für ihn einhergeht. In *Prinzessin Insomnia* werden während der Reise durch die Ereignisse oder durch Opal als kritischer Begleiter Dylia neue Blickwinkel eingenommen, die dann ebenso zu tiefergreifenden Dialogen zwischen den Protagonist\*innen oder Reflexionen Dylia führen können. Da Opal figurentechnisch als Gegenpol zu Dylia angelegt ist und daher in einigen Punkten von ihren Ansichten abweicht, können sich zwischen den beiden Diskussionen entspinnen, bei denen Dylia und mit ihr die Rezipient\*innen ihre bisherigen Blickwinkel reflektieren und ungewohnte einnehmen können. In *Fantastic Voyage* werden philosophische und religiöse Gespräche zwischen den Figuren vor allem von Duval getragen, der wiederum in Michaels einen Gegenspieler findet, der mit naturwissenschaftlichen Ansichten kontert. Neben allgemeineren philosophischen Debatten wie der über

---

<sup>480</sup> Gleichzeitig thematisiert der Roman diese gesellschaftlichen Themen und regt damit wiederum die Rezipient\*innen zur Reflexion an. Dabei kann auch mitschwingen, inwieweit sich populäre Ansichten durch die Medien verbreiten und damit als „Fakten“ wahrgenommen werden. Natürlich hat der Fötus aus seiner Position heraus schon eine bestimmte Motivation, das Konzept der „bedingungslosen Mutterliebe“ als Fakt anzusehen. Dennoch wird weiterführend deutlich, dass hier kein differenzierteres Frauenbild dargestellt wird, sondern eher konservative und regressive Vorstellungen von Weiblichkeit und Mütterlichkeit. McEwans Werk – und auch andere Romane mit ungeborenen Protagonisten wie Goodmans oder Fuentes‘ – hinsichtlich eines feministischen oder genderspezifischen Schwerpunkts zu untersuchen, wäre sicherlich ein weiterer spannender Forschungsansatz.

die Lokalisierung der Seele oder deren Existenz führt Duval ebenso einen christlich ausgerichteten Blickwinkel ein, der so in den anderen Werken nur rudimentär<sup>481</sup> bis überhaupt nicht vorhanden ist. Es lässt sich mutmaßen, dass sich hier ein kulturell und/oder historisch geprägter Unterschied zwischen den Körperreiseerzählungen auftut. Während bei den neueren Werken aus den 2010er-Jahren (*Nutshell*, *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia*) ein Bezug zur (christlichen) Religion weitestgehend ausgespart wird, ist er in dem wesentlich früheren *Fantastic Voyage* aus den US-amerikanischen 1960ern noch vorhanden. Es sticht daher zwischen den anderen Werken heraus, was sich gegebenenfalls durch den zeitlichen und gesellschaftlichen Hintergrund der Entstehung erklären könnte. Ob religiös oder allgemein philosophisch: feststeht, dass auch hier entsprechende Diskussionen direkt in die Handlung einfließen. *Neurocomic* schließlich konzentriert sich über lange Strecken der Handlung auf neurowissenschaftliche Erläuterungen, die dem Protagonisten durch die anderen Figuren geliefert werden. Da er sich aber während der ganzen Reise auf der Suche nach dem Sinn und Zweck seines Aufenthalts befindet, mündet auch der Comic schlussendlich in eine Diskussion, die metaphysische und philosophische Themen einschließt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Funktionsweise des Gehirns in Bezug auf die Selbstwahrnehmung des Menschen, die trotz einer neurowissenschaftlichen Lösung am Ende in ihrer Komplexität umfangreich dargestellt wird.<sup>482</sup> *Neurocomic* bietet daneben ein anschauliches Beispiel, wie die philosophischen an die naturwissenschaftlichen Elemente der Körperreiseerzählung anknüpfen können. Hier wird durch verschiedene Experimente die Wissenschaftsethik thematisiert und Protagonist und Rezipient\*innen müssen sich z. B. mit der Rechtfertigung von Tierversuchen auseinandersetzen. Dabei gilt es generell, wissenschaftliche und ethische Punkte gegenüberzustellen. Durch die Erforschung des eigenen oder fremden menschlichen Körpers während der Körperreise und die in *Neurocomic* gleichzeitige Erforschung anderer Körper in dessen Innerem kann das Nachdenken darüber, welche Maßnahmen für den Fortschritt der Wissenschaft zu rechtfertigen sind, noch einmal verstärkt werden. Der Comic ist allerdings nicht das einzige Werk, das auch ethische, moralische oder gesellschaftliche Fragen thematisiert. In *Nutshell* ist das Motiv der Rache und die Frage, ob der Protagonist diese an seiner Mutter und dem Onkel verüben kann, von zentraler Bedeutung. In *Fantastic Voyage*

---

<sup>481</sup> In *Nutshell* werden Gott, die Hölle und das Paradies (vgl. McEwan 2016, 46 und vgl. ebda, 128) zwar im Text erwähnt, allerdings eher als Vergleichsmittel und weniger im Sinne einer religiösen Deutung des Ausgesagten.

<sup>482</sup> Als sinnvolle Ergänzung hat sich dabei die Betrachtung von *The Senses* erwiesen, da hier wesentlich differenzierter das Dualismusproblem durch die umfangreichere Präsentation verschiedener Standpunkte dargestellt wird.

kann von den Rezipient\*innen zumindest indirekt gefordert werden, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, ob die Rettung eines einzigen Menschenlebens (Benes‘) die Gefährdung von fünf anderen (Coras, Duvals, Owens‘, Grants und Michaels‘) rechtfertigt, vor allem da es auch hier um die Erlangung wissenschaftlicher Erkenntnis und einer Vormachtstellung geht (Benes‘ spezielles Wissen über die Schrumpftechnik, das den Krieg entscheiden soll). In *Prinzessin Insomnia* erscheinen viele der Gehirnbewohner Dylia als parasitär, Opal hält ihr allerdings den Spiegel vor und zeigt ihr, dass auch sie sich an anderen bereichert, um daraus Vorteile zu ziehen (vgl. Moers 2017, 120). Die Präsentation unterschiedlicher Positionen, Denkrichtungen und Blickwinkel, die in die philosophischen Teile der Werke einfließen, bieten den Rezipient\*innen eine Reflexionsfläche, um eigene Ansichten zu hinterfragen und neue zu gewinnen, ohne dass es dabei darum geht, sie von einem bestimmten Standpunkt zu überzeugen. Es können so sehr individuelle Erkenntnisse gewonnen werden, die durch die philosophische Auseinandersetzung mit dem (eigenen) Körper zustande kommen.

Ein weiteres Spezifikum, das sich während der Körperreise durch den nicht nur naturwissenschaftlichen Blick auf das Szenario ergibt, ist die emotionale Aufladung der Geschehnisse durch die Reisenden und damit indirekt auch durch die Rezipient\*innen (i). Indem der Körper nicht mehr nur von außen beobachtet, sondern von innen erfahren wird, kommt es verstärkt zu einer Verschiebung der objektiven zur subjektiven Wahrnehmung, die nicht der wissenschaftlichen Praxis entspricht. Man kann dabei von „Gut-Böse-Gegensätzen“ sprechen, die eigentlich de facto nicht vorliegen, wenn der Körper und seine Funktionen und „Bewohner“ rational betrachtet werden. Ein anschauliches Beispiel bietet *Fantastic Voyage* und die Charakterisierung der Antikörper. Sie haben biologisch betrachtet eine bestimmte Funktion, nämlich das Aufspüren und Eliminieren von Fremdstoffen im Körper. Worüber sie nicht verfügen, ist ein (emotionales oder moralisch selektierendes) Bewusstsein, d. h. sie „töten“ nicht aus Vorsatz, weil sie etwas als „böse“ wahrnehmen oder verschonen andere Fremdkörper, weil sie als „gut“ gelten. Dieser Umstand ist eigentlich zumindest allen Wissenschaftler\*innen an Bord des U-Boots bewusst, dennoch werden den Antikörpern immer wieder Eigenschaften zugesprochen, die sie als böswillig und feindlich identifizieren (vgl. z. B. Asimov 1966, 138).<sup>483</sup> Der Kontrast zwischen „guten“ und „bösen“ Bestandteilen des

---

<sup>483</sup> Daraus ergibt sich außerdem eine Umkehr zur landläufigen metaphorischen Betrachtung der weißen Blutkörperchen als „Körperpolizei“, die „feindliche“ Viren und Bakterien eliminieren. Auch diese Sichtweise ist streng genommen unwissenschaftlich, denn die Abwehrstoffe handeln nicht nach einem moralischen Prinzip, ebenso wenig wie Erreger aus einem bösen Willen heraus Krankheiten verursachen. Man muss hier allerdings auch zwischen theoretischer Neutralität der Wissenschaft und praktischer Umsetzung unterscheiden, denn vor



Körpers kann dabei durch bildliche Sprache oder die Umsetzung in Illustrationen noch einmal um einiges plakativer gestaltet werden. Vor allem in *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia*, die beide Text und Bild miteinander vereinen, wird das ersichtlich: Dort gibt es „Monster“ wie die Drogen, die in *Neurocomic* den Körper und den Protagonisten angreifen (vgl. Farinella, Roš 2013, 55-56) oder die „Grillos“, auf die Dylia und Opal in der Amygdala treffen und die als fleischgewordene Grillen im Kopf im Sinne von unvernünftigen und irr-sinnigen Gedanken den Rand des Wahnsinns bevölkern (vgl. Moers 2017, 285). Auf der anderen Seite tauchen als positiv empfundene Körperbestandteile auch in einer ihnen entsprechenden Form auf und können z. B. zu freundlichen Fabelwesen wie dem hilfreichen Medikament in *Neurocomic* (vgl. Farinella, Roš 2013, 54) oder den bunten Ideen („Zwielichtzwerge“/„Geistgeister“) (vgl. Moers 2017, 110) in *Prinzessin Insomnia* werden. Die Assoziation mit „Gut“ vs. „Böse“ wird in diesen Fällen durch Figuren, die Körperfunktionen darstellen und denen bereits durch ihr Aussehen bestimmte Eigenschaften zugesprochen werden, zusätzlich verstärkt. In *Nutshell* wird der Fötus weder von Antikörpern bedroht, weil er dafür nicht klein genug ist, noch erscheinen ihm andere anthropomorphisierte Körperfunktionen. Dennoch neigt auch er zu einer Bewertung der Einflüsse im Körper, die auf seine Situation und ihn selbst bezogen sind. Alles, was von außen in den Körper ein- und dabei meist auch zu ihm vordringt oder zumindest einen Effekt auf ihn hat, wird in schädigende und nützliche, negative und positive Kategorien eingeordnet. Eine angemessene Ernährung Trudys trägt beispielsweise zu seinem Wohlbefinden bei (vgl. McEwan 2016, 156), während ihr Sex mit dem Onkel für den Protagonisten zur Belastungsprobe wird (vgl. ebda, 21). Die Kontrastierung zwischen „Gut“ und „Böse“, die z. B. verschiedene Körperfunktionen oder

---

allein bei der Kommunikation nach außen werden im medizinischen Bereich diese „Gut-vs.-Böse“-Unterscheidungen genutzt, da so z. B. auf Krankheiten, deren Verbreitung sowie Maßnahmen zur Eindämmung deutlicher aufmerksam gemacht werden kann. So nutzt beispielsweise die Medizin erzähltechnische Verfahren, um die Bevölkerung zu sensibilisieren, zu informieren und auch emotional anzusprechen, was mit fachlicher Neutralität nicht umsetzbar wäre. Ein sehr aktuelles Beispiel, um dies zu illustrieren, ist die Impfdebatte, die im Zuge der Coronapandemie erneut aufgeflammt ist. Marcus Schuler veröffentlichte dazu einen Artikel über den Impferfolg in Marin County, das jahrelang als ein Zentrum der Anti-Impfbewegung in den USA galt. Der zuständige Leiter des Gesundheitsamts vor Ort, Matt Willis, gab an, dass „[b]esonders Eltern mit hohem Bildungsgrad [...] sich [...] dagegen[stemmten], ihre Kinder gegen Masern, Polio oder Keuchhusten impfen zu lassen“ (Schuler, 2021). Es lag daher nicht daran, dass das Verständnis für die wissenschaftliche Relevanz fehlte. Vielmehr musste die Ansprache geändert werden. So ließ Willis beispielsweise Menschen zu Wort kommen, die direkt davon betroffen waren, dass sich andere nicht impfen ließen, wie einen Leukämiekranken, der sich selbst nicht impfen lassen konnte, aber durch andere Ungeimpfte direkt gefährdet wurde. Inzwischen (Stand Dezember 2021) konnte hinsichtlich der Coronaimpfungen eine Impfquote von 92 % (Einwohner\*innen ab 12 Jahren) im Bezirk erreicht werden (vgl. Schuler 2021). Es zeigt sich an diesem Beispiel deutlich, dass eine wissenschaftliche bzw. neutrale und faktenorientierte Aufklärung nicht zum Ziel geführt hat, sondern den Menschen beispielsweise ein konkretes Narrativ (wie die persönliche Geschichte des Leukämiekranken) wesentlich wirksamer die Dringlichkeit der Impfung vor Augen geführt hat.

-bestandteile einer moralischen Bewertung unterzieht, hängt eng mit der literarischen Inszenierung zusammen. Somit gibt es hier Überschneidungen mit dem nächsten Analysepunkt, jedoch muss dabei noch einmal die jeweilige Funktion für die philosophischen und die literarischen Aspekte der Körperreise klargestellt werden. Unter diesem Analysepunkt dient die Einteilung in Gut und Böse vorwiegend einem moralischen und emotionalen Blick auf und in den Körper. Gerade die Diskrepanz zur wissenschaftlichen Betrachtungsweise, die z. B. in *Fantastic Voyage* noch einmal gesondert herausgestellt wird, kann die oder den Rezipient\*in zu einem aktiven Vergleich der beiden Ansichten anregen, ohne dass dabei eine davon favorisiert werden muss. Wesentlich interessanter ist nämlich die Erkenntnis, dass es äußerst schwerfällt, entweder eine vollständig objektive oder subjektive Sichtweise einzunehmen, da der Körper weiterhin ein biologisches und ein persönliches Interesse weckt. Literarisch bzw. intertextuell gesehen unterstreicht die Einteilung in Protagonisten und Antagonisten (in Gut und Böse) die Nähe zur Abenteuer- oder Reisegeschichte, die u. a. mit der Bewältigung bestimmter Aufgaben und der Überwindung von Hindernissen einhergeht.

Die philosophischen Betrachtungen und Beschreibungen lassen sich nicht nur in allen Beispielen nachweisen, auch hier gibt es wieder Überschneidungen in spezifischen Unterpunkten. Im Gegensatz zu den naturwissenschaftlichen Elementen werden dabei weniger Fakten als unterschiedliche Ansichtsweisen an die Rezipient\*innen herangetragen. Das lädt wiederum dazu ein, eigene Ansichten zu hinterfragen und verschiedene Sichtweisen gegeneinander zu stellen.

#### 4.2.4. Intertextuelle Verweise/Literatur und Kunst

Während Naturwissenschaften und Philosophie bereits zwei wichtige Säulen der Körperreise bilden, ist Literatur nicht nur essenziell für ihre generelle Gestaltung, sondern kann ebenso als eine dritte Basis gelten, aus der das Genre Elemente zur Ausgestaltung seines Themas zieht. Erneut ergeben sich einige Unterpunkte, die übergreifend aufgefunden werden können:

- j) Intertextuelle Verfahren, die von direkten Verweisen auf konkrete andere Werke bis hin zur Übernahme oder den Bezug auf andere Gattungskonventionen reichen können und der Ausgestaltung der Körperreise dienen.

- k) Die Einbindung weiterer Medien in unterschiedlichsten Formen wie die Verwendung von Illustrationen, den Rückgriff auf andere medienspezifische Verfahren oder auch intermediale Bezüge.
- l) Die grundsätzliche Thematisierung von Literatur und Kunst als menschlichem Ausdrucksmittel und deren Relevanz für die metaphysische Komponente der Körperreise in Ergänzung zur naturwissenschaftlichen.

In allen untersuchten Werken finden sich intertextuelle Elemente (j), was grundsätzlich kaum überrascht, da beispielsweise Bezüge auf andere Texte in der Literatur allgemein keine Seltenheit darstellen. Relevant für die Körperreise ist jedoch der spezifische Einsatz von Intertextualität zur Herausarbeitung thematischer Schwerpunkte und zur Gestaltung der Expedition durch das Innere. Dabei kann zunächst durch Einzelreferenzen auf konkrete andere Werke angespielt werden, die zwar selbst keine Körperreiserzählungen sind, deren Zitate aber die Thematik unterstreichen können. In *Nutshell* tritt das besonders deutlich durch die *Hamlet*- und *Ulysses*-Anspielungen zutage, denn sowohl bei Shakespeare als auch bei Joyce kann das Motiv des Konflikts mit der Elterngeneration nachgewiesen werden, das bei McEwan aufgegriffen und durch die Körperreise verstärkt mit der Frage nach der biologischen Bestimmung durch Vererbung aufbereitet wird. Weitere Neukontextualisierungen sind sowohl in *Nutshell* als auch in *Fantastic Voyage* (zumindest im Roman) durch den Bezug auf diverse Gedichte zu finden, sodass z. B. das Nachdenken des lyrischen Ichs über Newtons‘ Genie bei Wordsworth auf die Situation der Körperreisenden im Kopf des Genies Benes übertragen werden kann (vgl. Asimov 1966, 163). *Neurocomic* nutzt direkte Referenzen auf McClouds *Understanding Comics*, wenn es ihn als *mise-en-abyme*, als Comic im Comic auftauchen lässt und damit die Erklärungen zur kognitiven Tätigkeit beim Rezeptionsvorgang noch einmal untermauert. Hier zeigen sich bereits Referenzen auf der Bildebene. *Prinzessin Insomnia* nutzt abgewandelte Sprichwörter auf dem „Friedhof des bunten Humors“, um Dylia Sprachbegabung und ihren Humor darzustellen.

Auffällig ist auf einer weiteren intertextuellen Ebene der Bezug auf andere Genres oder Gattungen und deren Konventionen im Sinne einer Architextualität oder Systemreferenz. So weisen alle analysierten Beispiele grundsätzliche Elemente der Reise- oder Abenteuererzählung auf. Dazu gehören hauptsächlich die Bewältigung unterschiedlicher Hindernisse und Stationen und die Einteilung der Figuren in Gut und Böse, wie bereits im Kapitel zu den philosophischen Beschreibungen ausgeführt wurde. Durch beide Elemente wird ein Fortschritt im körperlichen und geistigen Sinne dargestellt, da die Protagonist\*innen nicht nur auf ihrem physischen Weg voranschreiten können, indem sie eine Strecke hinter sich bringen

und Gegner\*innen besiegen, sondern da sie hierdurch auch mental reifen und sich entwickeln. Die genannte Struktur lässt sich besonders gut anhand von *Fantastic Voyage*, *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia* nachweisen. In allen drei Beispielen müssen verschiedene Stationen im Körper besucht werden, es tauchen Hindernisse oder Schwierigkeiten auf, die die Reise umleiten und/oder verzögern und es müssen Gegner\*innen bekämpft oder zumindest überwunden werden (Michaels in *Fantastic Voyage* und diverse Körperbestandteile in *Neurocomic* und *Prinzessin Insomnia*). Lediglich *Nutshell* fällt etwas aus der Reihe, was sicherlich zu großen Teilen an der geringen physischen Bewegung des Fötus liegt. Sich ihm entgegenstellende Hindernisse sind allerdings dennoch vorhanden, sie tauchen aber in Form von psychischen Herausforderungen auf, indem der Protagonist immer wieder Informationen erhält (z. B. über den geplanten Mord an seinem Vater), die seine Weltsicht anfechten und ihn zu geistigen Umwegen und Verirrungen führen. In *Nutshell* fallen eindeutige Stationen der Reise weg.<sup>484</sup> Mit Claude und streng genommen Trudy gibt es allerdings auch hier Gegenspieler, die der Fötus am Ende seiner Reise „besiegen“ muss, indem er geboren wird und seinen Onkel und seine Mutter mit großer Wahrscheinlichkeit durch die eintreffende Polizei ihrer Strafe zuführt. Grundstrukturen, die von der Reise- oder Abenteuererzählung entlehnt werden, um in die speziellere Form der Körperreiseerzählung einzufließen, sind daher übergreifend nachweisbar. Wie bereits thematisiert, können intertextuelle Verweise auch aus Gedichten herangezogen werden, was mit dem letzten größeren Punkt der intertextuellen Methoden korrespondiert, nämlich dem Bezug auf die anderen Großformen – Lyrik und Dramatik. Da sich die Anlehnungen an das Theater im Wesentlichen in Inszenierungsweisen finden lassen und weniger in einer dramatischen Schreibweise, ordne ich diese Referenzen eher den intermedialen denn -textuellen Methoden zu. Lyrische Sprache hingegen kann eingesetzt werden, um den Situationen ein gewisses Pathos zu verleihen, den metaphysischen Bereich der Körperreise herauszustellen und/oder die kreative Seite der Protagonist\*innen zu unterstreichen. In *Nutshell* ist es der wiederkehrende Bezug auf Lyrik und Dichtkunst und die teilweise gehobene, lyrisch/dramatische Sprache des Erzählers, die diese Komponenten aufzeigen. Dabei steht auch bei direkten Bezügen auf bestimmte Gedichte nicht allein die Einzelreferenz im Vordergrund, sondern es wird allgemein ein Bezug zur lyrischen Ausdrucksweise gezogen. Ähnliches gilt für den Einsatz von Lyrik in *Fantastic*

---

<sup>484</sup> Das muss allerdings nicht mit dem ungeborenen Protagonisten zusammenhängen, denn die einzelnen Entwicklungsstufen des Embryos/Fötus im Körper können durchaus als Stationen interpretiert werden. Allerdings fallen diese in *Nutshell* größtenteils weg, da der Protagonist nur vereinzelt von der Zeit vor der Handlung rund um das Mordkomplott an seinem Vater berichtet. Bei Fuentes' und Goodman dagegen wird von den ungeborenen Erzählern ein wesentlich größerer Zeitraum abgedeckt (von der Zeugung bis zur Geburt), sodass sich grundsätzlich für diese besondere Form der Körperreise auch Stationen herausarbeiten lassen würden.

*Voyage*, noch eindringlicher im Film (vgl. Fleischer 2001, 1:24:03-1:24:16), da hier im Gegensatz zu dem Verweis auf das existierende Werk von Wordsworth im Roman (vgl. Asimov 1966, 163) eine nicht nachvollziehbare und vermutlich fiktive Quelle zitiert wird. In *Prinzessin Insomnia* wird die Protagonistin selbst zur Lyrikerin und es finden sich zwei von Moers erdachte Gedichte im Roman, die er Dylia zuordnet. Dort werden neben den allgemeinen Bezügen zur Gattung auch spezifischere auf literarische Epochen wie die Romantik gezogen und so Motive thematisiert, die sowohl zur romantischen Dichtung als auch zur Situation der Körperreise passen, z. B. das Vordringen in das Unbewusste. Nur in *Neurocomic* wird die Referenz auf die Lyrik ausgespart.

In allen Beispielen finden sich intermediale Bezüge, z. B. auf den Film, die Musik oder die bildende Kunst (k). Diese können – wie bereits anhand der Lyrik deutlich wurde – sowohl allgemein auf die ästhetisch-künstlerische Seite der Körperreise oder ihrer Protagonist\*innen verweisen als auch das Repertoire an Darstellungsformen erweitern. Wie erwähnt, können hierauf auch Inszenierungsmethoden des Theaters entfallen (die teilweise eng mit dem Film verbunden sind). So nutzt der Fötus in *Nutshell* zur Beschreibung der Sexszene zwischen seiner Mutter und dem Onkel dramatische Elemente, die seine Sicht auf die Dinge im Licht eines grotesken Theaterstücks erscheinen lassen (vgl. McEwan 2016, 22-23), was die Absurdität der Szene noch einmal betont. In *Prinzessin Insomnia* verweist Dylia auf das Theater, um ihren besonderen Zustand, der während ihrer Krankheitsanfälle auftritt, zu verbildlichen (vgl. Moers 2017, 13) und in *Fantastic Voyage* dient die Vorhangmetaphorik beim Betreten der Lunge der dramatischen Inszenierung des Geschehens (vgl. Fleischer 2001, 1:01:36-1:01:54). In allen Fällen unterstützt der Einsatz von Theater Techniken die jeweiligen Handlungselemente, indem er sie plastischer heraustreten lässt, verstärkt oder für die Rezipient\*innen greifbarer macht, insbesondere wenn die Vorgänge keinen realweltlichen Erfahrungen entsprechen, wie der Spaziergang durch die Lunge. In *Fantastic Voyage* kommt es ebenfalls zum Einsatz von tanzartigen Sequenzen, die die Bewegungen im Körper verdeutlichen. Daneben spielt im Film die Geräuschkulisse auch in Form von Musik eine Rolle, um die Szenen emotional aufzuladen und bedrohliche sowie wundersame Aspekte der Körperreise zu unterstreichen. Musik wird ebenfalls in *Nutshell* eingebracht, hier, um in den Fokus zu rücken, dass der Fötus sich im Wesentlichen auf seinen Gehörsinn beruft, um einen Zugang zur Außenwelt herzustellen. Daneben dient die Musik ebenfalls einer emotionalen Komponente, wenn beispielsweise der Herzschlag der Mutter einer lieb gewonnenen Musik gleicht (vgl. McEwan 2016, 198) und so die Verbindung zu ihr auch außerhalb des Körpers verdeutlicht wird. In *Neurocomic* unterstreicht Musik erneut die metaphysische Seite der

Lebewesen, wenn man sich das Beispiel der musizierenden Meeresschnecke anschaut (vgl. Farinella, Roš 2013, 89).<sup>485</sup> *Prinzessin Insomnia* schließlich nutzt Musik als geistiges Konzept im doppelten Sinne, nämlich zum einen – klassisch – als kreatives Produkt und zum anderen als Ausdruck des Denkens selbst, wenn Dylas Gehirn im freien Spiel der Gedanken eine eigene Hirnmusik komponiert (vgl. Moers 2017, 67-68). Während *Fantastic Voyage* als Film bereits natürlicherweise Werkzeuge des Mediums verwendet, wird beispielsweise in *Neurocomic* auf das Kino/den Film verwiesen, um den Rezeptionsvorgang zu verdeutlichen. Um die Arbeit des Gehirns dabei zu veranschaulichen, wird es mit einem Projektor gleichgesetzt, der die Handlung eines Comics auf die Leinwand bringt (vgl. Farinella, Roš 2013, 135). Zuletzt stechen intermedial noch Bezüge auf die Bildende Kunst heraus, die primär in *Prinzessin Insomnia* auf der Ebene der Illustrationen zum Tragen kommen. Dort sind es vor allem die Referenzen auf bekannte Kunstwerke oder zumindest den Stil ihrer Künstler, die die Körperreise unterstreichen. Indem hier mit Bosch und Füssli zwei Maler gewählt werden, die sich beide mit dem Unbewussten in ihren Bildmotiven beschäftigt haben, findet sich ein direkter Bezug auf die Reise in das Zentrum des Wahnsinns bzw. das Unterbewusste/Verborgene des menschlichen Gehirns. Es ist deutlich zu erkennen, dass alle Werke intermediale Bezüge herstellen und teilweise sogar auf mehrere Medien rekurren.

Abschließend und damit eng verbunden ist die allgemeine Thematisierung von Literatur/Kunst als menschlichem Ausdrucksmittel (1). Sie stellt dabei immer eine Ergänzung zu den naturwissenschaftlichen Komponenten der Körperreise und dem Menschen an sich dar. Damit wird die Hauptverbindung der beiden Bereiche geschaffen, die für die Körperreise allgemein von Bedeutung ist. In *Nutshell* wird beispielsweise durch den Kontrast zwischen den Figuren – dem nutzenorientierten Kapitalisten Claude und dem idealistischen Verleger John – sowie durch die Überlegungen des Fötus sowohl zu naturwissenschaftlichen als auch poetischen Themen eine Gegenüberstellung geschaffen, die gleichermaßen nach einer Vereinigung verlangt. Ähnlich gestaltet sich die Situation zwischen dem radikal naturwissenschaftlich denkenden Michaels und dem Literatur zitierenden, gottesgläubigen Duval in *Fantastic Voyage*. In *Neurocomic* wird zwar ein Fokus auf neurowissenschaftliche Aspekte gelegt, dennoch dient hier schon das Rezipieren von Literatur bzw. Comics selbst als Grundlage der Erklärung der Hintergründe am Ende der Handlung. Trotz wissenschaftlicher Definitionen sind literarische Metaphern für das Gehirn wie die Bezeichnung als „great storyteller“ (vgl. Farinella, Roš 2013, 125) essenziell für die Vermittlung an die Rezipient\*innen.

---

<sup>485</sup> In *The Senses* kann durch die Thematisierung unterschiedlicher Musikrichtungen der Vorgang des Hörens mit dem ästhetischen Geschmack des Menschen verbunden werden (vgl. Farinella 2017, 108-109).

In *Prinzessin Insomnia* schließlich ist die Protagonistin Dylia gleichermaßen von Wissensdurst und kreativem Schöpfungsdrang getrieben. So vereinen beispielsweise ihre „Regenbogenerfindungen“ (vgl. Moers 2017, 42-45) eine wissenschaftliche Tätigkeit (das Experimentieren und Konstruieren) mit einer künstlerischen, da die – lediglich im Kopf Dylias existierenden Erfindungen – eher einen ästhetischen denn einen praktischen Nutzen haben und somit eher Kunstwerken gleichen. Auch die Freude an der Sprache, die Dylia charakterisiert, verbindet linguistisches Grundinteresse mit einer Liebe zu Wörtern und Literatur, die keinen praktischen Nutzen haben muss.

In allen Werken werden Literatur und Kunst allgemein eingesetzt, um die Körperreise in ihrer Darstellung zu unterstützen, ihre Themen herauszustellen und zu verstärken. Dabei können unterschiedliche Methoden wie direkte intertextuelle Einzelreferenzen oder auch Bezüge auf Gattungen oder andere Medien zum Einsatz kommen. Insgesamt dienen sie alle zur Unterstützung der Repräsentation der Körperreise und können daher übergreifend als wiederkehrendes Element ausgemacht werden.

#### 4.3. Versuch einer Typologisierung der Körperreise

Aus allen erarbeiteten Punkten kann nun der Versuch einer ersten „Prototypisierung“ der literarischen Körperreise erfolgen. Es sei darauf hingewiesen, dass eine solche notwendigerweise immer unvollständig bleiben muss und keine end- und allgemeingültige Definition darstellen kann oder soll, denn Gattungs- und Genrespezifika können nicht als feste Einheiten, sondern eher als sich wandelnde Orientierungspunkte gesehen werden, die es auch der Körperreise ermöglichen, unterschiedliche Ausprägungen anzunehmen und gegenüber einer weiterführenden Forschung flexibel zu bleiben.

Aus den in dieser Arbeit im Zuge der Analyse gewonnen Erkenntnissen sollen daher vorrangig einige übergreifende Charakteristika herausgearbeitet werden, die sich allgemein auf die Körperreise beziehen und im Wesentlichen aus den Parametern der Analyse und den daraus abgeleiteten Unterpunkten a) bis l) abgeleitet werden können, woraus sich unterschiedliche Schwerpunkte und Themen der Körperreise sowie Raum- und Handlungsstrukturen ergeben. Daneben kann der Versuch einer Definition typischer Protagonist\*innen und Figurenkonnexionen erfolgen.

### 4.3.1. Schwerpunkte und Themen der Körperreise

#### 4.3.1.1. *Naturwissenschaft und Wissen*

Alle Körperreisen nehmen Bezug auf ihr naturwissenschaftliches Objekt: den menschlichen Körper. Biologie und Medizin stellen dabei die häufigsten Bezüge, die in unterschiedlichen Formen auftreten können. Am prägnantesten sind die herausgearbeiteten Methoden der Verwendung naturwissenschaftlicher Begriffe auf der sprachlichen Ebene, die mit ästhetischen Mitteln wie Metaphern aufbereitet sein können (d) und die implizite oder explizite Einbindung naturwissenschaftlicher Fakten (e). Die Beschäftigung mit Naturwissenschaft ist dabei nicht lediglich eine Folge des Settings (das Innere des menschlichen Körpers), sondern zeigt noch weitere Effekte auf, die die Körperreise auf ihre Rezipient\*innen haben kann. Zum einen ist sie immer in wissenspoetischer Hinsicht daran beteiligt, das Wissen der Rezipient\*innen zu stärken oder zu aktivieren. Übergreifend – und das wurde bereits deutlich – kann Literatur dabei zum einen explizites Wissen vermitteln, indem sie die Fakten direkt präsentiert. Zum anderen ist ein implizites Erfahrungswissen auf einer zweiten Stufe möglich, d. h. die Rezipient\*innen erleben die Körperreise zwar nicht selbst, können aber durch die Schilderungen der Erlebnisse der fiktiven Reisenden indirekt daran teilhaben. Indem das naturwissenschaftliche Wissen dadurch nicht nur durch die Auflistung von Fakten, sondern durch die Bindung an eine Handlung vermittelt wird, kann es anders aufgenommen werden. Es kann dabei im Fall der literarischen Körperreise auf mehrere Arten zu einer „Verbildlichung“ bei der Rezeption kommen. Zunächst können dazu sprachliche Bilder im Sinne stilistischer Ausdrucksmittel wie Metaphern oder Vergleiche zählen sowie die literarische Beschreibung der Reise durch den Körper an sich. Betrachtet man die Körperreise medienübergreifend und bezieht Beispiele mit ein, die Bildmaterial verwenden (illustrierte Romane, Comics, Filme), so kann die Verbildlichung naturwissenschaftlichen Wissens auch über Graphiken, Zeichnungen, Photographien oder bewegte Bilder erfolgen.

Neben der Vermittlung von biologischem oder medizinischem Wissen, die sich sehr direkt aus der Verwendung naturwissenschaftlicher Elemente ableiten lässt, gibt es aber noch eine weitere wichtige Funktion. Wie herausgestellt wurde, nutzen die Figuren in der Körperreiserzählung Naturwissenschaften als eine Basis, die das Erforschbare, Verständliche und Bekannte etabliert (f). Sie ist der Anker und Schutzschild der Körperreisenden, die sich in



ein unbekanntes Gebiet begeben, auf dem die Naturwissenschaft den Eindruck von Berechenbar- und Beherrschbarkeit vermittelt. Diese Ansicht können sie mit den Rezipient\*innen teilen. Unter biologischen Gesichtspunkten ist der Körper somit zu erfassen, zu vermessen und zu kontrollieren und die Körperreise betont damit die naturwissenschaftliche Komponente in der Betrachtung des Menschen. Entscheidend ist dabei, dass sie allein nicht genügt, um ihn vollumfänglich zu erklären, weshalb Philosophie, Literatur und Kunst weitere entscheidende Themen der Körperreise darstellen.

#### 4.3.1.2. *Philosophie*

Um von der doppelten Natur des Menschen als physisches und metaphysisches Wesen überhaupt sprechen oder diese thematisieren zu können, benötigt die Körperreise als zweites großes Schwerpunktthema die Philosophie. Auch hierbei kann die Einbindung zunächst einmal sehr direkt durch die Verwendung philosophischer Thesen oder Diskussionen im Text erfolgen (h), durch die die Körperreisenden und Rezipient\*innen an das Thema herangeführt werden und einen ersten Vergleich zwischen naturwissenschaftlichen und philosophischen Herangehensweisen ziehen können. Des Weiteren erfolgt die Festigung und Erkenntnis der zusätzlichen philosophischen Dimension aber erneut durch die Ereignisse der Körperreise an sich. Gehen die Figuren und gegebenenfalls auch Rezipient\*innen zunächst mit der naturwissenschaftlichen Methode als Grundlage an die Körperreise heran, so wird diese während der Handlung auf die Probe gestellt und als allein nicht ausreichend gekennzeichnet, denn das Erlebte geht zumindest zu Teilen über wissenschaftliche Erklärungen hinaus. Die Protagonist\*innen und Rezipient\*innen werden also durch die Körperreise herausgefordert, sich mit ihren eigenen Erklärungen auseinanderzusetzen und tiefgreifender über den menschlichen Körper nachzudenken. Ihre naturwissenschaftlichen Ansichten können besonders im Fall der Körperreisenden dadurch ins Wanken geraten, dass sie ihr Forschungsobjekt nicht mehr von außen und eher indirekt, sondern von innen und mit praktischen Erfahrungen erleben. So entfällt zumindest auch teilweise eine objektive Sicht zugunsten einer subjektiven, weil z. B. manche Bestandteile des Körpers tendenziell als „gut“ oder „böse“ wahrgenommen werden, je nachdem, ob sie für die Reisenden eine Bedrohung darstellen oder nicht (i). Der Körper drängt sich damit stärker als unbeherrschbar auf und widersetzt sich somit den naturwissenschaftlichen Werkzeugen bis zu einem gewissen Grad. Auf andere Weise kann die metaphysische Komponente auch hervorgebracht werden, indem die Protagonist\*innen – und mit ihnen erneut die Rezipient\*innen – durch die Erforschung des Körpers

darüber ins Nachdenken geraten, ob er sich überhaupt rein biologisch erklären lässt und dies wünschenswert wäre, da ihre eigene Identität ebenfalls davon abhängt (g). Da hieraus direkt oder indirekt zumindest der Wunsch folgt, dass der Mensch mehr ist als seine fleischliche Hülle, ist die Akzeptanz philosophischer und metaphysischer Überlegungen, die in seine Betrachtung einfließen müssen, letztlich unabdingbar und schlägt sich in der Körperreise nieder.

#### 4.3.1.3. *Literatur und Kunst*

Sind nun durch Naturwissenschaft und Philosophie die beiden „Größen“ in die Betrachtung des menschlichen Körpers generell und im Speziellen während der Körperreise bereits eingeflossen, so stellt die Beschäftigung mit Literatur und Kunst eine Möglichkeit dar, diese miteinander zu vereinen. Des Weiteren bietet sie eine spezifische Ausprägung der metaphysischen Seite des Menschen.

Wie den Reisenden und Rezipient\*innen bewusst wird, ist es nicht möglich, die Körperreise allein aus naturwissenschaftlicher oder philosophischer Sicht zu betrachten. Die Ereignisse und Erkenntnisse sind immer sowohl biologisch-physischer als auch metaphysischer Natur und stellen so im Sinne des Dualismus die beiden Komponenten des Menschen heraus. Zunächst ist die grundlegende Darstellung der Expedition durch den menschlichen Körper in Form eines literarischen/künstlerischen Werkes die erste Funktion, die die Literatur einnehmen kann. Durch die grundsätzliche Befreiung von einem Realitätsanspruch, die die Literatur bietet, kann nicht nur auf eine naturwissenschaftliche Basis zurückgegriffen werden, sondern die Körperreise kann sich freier gestalten und so Szenarien entwerfen, die nicht empirisch nachweisbar sein müssen, aber die Rezipient\*innen zum Nachdenken anregen können. Gleichzeitig verbietet es die literarische Umsetzung nicht, naturwissenschaftliche Fakten in die Körperreise einfließen zu lassen und so die Rezipient\*innen im besten Fall zu informieren und ihr Wissen in diesem Gebiet zu erweitern. Roman, Film, Comic oder illustrierte Erzählung können dabei jeweils spezifische Mittel verwenden, um die Körperreise für ihre Leser\*innen oder Zuschauer\*innen plastisch zu gestalten, sei es über Stilmittel der Sprache, Bilder oder auditive Methoden wie Geräusche und Musik.

Neben dieser sehr allgemeinen Funktion der Literatur als Ausgangspunkt für die Erschaffung der Körperreise kann sie auch innerhalb der Werke thematisiert werden, vor allem, um die metaphysischen Aspekte des menschlichen Seins zu untermauern. So lassen sich bei-

spielsweise intertextuelle (j) und intermediale Referenzen (k) finden, die Literatur bzw. ästhetische Ausdrucksmittel allgemein in den Fokus rücken. Besonders eindringlich geschieht das, wenn ein direkter Kontrast zu naturwissenschaftlichen Elementen geschaffen wird, z. B. durch die Gegenüberstellung einer biologischen und einer künstlerischen Bearbeitung des gleichen Themas (siehe als anschauliches Beispiel die Beschäftigung mit der elektronischen Reizweiterleitung in *Fantastic Voyage*, die in engem Zusammenhang mit der intertextuellen Referenz auf Wordsworth steht, der sich literarisch mit Newtons Gehirn/Intellekt befasst (vgl. Asimov 1966, 161-163)). Ebenso kann der Effekt durch die Kontrastierung unterschiedlicher Personen oder Meinungen auf der Figurenebene evoziert werden. Wichtig ist hierbei, dass kein Zwiespalt zwischen einer naturwissenschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Sicht auf den menschlichen Körper geschaffen werden soll, sondern sich aus dem Zusammenspiel insgesamt eine Vermischung und Vereinigung ergibt, die es den Rezipient\*innen nahelegt, die Körperreise aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Dafür sind der Einsatz und die Thematisierung von Literatur (l) unabdingbar und sogar in eher „wissenschaftlichen“ Gattungen wie der Science Fiction zu finden.

#### 4.3.2. Raum- und Handlungsstrukturen

Raum- und Handlungsstrukturen werden zusammen betrachtet, da sie im Fall der Körperreise eng aneinandergelockt sind. Aus dem Ort der Handlung ergeben sich z. B. bestimmte Bewegungsmuster der Figuren, die wiederum zu allgemein nachweisbaren Abläufen der Handlung führen. Dafür ist der Körper als Setting mit einer biologischen Grundbasis (a) ebenso wichtig wie die Tatsache, dass er durch die literarische Bearbeitung entsprechend ästhetisch gestaltet wird (b). Aus den naturwissenschaftlichen Grundelementen des Körpers ergibt sich zunächst als Ausgangspunkt das Gefühl von Kontrolle durch bekannte Fakten über den menschlichen Körper. Während der Handlung können sich die Reisenden darauf berufen, wenn es ihnen an Orientierung mangelt. Ein Umstand, der vorwiegend durch die ästhetische Gestaltung des Körperraums auftritt, da hierdurch z. B. Hindernisse erzeugt oder einzelne Körperareale als undurchdringlich gestaltet werden, um beispielsweise die Spannung aufrechtzuerhalten und gleichzeitig den naturwissenschaftlichen Blickwinkel der Protagonist\*innen herauszufordern. Denn obgleich die wissenschaftlichen Fakten als Orientierung dienen können, müssen sie diese Funktion nicht durchgängig und zuverlässig erfüllen, denn das, was von den Reisenden erlebt wird, lässt sich nicht unmittelbar mit deren theoretischem (Vor-)Wissen vereinbaren. Selbst in Fällen, in denen ein biologischer Vorgang im

Körper beobachtet wird, der wissenschaftlich genau erklärbar ist, kann durch das direkte Erleben eine Diskrepanz entstehen, die ihn von der nüchternen Betrachtung loslöst und zu einem faszinierenden Vorgang werden lässt, der das Moment des Staunens in den Protagonist\*innen hervorruft. Theorie und Praxis, explizites und implizites Wissen können dabei unterschiedlich empfunden werden. In manchen Fällen sind sie im Grunde miteinander vereinbar, es bleibt jedoch variabel, ob die Körperreisenden sie miteinander verbinden oder den Zustand zwischen wissenschaftlichem Faktenwissen und wundersamen Erfahrungswissen beibehalten und möglicherweise sogar begrüßen.

Vor allem führt die Kombination der biologischen und ästhetischen Elemente zur Stärkung der Labyrinthstruktur des Körperraums (c) und der damit einhergehenden Bewegungsmuster (i. bis iii.). Der Körper mit seinen verschiedenen Blut- und Nervenbahnen bietet dabei ein optimales Grundmuster, das durch die literarische Bearbeitung noch weiter verschärft werden kann.<sup>486</sup> Dadurch ergeben sich die Bewegungsmuster der Verirrung durch Orientierungslosigkeit inklusive der Überwindung oder Umgehung von Hindernissen und der Suche nach einem Ziel oder Ausweg. Letzteres kann eng mit der Grenzüberschreitung zwischen innen und außen, Bekannten und Unbekannten, zusammenhängen, die für die Körperreise signifikant ist. Gleichzeitig ergibt sich aus der Bereitschaft, die Grenze zu überwinden und die Reise zu beschreiten, auch immer eine bestimmte Motivation, die meist als Neugier oder Hoffnung auf eine Erkenntnis zu identifizieren ist. Im Wesentlichen ergibt sich daraus in etwa der folgende, in seiner genauen Ausarbeitung freilich variable Handlungsablauf (vgl. Abbildung 76):

---

<sup>486</sup> Um noch einmal *Nutshell* als einen der Ausnahmefälle heranzuziehen, in dem die Bewegungs- und damit auch die Raumstrukturen geringer in Erscheinung treten: Dennoch ergibt sich auch hier aus der Kombination naturwissenschaftlicher und ästhetischer Elemente das Labyrinth für die (gedankliche) Bewegungsstruktur des Protagonisten, der während seiner letzten Tage in der Gebärmutter direkt mit seiner biologischen Seite konfrontiert ist und dennoch umso mehr über seine metaphysische ins Nachdenken gerät.

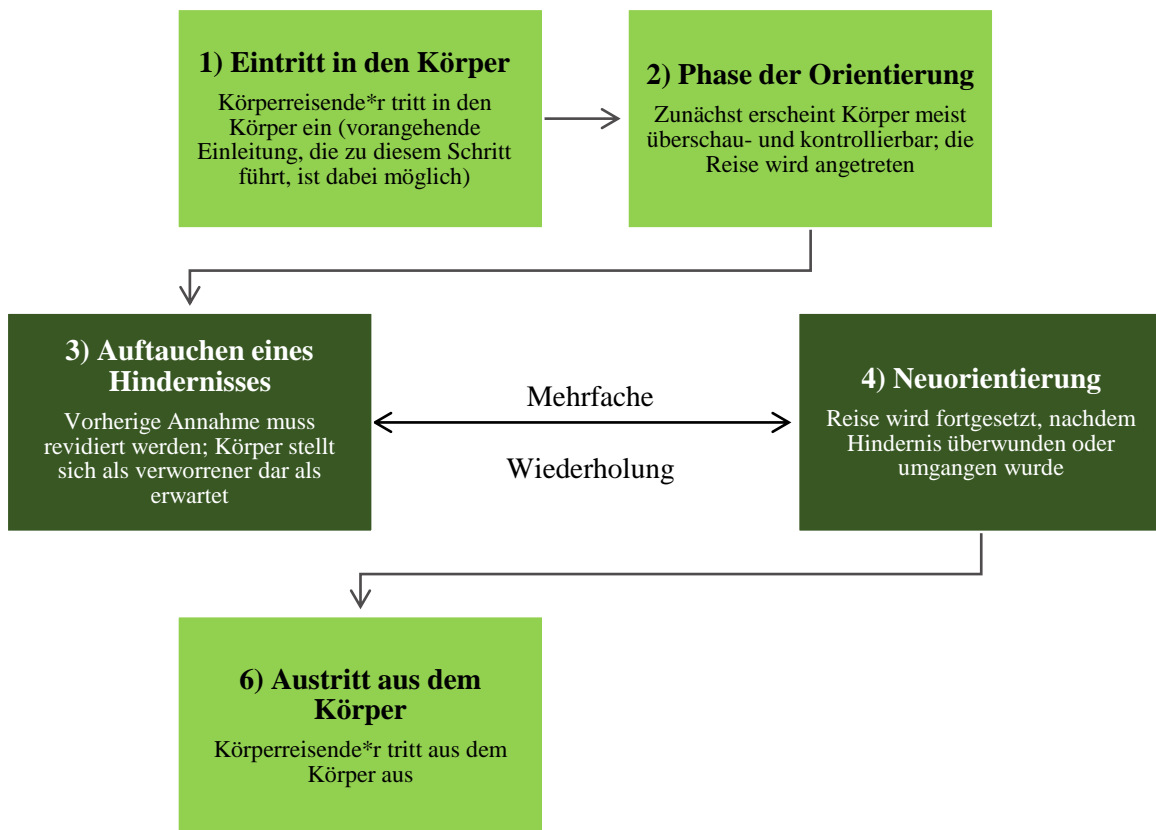


Abbildung 76 Schematischer Ablauf der Körperreise

Der gezeigte Ablaufplan bildet nur die Hauptschritte der Handlung ab. Es ist zu ergänzen, dass sich durch die Hindernisse und die damit verbundene Neuorientierung grundsätzlich immer Abweichungen oder ungeplante Aufenthalte im Körper ergeben, die zwischen dem Start- und Ziel- bzw. Ein- und Austrittspunkt weitere Stationen erzeugen, die ebenfalls für viele Körperreisen als typisch zu erachten sein dürften und mit der bereits oben geschilderten Beziehung zur allgemeinen Reise- oder Abenteuererzählung korrespondieren. Es ist in Bezug auf bestimmte Gattungen und Genres im Übrigen zu bemerken, dass die Körperreise sich nicht auf eine bestimmte übergeordnete Gattung oder ein Genre begrenzt, sich z. B. in der Science Fiction ebenso wie der Phantastik einfindet und auch eher „realistische“ Formen nicht ausschließt (wie sich bei *Nutshell* zeigt).<sup>487</sup> Die Labyrinthstruktur spiegelt sich im Zusammenspiel zwischen Hindernissen und deren Überwindung wider, was dem Trial-and-Error-Verfahren des Irrgartens entspricht. Das Ziel, das zu Beginn der Körperreise zu deren

<sup>487</sup> Eine konkrete Zuordnung fällt bei McEwans Roman nicht ganz so leicht. Durch das stattfindende Verbrechen und die Frage, ob dieses durch den Fötus verhindert oder gerächt werden kann, finden sich Anknüpfungspunkte zum Kriminalroman. Andererseits werden auch viele gesellschaftliche Probleme und Themen angesprochen, die eine Nähe zum Sozialroman zulassen. Herauszustellen ist allerdings, dass bis auf die ungewöhnliche Erzählsituation in *Nutshell* keine Elemente vorzufinden sind, die von der empirischen Welt stark abweichen, wie es beispielsweise die Schrumpfmachine in *Fantastic Voyage* tut.

Durchführung motiviert, muss nicht, aber kann dem Ausweg aus dem Körper entsprechen.<sup>488</sup> Unabhängig davon, an welchem Punkt der Handlung die Protagonist\*innen erkennen, dass der Ausweg aus dem Körper unabdingbar ist, haben alle Reisen gemein, dass er ihr Endziel darstellt. Möglicherweise können davor andere Zwischenziele – z. B. die Bekämpfung einer Krankheit im Körper – erfüllt werden. Was grundsätzlich unvollständig bleiben muss, ist die vollständige Erschließung des Körpers, was ein vollumfängliches Verständnis über ihn beinhalten würde. In diesem Punkt verschließt sich der bereiste Ort seinen Besucher\*innen immer bis zu einem gewissen Grad und die Rückkehr muss notgedrungen ohne die Erlangung eines vollständigen Wissens erfolgen. Obwohl die Protagonist\*innen im Körper scheinbar alles vor Augen haben, verschließen sich doch einige Teile ihrem Blick und können letztlich nicht ergründet werden. Unabhängig davon werden alle Körperreisenden während ihres Aufenthalts mit Fragen konfrontiert, die durch ihre besondere Situation in spezieller Weise in den Fokus rücken können, z. B. solche nach der eigenen Identität. Herauszustellen ist außerdem, dass alle Reisenden eine Entwicklung durchmachen und verändert aus der Körperreise hervorgehen.<sup>489</sup> In den Analysebeispielen gestaltet sich das z. B. folgendermaßen: Der Protagonist in *Nutshell* gewinnt die Erkenntnis, dass er aus dem Körper austreten muss und nicht mehr länger nur über die Außenwelt spekulieren kann, wengleich dies bedeutet, dass er sich auf unbekanntes Terrain begibt. In *Fantastic Voyage* zeigt sich in der Romanfassung eindringlich Grants Schwierigkeit, sich wieder in der Außenwelt einzufinden (vgl. Asimov 1966, 180), andererseits entlässt die Handlung ihn und Cora in eine Welt „that suddenly seemed to hold no terrors for them, but only the prospect of great joy“ (ebda, 186). Für den Protagonisten in *Neurocomic* gehen der Austritt und die Auflösung rund um das Mysterium seiner Reise sogar mit einem vollständigen Verlust seines Selbstverständnisses und seiner bisherigen Weltsicht einher, da er lernt, dass er nur eine Figur im Kopf eines Lesers ist. Dylia schließlich wächst emotional und psychisch an ihrer Körperreise und schafft es, sich von Opal zu lösen, wengleich auch der Verlust ihres Weggefährten zu ihrer Entwicklung beiträgt und sie abschließend zumindest andeutungsweise ein neues Selbstverständnis erlangt.<sup>490</sup>

---

<sup>488</sup> Z. B. wenn die Reise unfreiwillig angetreten wird wie im Fall des Protagonisten in *Neurocomic*.

<sup>489</sup> Hier lassen sich Anknüpfungspunkte zur Heldenreise nach Campbell finden. Vor allem die Schwellenüberschreitungen („The Crossing of the First Threshold“ vgl. Campbell 1988, 77-89 und „The Crossing of the Return Threshold“ vgl. ebda, 217-228) sowie die Annahme, dass der Held nach seiner Rückkehr die Erfahrungen der Reise mit der zuvor bekannten Welt vereinen muss („Master of the Two Worlds“ vgl. ebda, 229-237), lassen sich auch in der Körperreise ausmachen.

<sup>490</sup> Immerhin schließt der Roman damit, dass Dylia's „Oberüberwort“ ihr eigener Name ist und sie sich nun darüber im Klaren zu sein scheint, was dies zu bedeuten hat (vgl. Moers 2017, 334).

### 4.3.3. Typische Protagonist\*innen und Figurenkonstellationen

Die hier herausgearbeiteten Typen von Reisenden habe ich übergreifend aus allen Texten, die mir zur Verfügung standen, erarbeitet. Sie beschränken sich also nicht nur auf die vier im Detail analysierten Werke, sind aber auch dort klar zu erkennen. Dennoch können sicherlich partiell weitere Typen von Körperreisenden auftreten. Die nachfolgende Einteilung sollte sich jedoch – anhand der mir bekannten Beispiele – übergreifend auf das Gros der Körperreiseerzählungen anwenden lassen.

Protagonist\*innen der Körperreise unterscheiden sich im Wesentlichen in zwei Punkten: der Motivation zur Reise und dem Verhältnis zum bereisten Körper. Dabei tauchen jeweils unterschiedliche Typen auf. Hinsichtlich der Motivation gibt es:

- I. Unfreiwillige Körperreisende, die vorrangig das Ende der Reise forcieren.
- II. Teilweise freiwillige Reisende, die neben einer persönlichen auch eine fremdgesteuerte Motivation zur Reise mitbringen.
- III. Freiwillige Körperreisende, deren Motivation vollkommen persönlich ist, z. B. im Sinne einer Erkenntnis über sich selbst.

Bezüglich des Verhältnisses zum bereisten Körper gibt es wiederum drei Unterscheidungen:

- I. Körperreisende, die in einen völlig fremden Körper gelangen und daher gar kein direktes Verhältnis zu ihm haben.
- II. Körperreisende, die den bereisten Körper kennen, bei dem es sich allerdings nicht um ihren eigenen handelt. Sie sind grundsätzlich bedachter in ihrem Umgang mit ihm, da sie mit der bereisten Person vertraut sind. Der Effekt kann noch verstärkt werden, wenn z. B. im Fall ungeborener Körperreisender ein zusätzliches Abhängigkeitsverhältnis zum Körper besteht (Mutter – Kind).
- III. Körperreisende im eigenen Körper, denen das bereiste „Gebiet“ grundsätzlich am nächsten liegt. Dennoch können sich aus der widersprüchlichen Situation, gleichzeitig Reisende\*r und bereistes Objekt zu sein, kognitive Dissonanzen in der Wahrnehmung der Körperreisenden ergeben.<sup>491</sup>

Die Ausgangslage und die Beziehung zum Körper können das Verhalten der Körperreisenden teilweise beeinflussen, dennoch ergeben sich daraus keine wesentlichen Änderungen in

---

<sup>491</sup> Hier sei noch einmal auf den Fall von Rala in *Rumo & die Wunder im Dunkeln* hingewiesen, die sich für die Reise durch ihren eigenen Körper in ein Blutkörperchen verwandelt. Auch sie bildet streng genommen – genau wie Dylia in *Prinzessin Insomnia* – einen zweiten Körper aus, um den eigenen zu erkunden. Allerdings wird der Fall hier noch dadurch verschärft, dass dieser „Körperreisekörper“ ein Bestandteil ihres eigentlichen Körpers ist.

der Handlungsstruktur, da beispielsweise die labyrinthischen Strukturen freiwillige wie unfreiwillige Reisende gleichermaßen dazu zwingen, auf Hindernisse zu reagieren und diese sowohl in fremden wie in bekannten oder eigenen Körpern auftauchen.

Einfluss auf die Wahrnehmung bei den Rezipient\*innen hat außerdem der durchgängige Einsatz von Identifikationsfiguren als Protagonist\*innen. Im Fall der Körperreise handelt es sich dabei meist um „Jederfrauen/-männer“, die grundsätzliche Weltansichten mit den Rezipient\*innen teilen und vor allem keine Fachleute im Bereich der Naturwissenschaften sind, aber dennoch genug Grundinteresse und kognitive Fähigkeiten mitbringen, um sich mit biologischen und philosophischen Fragen während der Reise auseinanderzusetzen. Bei den untersuchten Beispielen wären dies der Fötus in *Nutshell*, der namenlose Protagonist in *Neurocomic*, Grant als Nicht-Wissenschaftler unter den Protagonist\*innen in *Fantastic Voyage* und Dylia in *Prinzessin Insomnia*. Sie alle erlauben es den Rezipient\*innen, den Lern- und Erkenntnisprozess während der Körperreise mit ihnen nachzuvollziehen. Dafür ist entscheidend, dass sie durch bestimmte Einflüsse – häufig andere Figuren – Erklärungen erhalten oder zum Nachdenken über bestimmte Sachverhalte angehalten werden. Das Lernende-Lehrende-Verhältnis kann dabei grundsätzlich in den meisten Körperreisen angenommen werden, schlägt sich auf die Figurenkonstellation nieder und spiegelt den wissensvermittelnden Schwerpunkt wider.

#### 4.4. Fazit/Ausblick

Diese Arbeit hat gezeigt, dass sich die Körperreise als ein Genre definieren lässt, das einige wiederkehrende Bestandteile aufweist und literaturwissenschaftlich und im Bereich der Wissenspoetik viele aussichtsreiche Forschungsansätze erlaubt. Es war und ist auch in Zukunft dabei nötig, die Körperreise, die in der Nachfolge *Fantastic Voyages* bereits eine popkulturelle Etablierung erfahren hat, in ihren unterschiedlichsten Facetten zu betrachten, die unterhaltende, informative, philosophische, ästhetisch anspruchsvolle und viele andere Aspekte beinhalten können, die ihre wissenschaftliche Relevanz für die weitere Forschung herausstellen. Diese Arbeit, so hoffe ich, hat dazu den ersten großen Schritt getan. Besonders erstaunlich ist der Einsatz verschiedener Wissensbestände, Ansichten und Ideen, die durch die Körperreise von den Protagonist\*innen und mit ihnen von den Rezipient\*innen erkannt und reflektiert werden können. Ihr Grundthema – die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper – ist in besonderem Maße dafür geeignet, naturwissenschaftliche und philosophische



Elemente einzubringen. Sie „nötigt“ darüber hinaus die Beschäftigung damit auf, da ihr Gegenstand einen direkten Bezug zu ihren Leser\*innen oder Zuschauer\*innen herstellt, die alle selbst über einen Körper verfügen und sich so unmittelbar angesprochen fühlen können, sich mit ihm auf neue Arten auseinanderzusetzen. Wie deutlich wurde, bietet der literarische Zugang dabei andere Möglichkeiten als beispielsweise eine wissenschaftsorientierte Auseinandersetzung über Fachtexte, denn er schafft einen eigenen Erfahrungsraum, der es den Leser\*innen ermöglicht, indirekt an der Reise teilzuhaben (wenngleich die Ereignisse nur imaginiert und in der Realität nicht möglich sind). Zwar wird dabei der Schwerpunkt von biologischen Fakten hin zur Handlung der Erzählung verschoben, dennoch können beispielsweise naturwissenschaftliche Informationen einfließen und den Rezipient\*innen in Form eines „Erfahrungswissens aus zweiter Hand“ unter Umständen sogar besser vermittelt werden. Als noch bemerkenswerter ist allerdings die Kombination mit philosophischen Themen und die Fokussierung auf die Dualismusfrage zu sehen, die es der Körperreise erlaubt, nicht nur einen Standpunkt einzunehmen, sondern mehrere einzubringen, gegeneinanderzustellen oder auch miteinander zu verbinden. Sie befreit gleichzeitig von einer Entscheidungsfindung, denn es geht ihr nicht darum, ihre Rezipient\*innen von einer bestimmten Sichtweise zu überzeugen – z. B. der Existenz oder Nicht-Existenz der menschlichen Seele. Ihr Vorteil liegt gerade darin, dass sie als literarische Ausdrucksform mehrstimmig<sup>492</sup> sein kann. Sie muss sich nicht entscheiden und drängt auch ihren Rezipient\*innen keine naturwissenschaftliche oder philosophische Sicht auf, sondern präsentiert sie und macht sie zu einer Auswahl an möglichen Wegen aus dem Körperlabyrinth wieder herauszufinden – sofern dies überhaupt möglich ist.

Die vorliegende Arbeit konnte anhand ausgewählter Analysebeispiele und ergänzender Werke einen ersten und essenziellen Beitrag zur Forschung der literarischen Körperreise leisten. Durch die hier erarbeiteten wichtigen Hauptelemente der Körperreise konnte diese grundlegend definiert werden. Vor allem ihre Rolle in Bezug auf Wissen und die Anregung zur Reflexion über ihr Thema bei den Rezipient\*innen konnte dabei herausgestellt werden und zeigt ihre Relevanz für die Wissenspoetik und ihre Öffnung gegenüber unterschiedlichsten Themen und Fragestellungen. Zugunsten der Erarbeitung grundlegender Spezifika der

---

<sup>492</sup> Hier auch in Anlehnung an Bachtins Thesen zum Roman zu verstehen, denn dieser „orchestriert seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen mit der sozialen Redevielfalt und der auf ihrem Boden entstehenden individuellen Stimmenvielfalt“ (Bachtin 1979, 157). Der Körperreise geht es dabei zwar weniger um unterschiedliche Stile (wie sie Bachtin zugrunde legt), dennoch zieht auch sie ihren wesentlichen Vorteil aus der Präsentation unterschiedlicher Blickwinkel, z. B. naturwissenschaftlicher oder philosophischer, professioneller oder laienhafter.

Körperreise wurden besonders prägnante Vertreter des Genres ausgewählt, die dennoch bereits die erhebliche Bandbreite an Bearbeitungsmöglichkeiten aufzeigen konnten. Der Weg ist damit für weitere Arbeiten geebnet, die – so meine Hoffnung – auch in Zukunft (Literatur-)Wissenschaftler\*innen in das faszinierende Gebiet der Körperreise locken werden. Die große Bandbreite an weiterführenden Ansätzen, z. B. im Bereich der Genderforschung oder der Sozial- und Kulturwissenschaften, zeigt deutlich, wie aussichtsreich sich die weitere Befassung mit der Körperreise für die Forschung gestaltet. Neben literaturwissenschaftlichen Ansätzen lädt sie aufgrund ihrer interdisziplinären Ausrichtung in hohem Maße auch weitere Fachbereiche dazu ein, sich mit ihr zu beschäftigen. Diese Arbeit soll daher – wenn dieser Vergleich erlaubt sei – als eine erste Landkarte für zukünftige „Körperreisende“ in der Forschung betrachtet werden, die ihre Wege hoffentlich noch erweitern, ausbauen und neue Pfade markieren werden.

## 5. Quellen

Erzählte Körperreisen in Literatur, Film und Comic (Auswahl)

Asimov, Isaac: *Fantastic Voyage*. New York: Bantam Books. 1966. Print.

Asimov, Isaac: *Fantastic Voyage II. Destination Brain*. London: Guild Publishing. 1987. Print.

Barillé, Albert: *Il Était une Fois...La Vie*. Procidis, France Régions 3 u. a. 1987-1988. Serie.

Claridge, Peter: *Der kleine Medicus. Bodynauten auf geheimer Mission im Körper*. Wunderwerk, Zeitsprung Pictures u. a. 2014. Film.

Cormican, Luke, Rida Michail, Peter: „Body Adventure“. In: *Teen Titans Go!*. Staffel 2, Episode 21. Luke Cormican, Peter Rida Michail u. a. Cartoon Network Studios, Warner Bros. Entertainment. 2014. Serie. (Digitale Version von Amazon Prime).

Dante, Joe: *Die Reise ins Ich*. Warner Bros. 1987. Film (Digitale Version von Amazon Prime).

Fanciulli, Giuseppe: „La Testa del Signor Teodoro“. In: *Il secolo XX*. 7, 7. Juli 1908. 535-547. Zeitschrift.

Farinella, Matteo: *The Senses*. London: Nobrow. 2017. Print.

Farinella, Matteo, Roš, Hana: *Neurocomic*. London: Nobrow. 2013. Print.

Fleischer, Richard: *Fantastic Voyage*. Twentieth Century Fox Home Entertainment. 2001. Film.

Fuentes, Carlos: *Christoph, ungeboren*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH. 1991. Print.

Goodman, Eric D.: *Womb. A Novel in Utero*. New York: Merge Publishing. 2017. Print.

Grossman, David: „Honey, We’ve Been Swallowed by Grandpa“. In: *Honey, I Shrunk the Kids. The TV Show*. Staffel 1, Folge 1. Scott McGinnis, Adam Weissman u. a. Plymouth Productions, St. Clare Entertainment u.a. 1998. Serie.

Idsøe, Vibeke: *Jakten på nyrestein*. Filmkameratene A/S, NRK Drama u. a. 1996. Film.

McEwan, Ian: *Nutshell*. London: Jonathan Cape. 2016. Print.

Moers, Walter: *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2002. Print.

Moers, Walter: *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr*. München: Albrecht Knaus Verlag. 2017. Print.

Moers, Walter: *Rumo & die Wunder im Dunkeln*. München: Piper Verlag. 2005. Print.

Reardon, Jim, Silverman, David: „In the Belly of the Boss (Treehouse of Horror XV)“. In: *The Simpsons*. Staffel 16, Folge 1. Mike B. Anderson, Jim Reardon u. a. Garcie Films, 20th Century Fox Television. 2005. Serie.

Waller, David: „Squidlastic Adventure“. In: *Spongebob Squarepants*. Staffel 4, Folge 15. Dave Cunnigham, David Waller u.a. Morena Films, Nicktoons Network Studios u. a.: 2006. Serie.

#### Monografien und Sammelbände

Abel, Julia, Klein, Christian: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. E-Book.

Adams, Douglas: *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. London: Picador. 2002. Print.

Adler, Shelley R.: *Sleep Paralysis. Night-mares, Nocebos, and the Mind-Body Connection*. New Brunswick, New Jersey u. a.: Rutgers University Press. 2011. E-Book.

Alber, Jan: *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016. E-Book.

Alighieri, Dante: *Die göttliche Komödie*. Darmstadt: Lambert Schneider Verlag. 2015. E-Book.

Alloa, Emmanuel, Bedorf Thomas u.a.: *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: Mohr Siebeck. 2019. E-Book.

Alpers, Hans, Fuchs Joachim u.a.: *Reclams Science Fiction Führer*. Stuttgart: Reclam. 1982. Print.

Altgeld, Jan-Martin: *Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' „Wilde Reise durch die Nacht“ und „Die Stadt der Träumenden Bücher“*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin. 2008. Print.

- Asimov, Isaac: *Asimov on Science Fiction*. New York: Doubleday & Company. 1981. Print.
- Asimov, Isaac: *Die Erforschung der Erde und des Himmels. Entwicklung und Zukunft des menschlichen Wissens*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1987. Print.
- Asimov, Isaac: *Opus 200*. Boston: Houghton Mifflin Company. 1979. Print.
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1987. Print.
- Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1979. Print.
- Badinter, Elisabeth: *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter*. München: Verlag C. H. Beck. 2010. Print.
- Badinter, Elisabeth: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. München: dtv. 1985. Print.
- Bauby, Jean-Dominique: *Le Scaphandre et le Papillon*. Paris: Édition Robert Laffont. 2009. Print.
- Brittnacher, Richard, May, Markus: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler. 2013. Print.
- Broszinsky-Schwabe, Edith: *Interkulturelle Kommunikation. Missverständnisse und Verständigung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 2011. E-Book.
- Burrichter, Brigitte: *Erzählte Labyrinth und Labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance*. Köln: Böhlau Verlag. 2003. Print.
- Byrnes, Christina: *Sex and Sexuality in Ian McEwan's work*. Nottingham: Paupers' Press. 1995. Print.
- Campbell, Joseph: *The Hero With a Thousand Faces*. London: Paladin Grafton Books. 1988. Print.
- Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London: Collector's Library. 2004. Print.
- Chihaiia, Matei: *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos*. Bielefeld: transcript Verlag. 2011. Print.
- Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*. New York: W. W. Norton & Company. 2006. Print.

- Dath, Dietmar: *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin: Matthes & Seitz. 2019. Print.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag. 1977. Print.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin: De Gruyter. 2009. E-Book.
- Descartes, René: *Meditationen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 2009. Print.
- Descartes, René: *Über den Menschen*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. 1969. Print.
- Dobrogoszcz, Tomasz: *Family and Relationships in Ian McEwan's Fiction. Between Fantasy and Desire*. Lanham: Lexington Books. 2018. E-Book.
- Drayton, Michael: *Poems of Michael Drayton. Volume One*. London: Routledge and Kegan Paul Limited. 1953. Print.
- Eco, Umberto: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. 1986. Print.
- Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1985. Print.
- Esselborn, Hans: *Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Vom technisch-utopischen Zukunftsroman zur deutschen Science Fiction*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2019. Print.
- Fioretos, Aris: *Mein schwarzer Schädel*. Berlin: Deutscher Akademischer Austauschdienst. 2003. Print.
- Freund, Alexandra M., Martin, Mike u. a.: *Entwicklungspsychologie kompakt*. Basel, Weinheim: Beltz Verlag. 2013. E-Book.
- Gerigk, Horst-Jürgen: *Lesendes Bewusstsein. Untersuchungen zur philosophischen Grundlage der Literaturwissenschaft*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter. 2016. Print.
- Gruber, Elizabeth: *Renaissance Ecopolitics from Shakespeare to Bacon. Rethinking Cosmopolis*. New York: Routledge. 2017. E-Book.
- Grünbein, Durs: „Unter uns Hunden. Nachwort“. In: *Mein schwarzer Schädel*. Aris Fioretos. Berlin: Deutscher Akademischer Austauschdienst. 2003. 57-61 Print.
- Gugutzer, Robert: *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript Verlag. 2022. E-Book.

- Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag. 2009. E-Book.
- Head, Dominic: *Ian McEwan*. Manchester, New York: Manchester University Press. 2007. E-Book.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2012. Print
- Joyce, James: *Ulysses*. New York: Vintage Books. 1986. Print.
- Kaiser, Gerhard: „...und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ *Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2001. Print.
- Keats, John: *Poems*. Harmondsworth, New York u. a.: Penguin Books. 1985. Print.
- Kern, Hermann: *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. München: Prestel-Verlag. 1982. Print.
- Klausnitzer, Ralf: *Literatur und Wissen: Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin: Walter de Gruyter. 2008. Print.
- Lacan, Jacques: *Schriften I*. Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag. 1991. Print.
- Lehrer, Jonah: *Proust Was a Neuroscientist*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company. 2007. Print.
- Lessing, Gotthold Ephraim: “Laokoon”. In: *Werke. 1776-1769*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag. 1990. 9-321. Print.
- Leupolt, Cécile: *Imagination in Ian McEwan’s Fiction. A Literary and Cognitive Science Approach*. Berlin, Bern u. a.: Peter Lang. 2018. E-Book.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1972. Print.
- Mader, Ilona: *Metafiktionale Elemente in Walter Moers‘ Zamonien-Romanen*. Marburg: Tectum Verlag. 2012. Print.
- Malcolm, David: *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press. 2002. E-Book.

- Marvell, Andrew: *Selected Poetry and Prose*. London, New York: Methuen. 1986. Print.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: William Morrow. 1994. Print.
- McEwan, Ian: *Atonement*. London: Vintage. 2002. Print.
- McEwan, Ian: *The Child in Time*. London: Vintage. 2016. Print.
- Moers, Walter: *Der Schreckenmeister*. München: Piper Verlag. 2019. Print.
- Moers, Walter: *Die Stadt der Träumenden Bücher*. München: Piper Verlag. 2011. Print.
- Moers, Walter: *Ensel und Krete*. München: Penguin Random House Verlagsgruppe. 2020. Print.
- Moers, Walter: *Wilde Reise durch die Nacht*. Frankfurt a.M.: Eichborn. 2001. Print.
- Natsvlishvili, Marika: *Naturwissenschaft und Literatur im Dialog. Komparatistische Fallstudien zur europäischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. 2012. Print.
- Noakes, Jonathan, Reynolds, Margaret: *Ian McEwan. The Essential Guide. Enduring Love, The Child in Time, Atonement*. London: Vintage. 2002. Print.
- O'Brien, Flann: „The Third Policeman“. In: *The Complete Novels*. New York, London u. a.: Everyman's Library. 2007. 219-406. Print.
- Owen, Wilfred: *Selected Poetry and Prose*. London, New York: Routledge. 1988. Print.
- Patrouch, Joseph F.: *The Science Fiction of Isaac Asimov*. New York: Doubleday and Company. 1974. Print.
- Peterjan, Andreas: *Lesbarkeit(en): Rahmenbedingungen, Schnittstellen und Interpretationsräume mehrsinniger phantastischer Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel von Walter Moers' Zamonien-Fiktion*. Baden-Baden: Tectum Verlag. 2019. Print.
- Proust, Marcel: *À la Recherche du Temps Perdu. I*. Paris: Éditions Gallimard. 1987. Print.
- Reynolds, David S.: *Walt Whitman*. Oxford, New York u. a.: Oxford University Press. 2005. E-Book.
- Röttgers, Kurt, Schmitz-Emans, Monika: *Labyrinthe. Philosophische und literarische Modelle*. Essen: Verlag DIE BLAUE EULE. 2000. Print.



- Ryan, Kiernan: *Ian McEwan*. Plymouth: Northcote House Publishers Ltd. 1994. Print.
- Schauer, Bradley: *Escape Velocity. American Science Fiction Film, 1950-1982*. Middletown: Wesleyan University Press. 2017. E-Book.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder Über das Unbedingte im menschlichen Wissen*. Berlin: Sammlung Hofenberg. 2016. E-Book.
- Schenkel, Elmar: *Keplers Dämon. Begegnungen zwischen Literatur, Traum und Wissenschaft*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag. 2016. Print
- Schmeling, Manfred: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag. 1987. Print.
- Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013. Print.
- Shakespeare, William: *The Complete Sonnets and Poems*. New York, Oxford u. a.: Oxford University Press. 2002. E-Book.
- Skinner, B. F.: *The Behavior of Organisms. An Experimental Analysis*. Cambridge: B. F. Skinner Foundation, 1991. E-Book.
- Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, London: Yale University Press. 1979. Print.
- Swift, Jonathan: *Gulliver's Travels Into Several Remote Nations of the World*. Waiheke Island: Floating Press. 2008. E-Book.
- Vergil (Vergilus Maro, Publius): *Aeneis. Lateinisch-Deutsch*. Berlin, Boston: De Gruyter. 2015. E-Book.
- Weber, Thomas P.: *Science Fiction*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 2005. Print.
- Wordsworth, William: *The Poems of William Wordsworth. Collected Reading Texts From the Cornell Wordsworth Series. Volume III*. Penrith: Humanities-Ebooks. 2014. E-Book.
- Zola, Émile: *Le Roman Expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971. Print.

## Artikel

- Abel, Julia, Klein, Christian: „Leitfaden zur Comicanalyse“. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Julia Abel, Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. 77-106. E-Book.
- Alber, Jan: „The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre“. In: *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Jan Alber, Rüdiger Heinze. Berlin, Boston: De Gruyter. 2011. 41-67. E-Book.
- Alber Jan: „Unnatural Spaces and Narrative Worlds“. In: *A Poetics of Unnatural Narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen u. a. Columbus: The Ohio State University Press. 2013. 45-66. E-Book.
- Alber, Jan, Heinze, Rüdiger: „Introduction“. In: *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Jan Alber, Rüdiger Heinze. Berlin, Boston: De Gruyter. 2011. 1-19. E-Book.
- Alber, Jan, Iversen, Stefan, u. a.: „Introduction“. In: *A Poetics of Unnatural Narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen u. a. Columbus: The Ohio State University Press. 2013. 1-15. E-Book.
- Aldiss, Brian: „Metaphysical Realism“. In: *Science Fiction Studies*. 38, 2. Juli 2011. 225-231. Zeitschrift.
- Alloa, Emmanuel: „Archaische Leiblichkeit. Die griechische Antike und die Entdeckung des Körpers“. In: *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf u.a. Tübingen: Mohr Siebeck. 2019. 149-165. E-Book.
- Alloa, Emmanuel, Depraz, Nathalie: „Edmund Husserl – „Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding““. In: *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf u.a. Tübingen: Mohr Siebeck. 2019. 7-22. E-Book.
- (7-22)
- Alovisio, Silvio, Mazzei, Luca: „Träume und ihre Zuschauer. Traumzustand und filmische Erfahrung in italienischen Erzählungen 1907-1929“. In: *Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst im Jahrhundert der Psychologie. Band II: 1900-1950*. Marie Guthmüller, Hans-Walter Schmidt-Hannisa. Göttingen: Wallstein Verlag. 2020. 284-311. Print.

- Alt, Peter-André: „Beobachtungen dritter Ordnung. Literaturgeschichte als Funktionsgeschichte kulturellen Wissens“. In: *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung*. Walter Erhart. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2004. 186-209. Print.
- Baumbach, Sibylle: „Wissensräume im Theater der Frühen Neuzeit“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Wolfgang Hallet, Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag. 2009. 195-212. E-Book.
- Blank, Juliane: „Alles ist zeigbar? Der Comic als Medium der Wissensvermittlung nach dem *iconic turn*“. In: *KulturPoetik*. 10, 2. 2010. 214-233. Zeitschrift.
- Borgards, Roland, Neumeyer, Harald: „Der Ort der Literatur in einer Geschichte des Wissens. Plädoyer für eine entgrenzte Philologie“. In: *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung*. Walter Erhart. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2004. 210-222. Print.
- Bracke, Astrid: „Science and Climate Crisis“. In: *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Dominic Head. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. 45-59. Print.
- Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität“. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1985. 31-47. Print.
- Brox, Christiane: „Von den beredten Bildern zur bildhaften Sprache. Entwicklung von Sprache und Stil im Werk Walter Moers“. In: *Die 7 ½ Leben des Walter Moers. Vom Kleinen Arschloch über Käpt'n Blaubär bis Zamonien*. Christine Vogt. Bielefeld, Leipzig u. a.: Kerber Verlag. 2011. 133-142. Print.
- Bunia, Remigius: „Mythenmetz & Moers in der *Stadt der Träumenden Bücher*. Erfundenheit, Fiktion und Epitext“. In: *Metafiktion. Analyse der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. J. Alexander Bareis, Frank Thomas Grub. Berlin: Kulturverlag Kadmos. 2010. 189-201. Print.
- Burdorf, Dieter, Steinhoff, Hans-Hugo: „Historisches Präsens“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. a. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2007. 320. Print.

- Charon, Rita: „The Novelization of the Body, or, How Medicine and Stories Need One Another“. In: *NARRATIVE*. 19, 1. Januar 2011. 33-50. Zeitschrift.
- Childs, Peter: „The Construction of Childhood“. In: *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Dominic Head. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. 91-105. Print.
- Civelekoğlu, Funda: „The Voice of the Unheard. Ian McEwan’s *Nutshell* as Cultural Criticism“. In: *Mediterranean Journal of Humanities*. 9, 1. 2019. 103-111. Zeitschrift.
- Colebrook, Claire: „*The Innocent* as Anti-Oedipal Critique of Cultural Pornography“. In: *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*. Sebastian Groes. London, New Delhi u.a.: Bloomsbury Publishing Plc. 2013. 43-56. E-Book.
- Conrad, Maren J.: „Von toten Autoren und Lebenden Büchern. Allegorien und Parodien poststrukturalistischer Literaturtheorie in den Katakomben der *Stadt der Träumenden Bücher*“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 281-302. Print.
- Cook, Jon, Groes, Sebastian u. a.: „Journey without Maps: An Interview with Ian McEwan“. In: *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*. Sebastian Groes. London, New Delhi u. a.: Bloomsbury Publishing Plc. 2013. 144-155. E-Book.
- Daiber, Jürgen: „Fenster-Metaphorik. Zum historischen Spannungsfeld von Text-Bild-Relationen“. In: *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung*. Walter Erhart. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2004. 392-409. Print.
- Dodou, Katherina: „Dismembering a Romance of Englishness. Images of Childhood in Ian McEwan’s *The Innocent*“. In: *Ian McEwan. Art and Politics*. Pascal Nicklas. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2009. 73- 86. Print.
- Drywa, Magdalena: „Wissen ist Nacht. Konzeptionen von Bildung und Wissen in Walter Moers‘ *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär*“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 173-190. Print.
- Eder, Barbara: „Graphic Novels“. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Julia Abel, Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. 156-168. E-Book.

- Etter, Lukas, Stein, Daniel: „Comictheorie(n) und Forschungspositionen“. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Julia Abel, Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. 107-126. E-Book.
- Farinella, Matteo: „Of Microscopes and Metaphors. Visual Analogy as a Scientific Tool“. In: *The Comics Grid. Journal of Comics Scholarship*. 8 (1), 18. 2018. 1-16. Zeitschrift.
- Farinella, Matteo: „The Potential of Comics in Science Communication“. In: *Journal of Science Communication*. 17, 1. 2018. 1-17. Zeitschrift.
- Farinella, Matteo, Mbakile-Mahlanza, Lingani: „Making the Brain Accessible with Comics“. In: *World Neurosurgery*. 133. Januar 2020. 426-430. Zeitschrift.
- Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es“. In: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 1994. 251-295. Print.
- Gamper, Michael: „Zur Literaturgeschichte des Experiments. Eine Einleitung“. In: *„Es ist nun einmal zum Versuch gekommen“*. *Experiment und Literatur 1580-1790*. Michael Gamper, Martina Wernli u. a. Göttingen: Wallenstein Verlag. 2009. 9-30. Print.
- Gessner, Anna-Felicitas: „Mythos Fußnote. Das ‚Graphem der Gelehrsamkeit‘ in den Romanen Walter Moers‘ und Jasper Ffordes.“ In: *Spannungsfelder. Literatur und Mythos*. Andreas J. Haller, Bettina Huppertz u. a. Frankfurt a. M.: Peter Lang. 2012. 165-172. Print.
- Goslar, Tim-Florian: „Zurück nach Arkadien. Die Kulturlandschaften Zamoniens in *Die Stadt der Träumenden Bücher*“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 261-279. Print.
- Hahn, Marcus: „Gottfried Benn. *Gehirne* (1915)“. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Roland Borgards, Harald Neumeyer u. a. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2013. 385-389 Print.
- Hallet, Wolfgang: „*Fictions of Space*. Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Wolfgang Hallet, Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag. 2009. 81-113. E-Book.

- Hangartner, Urs: „Sachcomics“. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Julia Abel, Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. 291-303. E-Book.
- Hangartner, Urs: „Sequential Art to Teach Something Specific“. Sachcomics. Definitorisches, Historisches, Aktuelles“. In: *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Urs Hangartner, Felix Keller u. a. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. 13-41. Print.
- Hangartner, Urs, Keller, Felix u. a.: „In Sachen Sachcomics“. In: *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Urs Hangartner, Felix Keller u. a. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. 7-12. Print.
- Hankeln, Jennifer: „Zamonien – der fremde Kontinent. Eine Entdeckung für den Deutschunterricht“. In: „*Das ist bestimmt was Kulturelles*“. *Eigenes und Fremdes am Beispiel von Kinder- und Jugendmedien*. Petra Josting, Caroline Roeder. München: kopaed. 2013. 163-171. Print.
- Hanuschek, Sven: „‘Die Antworten auf fast alle Fragen von heute stehen in alten Bücher‘. Trivialdramaturgie und ihre Rettung in Walter Moers‘ Zamonien-Romanen“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 45-58. Print.
- Head, Dominic: „Introduction“. In: *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Dominic Head. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. 1-13. Print.
- Heinze, Rüdiger: „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction“. In: *NARRATIVE*, 16, 3. Oktober 2008. 279-297. Zeitschrift.
- Hillenbach, Anne: „Intermedialität in Walter Moers‘ Zamonien-Romanen“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 73-86. Print.
- Holland, Rachel: „Reality Check. Ian McEwan’s Rational Fictions“. In: *CRITIQUE. STUDIES IN CONTEMPORARY FICTION*. 58, 4. 2017. 387–400. Zeitschrift.
- Innerhofer, Roland: „Science Fiction“. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Richard Brittnacher, Markus May. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler. 2013. 318-328. Print.

- Irsigler, Ingo: „‘Ein Meister des Versteckspiels‘. Schriftstellerische Inszenierung bei Walter Moers“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 59-72. Print.
- Iversen, Stefan: „Unnatural Minds“. In: *A Poetics of Unnatural Narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen u. a. Columbus: The Ohio State University Press. 2013. 94-112. E-Book.
- James, David: „Narrative Artifice“. In: *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Dominic Head. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. 181-196. Print.
- Keller, Felix, Oechslin, Dorothea: „Das Abenteuer der *Synthetic Biology*. Klippen und Fallen eines Sachcomics“. In: *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Urs Hangartner, Felix Keller u. a. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. 215-247. Print.
- Knights, Ben: „Masculinities“. In: *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Dominic Head. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. 120-134. Print.
- Köppe, Tilmann: „Vom Wissen in Literatur“. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, 17, 2. 2007. 398-410. Zeitschrift.
- Korten, Lars: „In 13 ½ Leben um die Welt. Walter Moers‘ Zamonien global und regional betrachtet“. In: *Zwischen Globalisierung und Regionalisierung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Martin Hellström, Edgar Platen. München: IUDICIUM Verlag. 2008. 53-62. Print.
- Lemahieu, Michael: „The Novel of Ideas“. In: *The Cambridge Companion to Ian McEwan*. Dominic Head. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. 60-74. Print.
- Lembke, Gerrit: „‘Der große Ompel‘. Kartographie und Typographie in den Romanen Walter Moers“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 87-119.
- López-Teijón, Marisa, García-Faura, Álex u. a.: „Fetal Facial Expression in Response to Intravaginal Music Emission“. In: *Ultrasound*. 23, 4. November 2015. 216-223. Print.

- Lusin, Caroline: „‘We Daydream Helplessly‘. The Poetics of (Day)Dreams in Ian McEwan’s Novels. In: *Ian McEwan. Art and Politics*. Pascal Nicklas. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2009. 137-158. Print.
- Mayer, Geert: „Schlaf lähmung“. In: *Enzyklopädie der Schlafmedizin*. Helga Peter, Thomas Penzel u. a. Heidelberg: Springer Medizin Verlag. 2007. 1093-1095. E-Book.
- Mithoff Miller, Marjorie: „The Social Science Fiction of Isaac Asimov“. In: *Isaac Asimov*. Joseph D. Olander, Martin Harry Greenberg. New York: Taplinger Publishing Company. 1977. 13-31. Print.
- Moennighoff, Burkhard, Schulz, Georg-Michael: „Freie Rhythmen“. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. a. Stuttgart Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2007. 253. Print.
- Moore, Maxine: „The Use of Technical Metaphors in Asimov’s Fiction“. In: *Isaac Asimov*. Joseph D. Olander, Martin Harry Greenberg. New York: Taplinger Publishing Company. 1977. 59-96. Print.
- Müller, Klaus: „René Descartes“. In: *Kleine Philosophiegeschichte. Eine Einführung für das Theologiestudium*. Martin Breul, Aaron Langenfeld. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh. 2017. 126-134. E-Book.
- Müller, Wolfgang G.: „The Body Within the Body. Ian McEwan’s Creation of a New World in *Nutshell*“. In: *Frontiers of Narrative Studies*. 4, 2. 2018. 374-391. Print.
- Nagel, Thomas: „What Is It Like to Be a Bat?“. In: *The Philosophical Review*. 83, 4. Oktober 1974. 435-450. Zeitschrift.
- Nicklas, Pascal: „The Ethical Question. Art and Politics in the Work of Ian McEwan“. In: *Ian McEwan. Art and Politics*. Pascal Nicklas. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2009. 9-22. Print.
- Nünning, Ansgar: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Wolfgang Hallet, Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag. 2009. 33-52. E-Book.
- Oechslin, Dorothea: „Von Reflexion bis Persuasion – wenn der Sachcomic mehr will als informieren. Resultate einer Begleitstudie zu *Hotnights*“. In: *Wissen durch Bilder*.



- Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Urs Hangartner, Felix Keller u. a. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. 189-214. Print.
- Olson, Eric: „Personal Identity“. In: *Science Fiction and Philosophy. From Time Travel to Superintelligence*. Susan Schneider. Malden, Oxford u. a.: Blackwell Publishing. 2009. 67-90. Print.
- Parfit, Derek: „Divided Minds and the Nature of Persons“. In: *Science Fiction and Philosophy. From Time Travel to Superintelligence*. Susan Schneider. Malden, Oxford u. a.: Blackwell Publishing. 2009. 91-98. Print.
- Patrouch, Joseph F.: „Asimov’s Most Recent Fiction“. In: *Isaac Asimov*. Joseph D. Olander, Martin Harry Greenberg. New York: Taplinger Publishing Company. 1977. 159-73. Print.
- Pelz, Annegret: „Karten als Lesefiguren literarischer Räume“. In: *German Studies Review*. 18, 1. Februar 1995. 115-129. Zeitschrift.
- Percec, Dana: „Gothic Revisitations of Hamlet. Ian McEwan’s *Nutshell*“. In: *Caietele Echinoux*. 35. 2018. 101-114. Zeitschrift.
- Prechtel, Markus: „Potenziale der sequenziellen Kunst. Bildergeschichten und Comics im naturwissenschaftlichen Unterricht“. In: *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Urs Hangartner, Felix Keller u. a. Bielefeld: transcript Verlag. 2013. 271-300. Print.
- Puschmann-Nolenz, Barbara: „Ethics in Ian McEwan’s Twenty-First Century Novels. Individual and Society and the Problem of Free Will“. In: *Ian McEwan. Art and Politics*. Pascal Nicklas. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2009. 187-212. Print.
- Reither, Saskia, Schröter, Jens: „Der Durchgang des Menschen irgendwohin...Zur Machtfunktion der Tür im Poly-Labyrinth der Moderne“. In: *Labyrinthe. Philosophische und literarische Modelle*. Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans. Essen: Verlag DIE BLAUE EULE. 2000. 199-223. Print.
- Rennig, Anne: „Das Labyrinth als Strukturmodell in der Kriminalliteratur. Ein Versuch“. In: *Vergleichen an der Grenze. Beiträge zu Manfred Schmelings komparatistischen Forschungen*. Hans-Joachim Backe, Claudia Schmitt u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2016. 167-191. Print.

- Reulecke, Anne-Kathrin: „Der Thesaurus der Literatur. ‚Semiotropische‘ Perspektiven auf das Verhältnis von Literatur und Wissen“. In: *Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens*. Anne-Kathrin Reulecke. Köln, Weimar u. a.: Böhlau Verlag. 2008. 7-16. Print.
- Richardson, Brian: „Unnatural Stories and Sequences“. In: *A Poetics of Unnatural Narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen u. a. Columbus: The Ohio State University Press. 2013. 16-30. E-Book.
- Röttgers, Kurt: „Die Welt, der Tanz, das Buch, das Haus, das Bild, die Liebe, die Welt“. In: *Labyrinthe. Philosophische und literarische Modelle*. Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans. Essen: Verlag DIE BLAUE EULE. 2000. 33-62. Print.
- Rüster, Johannes: „Fantasy“. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Richard Brittnacher, Markus May. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler. 2013. 284-292. Print.
- Saadi, Mary Ann: „These Tiny Robots Go to Work in Your Bloodstream“. In: *Business Week*. 24.07.2000. 75. Print.
- Schäbler, Daniel: „Frankenstein und die Folgen. Zur Poetik des Monströsen bei Walter Moers“. In: *Walter Moers‘ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 139-154. Print.
- Schmitz-Emans, Monika: „Labyrinthe. Zur Einleitung“. In: *Labyrinthe. Philosophische und literarische Modelle*. Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans. Essen: Verlag DIE BLAUE EULE. 2000. 7-32. Print.
- Schmitz-Emans, Monika: „Literaturcomics“. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Julia Abel, Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. 276-290. E-Book.
- Schneider, Susan: „Thought Experiments. Science Fiction as a Window into Philosophical Puzzles“. In: *Science Fiction and Philosophy. From Time Travel to Superintelligence*. Susan Schneider. Malden, Oxford: Blackwell Publishing. 2009. 1-14. Print.
- Schrackmann, Petra: „Wissen als Schwelle. Urban Fantasy für Kinder und Jugendliche im medialen Transfer“. In: *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Lars Schmeink, Hans-Harald Müller. Berlin, Boston: Walter de Gruyter. 2012. 271- 285. Print.

- Schwalm, Helga: „Figures of Authorship, Empathy, & The Ethics of Narrative (Mis-)Recognition in Ian McEwan’s Later Fiction“. In: *Ian McEwan. Art and Politics*. Pascal Nicklas. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2009. 173-185. Print.
- Shang, Biwu: „Ethical Literary Criticism and Ian McEwan’s *Nutshell*“. In: *CRITIQUE. STUDIES IN CONTEMPORARY FICTION*. 59, 2. 2018. 142-153. Zeitschrift.
- Squier, Susan: „Transplant Medicine and Transformative Narrative“. In: *Science Fiction and Cultural Theory. A Reader*. Sherryl Vint. Oxon, New York: Routledge. 2016. 106-117. Print.
- Suter, Robert: „Wald“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2008. 410-411. Print.
- Thacker, Eugene: „Bioinformatic Bodies and the Problem of „Life Itself““. In: *Science Fiction and Cultural Theory. A Reader*. Sherryl Vint. Oxon, New York: Routledge. 2016. 118-131. Print.
- Thiem, Ninon Franziska: „Auf Abwegen. Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers’ *Ensel und Krete*“. In: *Walter Moers’ Zamonien-Romane. Vermessung eines fiktionalen Kontinents*. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress. 2011. 215-232. Print.
- Trommer, Ralph: „Phantastische Comics. Science Fiction, Fantasy, Horror“. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Julia Abel, Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. 212-232. E-Book.
- Van Parys, Thomas: „A Fantastic Voyage into Inner Space. Description in Science-Fiction Novelizations“. In: *Science Fiction Studies*. 38, 2011. 288-303. Zeitschrift.
- Vogt, Christine: „Die 7 ½ Leben des Walter Moers. Vom Kleinen Arschloch über Käpt’n Blaubär bis Zamonien“. In: *Die 7 ½ Leben des Walter Moers. Vom Kleinen Arschloch über Käpt’n Blaubär bis Zamonien*. Christine Vogt. Bielefeld, Leipzig u. a.: Kerber Verlag. 2011. 13-33. Print.
- Vogt, Christine: „Kunst als Motiv. Zitat und Anspielung in den Bildwelten Walter Moers“. In: *Die 7 ½ Leben des Walter Moers. Vom Kleinen Arschloch über Käpt’n Blaubär bis Zamonien*. Christine Vogt. Bielefeld, Leipzig u. a.: Kerber Verlag. 2011. 63-88. Print.

Weinreich, Frank: „Die Phantastik ist nicht phantastisch. Zum Verhältnis von Phantastik und Realität“. In: *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Lars Schmeink, Hans-Harald Müller. Berlin, Boston: Walter de Gruyter. 2012. 19-35. Print.

Weller, Christiane: „Spinne“. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2008. 361-363. Print.

Werner, Lukas: „Metacomics“. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Julia Abel, Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag. 2016. 304-315. E-Book.

Zelle, Carsten: „Medizin“. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Roland Borgards, Harald Neumeyer u. a. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2013. 85-95 Print.

## Onlinequellen

„About Matteo Farinella“. In: *matteofarinella.com*. <https://matteofarinella.com/About>. Letzter Zugriff: 04.01.2022. Web.

Aitkenhead, Decca: „Ian McEwan: ‘I’m going to get such a kicking’“. In: *The Guardian*. 27.08.2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/27/ian-mcewan-author-nutshell-going-get-kicking>. Letzter Zugriff: 05.01.2022. Web.

Berger, Andrea: „Ethylenglycol“. In: *RÖMPP.thieme.de*. <https://roempp.thieme.de/lexicon/RD-05-01999>. Letzter Zugriff: 17.04.2020. Web.

„Bindungsproblem“. In: *Lexikon der Neurowissenschaften (Spektrum.de)*. <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/bindungsproblem/1490>. 2000. Letzter Zugriff: 23.04.2020. Web.

Birke, Marcus: „Solipsismus“. In: *Metzler Lexikon Philosophie (Spektrum.de)*. 2008. <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/solipsismus/1892>. 2008. Letzter Zugriff: 28.05.2020. Web.

„Blutkreislauf“. In: *DocCheck Flexikon*. 06.01.2018. <https://flexikon.doccheck.com/de/Blutkreislauf>. Letzter Zugriff: 08.02.2022. Web.

„Das Gilbert-Schema“. In: *swr.de*. <https://www.swr.de/swr2/hoerspiel/download-swr-5808.pdf>. Letzter Zugriff: 04.01.2022. Web.

- „Das konventionelle Röntgen bis 1900“. In: *Radiologie.de*. <https://www.radiologie.de/entwicklung-der-rontgentechnik/das-konventionelle-rontgen-bis-1900/>. Letzter Zugriff: 13.01.2022. Web.
- „Die phantastische Reise. Trivia“. In: *IMDb*.  
[https://www.imdb.com/title/tt0060397/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt0060397/trivia?ref_=tt_trv_trv). Letzter Zugriff: 24.01.2021. Web.
- Gerhard, Saskia: „Das macht Alkohol in der Schwangerschaft mit deinem Baby“. In: *quarks.de*. 16.11.2021. <https://www.quarks.de/gesundheit/drogen/das-macht-alkohol-in-der-schwangerschaft-mit-deinem-baby/>. Letzter Zugriff: 24.01.2022. Web.
- „Geschmack“. In: *DocCheck Flexikon*. 10.12.2020. <https://flexikon.doccheck.com/de/Geschmack>. Letzter Zugriff: 04.01.2022. Web.
- McAlpine, Alissa: „An Examination of Vocal Fry as a Feminine Identity Marker“. In: *Academic Excellence Showcase Proceedings*. 47. 2016. 1-10 <https://digitalcommons.wou.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=aes>. Letzter Zugriff: 17.04.2020. Web.
- McEwan, Ian: „Only Love and then Oblivion. Love Was All They Had to Set Against Their Murderers“. In: *The Guardian*. 15.09.2001. <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2>. Letzter Zugriff: 17.09.2020. Web.
- Nüchtern, Klaus: „Mein Zielpublikum bin ich“. In: *Falter*. 17. 2003. Online abrufbar über [https://web.archive.org/web/20120118062614/http://www.falter.at/print/F2003\\_17\\_2.php](https://web.archive.org/web/20120118062614/http://www.falter.at/print/F2003_17_2.php). Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.
- Rheinländer, Andreas: „Parietallappen (Scheitellappen)“. In: *Kenhub*. 15.11.2021. <https://www.kenhub.com/de/library/anatomie/parietallappen>. Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.
- Rüddenklau, Eberhard: „Materialismus“. In: *Metzler Lexikon Philosophie (Spektrum.de)*. 2008. <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/materialismus/1271>. Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.

- Schaarschmidt, Theodor: „Eine meditierende Giraffe im Lotussitz“. In: *Spektrum.de*. 18.12.2019. <https://www.spektrum.de/news/eine-meditierende-giraffe-im-lotussitz/1690606>. Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.
- Schuler, Marcus: „Das amerikanische Impf-Vorbild“. In: *tagesschau.de*. 03.12.2021. <https://www.tagesschau.de/ausland/amerika/impfquote-usa-san-francisco-101.html>. Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.
- „Setting Out on a Fantastic Voyage to Advance Nanomedicine“. In: *Communications Biology*. 3, 204. 30.04.2020. <https://www.nature.com/articles/s42003-020-0943-z>. Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.
- „Sex in der Schwangerschaft“. In: *Onmeda*. 13.09.2021. <https://www.onmeda.de/gesundheits/schwangerschaft/sex-schwangerschaft-id200834/>. Letzter Zugriff: 28.01.2022. Web.
- „Stria terminalis“. In: *DocCheck Flexikon*. 12.03. 2019. [https://flexikon.doccheck.com/de/Stria\\_terminalis](https://flexikon.doccheck.com/de/Stria_terminalis). Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.
- „Tacit Knowledge“. In: *Cambridge.org*. <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/tacit-knowledge>. Letzter Zugriff: 27.01.2022. Web.
- Von Rauchhaupt, Ulf: „Unter Jupiters stürmischen Streifen“. In: *FAZ.NET*. 14.11.2021. [https://www.faz.net/aktuell/wissen/weltraum/unter-jupiters-stuermischen-streifen-17616462.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_3](https://www.faz.net/aktuell/wissen/weltraum/unter-jupiters-stuermischen-streifen-17616462.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3). Letzter Zugriff: 26.01.2022. Web.
- „Who We Are“. In: *Wellcome.org*. <https://wellcome.org/about-us>. Letzter Zugriff: 28.01.2022. Web.

## Filme und Serien

- Arnold, Jack: *The Incredible Shrinking Man*. Universal International Pictures. 1957. Film.
- Browning, Tod: *The Devil-Doll*. Metro-Goldwyn-Mayer. 1936. Film
- Caswell, Estelle, Canemaker, John u. a.: „Why Cartoon Characters Wear Gloves“. In: *Youtube.com* (Vox). 02.02.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=3R3cvbLsbAk>. Letzter Zugriff: 11-02.2022. Web.

Gordon, Bert I.: *Attack of the Puppet People*. Alta Vista Productions. 1958. Film.

Johnston, Joe: *Honey, I Shrunk the Kids*. Walt Disney Pictures, Silver Screen Partners III u. a. 1989. Film

Payne, Alexander: *Downsizing*. Paramount Pictures, Ad Hominem Enterprises u. a. 2017. Film.

Wyllie, Richard: „Neurocomic (Film)“ In: *Neurocomic.org*. <http://www.neurocomic.org/>, ebenfalls abrufbar über [https://vimeo.com/91064071?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=25355137](https://vimeo.com/91064071?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=25355137) Letzter Zugriff: 28.01.2022. Web.

## Abbildungsnachweise

Leichte Farbunterschiede durch den Druck oder unterschiedliche Bildschirmansichten sind nicht zu beeinflussen. Die Screenshotsr aus *Fantastic Voyage* zur besseren Ansicht in Helligkeit und Kontrast angepasst.

### Screenshots aus *Fantastic Voyage*

Fleischer, Richard: *Fantastic Voyage*. Twentieth Century Fox Home Entertainment. 2001. Film.

„Abbildung 1 Schematische Darstellung des Körpers in *Fantastic Voyage*“ (0:13:26)

„Abbildung 2 Schematische Darstellung des Herzens in *Fantastic Voyage*“ (0:48:33)

„Abbildung 3 U-Boot im Vergleich zum Körperraum in *Fantastic Voyage*“ (0:48:59)

„Abbildung 4 Dekontaminierungsschleuse in *Fantastic Voyage*“ (0:17:20)

„Abbildung 5 U-Boot im Körperinnern in *Fantastic Voyage*“ (0:39:44)

„Abbildung 6 Boden des Schrumpfraums in *Fantastic Voyage*“ (0:26:36)

„Abbildung 7 Bereich der Lunge mit Zellen in *Fantastic Voyage*“ (1:00:11)

„Abbildung 8 Besatzung im "Tränensee" des Auges in *Fantastic Voyage*“ (1:33:57)

- „Abbildung 9 Eingang zum Herzen in *Fantastic Voyage*“ (0:48:26)
- „Abbildung 10 Eintritt in die Lunge in *Fantastic Voyage*“ (1:01:37)
- „Abbildung 11 Blutkörperchen in *Fantastic Voyage*“ (0:36:56)
- „Abbildung 13 Im Inneren der Lunge in *Fantastic Voyage*“ (1:01:54)
- „Abbildung 14 Im Inneren des Gehirns in *Fantastic Voyage*“ (1:23:47)

#### Scans aus *Neurocomic*

Farinella, Matteo, Roš, Hana: *Neurocomic*. London: Nobrow. 2013. Print.

- „Abbildung 15 Eintritt in das Gehirn in *Neurocomic*“ (10)
- „Abbildung 16 Protagonist im "Wald" des Gehirns in *Neurocomic*“ (12)
- „Abbildung 17 Baumähnliches Neuron in *Neurocomic*“ (30)
- „Abbildung 18 Protagonist im "Meer" des Gehirns in *Neurocomic*“ (58)
- „Abbildung 19 Anthropomorphisierte Neurotransmitter und Drogen in *Neurocomic*“ (50)
- „Abbildung 20 Flucht auf der "Insel" in *Neurocomic*“ (104)
- „Abbildung 21 Irreale Treppen bzw. Raumkonzepte in *Neurocomic*“ (120)
- „Abbildung 22 Rhizomartige Gehirnstrukturen in *Neurocomic*“ (Vorsatz ohne Seitenzählung)
- „Abbildung 23 Karte des Gehirns in *Neurocomic*“ (91)
- „Abbildung 24 Erklärung der Reizweiterleitung in *Neurocomic*“ (38)
- „Abbildung 26 Erklärung der Neurotransmitterausschüttung in *Neurocomic*“ (42)
- „Abbildung 27 Elektrische Reizweiterleitung als "Dominoeffekt" in *Neurocomic*“ (74)
- „Abbildung 28 Verkleinerung innerhalb der Verkleinerung in *Neurocomic*“ (44)
- „Abbildung 29 Der erneut verkleinerte Protagonist beim Fall in den Synaptischen Spalt in *Neurocomic*“ (45)



- „Abbildung 31 Vorstellung Santiago Ramón y Cajals in *Neurocomic*“ (21)
- „Abbildung 32 Protagonist in *Neurocomic*“ (12)
- „Abbildung 33 Darstellung der Figur Ivan Pavlov in *Neurocomic*“ (95)
- „Abbildung 35 Darstellung der Experimente Galvanis in *Neurocomic*“ (67)
- „Abbildung 36 Mimik und Gestik der Figur Hodgkins in *Neurocomic*“ (76)
- „Abbildung 37 Darstellung des Versuchstintenfischs in *Neurocomic*“ (76)
- „Abbildung 38 Wütender Riesenkrake greift das U-Boot an in *Neurocomic*“ (77)
- „Abbildung 39 Musizierende Meeresschnecke in *Neurocomic*“ (89)
- „Abbildung 40 Darstellung des Experiments Pavlovs mit anthropomorphisiertem Versuchshund in *Neurocomic*“ (95)
- „Abbildung 41 Darstellung des Dualismusproblems durch die Figur Berger in *Neurocomic*“ (115)
- „Abbildung 42 Darstellung der Wahrnehmung des Gehirns in *Neurocomic*“ (116)
- „Abbildung 43 Protagonist trifft auf sein "Ich" im Spiegel in *Neurocomic*“ (124)
- „Abbildung 45 Darstellung des Vorstellungsvermögens in *Neurocomic*“ (125)
- „Abbildung 46 Darstellung des "Kinos" zur Verdeutlichung des Rezeptionsvorgangs in *Neurocomic*“ (135)
- „Abbildung 47 Eine Figur liest Understanding Comics in *Neurocomic*“ (132)
- „Abbildung 49 Erklärung des "Closure"-Prozesses in *Neurocomic*“ (134)
- „Abbildung 51 Reizweiterleitung als Telefonmetapher in *Neurocomic*“ (72)
- „Abbildung 52 Antagonist in Form eines Monsters kämpft gegen vermenschlichten Neurotransmitter in *Neurocomic*“ (51)

„Abbildung 53 Vermenschlichter Neurotransmitter mit Medikament in Form eines freundlichen Reittiers in *Neurocomic*“ (54)

„Abbildung 54 Körnerzelle Jay und Santiago Ramón y Cajal in *Neurocomic*“ (27)

#### Scans aus *Prinzessin Insomnia*

Moers, Walter: *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr*. München: Albrecht Knaus Verlag. 2017. Print.

„Abbildung 60 Abstrakte, vielfarbige Gehirnabbildung in *Prinzessin Insomnia*“ (105)

„Abbildung 61 "Architektur" der Amygdala in *Prinzessin Insomnia*“ (264-265)

„Abbildung 63 Dylas Auszeichnungen zu den Zwielfichtzwerge in *Prinzessin Insomnia*“ (23)

„Abbildung 64 Darstellung einer künstlerischen Idee in *Prinzessin Insomnia*“ (130)

„Abbildung 67 Darstellung des Nachtmahrs Opal in *Prinzessin Insomnia*“ (70)

„Abbildung 69 Darstellung des Fensters in *Prinzessin Insomnia*“ (101)

„Abbildung 71 Darstellung von Dylas Schloss in *Prinzessin Insomnia*“ (12)

„Abbildung 73 Darstellung der Instrumente für die "Hirnmusik" in *Prinzessin Insomnia*“ (143)

„Abbildung 74 Darstellung eines Irrschattens in *Prinzessin Insomnia*“ (210)

#### Scans aus *The Senses*

Farinella, Matteo: *The Senses*. London: Nobrow. 2017. Print.

„Abbildung 30 Pfad durch die Hautschichten in *The Senses*“ (19)

„Abbildung 44 Sinnliche Wahrnehmung der Party am Ende von *The Senses*“ (160)

„Abbildung 55 Darstellung der Figur Marcel Proust in *The Senses*“ (74)

„Abbildung 57 Bildliche Darstellung des Hervorrufens der Erinnerung Prousts in *The Senses*“ ( 79)

#### Scans aus *KBB*

Moers, Walter: *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2002. Print.

„Abbildung 58 Überblick eines Teilbereichs des Bollogggehirns in *KBB*“ (412-413)

„Abbildung 59 Karte des Bollogggehirns in *KBB*“ (430-431)

„Abbildung 65 Darstellung der schlechten Idee 16 U in *KBB*“ (405)

„Abbildung 66 Darstellung des Wahnsinns in *KBB*“ (417)

#### Scans aus *Understanding Comics*

McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: William Morrow. 1994. Print.

„Abbildung 50 Erklärung des "Closure"-Prozesses in *Understanding Comics*“ (65)

#### Weitere Abbildungsnachweise

„Aufbau der Synapse“. In: *Biologie-schule.de*. <http://www.biologie-schule.de/synapse-aufbau.php>. Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.

Bosch, Hieronymus: „Der Garten der Lüste“. In: *Wikipedia.org*. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Jheronimus\\_Bosch\\_023.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Jheronimus_Bosch_023.jpg). Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.

„Cover der deutschen Ausgabe von Scott McClouds *Understanding Comics*“. In: *Amazon.com* [https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/515eR7hDRHL.\\_SX328\\_BO1,204,203,200\\_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/515eR7hDRHL._SX328_BO1,204,203,200_.jpg). Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.

„Erythrozyt (rotes Blutkörperchen), Thrombozyt und Leukozyt im Rasterelektronenmikroskop“. In: *Wikipedia.org*. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Red\\_White\\_Blood\\_cells.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Red_White_Blood_cells.jpg). Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.

Füssli, Johann Heinrich: „Der Nachtmahr“. In: *Wikipedia.org*. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/John\\_Henry\\_Fuseli\\_-\\_The\\_Nightmare.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG). Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.

„Porträtfotografie von Ivan Pavlov“. In: *Wikipedia.org*. [https://de.wikipedia.org/wiki/Iwan\\_Petrowitsch\\_Pawlow#/media/Datei:Ivan\\_Pavlov\\_NLM3.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Iwan_Petrowitsch_Pawlow#/media/Datei:Ivan_Pavlov_NLM3.jpg). Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.

Rohrschach, Hermann: „Das erste Faltbild des Rohrschachttest“. In: *Wikipedia.org*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Rorschachtest#/media/Datei:Rorschach1.jpg>. Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.

„Medianansicht des menschlichen Gehirns mit den wichtigsten limbischen Zentren (blau), verändert nach Gershon und Rieder 1992“. In: *Springernature.com*. [https://media.springernature.com/original/springer-static/image/chp%3A10.1007%2F978-3-662-59038-6\\_6/MediaObjects/457306\\_1\\_De\\_6\\_Fig1\\_HTML.png](https://media.springernature.com/original/springer-static/image/chp%3A10.1007%2F978-3-662-59038-6_6/MediaObjects/457306_1_De_6_Fig1_HTML.png). Letzter Zugriff: 29.01.2022. Web.

Wegener, Otto: „Poträtfotografie von Marcel Proust“. In: *Wikipedia.org*. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Marcel\\_Proust\\_1900-2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Marcel_Proust_1900-2.jpg). Letzter Zugriff: 16.12.2021. Web.