

Iris Schäfer

Wenn die Grenzen des Körpers brüchig werden

Zur Schlafbeobachtung des Körperinneren in der zeitgenössischen Fantasy am Beispiel von Walter Moers' *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017)

1 Einleitung – Zur Bildästhetik der schlafenden Frau

Der allenfalls spärlich bekleidete Körper einer schönen schlafenden jungen Frau, der den voyeuristischen Blicken der Betrachtenden dargeboten wird, ist schon seit der Antike ein prominentes Motiv der Darstellenden Künste, das auch in der Malerei des französischen und italienischen Rokoko (beispielsweise Sebastiano Riccis *Bacco et Arianna*, dt. *Bacchus und Ariadne*, ca. 1700, oder François Bouchers *La Bergère endormie*, dt. *Die schlafende Schäferin*, 1743), der Romantik, des viktorianischen Neoklassizismus (z. B. Frederic Leightons *Flaming June*, 1895) und des Surrealismus (etwa Salvador Dalís *Sleeping Woman*, 1926, oder: *Invisible Woman Sleeping*, 1930) präsent ist. Die Objektivierung, die der schlafende Frauenkörper hierbei erfährt, wird in Johann Heinrich Füsslis Ölgemälde *Der Nachtmahr* aus dem Jahr 1781 besonders eindrucksvoll veranschaulicht, da hier ein Aggressor ins Bild bzw. auf den Frauenkörper gesetzt ist, der die Vulnerabilität der Schlafenden sowie die Verletzung der weiblichen Integrität durch einen männlichen Voyeur zur Darstellung bringt.

Dieses Motiv eröffnet die Möglichkeit, „bestimmte Perspektiven des männlichen Blicks auf die Verletzung weiblicher Integrität freizulegen“, wie Georg Wöhrle es ausdrückt (2014, 45). In Füsslis Gemälde fixiert der starre, ungenierte Blick der mythologischen Figur die Betrachtenden und verstellt somit den Blick auf den sexualisierten Frauenkörper. Die Haltung des männlichen¹ Wesens markiert einen körperlichen Gewaltakt, der eine Manipulation der passiven weiblichen Figur veranschaulicht. Mit dieser Inszenierung verweist Füssli auf den antiken Diskurs um die schöne schlafende

1 Manfred Engel beschreibt den Nachtmahr auf Füsslis Gemälde als „chimera of an animal and an old man“ (2022, 100). In Walter Moers' Roman wird der Nachtmahr als männliche, obgleich geschlechtslose Person beschrieben.

Frau, die zum Objekt eines männlichen Blicks wird, von männlichen Figuren beschlichen bzw. vergewaltigt wird und im Zentrum des voyeuristischen Blicks der Betrachtenden steht.² Während diese weiblichen Figuren auf einen Objektstatus reduziert werden und ihre Stimme verlieren, liegt in Walter Moers' Jugendroman *Prinzessin Insomnia und der alpträumfarbene Nachtmahr* (2017), der im Folgenden analysiert wird, eine andere Situation vor. Prinzessin Dylia spricht unentwegt und kämpft gegen den Schlaf und eine mysteriöse Krankheit. Dennoch wird die Nähe zur Ikonografie der schlafenden Frau in der Antike ersichtlich, etwa wenn sie bemerkt, dass sie durch Mondlichtbäder eine weiße Haut wie Marmor oder Porzellan erhält, womit ihr Objektstatus herausgestellt wird. Ironisch gebrochen wird diese Objektivierung, wenn sie sich im Spiegel kritisch observiert und ihr Aussehen selbstverliebt kommentiert. Der Verweis auf Füsslis Gemälde wird indessen sowohl auf der Text- als auch auf der Bildebene transparent.



Abb. 1: Johann Heinrich Füssli *Der Nachtmahr* (1781) in Engel 2022, 96

² In Nonnos' *Dionysiaka* vergewaltigt Dionysos mehrfach schlafende junge Nymphen (Nikaia und Aura), die sodann halbgöttliche Kinder gebären und die mit der Vergewaltigung verbundene Scham entweder still erdulden oder sich das Leben nehmen, um sich der Situation zu entziehen. Diese antiken Schilderungen markieren „die Unbedingtheit der männlich-dionysischen Macht über die weibliche Sexualität“ (Wöhrle 2014, 55) und weisen den vergewaltigten Frauenfiguren die alleinige Schuld an dieser Tat zu, da sie sich entweder untugendhaft oder zu keusch (Aura) bzw. abweisend (Nikaia) verhalten.



Abb. 2: Ausschnitt aus Johann Heinrich Füsslis *Der Nachtmahr* (1781) in Engel 2022, 96



Abb. 3: Lydia Rode: Illustration in Walter Moers: *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr* (2017), o. S. © Albrecht Knaus

2 Die schlafende Frau im Märchen und in der jugendliterarischen Fantasy

Moers' Fantasyroman wird im Untertitel als „somnambules Märchen“ bezeichnet, erweist sich bei näherer Betrachtung jedoch als Genre-Hybrid. Das von allerlei wunderbaren Figuren bevölkerte Setting (Zamonien) ist durchaus märchenhaft, die geschilderte Leib-Seele-Spaltung sowie das dominante Motiv der stetigen Angst, den Verstand zu verlieren, erinnern hingegen an die Nachtstücke und Kunstmärchen der Spätromantik. Die Reise durch die eigenen Organe offenbart eine Nähe zur Science-Fiction, und die Ikonografie des auf der Brust einer Schlafenden sitzenden Nachtmahrs steht – wie bereits ausgeführt wurde – in der Tradition antiker Diskurse. Doch während die Darstellungen von schlafenden, mehr oder weniger entblößten Schönheiten gemäß Schollmeyer in der Antike einem primär männlichen Rezipientenkreis „als Spiegel dionysisch-aphrodisischer Glückseligkeit“ (Schollmeyer 2014, 70) diene, weshalb der dargebotene weibliche Körper auch als Projektionsfläche lesbar ist, wird in Moers' Roman durch den Fokus auf das Denkorgan der schlafenden Prinzessin das Apollinische betont und zugleich eine Ermächtigung der Schlafenden transparent.³ Moers durchbricht mit seinem Märchen-Hybrid demnach die Logik des sogenannten Dornröschenprinzips, das ebenfalls in der Antike wurzelt, da er die schlafende Frauenfigur ermächtigt. Der Zauberschlaf von Dornröschen und Schneewittchen wird in populärkulturellen Adaptionen häufig romantisch idealisiert, doch offenbaren die literarischen Wurzeln des Motivs eine pessimistischere Färbung. So könnte der Mythos um die als überaus schön beschriebene 14-jährige Chione aus dem 11. Buch der Ovid'schen *Metamorphosen*, die von Hermes mittels einer Rute in einen kurzfristigen Zauberschlaf versetzt wird, damit er sie vergewaltigen kann, kurz darauf von einem anderen Gott (Phoebus) vergewaltigt wird und neun Monate darauf Zwillingsskinder gebiert, als Vorläufer des Märchens *Sole, Luna e Talia* aus Giambattista Basiles *Pentamerone* (1634–1636) gelesen werden, das sowohl Charles Perraults *La Belle au Bois dormant* (1697) als auch die Grimm'sche Version von *Dornröschen* (1812) beeinflusste (vgl. Schäfer 2022). Von den etwa 50 Vergewaltigungsszenen, die in Ovids *Metamorphosen* geschildert werden, betreffen zwar nur drei schlafende Frauenfiguren (siehe Wöhrle 2014, 48), doch diese erweisen sich als wegweisend für das Motiv. Aus der Perspektive der

³ Als ambivalent erweist sich diese Ermächtigung, da erst zum Ende hin deutlich wird, dass der Nachtmahr die Reise durch das Gehirn der schlafenden Prinzessin für seine Zwecke lenkt, sie – seiner Natur entsprechend – manipuliert und dirigiert, mit dem Ziel, sie um den Verstand zu bringen. Mit Hilfe ihrer personifizierten Gedanken, der sogenannten Zwielfichtzwerge, kann sie dieses Schicksal jedoch abwenden und den Nachtmahr besiegen.

männlichen Akteure eröffnet der märchenhafte (Zauber-)Schlaf eine günstige Gelegenheit – für die weiblichen Schlafenden bedingt er einen grundlegenden Wandel. Dieser wird im Genre des sogenannten Volksmärchens primär auf eine Statusveränderung bezogen, da die unverheiratete und kinderlose Schlafende nach der ‚Erweckung‘ in den Stand der (Ehe-)Frau und Mutter übergeht – so zumindest in den Grimm’schen Versionen. Im Kunstmärchen sowie in der jugendliterarischen Fantasy initiiert die bedeutsame Übergangsphase des Schlafs hingegen eine Persönlichkeitsveränderung, weshalb der Schlaf hier als eine Kontingenzerfahrung inszeniert wird.

Als anthropologische Grunderfahrung rekuriert die liminale Phase des Schlafs auf das Dazwischen von Einschlafen und Erwachen, gestern und morgen, Aktivität und Passivität, Macht und Ohnmacht. Dieses Zwischenstadium prädestiniert das Motiv für die allegorische Darstellung von Adoleszenz-typischen Herausforderungen, wie sie so häufig in Märchen thematisiert werden. Auch in Moers’ somnambulen Märchen wird eine Initiation geschildert, doch bedarf es hierfür keiner passiv schlafenden Prinzessin und keines gutaussehenden Märchenprinzen, sondern einer aktiven Erkundung des schlafenden Körpers durch eine immerzu redende und denkende Prinzessin in Begleitung einer eher abstoßenden, doch durchaus facettenreichen und demnach interessanten männlichen Figur, die – so reflektiert Prinzessin Dylia – als „radikale[r] Gegenentwurf zu einem Traumprinzen [...] [lesbar ist] – ungalant, hässlich, impertinent –, aber auf seine Art vielleicht sogar viel interessanter als jeder gutaussehende Traumprinz es sein konnte.“ (Moers 2018 [2017], 304) Da er für eine einzigartige Abwechslung in ihrem sonst monotonen Leben sorgt und sie zu einer nächtlichen Initiationsreise veranlasst, anstatt sie lediglich in einen anderen gesellschaftlichen Stand zu überführen, kann er als moderne Version eines klassischen Märchenprinzen gelesen werden.

3 Zur Ästhetik der Leib-Seele-Spaltung im Schlaf

Unmittelbar nachdem der Nachtmahr⁴ auf der Brust der schlaflosen Prinzessin erscheint, kommt es zu einer Aufspaltung bzw. Verdoppelung der Figur, die nun zweimal in Erscheinung tritt: einerseits als passiver schlafender Körper und andererseits als

4 Erwähnt wird der Nachtmahr auch in anderen Werken des Autors, beispielsweise in *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär* (1999). Allerdings weist diese mythologische Figur im Zamonien-Universum keine kohärente Geschichte auf. Denn während der Nachtmahr Opal, mit dem Dylia konfrontiert wird, in einem Zwischenreich, dem sogenannten Traumuniversum, geboren wurde, leben und brüten die in *Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär* im Kapitel „Atlantis“ erwähnten Nachtmahre in den Pyramiden der fantastischen Stadt Atlantis, d.h. in direkter Nachbarschaft zu den anderen fantastischen Figuren Zamoniens, auf deren Brust sie sich nachts setzen, um ihnen Alpträume zu bescheren.

aktives, das eigene Körperinnere erkundendes, erlebendes Ich. Dass sowohl der schlafende Körper als auch das träumende oder halluzinierende, erlebende Ich gemeinsam abgebildet werden, lässt sich unter Rekurs auf die Bildästhetik des Motivkomplexes von Schlaf und Traum erklären; wurden doch schon im Barocktheater und auch vereinzelt in der Malerei⁵ schlafende Figuren und ihr Traumerleben parallel dargestellt (vgl. Engel 2022, 98). Dass die Figur verdoppelt wird, ist vor diesem Hintergrund nur folgerichtig.

Auf der Ebene der *histoire* lässt der Moment, in dem die Einheit von Seele und Körper aufgehoben wird, da die Figur ihr Körper-Selbst verliert (vgl. Leuschner 2018, 289), darauf schließen, dass die an chronischer Schlaflosigkeit leidende Prinzessin nun doch eingeschlafen sein könnte, sodass das Geschilderte auch als Traum lesbar ist.⁶ Für die Ästhetik des Romans ist es allerdings unerheblich, ob die beschriebene Reise durch das schlafende Gehirn als Traum oder fantastisches Geschehen verstanden wird, können doch beide Zustände als Erzählanlass oder narratives Ordnungsprinzip Verwendung finden und hinsichtlich ihrer Bedeutung auf eine ästhetisierte Grenzerfahrung rekurren, die sowohl eine biologische als auch eine kulturelle Deutungsdimension aufweist.⁷ Die geschilderte Leib-Seele-Spaltung erscheint notwendig, um den schlafenden Körper der Protagonistin als Sitz der rätselhaften Erkrankung, welche die Prinzessin um den Schlaf bringt, aber auch als Ort der Handlung zu inszenieren. Erst auf diese Weise kann er zum Gegenstand der Betrachtung werden. Im Unterschied zur Ikonografie der schlafenden Frau in der Malerei verweist der hier verräumlichte schlafende Körper nicht auf einen Stillstand, sondern markiert viel eher einen Übergang von einer in eine andere Ordnung, wodurch ein bedeutsamer Erkenntnisprozess vollzogen wird.⁸ Um diese

5 Wie beispielsweise Jacques Gamelins *L'ombre de Patrocle apparait à Achille endormi*.

6 Während die ihren schlafenden Körper erkundende Prinzessin immer wieder auf die Möglichkeit eingeht, dass es sich hierbei um einen (Klar-)Traum handeln könnte, versucht der Nachtmahr stets, sie vom Gegenteil zu überzeugen. Auch als sie seine Stimme ein letztes Mal mit den Worten: „Ich leben nur, weil du mich erträumt hast.“ (Moers 2018 [2017], 331) vernimmt, wird auf die Möglichkeit rekurriert, dass die Begegnung mit dem Nachtmahr und die Reise durch das Gehirn im Traum stattgefunden haben könnten.

7 Zum Motiv der Traumreise in der Kinderliteratur siehe Schäfer 2023.

8 Das Motiv der Körperreise kommt in Moers' Zamonien-Zyklus recht häufig vor, etwa in *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* (1999) sowie in *Rumo und die Wunder im Dunkeln* (2003). Im 11. Kapitel reist der titelgebende Blaubär durch das Gehirn eines Bollocks, wobei er von einer personifizierten schlechten Idee begleitet wird und u. a. mit der Gefahr konfrontiert ist, im See des Vergessens unterzugehen. Dies erinnert sicherlich nicht zufällig an die sogenannten „Zergesser“, denen Dylia und der Nachtmahr in ihrem Gehirn begegnen. Ähnliche Existenzängste prägen auch *Rumo*. Hier ist es Smeik, der mit einem sogenannten Unterblutboot im Gehirn des Dr. Kolibril unterwegs ist, um ein Leben zu retten. Die Angst davor, plötzlich wahnsinnig zu werden und bzw. oder in Vergessenheit

systematisch zu analysieren, werden im Folgenden zunächst die Form und einige zentrale Handlungsaspekte des Romans in den Blick genommen. Sodann wird mittels eines transdisziplinären Zugriffs, der raumtheoretische und psychoanalytische Methoden kombiniert, die Inszenierung des fiktiven schlafenden Frauenkörpers aufgezeigt.

4 Form und Inhalt

Wie schon im Fall von *Ensel und Krete*, *Der Schreckenmeister*, *Die Stadt der träumenden Bücher* sowie *Das Labyrinth der träumenden Bücher* wird auch hier suggeriert, dass die als somnambules Märchen benannte Erzählung aus der Feder des berühmtesten Zamonischen Dichters Hildegunst von Mythenmetz stammt und von Walter Moers lediglich aus dem Zamonischen übertragen wurde. Der auf den Status eines Übersetzers reduzierte Erzähler meldet sich immer wieder zu Wort, um seine Beweggründe für diese oder jene Entscheidung zu erläutern, sodass eine Fiktionsironie entsteht, durch welche die Leserschaft an die Konstruiertheit des Romans erinnert und zur Reflexion über den ontologischen Status bzw. den Sinn und Zweck der Grenze von Fiktion und Realität angeregt wird.⁹ Dem Nachwort ist zu entnehmen, dass Moers von Lydia Rode inspiriert wurde, die am chronischen Fatigue- oder Erschöpfungssyndrom leidet und sich auch über ihre Illustrationen dem Roman gewissermaßen als Co-Autorin eingeschrieben hat. Der Text ist demnach an der Schwelle von Fiktion und Autopathografie zu verorten.

Auch auf der Ebene der *histoire* sind Schwellenräume von besonderer Bedeutung: Fokussiert wird die Phase des ungewissen Zwischenraumes von Wachen und Schlafen, wobei der Schlaf und der Tod enggeführt werden. Die Handlung setzt in einer Vollmondnacht ein, nachdem Prinzessin Dylia bereits 18 Nächte in Folge keinen Schlaf finden konnte und dementsprechend überspannt ist. Zunächst wird ein komplexes und langwieriges, allabendliches Ermüdungsritual geschildert, dessen Ästhetik einer intendierten Langeweile und Monotonie an die Einschlafpoetiken der Zeit um 1800 erinnert, etwa Jean Pauls Wissenschaftssatire *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809), die im Kapitel „Die Kunst, einzuschlafen“ ausgiebig verschiedene Praktiken vorstellt, um den Prozess des Einschlafens zu erleichtern. So monoton dieser erste Abschnitt auf die Leserschaft wirken mag, macht er doch auf einen überaus bemerkenswerten

zu geraten, ist in diesen Motivkomplex eingeschrieben, weshalb sich Moers' fantastische Erzählungen auch in die Tradition der deutschen Schauerromantik einordnen lassen.

⁹ Siehe hierzu auch Hoffmann 2018, 143.

Umstand aufmerksam: Im Gegensatz zum Schlafen ist der Prozess des Einschlafens abbildbar. In dieser Schwellenphase vollzieht Dylia beliebig wiederholbare Denksportaufgaben, während sie die sieben Türme des Palastes erklimmt. En passant erfährt die Leserschaft von der Fülle glückloser Versuche, sie von ihrer rätselhaften Krankheit zu kurieren, die mitunter auf mittelalterliche Praktiken rekurrieren, aber auch von surrealen und tragikomischen Elementen durchsetzt sind.¹⁰ Bereits hier wird die für diese Erzählung so charakteristische Entfremdung von Körper und Geist transparent.¹¹ Denn während die Prinzessin mittels der körperlich anstrengenden Wanderung einen Erschöpfungsschlaf zu evozieren sucht, zielt die nicht minder anstrengende geistige Aktivität auf einen Zustand, den sie als schlafloses Träumen bezeichnet. Sobald sich der erschöpfte Körper nach der nächtlichen Wanderung im Bett ausruht, lauscht ihr Geist der so genannten Gehirnmusik, die als Ouvertüre für einen als Tagtraumekstase beschriebenen Zustand einsetzt und nur für sie hörbar ist.¹² Die an der Schwelle von Wachen und Schlafen einsetzende Gehirnmusik markiert einen Transformationsprozess, aber auch einen Machtkampf gegen ihre Krankheit und den Schlaf, der ihr keine Erholung verschafft, weshalb sie den Zustand eines schlaflosen Träumens bevorzugt.¹³ Während ihr

10 So ist von „beschwichtigenden Kräutern“ wie Hopfen, Senfsaat und Baldrian die Rede, deren Ausdünstungen „auch tatsächlich das halbe Schlosspersonal regelmäßig in ohnmachtähnlichen Schlaf [fallen ließen], nicht aber die Prinzessin.“ (Moers 2017, 16) Erprobt wurden zudem maßgeschneiderte Kopfkissen, die „mit den feinsten Flaumhärchen von frühreifen florinthischen Faultieren, die in ganz Zamonien als natürliches Schlafmittel galten“ (15–16) gefüllt sind, oder Duftkerzen sowie eine deftige Suppe aus dem Fleisch des „legendären pechschwarzen Nachtfellbären [...], von dem man in Zamonien glaubte, er bestehe aus purer Müdigkeit, die man auf Flaschen ziehen könne“ (16).

11 Deutlich wird dies auch anhand von mehreren Spiegelszenen.

12 Die hier transparente Vorstellung vom menschlichen Körper als selbstständig funktionierende Maschine fußt im 17. Jahrhundert, ebenso wie die Vorstellung, dass die Seele und die Schlaffunktion ihren Sitz im Gehirn haben (vgl. Krill und Tuin 2018, 318). Die nahezu die gesamte *histoire* umfassende Reise durch Dylas Gehirn kann daher auch als Erkundung ihrer Seele gelesen werden.

13 Inszeniert wird sie daher als Schlafasketikerin. Im *Ötenbacher Schwesternbuch* (Dominikanerkloster in Zürich) berichtet Schwester Elsbeth, dass sie über einen Monat ohne Schlaf ausgekommen sei. Äußerlichen Wahrnehmungen sei sie entzogen, aber ihr Leib erfülle nach wie vor die klösterlichen Pflichten. Reflektiert wird hier über einen asketischen Schlafentzug, der die Nähe zu Gott vergrößern sollte. Auch Ita von Hohenfels übte sich in dieser Kunst. Belohnt wurde sie gemäß eigenen Angaben mit göttlichen Visionen und Weissagungen. Die Entrückungserlebnisse der Schlafasketikerinnen im Kloster werden dementsprechend als positiv besetzter Gottesdienst lesbar. Dieser Zustand wird insbesondere auf das Dasein im Paradies bezogen, da die asketischen Schwestern gemäß eigenen Angaben von primären irdischen Bedürfnissen erlöst wurden (wer nicht schlafen muss, muss auch nicht essen oder trinken). Da Schwester Elsbeth hierüber rational reflektiert, wird ersichtlich, dass die gedankliche Aktivität in diesem Zustand intakt bleibt. Siehe hierzu Mareike von Müllers Beitrag in diesem Band.

Körper von diesem Symptom ihrer Krankheit befallen wird – das, wie im Text beschrieben wird, sich gewissermaßen auf ihren Körper wirft – genießt ihr Geist diese Verfassung, die sie als Ekstase grenzenloser Vergeistigung beschreibt, die es ihr ermöglicht, mit personifizierten Gedanken zu tanzen und so natürliche Grenzen mühelos zu überwinden. Differenziert wird hier zwischen dem von der Figur als sinnlos empfundenen schlafenden Träumen und einem sinnvollen, da von der Ratio dominierten Wachträumen. Gerade als sie diesen ersehnten Zustand erreicht und sich an ein vor langer Zeit memoriertes Gedicht erinnert, dessen erste Zeilen von einer in ihrem Gehirn imaginierten jadegrünen, einäugigen Spinne herangetragen werden, nimmt sie einen Druck auf ihrer Brust wahr, der ihr die Luft raubt und sie nahezu ersticken lässt.¹⁴

Der auf ihrer Brust sitzende, immer wieder auch als Gnom beschriebene Nachtmahr Opal offenbart ihr, dass er sie nicht nur in dieser Nacht, sondern für den Rest ihres Lebens heimsuchen wird, da er das Ziel verfolgt, sie um den Verstand zu bringen. Weil sie den kürzesten Ausweg aus diesem Schicksal, den ihr nahegelegten unmittelbaren Selbstmord, ausschlägt, unternimmt er mit ihr eine gefahrenvolle und abenteuerliche Reise durch ihr Gehirn, um sie mit derjenigen Region ihres Denkorgans zu konfrontieren, in der die Angstgefühle regieren: die als Dunkles Herz der Nacht beschriebene Amygdala. Scheinbar aus bloßer Langeweile lässt sich die Prinzessin auf diese Reise ein. Im Gegensatz zu Prinzessin Dylia ist diese Reise für den Nachtmahr keine abenteuerliche Vergnügens-, sondern eine rationale Erkundungsreise, die ihm verdeutlicht, wie es um die geistige Gesundheit seiner Klientin bestellt ist, um abzuwägen, wie lange es dauern wird, um sein Ziel zu erreichen. Wie sich herausstellt, manipuliert er sie durchweg, um sie dazu zu bringen, sich willentlich dem Wahnsinn hinzugeben. Aufgrund ihrer Erschöpfung sieht sie die geistige Umnachtung – wie auch die zahlreichen Nahtoderfahrungen, die sie in ihrem Gehirn erlebt – als willkommene, endlose Ruhephasen, sodass sie schließlich einwilligt.

¹⁴ Dass diese Szene auf den Prozess des Einschlafens bezogen werden kann, weshalb die folgenden Geschehnisse auch als Traumhandlung lesbar sind, wird am Beispiel der Engführung mit dem sprichwörtlichen Entschlafen transparent.

5 Erzählweise und transdisziplinäre Analyse ausgewählter Motive

Wie für Moers' Texte typisch, weist auch dieses somnambule Märchen eine präzise Konzeption auf, bei der filmische sowie bildästhetische Erzählweisen Verwendung finden, um die Reise durch das Gehirn der schlafenden Prinzessin mit allen Sinnen erfahrbar zu machen. Laut Mehrbrey sind Kindheitsbilder sowie in der Kinderliteratur transparente Kindheitserinnerungen in hohem Maß von sensorischen Eindrücken geprägt, die in Traumerzählungen potenziert sind (vgl. Mehrbrey 2021, 139). Auch traumspezifische Adoleszenzerzählungen, so ließe sich ergänzen, entsprechen diesem Prinzip. Walter Moers betont insbesondere die Haptik und Akustik des Körperinneren der schlafenden Prinzessin. Als diese und der Nachtmahr etwa „den abschüssigen Hirnpfad“ hinuntersteigen, vernehmen sie „von überallher das Rauschen des Blutes in den Arterien, das rhythmische und sehr ferne Pumpen und Stampfen des Herzens wie von einer weit entfernten Fabrik“ (Moers 2018 [2017], 188). So wird das ungewöhnliche Klangerlebnis des schlafenden Körperinneren eindrucksvoll vermittelt, wobei der schlafende Körper auf den Status eines Kraftwerks reduziert wird. Auch die Haptik wird schon bei dem ersten Kontakt mit Dylas Gehirnregion fokussiert:

Der Boden fühlte sich nachgiebig, feucht und warm an, wie nasser Torf. Rings herum ragten kegelförmige Öffnungen aus der grauen Hirnhaut, die wie Maulwurfshügel aussahen. Sie zischten und bliesen dabei bunten Dampf aus. (Moers 2018 [2017], 108)

Als die Prinzessin hier mit den Füßen aufstampft, erzeugt sie ein schmatzendes Geräusch, wie es im Text heißt.

Die Konstruktion dieser fiktiven pluriregionalen Welt ist überaus facettenreich, nicht nur weil sie sich als physikalisch und logisch unmöglich erweist (vgl. Martínez und Scheffel 2020 [1999], 144–145), sondern auch weil sie fiktive Grenzregionen, wie jene zwischen Universum und sogenanntem Traumuniversum, fokussiert.¹⁵ Letzteres sei nur durch das Gehirn zugänglich und bestehe aus einzelnen Planeten, die im Traum bereist werden können. Der krankheitsbedingt vergeistigte Zustand der

¹⁵ Im Zustand des Träumens, wenn man seinen eigenen Planeten im Traumuniversum, in dem der Nachtmahr geboren wurde, bereist, erhält man einen zusätzlichen Sinn, erläutert Opal. Dass Dylia auf der letzten Station ihrer Reise einen weiteren Sinn erhält, lässt sie erneut daran zweifeln, ob es sich nicht doch um einen Traum handeln könnte. Das geschilderte Erwachen und die erneute Konfrontation mit dem Nachtmahr, der wiederum beteuert, dass sie nicht träumt, müsste dementsprechend als Traum im Traum gelesen werden. Dass sie diesen zusätzlichen Sinn, der es ihr ermöglicht, mit ihren Zwielichtzwergen zu kommunizieren, auch nach dem Erwachen behält, würde diese Lesart unterstützen.

Protagonistin erlaubt es ihr, auch im Tagtraum fremde Planeten, wie etwa Conatio, den imaginierten Sitz ihrer Krankheit, zu bereisen, wo sie hohe Berge erklimmen muss und sich als Prinzessin *Insomnia* bezeichnet, was auf eine Strategie der Distanzierung zu und Verharmlosung von ihrer schweren Krankheit schließen lässt. Geradezu zwanghaft scheint sie darauf bedacht, das genuin Unsystematische und Unkontrollierbare wie etwa ihre Krankheit, aber auch den Prozess des Einschlafens in ein starres Ordnungsprinzip zu überführen, um diesen Zuständen den ihnen inhärenten Schrecken zu nehmen.¹⁶ So erweist sich die Protagonistin als pathogen gefärbte ewige (Tag-)Träumerin,¹⁷ die sich in der geschilderten Nacht, auf der Reise zum dunklen Herz der Nacht mit den Abgründen ihrer Seele befasst.

Das dem Text vorangestellte Gedicht, an dessen erste Zeilen sie sich in dem Moment erinnert, als sie auf den Nachtmahr trifft, gibt Aufschluss über den Charakter der Hauptfigur und das Ziel der nächtlichen Reise:

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 (Moers 2018 [2017], o. A.)¹⁸

16 Kurz bevor sie auf den Nachtmahr trifft, fragt sie sich etwa, wie sie ihre Träume in eine Ordnung überführen oder archivieren könnte. Hier eröffnet sich eine Analogie von Traum / Schlaf und Krankheit, da sich diese Zustände jeglichen Ordnungsprinzipien entziehen. Dennoch unternimmt Dylia den Versuch, eine Systematisierung vorzunehmen, wobei von einer somnambulen Ordnung die Rede ist. Die ersonnene Ordnung folgt einem Farbschema, da sie in unterschiedlichen Farben träumt, weshalb die Farben jeweils an einen bestimmten Traum gebunden sind und nach dem Erwachen untergehen, sodass Schlaf und Tod enggeführt werden. Der hier geschilderte Einblick in die weibliche Psyche im Zustand des Halbschlummers erinnert an das finale Kapitel in James Joyces *Ulysses*. Während dieses jedoch sexuell gefärbt ist, betont Moers' in seinem Roman das Rationale bzw. Apollinische.

17 Das im ausgehenden 19. Jahrhundert, insbesondere in den *Studien über Hysterie* von Josef Breuer und Sigmund Freud (2007 [1895]), als pathogen markierte weibliche Tagträumen resp. ausufernde Imaginieren wird aktuell unter der Bezeichnung „maladaptives Tagträumen“ erneut in den Kontext einer psychischen Disposition überführt. Allerdings wird es nun nicht mehr auf Frauen und die Hysterie bezogen, sondern als ein Symptom der ADHS betrachtet, wobei es noch keine offizielle psychiatrische Diagnose gibt. Vgl. Theodor-Katz et al. 2022.

18 Der Rekurs auf Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) scheint offensichtlich; nicht nur aufgrund der Dominanz des Schlafs bzw. der Schlaflosigkeit, sondern auch was den Vergleich Kurtz' mit einer schlafenden Prinzessin betrifft.

Prinzessin Dylia erweist sich nicht nur als Grenzgängerin, sondern aufgrund ihres außergewöhnlichen Krankheitszustandes geradezu als Schwellenwesen,¹⁹ das natürlichen Ordnungsprinzipien enthoben scheint und einen eigenen Rhythmus entwickelt, die Nacht zum Tage macht, sich Tagtraumekstasen und Mondlichtbädern hingibt und den Zustand einer Grenzen überwindenden Vergeistigung lustvoll auskostet.

Was die Analyse des Handlungsraums und des hier sichtbaren fragmentierten Körpererlebens sowie die Personifizierung von Persönlichkeitsanteilen, aber auch individuellen Ängsten und Krankheitssymptomen betrifft, scheint ein psychoanalytischer Zugriff nahezuliegen. So könnte man etwa Ulrich Mosers und Ilka von Zeppelins Ausführungen zur Möblierung der Traumlandschaft mit den Persönlichkeitsanteilen der Schlafenden²⁰ auf Dylias Gehirnlandschaft anwenden. Denn ungeachtet der Fülle an fantastischem Personal, das hier vorgeführt wird, birgt nur Prinzessin Dylia ein gewisses Identifikationspotenzial. Sämtliche Wesen, mit denen sie sich unterhält, von personifizierten, als Zwielfichtzwerge bezeichneten Gedanken bis hin zu mit ungeliebten Verwandten verglichenen Krankheitssymptomen, können als Repräsentanten ihres fragmentierten Körper- und Krankheitserlebens gelesen werden. Auch die fantasie- und äußerst gefahrenvolle Gehirnlandschaft ist mit der Persönlichkeit der Schlafenden verknüpft. Die mit sarkastischen Sprüchen versehenen vielfarbigen Grabsteine auf dem Friedhof des bunten Humors, die auf ihren Zynismus schließen lassen, die tiefe Schlucht im Sulcus Centralis, auf dessen Grund all das ins Unbewusste Verdrängte lauert, das sie verfolgt, als sie über die Schlucht hinwegfliegt, ebenso wie die hohen fantasievollen Gebäude in der Amygdala, wo die Angst regiert und es ihr potenziell möglich wäre, ihre Behausung mit Zwangsvorstellungen zu tapezieren, zeugen von dieser engen Verknüpfung mit der Persönlichkeit der Schlafenden. Deutlich wird zudem, dass das Denkorgan und die Seele enggeführt werden, sodass sich Freuds Seelenmodell, aber auch Jungs Individuationsmodell mühelos anwenden lassen.

Dass der Sulcus Centralis mit dem Unbewussten gleichgesetzt wird, ist augenscheinlich. Hier wird es Dylia zum Verhängnis, dass sie gemäß eigener Einschätzung eine Meisterin der Verdrängung ist, da sie von dem personifizierten Verdrängten, insbesondere einzelnen Krankheitssymptomen, in Form von bunten Irrschaten verfolgt wird. Großtante Dolores (lat. Schmerzen), Onkel Nausea (lat. Übelkeit), Urgroßmutter

¹⁹ An der Schwelle zur frühen Neuzeit entsteht ein Diskurs um die Kontingenz, eine von einem Subjekt erfahrbare genuine Unbestimmtheit. In diesem Zusammenhang werden identitätsdefinierende oder -bestimmende Fragen verhandelt. Der Begriff der Liminalität bezeichnet einen Schwellenzustand oder eine/einen Schwellen-Grenzgänger*in. Vom erlebenden Subjekt aus betrachtet gleichen sich Kontingenz und Liminalität. Siehe hierzu auch den Beitrag von Nina Scheibel-Drissen in diesem Band.

²⁰ Vgl. Moser und von Zeppelin 1996. Siehe auch Wolfgang Leuschner 2018, 289.

Difficulta Te Minspirandi (lat. Atemnot), die Cousins *Cephalargia* (lat. Kopfschmerzen) und *Tinnitus* sowie Großvater *Metus Horrificus* (lat. schrecklicher Angstzustand) verkörpern die zentralen Symptome ihrer rätselhaften Erkrankung. Da sich die Hauptfigur dementsprechend in einem kontinuierlichen Dialog mit sich selbst befindet, scheint die Erwägung der transparenten Spiegel- und Doppelgängermotivik sinnvoll. Verfolgt man die Wurzeln dieses Motivkomplexes bis zu Ovids *Narcissus*-Mythos, wird eine erstaunliche Nähe zu Moers' somnambulen Märchen ersichtlich. Schon 1856 begreift Wieseler *Narcissus* als Todesdämon (vgl. Rank 1980 [1914], 170), da der im Spiegel des Wassers erblickte Doppelgänger den eigenen Tod ankündigt, was in Ovids Mythos durch „das Motiv der Selbstliebe verdeckt“ (Rank 1980 [1914], 170) werde. Auch Prinzessin *Dylia* zeichnet sich durch eine ausgesprochene Eigenliebe aus, die sie in der Interaktion mit den unterschiedlichen Anteilen ihres Selbst beeinflusst. Der sie bedrängende und auf ihre Vernichtung sinnende Nachtmahr gibt sich ebenfalls als Doppelgänger oder Spiegelbild zu erkennen. Etwa wenn er ihr offenbart: „Ich bin dein Farbnegativ, dein bunter Schatten, dein verwirbeltes Spiegelbild im Wasser“ (Moers 2018 [2017], 213), was unmittelbar auf den *Narcissus*-Mythos verweist, sodass Prinzessin *Dylia*, die sowohl auf den allabendlichen Wanderungen durch die Schlosstürme als auch unmittelbar nach dem Erwachen ihr Spiegelbild begutachtet, mit *Narcissus* eingeführt wird.

Unter Berücksichtigung der literatur- und kulturhistorischen Entwicklung dieses Motivkomplexes (Spiegel- und Doppelgänger) eröffnet sich eine weitere Deutungsdimension, die in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert erscheint. So wird hier eine entscheidende Erweiterung des tradierten Märchenmotivs der passiven Prinzessin etabliert, wie sie sich insbesondere in den Grimm'schen *Dornröschen*- und *Schneewittchen*-Versionen zeigt. Denn während in den sogenannten Volksmärchen die schlafende Prinzessin selbst als Spiegelfläche lesbar wird, an deren Oberfläche die individuellen Projektionen der sie betrachtenden Figuren sichtbar werden (vgl. Dyballa 2020), was ebenso auf die eingangs ausgeführte Bildästhetik der schlafenden Frau zutrifft, ist Moers' schlaflose Prinzessin mit einem personifizierten Doppelgänger konfrontiert, der ihr die ungeliebten Anteile ihrer Selbst spiegelt:

Wenn du mich siehst, blickst du nur in einen etwas verrückten Spiegel. Ich bin dein anderes Du, und du bist mein umgekehrtes Ich. Du glaubst vielleicht, ich hätte gar keine Gefühle. Aber sie sind nur anders geladen als bei dir – negativ statt positiv, plus statt minus, Backbord statt Steuerbord. (Moers 2018 [2017], 213)

Mit Jung könnte man diese personifizierte Projektionsfläche als Konfrontation mit dem Schatten, d. h. der Repräsentanz der unerwünschten Anteile der eigenen Persönlichkeit lesen, die es im Zuge der Individuation zu erkennen und zu integrieren gilt, um eine erwachsene, heile Persönlichkeit zu erlangen. Da sich *Dylia*s Verhältnis zu

ihrem als Nachtmahr imaginierten Schatten im Laufe des nächtlichen Abenteuers von einer Hass-Liebe zu einem zärtlichen Verhältnis wandelt, könnte man folgern, dass ihr die Integration gelingt, sodass sie als gereifte Persönlichkeit erwacht, doch lässt die finale Szene auch eine andere Deutung zu: Nachdem sich die personifizierte Spiegelfläche aus dem Fenster gestürzt hat, da Dylia den Nachtmahr mit seinen eigenen Waffen geschlagen hat und sich so aus dem ihr aufgezwungenen Pakt lösen konnte, beobachtet sie, wie sein Körper am Ende des Falls vom höchsten Turm des Schlosses „wie ein Mosaik aus Tausenden winzigen Stücken, von denen jedes eine andere Farbe besaß“ (Moers 2018 [2017], 328–329), zerspringt. Nicht nur visuell, auch akustisch erinnert dieses textliche Ereignis an einen zerbrechenden Spiegel, denn sie vernimmt „das anhaltende Brechen und Bersten von Glas oder Eis“ (Moers 2018 [2017], 329), das aus unterschiedlichen Richtungen wahrnehmbar wird, sodass „Dylia [...] dabei jedes einzelne Mal das Gefühl [hatte], selber zu zerplatzen“ (Moers 2018 [2017], 330). In dieser Schilderung gelangt einerseits die enge Verbindung zu ihrer Persönlichkeit zur Darstellung, aber auch die Gefahr, die aus kulturhistorischer Perspektive mit dem zersprungenen oder mutwillig zerstörten Spiegel verknüpft wird:

War der trübe Spiegel Ausdruck mangelnder moralischer Integrität, wird der zerbrechende Spiegel zum bösen Omen, das Unglück und Tod ankündigt. [...] Im Tode bricht das Auge, der Spiegel trübt sich, das Bild verschwindet. Daher die Todesvorbereitung, wenn man sein Bild im Spiegel nicht sieht, ebenso das Unheils-Omen, wenn man einen Spiegel zerbricht. (Peez 1990, 56)

In der erzählenden Literatur findet das Motiv des zerbrochenen Spiegels auf unterschiedliche Weise Verwendung. Es kann auf das gebrochene Herz einer oder eines unglücklich Verliebten rekurrieren oder eben auf den Versuch, verdrängte Anteile der Persönlichkeit zu zerstören. Ein solcher Versuch ist zum Scheitern verurteilt, da die Anteile nicht zerstört, sondern als Spiegelsplitter vervielfältigt werden (vgl. Peez 1990, 58). Genau dieser Effekt ist auch in Moers' Roman ersichtlich. Denn Dylia nimmt „Dutzende, Hunderte, Tausende Bilder von Havarius Opal im Takt von Sekundenbruchteilen vor ihrem inneren Auge“ (Moers 2018 [2017], 330) wahr, bis ihr die vielfarbigen Staubreste seines alptraumfarbenen, zersplitterten Körpers ins Gesicht geweht werden:

Bunter Staub rieselte Dylia ins Gesicht. Sie wischte über ihre Wange und betrachtete die Handfläche, die jetzt mit farbigen Schlieren bemalt war. Alptraumfarbe, gemischt aus ihren Tränen und seinem Staub. (Moers 2018 [2017], 330)

Mit dieser Beschreibung erweitert Moers die Darstellungskonventionen des zersprungenen Spiegels, denn obwohl es zu einer Vervielfältigung der hier gebündelten, unerwünschten Persönlichkeitsanteile kommt, integriert Prinzessin Dylia das Substrat der Vernichtung des personifizierten Spiegels und vermischt es mit ihren Händen,

ihrem Gesicht und ihren Tränen. Geschildert wird demnach eine Integration mit dem Archetyp des Schattens und demnach eine gelungene Individuation, die am Beispiel einer nächtlichen Reise ins Körperinnere ästhetisiert wird. In dieser Hinsicht unterscheidet sich dieser Text nicht von zahlreichen anderen fantastischen Jugendromanen, in denen abenteuerliche Reisen häufig den Zweck einer Entwicklungsaufgabe verfolgen (vgl. Abraham 2014, 318). Dass die geschilderte Reise durch das Gehirn der schlafenden Prinzessin auch als Initiationsreise lesbar ist, wird etwa am Beispiel der Entwicklung deutlich, welche die personifizierten Gedanken Dylia, die bunten Seifenblasen gleichenden Zwielfichtzwerge vollziehen. Sie erscheinen der Prinzessin stets nach zahlreichen durchwachten Nächten, an den Rändern des Tages und begleiten sie die gesamte Reise hindurch:

Auf ihrem Weg durch das Gehirn machen sie einen Prozess durch, der dem Erwachsenwerden entspricht. Besonders durch positive Erfahrungen, aber auch durch unangenehme Erlebnisse können sie an Volumen zunehmen (Moers 2018 [2017], 184),

erläutert Opal, als Dylia die körperliche Veränderung ihrer stetigen Begleiter auffällt. Da diese personifizierten Gedanken an den Geist der Figur gebunden sind, repräsentieren sie eine Entwicklung, die auch sie selbst betrifft. So veranschaulicht Moers hier die für die Adoleszenz typische „unerschöpfliche Quadratur der Ich-Prüfungen“ (Lacan 2012, 34). Denn auf ihrer Reise durch das eigene Gehirn verräumen sich Aushandlungsprozesse zwischen Ich und Umwelt im Sinne Lacans, sodass Aspekte der „Ichverdopplung, Ichteilung [und] Ichvertauschung“ (Freud 2012 [1919], 34) sichtbar werden – insbesondere in der Interaktion mit dem Nachtmahr. Die in den Zuständen der Halluzination und des Traums, aber auch im Spiegelbild repräsentierte Schwelle der sichtbaren Welt, die wiederum strukturelle Parallelen mit den Erscheinungsweisen des Doppelgängers aufweist, konfrontiert die Betrachtenden und Schlafenden mit der „Imago des eigenen Körpers“ (Lacan 1973, 65), sodass das Vertrauensverhältnis zum eigenen Körper ins Wanken gerät. Diese an das Unheimliche im Freud'schen Sinne gemahnende Konfrontation mit dem eigenen fragmentarischen Körpererleben wird hier auf einen Entwicklungs- und Erkenntnisprozess bezogen und am Beispiel der Reise durch den eigenen Körperraum der Leserschaft gespiegelt.

Während ihrer nächtlichen Reise erlebt Prinzessin Dylia ihren schlafenden Körperinnenraum jedoch nicht nur als zweite Haut im Sinne Funkes,²¹ sondern insbesondere als Ort der Gefahr und der Bewährung, aber auch als „Schutz- und Transitraum“ (Roeder 2014, 23), der die Zerreißprobe zwischen Ich und Umwelt

21 Sowohl Habermas als auch Funke begreifen den Körper als einen persönlichen Raum, der als Rückzugsort Sicherheit gewähren, aber auch zum Auslöser von Identitätsunsicherheiten und zum Sitz psychischer Krankheit(en) werden kann. Vgl. Habermas 1999, 160–174; Funke 2006, 13–16; 83–134.

(u. a. durch die Verwendung des Doppelgängermotivs) ästhetisiert und die Persönlichkeitsentwicklung der Figur vorantreibt. Aus raumtheoretischer Perspektive liegt demnach ein sujethafter Text im Sinne Lotmans vor, da Dylia eine impermeable Grenze überschreitet (vgl. Lotman 1986 [1972], 338).

Hinsichtlich der vollzogenen Bewegung ergibt sich allerdings eine gewisse Definitionsschwierigkeit. Gemäß Ulf Abrahams anthropologischem Raumverständnis geht die in der Fantastik geschilderte Bewegung durch fiktive Räume von einem Ausgangspunkt – der sogenannten Mitte des Raumes – aus, der einem Geborgenheitsbedürfnis entspreche und Ausdruck einer Sozialisationserfahrung sei (vgl. Abraham 2014, 318). Je weiter sich eine Figur von dieser Mitte entferne, desto gefährlicher werde die Umgebung. Auf Moers' Roman lässt sich diese These schwerlich anwenden. Denn Dylas Reisebewegung führt sie ins Zentrum ihres geistigen Selbst, wo die Angst regiert und die Gefahr am größten ist, wie es im Text heißt. Geschildert wird demnach eine zirkuläre Bewegung auf einer Metaebene, die gewissermaßen um sich selbst kreist: „Hier führen sämtliche Wege zu dir. Das bist immer nur du“ (Moers 2018 [2017], 161), kommentiert Opal, als Dylia im Thalamus mit zahllosen Versionen ihrer Selbst konfrontiert ist. Doch, so relativiert er im Anschluss: „Wer sieht sich nicht gerne selber im Spiegel? Aber gleich tausend Mal auf einen Blick?“ (Moers 2018 [2017], 161) Als außergewöhnlich erweist sich diese grenzüberschreitende Raumbewegung auch, weil die Spiegelschau, d. h. die fragmentarische Körperwahrnehmung und die Konfrontation mit Doppelgängerinnen, nicht auf die äußere Hülle des Selbst fokussiert, sondern auf das Körperinnere des schlafenden Körpers zentriert sind. So entfalten sich im Innenraum der psychisch kranken Schlafenden individuelle Imaginationswelten (vgl. Roeder 2014, 23), die den „Bruch des Kreises von der Innenwelt zur Umwelt“ (Lacan 1973, 67) lesbar machen, der sowohl auf eine Entwicklungsaufgabe als auch auf den Sonderstatus einer Kranken in einem gesunden Kollektiv verweist.

6 Fazit

Während die schlafende Frau in der Malerei abbildbar ist, stellt sich auch im Bereich der Jugendliteratur die Frage, wie man diese körperliche Verfassung – ungeachtet ihrer dezidierten Ereignisarmut – zur Darstellung bringen kann. Denn – wie Manfred Engel mit Blick auf Füsslis Ölgemälde schlüssig darlegt – hier wird kein Traum ins Bild gesetzt, sondern lediglich eine schlafende Frau, die der Macht eines mythologischen Wesens

erlegen ist.²² Ähnlich verhält es sich mit Moers' Roman um Prinzessin Insomnia. Wir beobachten eine schlafende junge Frau, allerdings nicht von einer Außen- sondern aus einer Innenperspektive. Dominant ist hier kein männlicher Blick, sondern eine weiblich gelesene Perspektive auf das adoleszente Denkkorgan und allerlei imaginierte Wesen, die dieses bevölkern. Zwar gibt der Nachtmahr die Reisebewegung vor, doch stammt die Deutung und Beurteilung des hier Erlebten primär von Seiten des schlafenden Ichs der Prinzessin, deren Körperinnenraum als Schauplatz fungiert. Folglich ist das zentrale Thema dieses somnambulen Märchens die Selbstbegegnung. Diese ist auch die einzige Möglichkeit, sich des Nachtmahrs zu entledigen. Die Prinzessin muss ihn dazu bringen, sich selbst zu begegnen, was sie mithilfe einer List und eines Spiegels bewerkstelligt.

Vom Gros der Adoleszenzliteratur unterscheidet sich dieser Text, da hier keine Liebesbeziehung geschildert wird. Die emanzipierte weibliche Figur befindet sich nicht auf der Suche nach einem Liebesobjekt, sondern nach den Untiefen der eigenen Persönlichkeit. Der Rekurs auf den *Narcissus*-Mythos offenbart sich insbesondere in dieser Zentrierung auf die Eigenliebe, die hier jedoch ungestraft bleibt.

Auf der Metaebene der Reise durch den eigenen Körper wohnt Dylia dem Entstehen und Vergehen der Gedankengänge ihres schlafenden oder halluzinierenden Selbst bei, lauscht den Atemgeräuschen ihres Körpers, dem Rauschen des Blutes und den eigenen Herztönen, während sie darüber reflektiert, ob es sich bei dem sie begleitenden Nachtmahr, der das Ziel verfolgt, sie in den Wahnsinn zu treiben, um die Materialisierung eines sich verselbstständigenden, dämonisch aufgeladenen Anteils ihres Unbewussten handelt. Die der bildlichen Darstellung inhärente Problematik, dass die inneren Vorgänge der abgebildeten Schlafenden unergründbar sind und in der Schlafbeobachtung lediglich die individuellen Wünsche und Projektionen der Beobachtenden sichtbar werden, wird in Moers' Roman somit umgangen, denn hier fallen die reflexive Beobachterinnenperspektive und das Objekt der Beobachtung zusammen. So wird die Frage danach, wie aus der Perspektive einer schlafenden Figur erzählt werden kann, unter Verweis auf die Bild-Ästhetik der Malerei gelöst. Liegt doch der Reiz der lustvollen Betrachtung einer schlafenden Figur insbesondere darin, dass das voyeuristische betrachtende Subjekt von der Pflicht einer aktiven Interaktion mit dem Gegenüber losgelöst ist und sich ganz auf das eigene, erlebende Selbst und die erforschende Observation des schlafenden Objekts fokussieren kann. Dieses gewissermaßen narzisstische

22 Engel führt darüber hinaus aus, dass das Bild sowohl eine mythologische als auch eine physiologische Erklärung für den Angsttraum der Figur beinhalte. Während die mythologische mit dem Nachtmahr verbunden ist, ist die physiologische Erklärung mit der Haltung ihres Kopfes verbunden, die auf zeitgenössische medizinische Erklärungen für unruhiges Schlafen bezogen werden kann, in welchen – etwa von John Bond (1753) – ausgeführt wird, dass der Blutfluss des Gehirns durch eine fehlerhafte Schlafposition beeinträchtigt sein könnte (vgl. Engel 2022, 98–99).

um sich selbst Kreisen eines oder einer Beobachtenden wird in Moers' Roman als lustvolle Selbstbegegnung inszeniert.

Das zentrale Motiv der Schlafbeobachtung kann zudem als Parabel auf die hermeneutische Textanalyse gedeutet werden. Die schlafende Figur (Dylia) ist in diesem Fall der Text, der aus sich selbst heraus zu interpretieren ist. Ausgehandelt wird hier somit auch die Limitation der Erkenntnisfähigkeit.

Sofern man den Nachtmahr als personifizierten Schatten im Sinne Jungs liest, ist Dylia die einzige Figur des somnambulen Märchens, die sich durchweg im Zwiegespräch mit personifizierten Anteilen ihrer Psyche befindet; zunächst im stillen Monolog, sodann im Dialog mit dem personifizierten Schatten, ihren Gedanken, die sie als ihre besten Freunde bezeichnet und die sie aus gefährlichen Situationen befreien, aber auch ihren als Verwandten imaginierten Krankheitssymptomen und schließlich ihrer Gedankenspinne, die das Archiv ihrer fantasievollen Erfindungen überwacht und als personifiziertes Wissen lesbar ist.

Ein weiteres zentrales Motiv ist die Spiegelschau, die schon in der antiken Philosophie, aber auch im christlichen Mittelalter mit einer klaren Handlungsaufforderung verbunden ist: der Optimierung von Geist und Seele.²³ Dylia befindet sich unentwegt auf der Suche nach Selbsterkenntnis und Selbstoptimierung. Sie ist auf der Suche nach einer „Supervokabel“, die ein bekanntes Wort sein kann, aber doch im Laufe der nächtlichen Reise eine neue Bedeutung für sie gewinnen soll. Diese Voraussetzung wird erfüllt, als sie ihren eigenen Namen als Supervokabel erkennt, womit die Prämisse des Nachtmahrs – „Hier führen sämtliche Wege zu dir. Das bist immer nur du“ (Moers 2018 [2017], 161) – erfüllt wird. Mittels der Metapher der Spiegelschau sowie der Konfrontation mit Doppelgängerfiguren wird so eine Reise zur Mitte des eigenen Raums, des eigenen Denkens und Fühlens beschrieben, die in einen Erkenntnisprozess mündet. Diese Fallstudie gelangt zu dem Ergebnis, dass die Leserschaft dieses somnambulen Fantasy-Märchens einer narzisstischen Selbstbetrachtung und Selbsterkundung beiwohnen kann, die auf den fiktiven Körperinnenraum einer schlafenden Prinzessin zentriert ist, sodass das in der Antike etablierte Motiv der Schlafbeobachtung eine virtuose Umdeutung und Erweiterung erfährt, die schwerlich außerhalb der Fantasy zu realisieren ist.

23 In der Sokratischen Philosophie der Antike wird die Funktion der Spiegelschau auf die Bildung des Geistes bezogen. Sokrates' Schüler „sollten sich immer wieder im Spiegel betrachten, um, wenn sie schön wären, sich dessen würdig zu machen, wenn aber hässlich, diesen Mangel durch gute Bildung auszugleichen und zu verdecken“ (Peez 1990, 19). Im christlichen Mittelalter erfolgt eine Verlagerung ihrer Funktion auf die Bildung der Seele, etwa bei Meister Eckehard, der das Spiegelbild als Beleg dafür verwendet, dass die menschliche Seele „im irdischen Leben zwar gottähnlich, nicht jedoch gottgleich werden [können], da sie an einen raumzeitlichen Körper gebunden ist, der allein in den materiellen Spiegeln sich abbildet. Je mehr die Seele diesen äußeren Spiegeln sich zuwendet, desto schwächer wird der innerliche Spiegel Gottes.“ (14)

Literatur

- Moers, Walter (1999). *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*. München.
- Moers, Walter (2000). *Ensel und Krete*. München.
- Moers, Walter (2003). *Rumo und die Wunder im Dunkeln*. München.
- Moers, Walter (2004). *Die Stadt der träumenden Bücher*. München.
- Moers, Walter (2007). *Der Schreckenmeister*. München.
- Moers, Walter (2011). *Das Labyrinth der träumenden Bücher*. München.
- Moers, Walter (2018 [2017]). *Prinzessin Insomnia und der alptraumfarbene Nachtmahr*. München.
- Abraham, Ulf (2014): „Bedeutende Räume. Elementar-Poetisches in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur“. In: Caroline Roeder (Hg.), *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld, 313–328.
- Breuer, Josef und Sigmund Freud (2007 [1895]). *Studien über Hysterie*. Frankfurt am Main.
- Dyballa, Vaiana (2020): „Zur ‚Erweckung‘ Schneewittchens über die Ästhetik des Visuellen – intermediale Spiegel motive in Pablo Bergers Stummfilm *Blancanieves*. Ein Märchen aus Schwarz und Weiß“. In: Iris Schäfer (Hg.), *Zur Ästhetik psychischer Krankheit in Kinder- und Jugendmedien*. Göttingen, 155–176.
- Engel, Manfred (2022): „The Nightmare Around 1800“. In: Bernard Dieterle und Manfred Engel (Hgg.), *Typologizing the Dream. Le Rêve du point de vue typologique*. Würzburg, 85–128.
- Freud, Sigmund (2012) [1919]). *Das Unheimliche*. Bremen.
- Funke, Dieter (2006). *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*. Gießen.
- Habermas, Tillmann (1999). *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt am Main.
- Hoffmann, Lena (2018). *Crossover. Mehrfachadressierung als Sprache intermedialer Popularität*: http://www.gkfj.de/wp-content/uploads/2018/12/Jahrbuch_GKFJ_2018_137-150_Hoffmann_dt.pdf (28. November 2022).
- Lacan, Jacques (1973). *Schriften I*. Übers. von Rodolphe Gasché. Olten.
- Leuschner, Wolfgang (2018). „Traum und Körper“. In: Alfred Krovosza und Christine Walde (Hgg.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 287–292.
- Lotman, Jurij M. (1986 [1972]). *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel (2020 [1999]). *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Mehrbrey, Sophia (2021). „Sinneswahrnehmung als Leitmotiv oneirischen Erzählens in der Kinderliteratur des frühen 20. Jahrhunderts“. In: Stephanie Catani und Sophia Mehrbrey (Hgg.), *Träumen mit allen Sinnen. Sinnliche Wahrnehmung in ästhetischen Traumdarstellungen*. Paderborn, 139–156.
- Moser, Ulrich und Ilka von Zeppelin (1996). *Der geträumte Traum: Wie Träume entstehen und sich verändern*. Stuttgart.
- Peez, Erik (1990). *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik bis Romantik*. Frankfurt am Main.
- Rank, Otto (1980 [1914]). „Der Doppelgänger“. In: Jens Malte Fischer (Hg.), *Psychoanalytische Literaturinterpretation. Aufsätze aus „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften“ (1912–1937)*. München, 104–187.
- Roeder, Caroline (2014). „„Hier, genau hier habe ich damals gelebt“, oder: ‚Die Erde ist rund‘. Annäherungen an Topographien der Kindheit“. In: Dies. (Hg.), *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld, 11–26.

- Schäfer, Iris (2022). „Verliebt, verkannt vergessen: Zum literaturhistorischen Ursprung des nicht ganz so märchenhaften Zauberschlafs und weiterer prominenter Märchenmotive“. In: *ixpsilonzett. Theater für junges Publikum*, 24–28.
- Schäfer, Iris (2023). „Maries und Alices Nachfahren – Zum Motiv der Traumreise in der deutsch- und englischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur“. In: Dies. (Hg.), *Traum und Träumen in Kinder- und Jugendmedien. Intermediale und transdisziplinäre Analysen*. Paderborn, 1–33.
- Schollmeyer, Patrick (2014). „Traumfrau? Die schlafende Ariadne im römischen Wohnhaus“. In: Christine Walde und Georg Wöhrle (Hgg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Schlaf und Traum*. Trier, 59–76.
- Theodor-Katz, Nitzan, Eli Sommer, Rinatya M. Hesseg und Nirit Soffer-Dudek (2022). *Could immersive daydreaming underlie a deficit in attention? The prevalence and characteristics of maladaptive daydreaming in individuals with attention-deficit/hyperactivity disorder*: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/jclp.23355> (28. November 2022).
- Tuin, Inka und Manfred Krill (2018). „Gestörter Schlaf und Schlaflosigkeit“. In: Alfred Krovoza und Christine Walde (Hgg.), *Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 316–329.
- Wöhrle, Georg (2014). „Die Nymphe und der Gott oder der missbrauchte Schlaf. Ein Motiv bei Ovid und Nonnos“. In: Christine Walde und Georg Wöhrle (Hgg.): *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Schlaf und Traum*. Trier, 43–58.