

Naturalistisches Träumen und irrales Wachen

Aspekte des Traumhaften in Blexbolex' textlosem Bilderbuch *Unsere Ferien*

MARVIN MADEHEIM

Naturalistic Dreaming and Unreal Waking

Aspects of Dreaminess in Blexbolex's Textless Picturebook *The Holidays*

This article examines narrative forms of dreaminess in Blexbolex's textless picturebook *The Holidays* (2018; original title, *Nos vacances*, 2017; German edition, *Unsere Ferien*, 2018), which tells the story of a girl who, on a visit to her grandfather, encounters an anthropomorphised elephant – an encounter which is not harmonious. In two dream sequences, the desires and fears of the protagonist are revealed and put into perspective. In this article, these two sequences are examined within the contexts of the cultural history of dreams, and their narrative functions as analeptic reflections of daily events, on the one hand, and as proleptic epiphanies, on the other. Dream elements of the fictional waking world in the frame are also considered using Stefanie Kreuzer's typology of narrative-structural characteristics and Christiane Solte-Gresser's examination of the conventions pertaining to how dreams are presented in picturebooks. This article asks to what extent the alleged waking world itself can be categorised as a dream world. To answer this question, it focusses on the characters' masking and identity confusion, the motif of the dream journey as well as the presentation of the elephant, whose naturalistic appearance in the dream sequences is in marked contrast to the unrealism with which the waking world is portrayed. The conclusion reflects on the particular suitability of textless picturebooks for presenting dreams.

»Nun denkt der Traum hauptsächlich in Bildern« (Freud 2008, S. 51), stellt schon Sigmund Freud 1900 in seiner *Traumdeutung* fest. Träumen ist nach Freud eine visuelle Erfahrung, und als solche erscheint das Bilderbuch prädestiniert, Träume darzustellen. Was von dem Abgebildeten jedoch Traum ist und was nicht, lässt sich nicht immer eindeutig bestimmen. Wo literarische Texte ihre Figuren sprachlich aus ›unruhigen Träumen‹ erwachen lassen können, ist es ein bekanntes Problem der kunstwissenschaftlich orientierten Traumforschung, dass die »Traumwelt gewöhnlich auf derselben Bildebene wie die Wachwelt dar[gestellt wird]« (Solte-Gresser 2017, S. 351). Bei dem in diesem Beitrag betrachteten Bilderbuch handelt es sich indes um eine Ausnahme von der Regel, denn die Traumsequenzen sind eindeutig als Träume markiert. Gleichzeitig jedoch lässt sich keine eindeutige Aussage über den ontologischen Status der vermeintlichen Wachwelt treffen, denn auch diese ist gewissermaßen traumhaft.

Der vorliegende Beitrag fokussiert Aspekte des Traumhaften in Blexbolex' Bilderbuch *Unsere Ferien* (2017; franz.: *Nos vacances*). Methodisch erfolgt dies in einem Dreischritt: Als Erstes werden die Traumsequenzen aus kulturhistorischer Perspektive betrachtet. Ein Fokus liegt hierbei auf der erzählerischen Funktion als analeptische Reflexion des Alltagsgeschehens einerseits und proleptische Epiphanie andererseits. Im zweiten Schritt wird die rahmenfiktionale Wachwelt hinsichtlich ihrer traumhaften Elemente betrachtet. Unter Rückgriff auf die von Stefanie Kreuzer entwickelten erzählstruk-

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.51

turellen Aspekte des Traumhaften fiktiver Welten soll die vermeintliche Wachwelt als »Traumdarstellung mit unsicheren Grenzen« (Kreuzer 2014, S. 89) semantisiert werden. In einem dritten Schritt werden die Ergebnisse der erzählstrukturellen Analyse in Beziehung gesetzt zu Christiane Solte-Gressers motivischer Untersuchung von Traumdarstellungen in Bilderbüchern. Hierbei wird ein Fokus auf der divergenten Darstellungsweise der Figur des (Traum-)Elefanten sowie dem Motiv der Traumreise liegen.¹

Zum Gegenstand: Handlung, Erzählstruktur und Bildästhetik

Das textlose Bilderbuch *Unsere Ferien* von Blexbolex erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das die Ferien bei seinem Großvater auf dem Land verbringt. Es fühlt sich wohl in seiner kindlichen Einsamkeit. Bald jedoch machen sich Mädchen und Großvater auf den Weg zum örtlichen Bahnhof, dort erwartet sie ein junger anthropomorpher Elefant mit Reisegepäck, der fortan bei den beiden wohnen wird. Das Mädchen zeigt sich genervt vom Elefanten, agiert eifersüchtig und ärgert ihn. Nach einem Streit flieht das Tier. Obwohl der Großvater es schafft, es wiederzufinden, bleibt der Konflikt zwischen Kind und Tier bestehen. Die Erzählung endet mit der Abreise des Elefanten. Mit dem Zug fährt er davon.

Im Hinblick auf die narrative Struktur lässt sich *Unsere Ferien* als lineares Bilderbuch kategorisieren. »Bei dieser Bilderbuchform wird«, wie Anna Krichel definiert, »die Geschichte aus Perspektive der Hauptfigur präsentiert, die auf jedem Bild zu sehen ist und deren Entwicklung und Handlungsfolge systematisch durch das ganze Buch verfolgt werden kann.« (Krichel 2020, S. 55f.) Hierbei werden monoszenische Bildseiten mit comic-artigen Bildpanels und Bilderreihen kombiniert. Hinzu kommen pluriszenische Bilder, bei denen eine räumliche Ordnung der Bildelemente sowohl eine Gleichzeitigkeit der Geschehnisse als auch Sukzessivität visualisieren kann (ebd., S. 51). Dabei zeichnen sich textlose Bilderbücher häufig durch ein hohes Maß an Mehrdeutigkeit aus, da »je nach individueller Lesart [...] unterschiedliche Zusammenhänge zwischen den Bildern« (Dammann-Thedens 2013, S. 156) hergestellt werden können. Im Hinblick auf die Rezeption von textlosen Bilderbüchern wird daher zumeist unter Rückgriff auf ikonische Bildtheoreme (Belting 2004; Boehm 2007) formuliert, dass im Rezeptionsprozess das ›Sichtbare‹ der Bilder durch ›Unsichtbares‹ ergänzt werden müsse (Dammann-Thedens 2013, S. 154), Bildrezeption also ein Prozess der Sinnkonstruktion sei (Dehn 2019, S. 121). Selbiges gilt indes auch für *Unsere Ferien*, wo bis zuletzt keine sichtbare Klarheit über den ontologischen Status der Rahmenfiktion herrscht und Aussagen über Traum und Wirklichkeit rezeptionsästhetische Zuschreibungen im Rahmen der visuell-narrativen Potenziale sind.

Stilistisch erinnert *Unsere Ferien* an den frühen amerikanischen Comic- und Trickfilmzeichner Winsor McCay, aber auch an die belgische Comic-Schule der 1930er-Jahre um Zeichner wie Hergé mit seiner bekannten *Tim und Struppi*-Reihe. Das neonfarbige Punkte-Raster des Drucks schlägt einen Bogen zur Ästhetik alter Werbeanzeigen. Die Bildästhetik korreliert wiederum mit der formalen Gestaltung der Diegese, denn auch hier wirkt alles älter. Der Großvater trägt Schnauzbarthaar, Hosenträger, Stock und Hut. Im Haus finden sich Lampen und Möbel im Stil des Art déco der 1930er-Jahre. Die Fenster haben Sprossen und auch die Bummelbahn ist aus dem letzten Jahrhundert. Dass sich die

¹ Einige der in diesem Aufsatz ausgeführten Überlegungen wurden bereits im Rahmen einer

Rezension (Madeheim 2019) veröffentlicht.

Geschichte im Hier und Jetzt situiert, wird erstmals deutlich, wenn die junge Protagonistin Fernseher und Spielkonsole ausschaltet, um draußen Tennis zu spielen. Die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart zählt zu den zahlreichen Dualismen, die das Bilderbuch prägen. Am zentralsten erscheint hierbei jedoch die Gegenüberstellung von Traum- und Wachwelt. So wird die Rahmenfiktion, die das Zusammenleben von Großvater, Mädchen und Tier erzählt, durchbrochen von zwei Traumsequenzen und einer Phantasmagorie. Gleichzeitig existieren viele traumhafte Elemente in der vermeintlichen Wachwelt.

Traum und Traumwissen: Kulturgeschichtliche Aspekte des Topos Traum

Mit Freuds eingangs zitierter Beobachtung, der Traum denke in Bildern, geht ein Grundproblem der Auseinandersetzung mit Träumen einher, nämlich die Übersetzung der bildlichen Eindrücke in sprachliche Zeichen. Die Frage, wie sich Traumwissen konstituiert, respektive wie es produziert wird, ist ein essentieller Bestandteil der wissenspoetologischen Auseinandersetzung mit fiktionalen Traumdarstellungen. So heißt es etwa bei Solte-Gresser: »Sie [die Traumbilder] müssen also stets in Sprache übersetzt werden, um (mit-)geteilt werden zu können.« (Solte-Gresser 2017, S. 345) Ähnlich formuliert es Monika Schmitz-Emans, wenn sie schreibt, »um interpretiert zu werden, müssen Träume sprachlich beschreibbar sein. Durch ihre Anbindung an den sprachlichen Diskurs erst werden sie zu Bedeutungsträgern« (Schmitz-Emans 2005, S. 84). Und auch Kreuzer hält fest, dass die Rückerinnerung an den Traum sprachlich geprägt ist und daher die »sprachliche Vermittlungsebene des Traumberichts« (Kreuzer 2017, S. 49) ein signifikanter Einflussfaktor sei.

Die Frage nach der Übersetzung vom geträumten Bild hin zur Traumerzählung ist insofern relevant, als sie die Produktionsbedingungen von Traumwissen problematisiert. Zwar handelt es sich bei künstlerischen Traumdarstellungen *nicht* um eine sprachliche oder bildliche Reproduktion von Traumerfahrung, sondern um die Produktion von Ästhetischem. Dennoch speisen sich fiktionale Träume zumeist aus einem Fundus kulturhistorisch gewachsener Darstellungskonventionen, die ihren Ursprung in subjektiven Traumerfahrungen haben. Aus produktionsästhetischer Perspektive können literarische Traumberichte und bildkünstlerische Traumdarstellungen somit als Verquickung von Traumerfahrung und Traumkonvention verstanden werden. Im Folgenden wird daher zunächst der Frage nachgegangen, inwieweit *Unsere Ferien* Darstellungskonventionen des Träumens reproduziert und damit kulturgeschichtliche Aspekte des Topos Traum aufgreift.

Manfred Engel bezeichnet die Kulturgeschichte des Traums als »kulturelle Aneignung [...] mit spezifisch literarischen Mitteln« (Engel 2010, S. 162). Er beschreibt damit die schon zuvor angeführte Beobachtung, dass der Topos Traum stets im Wandel ist und den Zugriffen und Fortschreibungen der Kulturschaffenden unterliegt. Was Traum ist und wie Traum aussieht, ist ein kulturhistorischer Aushandlungsprozess. Im Zentrum dieser ästhetischen Auseinandersetzung stünde Engel zufolge eine Zwei-Welten-Erfahrung, bei der Träumen »als Begegnung mit einer zwar nicht ganz anderen, aber doch seltsam ver-fremdeten Welt« (Engel 2017, S. 18) betrachtet wird. Die Traumwelt als Anderswelt steht so verstanden in Abhängigkeit zur Wachwelt. Dabei hätten Träume »in Dichtung und Kunstwerken [...] fast immer eine Bedeutung, mindestens aber eine benennbare Funktion« (ebd. S. 20). Ähnlich formuliert es Solte-Gresser, die wiederum die paradoxe

Struktur literarischer Traumberichte betont. Denn dort scheine sich ein konkreter Sinn »entweder zu verflüchtigen oder aber sich zu potenzieren« (Solte-Gresser 2011, S. 240). Der Prozess der Bedeutungskonstitution verlaufe jedoch keineswegs unlogisch. Die Traumlogik sei schlichtweg »eine andere als jene, die innerhalb unserer symbolischen Ordnung mit dem rationalen Denken gleichgesetzt wird« (ebd.). Dabei sind besonders in der Stilepoche des Surrealismus künstlerische Darstellungsweisen in Analogie zum Traum entwickelt worden (Schneider 2018, S. 11). Entsprechend benennt auch Susanne Goumegou den Surrealismus sowie Franz Kafkas Prosa als die »beiden wirkungsmächtigsten Traumästhetiken des 20. Jahrhunderts« (Goumegou 2011, S. 195).

In literarischen Texten und bildkünstlerischen Darstellungen werde der Topos Traum nunmehr durch die Dualität von Traum- und Wachwelt affirmiert, wie Engel betont, gleichzeitig jedoch werde ihm ein Teil seiner Fremd- und Andersartigkeit genommen. Dabei verfolge die kulturelle Auseinandersetzung eine Entschärfung jener Dualität, indem der Traum und sein Ursprung erklärt werden als Epiphanie oder als bildhafte Manifestation des Unterbewussten (Engel 2017, S. 18). Eine ähnliche Kulturgeschichte zeichnet wiederum schon Freud, wenn er zwischen prophetischen und symbolischen Träumen in literarischen Texten unterscheidet (Freud 2008, S. 101). Die von Freud konstatierte Zweiteilung reicht literaturgeschichtlich weit zurück. So habe schon in der griechischen Antike die Auffassung geherrscht, dass die »Götter [...] die Träume als geflügelte Wesen [schicken]« (Gehring 2008, S. 17). Ferner hätten die antiken Dichter zwischen wahren Träumen unterschieden und solchen, die lediglich körperlich und daher zumeist bedeutungslos sind. Im Zuge der Aufklärung ließen sich wiederum erste Andeutungen finden, nach denen die Traum Inhalte auf Tageseindrücke zurückgehen (ebd. S. 106). Die heutige Vorstellung, dass alltägliche Erfahrungen im Traum verarbeitet werden, erscheint indes vor allem als ein Produkt der freudschen Traumtheorie, in der Freud die »Tagesreste« (Freud 2008, S. 234) als Material und Quelle von Träumen benennt.

Eine andere Perspektive eröffnet der Kulturwissenschaftler Heinz Gerhard Friese, der die Nähe von Nacht und Traum betont und eine Brücke schlägt von der Nachtästhetik hin zur Traumästhetik. Er stellt heraus, dass der Traum als epiphane Erfahrung häufig in Verbindung mit Feuer, Rausch und Ritus steht. Als Ausgangspunkt hierfür macht er die westliche Auseinandersetzung mit Schamanismus in der Mitte des 20. Jahrhunderts aus (Friese 2011, S. 72). Kulturhistorisch erscheint der Traum somit als Phänomen doppelten Ursprungs: als Tagesreflexion einerseits, andererseits als rauschhaft-epiphane Eingebung. Diese grundsätzliche Differenzierung zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Erklärung der Traumbilder, wie Engel es nennt, greift wiederum die Frage nach der Herkunft der Träume auf (Engel 2017, S. 18). Sind sie übersinnlicher Natur, kommen sie also von außen? Oder kommen sie von innen und sind sie die Verarbeitung alltäglicher Erfahrungen der Träumenden?

Engels kulturhistorische Unterscheidung lässt sich im Hinblick auf Blexbolex' Bilderbuch *Unsere Ferien* nunmehr auch erzähltheoretisch perspektivieren. Denn um jene Ursprungsfrage beantworten zu können, muss der Traum als Binnenfiktion in Verbindung zur wachweltlichen Rahmenfiktion betrachtet werden. Es stellt sich also die Frage, welche Elemente der Rahmenfiktion in der traumweltlichen Binnenfiktion aufgegriffen werden und – mit Engel gesprochen – ob es sich dabei um einen natürlichen Rückgriff auf vorangegangene Ereignisse oder um einen übernatürlichen Vorgriff auf folgende Ereignisse handelt. Oder anders formuliert: Hat die jeweilige Traumsequenz eine analeptische und reflexive Funktion? Oder handelt es sich um eine Prolepse, ist sie also prophetisch?

Die Traumsequenzen: Zwischen Tagesreflexion und Epiphanie

Nach den Ereignissen des ersten Tages legt sich das Mädchen schlafen. In sieben aufeinanderfolgenden Panels wird sein Zeremoniell des Zu-Bett-Gehens dargestellt: Schuhe aus, Nachthemd an, Zähne putzen, ins Bett legen, Licht aus. Anschließend entsteigt der Traum dem schlafenden Kinderkopf. Die Darstellung des Traum Mädchens gleicht dabei dem Mädchen der Wachwelt. Lediglich das blaue Oberteil wurde durch ein gelbes ersetzt, die rote Hose ist nun braun (Blexbolex 2018, S. 36 f.).² Das Geschehen verortet sich in einem zeit- und kontextlosen Raum, gebildet durch ein violett-gekacheltes Muster.



Abb. 1
Das Mädchen macht sich bettfertig und der Traum beginnt.
Blexbolex: Unsere Ferien. S. 36 f.
© Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018

In der Traumsequenz spielt das Mädchen sodann Blinde Kuh mit einer Gruppe von Kindern. Anschließend steht es alleine mit verbundenen Augen da. Es nimmt die Augenbinde ab und schaut erstaunt (ebd., S. 38 f.). Erst das Umblättern der Buchseite offenbart sein Gegenüber: Erschreckt steht das Mädchen vor einem lebensgroßen Elefanten (ebd., S. 40).

Blickt man von hier aus auf Engels Un-

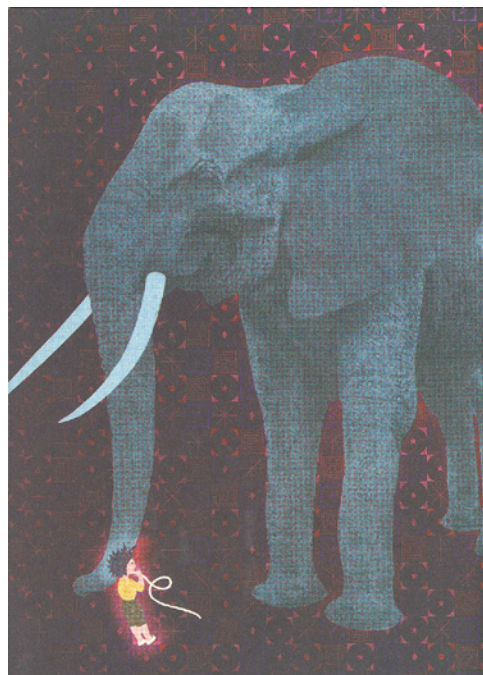


Abb. 2
Erschrockenes Mädchen vor naturalistischem Traumelefant.
Blexbolex: Unsere Ferien. S. 40.
© Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018

² Die 132 Bilderbuchseiten (Verlagsangabe) sind nicht paginiert. Bei der hier vorgenommenen Zählung trägt das Titelblatt die Seitenzahl fünf. Alle Bilder aus *Unsere Ferien* von Blexbolex. Die französische Originalausgabe ist unter dem Titel *Nos vacances* erschienen. © 2017 Albin Michel Jeunesse, Paris. Für die deutsche Ausgabe: © 2018 Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin.

terscheidung zwischen einem natürlichen und einem übernatürlichen Ursprung des Traums, so erscheint die Traumsequenz als natürliche Reflexion der Tagesereignisse. Gleichzeitig formuliert sie die Wünsche und Ängste der Träumenden. Denn noch am Vortag zeigt sich das Mädchen genervt vom Elefanten. Die Traumsequenz verbindet jene Antipathie mit dem Wunsch nach kindlicher Gesellschaft. Die noch helle Schulhofatmosphäre auf der linken Buchdoppelseite weicht dem isolierten Blick auf die kindliche Protagonistin, der Bildhintergrund verdunkelt sich. Mit dem Abnehmen der Augenbinde und dem Umblättern der Buchseite wird auch der Hintergrund wieder heller. Dem Verlust der Spielgesellschaft steht der Elefant als übergroßer Fremdkörper gegenüber. Kindlicher Spielspaß weicht der Ohnmacht.

Die Traumnacht endet mit der Einleitung des nächsten Tages in Form eines Sonnenaufgangs. Der erste Traum ist damit eindeutig als Traumsequenz markiert, die durch das abendliche Einschlafen und das morgendliche Aufwachen der Protagonistin gerahmt ist. Damit bildet Blexbolex' Bilderbuch eine Ausnahme von der Regel. Denn ähnlich wie Kreuzer stellt auch Solte-Gresser fest, dass in bildlichen Traumdarstellungen Traum- und Wachwelt für gewöhnlich auf derselben Bildebene dargestellt werden. Ausnahmen bildeten Sprechblasen oder Traumbilder, die direkt dem träumenden Kopf entwachsen, wie es hier der Fall ist. Kreuzer benennt diese Art der Darstellung als eine »Mischform des ›Träumer-Traumbildes‹, bei dem der Träumende im Bild zu sehen ist« (Kreuzer 2014, S. 213). Gleichzeitig resultiere hieraus, dass »der Traum als eine von der Wachwelt abhängige wirkliche Welt zweiter Instanz in Szene gesetzt« (Solte-Gresser 2017, S. 351) wird, wie Solte-Gresser betont. Auch diese Beobachtung trifft hier zu.

Die zweite Traumsequenz zeichnet ein anderes Bild, denn ein eindeutiges Einschlafen fehlt: Auf einem abendlichen Volksfest, auf dem die Menschen Tiermasken tragen, ist das Mädchen auf der vergeblichen Suche nach seinem Großvater. Vor einem großen Lagerfeuer sitzt es auf einem Stein. Ein rundes Panel zeigt seinen müde wirkenden Blick, die Augen sind halb geschlossen, der Kopf ist nach unten gerichtet. Drei weitere Panels zeigen den Funkenflug des Feuers, der in die Sterne des Nachthimmels übergeht und denen der Blick des Mädchens nun wach und aufgeregt folgt (Blexbolex 2018, S. 100 f.).



Abb. 3
Mit noch müdem Blick sitzt das Mädchen vor dem Lagerfeuer. Die Funken erregen seine Aufmerksamkeit. Blexbolex: Unsere Ferien. S. 100f. © Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018.

Mit dem Umblättern der Buchseite eröffnet sich sodann eine zwölfseitige Traumsequenz: Wieder gleicht das Traum mädchen dem Mädchen der Wachwelt. Statt seiner Tiermaske trägt es jedoch seinen gelben Hut und eine braune Reisetasche. Es steht an einem Bahnsteig, ein Zug kommt an und es fährt mit. Der Umraum bzw. Bildhintergrund erscheint als eine Mischung aus Sternenhimmel und Weltraum. Im Zug trifft das Mädchen auf ein Kind mit Rucksack und grünem Hemd. Gemeinsam fahren sie zu einem Haltepunkt in Form einer Pendeluhr ohne Zeiger, umgeben von zahlreichen Planeten. Zeit- und Raumlosigkeit der Traumwelt werden hier in surrealistischer Manier illustriert.



Abb. 4
Der Zug durchfährt eine Sternlandschaft hin zu einer Pendeluhr ohne Zeiger.
Blexbolex: Unsere Ferien. S. 106f.
© Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018.

Die beiden Kinder verlassen den Zug, betreten die Haltestelle und finden ein Feld mit Lichtkugeln vor, die an dünnen Stielen hängen (es könnten Sterne sein). Sie »pflücken« die Leuchtbälle und werfen sie sich freudig zu. Anschließend hört das Mädchen den Zug einfahren. Eilig rennt es zum Bahnsteig und verliert seinen Hut. Es fährt ab, das Sternenkid winkt ihm vom Bahnsteig nach, den zurückgelassenen Hut in der Hand.

Nun korreliert die Traumsequenz mit zahlreichen Handlungspunkten der Rahmenfiktion. Das freudige Spiel mit Sternenkid und Leuchtbällen (ebd., S. 108–110) erinnert an das unfreudige Spiel mit Elefant und Zirkusball (ebd., S. 46f.). Das Feld voller Leuchtkugeln (ebd., S. 108f.) ähnelt den Glühwürmchen im nächtlichen Gras, die das Mädchen auf dem Weg zum Volksfest bestaunt – der Großvater deutet jedoch an, dass sie weitermüssten (ebd., S. 88f.). Und auch das Uhrenmotiv lässt sich auf diversen Buchseiten wiederfinden. Wo es auf Ebene der Rahmenhandlung die zeitlich genaue Taktung des Großvaters illustriert (ebd., S. 14–26), formuliert das Fehlen des Zeigers in der Traumsequenz eine fantastische Zeitlosigkeit (ebd., S. 106f.). Weitaus interessanter als die Rückgriffe auf Ereignisse und Motive des Vortages erscheint hingegen das prophetische Potenzial des Traumes, denn er antizipiert den Schluss der Erzählung.



Abb. 5
Das Mädchen fährt hutlos ab. Das Sternenkind steht am Bahnsteig und winkt. Blexbolex: Unsere Ferien. S. 112f. © Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018.

Die binnenfiktionale Traumsequenz wiederholt sich als rahmenfiktionale Wirklichkeit, diesmal jedoch mit vertauschten Rollen: Der Elefant reist ab. Auch er vergisst seine Kopfbedeckung. Als dann das Mädchen an der Zugstrecke verweilt, braust der Elefant im Zug vorbei. Die doppelte Abbildung beinhaltet drei Panels, die das Vorbeifahren des Zuges darstellen. Während im ersten Panel der Elefant im Zugfenster zu sehen ist, zeigt das zweite Panel an derselben Stelle das Sternenkind (ebd., S. 124 f.).



Abb. 6
Der Elefant winkt dem Mädchen aus dem Zugfenster und erscheint gleichsam als Sternenkind. Blexbolex: Unsere Ferien. S. 124f. © Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018.

Die Figuren werden ausgetauscht und kurzzeitig gleichgesetzt. Eine eindeutige Zuordnung von Traum- und Wachidentität fällt jedoch schwer. Denn gleichzeitig findet ein Wechsel der Rollen von Mädchen und Elefant statt. Während im Traum das Mädchen

hutlos abreist, schaut es auf Ebene der Rahmenhandlung dem vorbeifahrenden Zug hinterher und übernimmt damit die Rolle des Sternenkindes. Dabei findet eine Wiederholung nicht nur auf inhaltlicher Ebene statt, auch die Anordnung der drei Bildpanels am unteren rechten Bildrand vor einem abfahrenden Zug wiederholt sich. Während die Panels in der Traumsequenz den Blick des Mädchens *aus* dem Zugfenster zeigen, präsentieren sie später seinen Blick *auf* das Zugfenster. Eine schlüssige Moral könnte hier lauten: Alles, was sich das Mädchen mit dem Sternenkind erträumte, hätte es im Elefanten finden können. Unabhängig einer expliziten Deutung jener Schlusszene zeigt der traumsequenzielle Vorgriff seinen prophetischen Charakter.

Während die erste Traumsequenz das Tagesgeschehen reflektiert und die Wünsche und Ängste der Protagonistin sichtbar macht, ist der zweite Traum vorwärtsgerichtet, verweist auf das Ende und schlägt so eine Brücke von der Figur des Elefanten hin zum Sternenkind. Das prophetische Potenzial des zweiten Traums korreliert dabei mit seiner rahmenfiktionalen Einleitung. So erinnert das nächtliche Tiermaskenfest samt Lagerfeuer und Funkenflug unweigerlich an die von Friese konstatierte kulturgeschichtliche Nähe von Nacht, Traum, Feuer, Rausch und Ritus. Besonders deutlich wird das rauschhafte Moment des Traums, betrachtet man die beiden in Abbildung 3 zu sehenden Darstellungen des kindlichen Gesichtsausdrucks am Lagerfeuer unmittelbar vor Beginn der Traumsequenz. Während das Mädchen vorerst noch über einen äußerst müden Gesichtsausdruck verfügt (ebd., S. 100), zeigt das nächste Panel ein aufgewecktes Kindergesicht mit Blick auf den Funkenflug, erstaunt, mit offenem Mund und großen Augen (ebd., S. 101). Die Traumreise wird somit eingeleitet in einem Moment größter Wahrnehmungsfähigkeit. Dass es sich tatsächlich um ein Schlaferlebnis gehandelt hat, wird hingegen erst im Anschluss an die Traumsequenz ersichtlich. Dort liegt das Mädchen schlafend in einem Bollerwagen, der von seinem Großvater heimwärts gezogen wird (ebd., S. 114). Schaut man von hier aus noch einmal auf die eingangs formulierte Frage, inwieweit *Unsere Ferien* Darstellungskonventionen des Träumens reproduziert und damit kulturgeschichtliche Aspekte des Topos Traum aufgreift, so präsentiert auch das Bilderbuch den Traum als ein Phänomen doppelten Ursprungs und zeigt ihn einerseits als Tagesreflexion, andererseits als prophetische Eingebung.

Die vermeintliche Wachwelt: Aspekte des Traumhaften und unsichere Grenzen

Während die vorherige Betrachtung die beiden binnenfiktionalen Traumsequenzen und ihre kulturhistorisch konventionalisierten Darstellungsweisen fokussierte, wird im Folgenden die rahmenfiktionale Wachwelt betrachtet, die unter Rückgriff auf Kreuzers Typologie erzählstruktureller Aspekte des Traumhaften wiederum selbst als »Traumdarstellung mit unsicheren Grenzen« (Kreuzer 2014, S. 89) semantisiert werden soll. Anschließend werden die Ergebnisse in Beziehung gesetzt zu Solte-Gressers motivischer Untersuchung von Traumdarstellungen in Bilderbüchern.

Unter Rückgriff auf den Recentring-Begriff von Marie-Laure Ryan (Ryan 1991) betont Kreuzers den immersiven Charakter von Traumwelten. Durch eine Rezentrierung und das Versunkensein in den fiktionalen Text werde die erzählte (Traum-)Welt »vorübergehend als [...] eine wirkliche Welt wahrgenommen« (Kreuzer 2014, S. 68). Dabei versteht Kreuzer Rezentrierung als eine »Schachtelung oder auch Staffelung von Bezugsebenen« (ebd.). Bei fiktionalen Traumdarstellungen unterscheidet sie indes zwischen drei Formen der Realitätskonstruktion.³ Im Rahmen dieser Unterscheidung erscheint es sinnvoll, die

vermeintliche Wachwelt in Blexbolex' Bilderbuch zunächst weiterhin als Referenzwelt zu betrachten. Der dualistische Begriff der Wachwelt in Abgrenzung zur Traumwelt sollte jedoch kritisch bewertet werden, da er ein realistisches Weltenkonzept impliziert, was – wie im Folgenden ausgeführt wird – durchaus fragwürdig ist.

Mit der Betrachtung der vermeintlichen Wachwelt als Traumdarstellung mit unsicheren Grenzen stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem Träumerischen. Was konstituiert einen Traum bzw. was sind Merkmale des Traumhaften? Kreuzer isoliert hierfür acht unterschiedliche Aspekte des Traumhaften. Für die Betrachtung der Rahmenfiktion des Bilderbuchs scheinen wiederum die drei folgenden stofflich-inhaltlichen Aspekte von besonderer Bedeutung: die (1) Aufhebung von Natur- und Kausalgesetzen, (2) logische Brüche und Irritationen sowie die (3) Instabilität von Identitäten.

Besonders die Frage nach der Naturgesetzlichkeit wirft Fragen auf. Freilich handelt es sich bei dem Bilderbuch um eine fantastische Erzählung mit eigener Naturgesetzlichkeit, und ein anthropomorpher Elefant ist eben Teil der Fiktion. Irritiert dieser Naturzustand jedoch die Figuren selbst, kann dies als Indiz für Traumhaftigkeit bewertet werden. Und so folgt auch die Bilderzählung bis zur Ankunft des Elefanten einer logischen, real-weltlichen Naturordnung. Die Katze tut Katzendinge. Vögel erscheinen als normale Tiere. Entsprechend wirkt das Mädchen bei der ersten Begegnung mit dem Elefanten sehr überrascht und greift erschrocken nach dem Hosenbein ihres Großvaters (Blexbolex 2018, S. 28 f.).



Abb. 7
Das Mädchen erblickt den Elefanten zum ersten Mal. Blexbolex: Unsere Ferien. S. 28 f. © Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018.

3 Kreuzer zufolge könnte die (1) Traumwelt als possible world eine gleichberechtigte Parallelwelt zur Wachwelt (actual world) sein mit dem gleichen ontologischen Status. (2) Traum- und Wachwelt könnten in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen, bei dem die Wachwelt als Referenzwelt verstanden

wird, von der die Traumwelt abhängt. Und zuletzt (3) könnte keine Unterscheidung zwischen Traum- und Wachwelt vorgenommen werden, da es sich um ein Nebeneinander von unterschiedlichen Weltversionen handele. Eine actual world existiert also nicht. (Kreuzer 2014, S. 63–68)

Ein weiterer Aspekt ist die Instabilität der Identitäten. Kreuzer schreibt hierzu: »Einschneidende Abweichungen wären etwa Metamorphosen oder die Unsicherheit darüber, ob zwei Erscheinungsformen auf eine oder mehrere Identitäten zurückgehen.« (Kreuzer 2014, S. 84) Dabei muss bei einer visuellen Verdoppelung im Bilderbuch unterschieden werden zwischen einerseits erzählstrukturellen Aspekten wie der Vervielfachung von Handlungsakteuren im Rahmen eines pluriszenischen Bildarrangements – und andererseits einer semantischen Identitätsverwirrung etwa durch eine Überblendung von Charakteren oder dem Austausch von Figuren in derselben Bilderreihe. Zentral erscheint hierbei die Figur des Elefanten respektive Sternkinde, die bei der Abreise ausgetauscht und gleichgesetzt werden. Aber auch, dass das Mädchen die Abreise des Elefanten als eigene Abreise vorwegträumt, lässt sich als identitäre Instabilität ausmachen. Dabei zeigt sich das Mädchen ebenfalls überrascht über die doppelte Identität des Elefanten bei dessen Abreise. Auf der folgenden Buchseite schaut es leeren Schienen hinterher. Sein Blick ist erstaunt, Augen und Mund sind weit geöffnet (Blexbolex 2018, S. 126). Die ambivalente Gleichsetzung von Mädchen, Elefant und Sternkind führt dabei zu einem relationalen Chaos, welches ein eindeutiges Urteil über das Verhältnis rahmen- und binnenfiktionaler Identitäten unmöglich macht. Ferner ändert sich die generelle Beziehung von Traum- und Wachwelt. Denn obgleich die Rahmenfiktion sonst stets als Referenzwelt für die binnenfiktionalen Traumsequenzen fungiert, verschiebt sich bei der Abreiseszene das Bezugsverhältnis. Die Figur des Sternkinde wirkt in die Rahmenfiktion hinein. Oder andersrum formuliert: Die Rahmenfiktion greift auf die Figur des Sternkinde und damit auf Elemente der binnenfiktionalen Traumsequenz zurück. Das relationale Verhältnis der beiden diegetischen Ebenen ist in diesem einen Fall vertauscht.

Eine andere Form der Identitätsverwirrung entwirft das Tiermaskenfest. Menschen tragen Tiermasken und der Elefant – ganz Mensch – trägt einen weißen Partyhut. Auf dem Fest geht das Mädchen zwischenzeitig verloren. Auf der Suche nach seinem Großvater spricht es eine fremde Person mit gleicher Rückenansicht an. Erst ihr Umdrehen offenbart die Verwechslung. Überrascht und irritiert läuft das Mädchen davon (ebd., S. 98f.). Kopfbedeckung und Masken finden Elefant, Mädchen und Großvater wiederum im Vorfeld auf dem heimischen Dachboden. Dieser erinnert mit all den Kostümen an einen Theaterfundus, was den Inszenierungscharakter und damit die Irrealität der Rahmenfiktion unterstreicht. Auf der Suche nach der passenden Kostümierung greift der Elefant jedoch zunächst zu einer Elefantenmaske (ebd., S. 84). Die Gegenüberstellung von Tier und Tiermaske führt dabei zu einer visuellen Verdoppelung der Figur: Bei der Maske handelt es sich augenscheinlich ebenfalls um ein Jungtier mit kurzen Stoßzähnen, die Rüsselhaltung ist dieselbe. Die Spiegelbildszene lässt das Elefant-Sein selbst als Maskierung erscheinen, gleichzeitig illustriert sie das Spiel mit den doppelten Identitäten.



Abb. 8
Ausschnitt:
Der Elefant mit
Elefantenmaske
und Mädchen
mit Tiermaske.
Blexbolex: Unsere
Ferien. S. 84.
© Verlagshaus
Jacoby & Stuart,
Berlin 2018.

Vergleicht man die Rahmenhandlung mit den beiden binnenfiktionalen Traumsequenzen hinsichtlich Kreuzers Aspekten des Traumhaften, so ist die Rahmenfiktion rein quantitativ freilich weniger Traum. Dennoch wird deutlich, dass die vermeintliche Wachwelt signifikante Elemente traumhafter Welten aufweist.

Während Kreuzer mit ihren Aspekten des Traumhaften primär erzählstrukturelle Phänomene betrachtet, isoliert Solte-Gresser die motivische Darstellungskonvention des Traumhaften im Bilderbuch. Zwar analysiert sie ausschließlich Text-Bilder-Bücher mit einem Fokus auf das Zusammenspiel von Bild und Text. Dennoch liefert ihre Untersuchung fruchtbare Ergebnisse, die auch im Hinblick auf Blexbolex' textloses Bilderbuch und die Frage nach dem ontologischen Status der Rahmenfiktion verwendet werden können. Zentral erscheint hierbei das Motiv der Traum(zug-)reise sowie die divergente Darstellungsweise des Elefanten, dessen rahmenfiktionale Erscheinungsform sich stark vom binnenfiktionalen Traumbild unterscheidet.

Solte-Gresser stellt fest, dass kaum eines der von ihr analysierten Bilderbücher ohne die Darstellung von Tierwesen auskommt. Ferner handele es sich »fast immer [...] um groteske oder bizarre Erscheinungen« (Solte-Gresser 2017, S. 355). Dabei habe die Darstellungsweise der Tiere oft eine symbolische Funktion, die Aufschluss über die Ängste und Sorgen der Träumenden gebe. Ohnmachtserfahrungen, Gefühle von Dominanz und Unterwerfung oder ein drohender Identitätsverlust würden hierbei »oft durch wechselnde Größenverhältnisse der Tiergestalten in Relation zum Träumenden verhandelt« (ebd. S. 356). Eine ähnliche Konstellation lässt sich nunmehr auch in *Unsere Ferien* finden, wo in der ersten Traumsequenz Gefühle der Beschränkung und Ohnmacht Ausdruck finden. Denn dort sieht sich das Mädchen abermals mit einem Elefanten konfrontiert. Jedoch ist dieser nicht klein und niedlich, sondern ausgewachsen und massiv wie ein Berg (Abb. 2). Die Frage nach dem Grotesken irritiert jedoch. Denn obzwar der Elefant hier optisch als ein anderer auftritt, ist seine verzerrte Andersartigkeit vor allem das Produkt eines ausgeprägten Naturalismus. Grotesk, um bei diesem Begriff zu bleiben, ist hier vielmehr das rahmenfiktionale Elefantenkind mit rosa Sonnenschirm, Golfset und Kapitänsmütze (Blexbolex 2018, S. 28–31). Wenn Solte-Gresser also schreibt, »dass der Eindruck von Traumhaftigkeit [...] durch ein a-mimetisches Verfahren erreicht wird« (Solte-Gresser 2017, S. 356), dann trifft dies für die erste Traumsequenz nur bedingt zu. Zwar weicht auch der Traumelefant vom Elefanten der Rahmenfiktion ab, jedoch handelt es sich hierbei gerade nicht um eine »anti-realistische Darstellung« (ebd.), sondern um eine ausgeprägte Lebensnähe, die erst im Kontrast zum rahmenfiktionalen Kinder-elefanten bizarr wirkt. Einer wunderlichen Wachwelt steht somit ein naturalistischer Traumelefant gegenüber, der konventionalisierte Darstellungsverfahren von Wachen und Träumen invertiert.

Eine weitere Perspektive auf die Traumhaftigkeit der Rahmenfiktion eröffnet Solte-Gressers Beobachtung zum Motiv der Traumreise. Sie schreibt: »Den Traum als Reise zu erzählen, ist das auffälligste Mittel, um das Träumen in eine Geschichte zu überführen.« (Ebd., S. 353) Die Reise werde hierbei zu einer Grenzüberschreitung und führe von der Wach- in die Traumwelt. Am deutlichsten wird dies in der zweiten Traumsequenz. Zwar träumt das Mädchen schon, wenn es dort in den Zug steigt. Die Traumwelt ist also nicht sein Zielbahnhof, sondern der Traum ist die Reise. Dennoch ist das Motiv der Traumreise deutlich erkennbar, bei dem eine »grenzüberschreitende Bewegung durch Zeit und Raum in Szene gesetzt« (ebd.) wird und zwar überdeutlich in Form einer Zugfahrt durch das Weltall hin zu einer Pendeluhr ohne Zeiger (Abb. 4). Dabei rahmt die Zugreise die Traumsequenz, die gleichermaßen am Bahnsteig beginnt und endet. Das Reisemotiv wieder-

holt sich wiederum auf Ebene der Rahmenhandlung. Denn auch der Elefant reist per Zug. Die fantastische Handlung der Rahmenfiktion beginnt und endet somit ebenfalls mit einer Zugreise und ist damit ein weiteres Indiz für die Traumartigkeit der vermeintlichen Wachwelt. Dass die Protagonistin im Schlussbild erstaunt auf eine leere Zugstrecke blickt (Blexbolex 2018, S. 126 f.), stützt jene Überlegung abermals. Ob Elefant und Zug überhaupt existierten, diese Frage bleibt hier offen.

Schaut man noch einmal auf das eingangs formulierte Bestreben, die Rahmenfiktion in Blexbolex' *Unsere Ferien* als Traumdarstellung mit unsicheren Grenzen zu semantisieren, so zeigt sich, dass die vermeintliche Wachwelt motivische und erzählstrukturelle Aspekte traumhafter Welten aufweist. Dabei ist das Bilderbuch durchzogen von Dualismen, die über die Grenzen der diegetischen Ebenen hinweg ein reziprokes Spiel der Bezugnahme und Variation von Darstellungs- und Handlungselementen formulieren. Maskierungen, Identitätsverwirrungen und Doppelungen von Figuren kennzeichnen die Rahmenfiktion. Insbesondere die Frage, inwieweit die anthropomorphe Erscheinung des Elefantenkindes als logischer Bruch oder Irritation betrachtet und somit als traumhaftes Element verstanden werden kann, erscheint bisweilen offen. Gleichzeitig jedoch formuliert die Darstellung des Elefanten in der ersten Traumsequenz einen naturalistischen Gegenentwurf zur rahmenfiktionalen Irrealität. Die Inversion der Darstellungsverfahren korreliert wiederum mit der ontologischen Instabilität der Rahmenfiktion. Einer wunderlichen Wachwelt steht ein traumweltlicher Naturalismus gegenüber.

Fazit

Blexbolex' Bilderbuch *Unsere Ferien* reflektiert den Topos Traum auf vielfache Weise. Die beiden binnenfiktionalen Traumsequenzen fungieren einerseits als Verarbeitung von Tageseindrücken, andererseits als rauschhaft-epiphane Erfahrung mit prophetischem Charakter. Traumhaftigkeit wird hierbei auf unterschiedliche Weise erzeugt. Während die zweite Traumsequenz surrealistische Darstellungsverfahren von Zeit- und Raumlosigkeit sowie das Motiv der Traumreise reproduziert, invertiert die erste Traumsequenz Darstellungsverfahren des Träumerischen und präsentiert einen bildästhetischen Naturalismus im Kontrast zur rahmenfiktionalen Irrealität eines anthropomorphen Elefantenkindes. Traumhaftigkeit als a-mimetisches Darstellungsverfahren wird hier erzeugt, indem die Traumsequenz naturalistischer erscheint als die vermeintlich wachweltliche Rahmenfiktion. Dabei erscheint das textlose Bilderbuch mit seinen zahlreichen visuellen Leerstellen und Unbestimmtheiten prädestiniert, Traum darzustellen – auch und vor allem weil es eine sehr große Rezeptionsästhetische Eigenleistung der Betrachtenden fordert. Denn wenn Katrin Dammann-Thedens im Hinblick auf die Rezeption von textlosen Bilderbüchern betont, dass die Handlung durch »Ursache-Wirkung-Zusammenhänge gemäß den Gesetzmäßigkeiten der erzählten Welt« (Dammann-Thedens 2013, S. 155) verstanden wird, so fällt eine eindeutige Erschließung freilich schwer, wenn diese Gesetzmäßigkeiten einer Traumlogik folgen, die eben nicht mit rationalen Denkmustern gleichgesetzt werden kann. Und so lässt sich auch im Fall von Blexbolex' Bilderbuch nicht abschließend sagen, was hier alles Traum ist, wo die Traumreise beginnt und wo sie endet.

Primärliteratur

Blexbolex (2018): *Unsere Ferien*. Berlin: Jacoby & Stuart [franz. EA 2017]

Sekundärliteratur

- Belting, Hans (2004): *Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen*. In: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln, S. 350–364
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin
- Dammann-Thedens, Katrin (2013): *Sprechen über Sichtbares und Unsichtbares in Bilderbüchern. Bildnerische Handlungsgestaltung als narrative Herausforderung?* In: Kruse, Iris / Sabisch, Andrea (Hg.): *Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel – Denkspiele – Bildungspotenziale*. München, S. 151–166
- Dehn, Mechtild (2019): *Visual literacy, Imagination und Sprachbildung*. In: Knopf, Julia / Abraham, Ulf (Hg.): *Bilderbücher. Band 1: Theorie*. 2. vollst. überarb. u. erw. Aufl. Baltmannsweiler, S. 125–134
- Engel, Manfred (2010): *Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes*. In: *KulturPoetik* 10, H. 2, S. 153–176
- Engel, Manfred (2017): *Reise durch die Kultur- und Mediengeschichte des Traumes in elf Stationen*. In: Oster-Stierle, Patricia / Reinstädler, Janett (Hg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Paderborn, S. 17–45 [Traum – Wissen – Erzählen; 1]
- Freud, Sigmund (2008): *Die Traumdeutung*. In: Freud, Anna u. a. (Hg.): *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 2 u. 3: Die Traumdeutung. Über den Traum*. 9. Aufl. Frankfurt/M., S. 2–642
- Friese, Heinz-Gerhard (2011): *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte. Bd. 1: Leib und Raum*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Gehring, Petra (2008): *Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung*. Frankfurt/M. [u. a.]
- Goumegou, Susanne (2011): *Surrealistisch oder kafkaesk? Zur Traumpoetik Roger Callois' und dem Problem literarischer Traumhaftigkeit im 20. Jahrhundert*. In: Goumegou, Susanne / Guthmüller, Marie (Hg.): *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg, S. 195–225 [Traumwissen und Traumpoetik]
- Kreuzer, Stefanie (2014): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn
- Kreuzer, Stefanie (2017): *Erzähltes Traumwissen in Literatur und Film*. In: Oster-Stierle, Patricia / Reinstädler, Janett (Hg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. Paderborn, S. 47–77 [Traum – Wissen – Erzählen; 1]
- Krichel, Anna (2020): *Textlose Bilderbücher. Visuelle Narrationsstrukturen und erzählendidaktische Konzeptionen für die Grundschule*. Münster
- Madeheim, Marvin (2019): *Rezension zu: Blexbolex, Unsere Ferien*. In: *KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Internetportal für Kindermedien und Jugendmedien*. <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/bilderbuchkritiken/2957-blexbolex-unsere-ferien> [Zugriff: 27. 05.2020]
- Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, IN
- Schmitz-Emans, Monika (2005): *Redselige Träume. Über Traum und Sprache bei Jean Paul im Kontext des europäischen Romans*. In: Alt, Peter-André / Leiteritz, Christiane: *Traumdiskurse der Romantik*. Berlin, S. 77–110

Schneider, Marlen (2018): Zum Verhältnis von Traum und künstlerischer Kreativität.

In: Schneider, Marlen / Solte-Gresser, Christiane (Hg.): Traum und Inspiration.

Transformation eines Topos in Literatur, Kunst und Musik. Paderborn, S. 11–29

[Traum – Wissen – Erzählen; 2]

Solte-Gresser, Christiane (2011): »Alptraum mit Aufschub«. Ansätze zur Analyse literari-

scher Traumerzählungen. In: Goumegou, Susanne / Guthmüller, Marie (Hg.):

Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen

Moderne bis zur Gegenwart. Würzburg, S. 239–261 [Traumwissen und Traumpoetik]

Solte-Gresser, Christiane (2017): Traum-Bilder-Bücher. Wie Text und Bild gemeinsam das

Träumen inszenieren. In: Oster-Stierle, Patricia / Reinstädler, Janett (Hg.): Traum-

welten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft. Paderborn,

S. 345–373 [Traum – Wissen – Erzählen; 1]

Kurzvita

Marvin Madeheim ist Literatur- und Medienwissenschaftler mit dem Schwerpunkt

Literaturdidaktik und Doktorand am Institut für Germanistik der Universität Kassel.

Seine Forschungsschwerpunkte sind: Intermedialität und ihre Didaktik, Visualität

und mediale Transformation in Literatur, Visuelle Erzählmedien (Games, Bilder-

bücher).