

**JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG | GKJF**

**HERAUSGEGEBEN VON UTE DETTMAR, GABRIELE VON GLASENAPP,
EMER O'SULLIVAN, CAROLINE ROEDER, INGRID TOMKOWIAK**

2018

1968

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATUR- FORSCHUNG | GKJF

2018

HERAUSGEGEBEN VON UTE DETTMAR, GABRIELE VON GLASENAPP,
EMER O'SULLIVAN, CAROLINE ROEDER, INGRID TOMKOWIAK
für die Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung in Deutschland
und der deutschsprachigen Schweiz, in Zusammenarbeit mit der Österreichischen
Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung

GKJF Gesellschaft für
Kinder- und
Jugendliteratur-
forschung

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Herausgeberinnen:

Ute Dettmar | Gabriele von Glasenapp |

Emer O'Sullivan | Caroline Roeder | Ingrid Tomkowiak

Redaktion:

Beiträge: Ute Dettmar | Emer O'Sullivan | Caroline Roeder

Rezensionen: Gabriele von Glasenapp | Ingrid Tomkowiak

unter Mitarbeit von Agnes Blümer, Lena Hoffmann und

Oxane Leingang

ISSN 2568-4477

ISBN 978-3-00-060536-9

© 2018 Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung | GKJF

Alle Rechte vorbehalten

Grafisches Konzept & Gestaltung:

© berndt & fischer, berlin GbR

Schrift: TheSans + TheAntiqua von LucasFonts

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der GKJF unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.gkjf.de/publikationen/jahrbuch-2018-open-access

Peer Review: Eingereichte Manuskripte werden einer anonymen Begutachtung unterzogen.

Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats:

Dr. Ada Bieber, Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Julia Benner, Humboldt-Universität zu Berlin

Ass. Prof. Dr. Nina Christensen, Aarhus University

Prof. Dr. Carsten Gansel, Justus-Liebig-Universität Gießen

Ass. Prof. Dr. Vanessa Joosen, University of Antwerp

Prof. Dr. Petra Josting, Universität Bielefeld

Prof. Dr. Heinrich Kaulen, Philipps-Universität Marburg

Dr. Gillian Lathey, University of Roehampton

Mag. Dr. Heidi Lexe, Universität Wien/STUBE

Prof. Dr. Helma van Lierop-Debrauwer, Tilburg University

Hon.-Prof. Dr. Maria Linsmann, Universität zu Köln

Dr. Christine Lötscher, Universität Zürich

PD Dr. Mareile Oetken, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Ass. Prof. Dr. Melek Ortabasi, Simon Fraser University, Burnaby

Dr. Christiane Raabe, Internationale Jugendbibliothek München

Prof. Dr. Susanne Riegler, Universität Leipzig

Ao. Univ.-Prof. Dr. Arno Rußegger, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Klagenfurt

Dr. Sebastian Schmideler, Universität Leipzig

Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert, Universität Wien

Prof. Dr. Michael Staiger, Universität zu Köln

PD Dr. Elisabeth Stuck, Universität Freiburg (Schweiz)

Hon. Prof. Dr. Gerd Taube, Goethe-Universität Frankfurt/M.

apl. Prof. Dr. Gina Weinkauff, Pädagogische Hochschule Heidelberg

Ass. Prof. Dr. Lies Wesseling, Maastricht University

Inhalt

5 **EDITORIAL** (deutsch)

8 **EDITORIAL** (english)

11 **BEITRÄGE**

THEMA: 1968

12 **Gewehre aus Holzlatten**

Vater und Sohn – zwei Zeichner, zwei Profile

**Philip Waechter im Gespräch
mit Ute Wegmann**

25 **Helle Strandgaard Jensen:**

The 1960s in Scandinavia

A Time of Change and its Impact
on Concepts of Children's Media

43 **Sophie Heywood:**

The Publishers' Spring

May '68 and the ›Radical Revolution‹ in
French Children's Books

59 **Julia Boog-Kaminski:**

Von Fröschen und Gurken

Verwandelte Männer in der Kinder-
und Jugendliteratur nach 1968

Frogs and Cucumbers

Transformed Men in Children's and
Young Adult Literature Since 1968

71 **Johannes Mayer | Franca Kretzschmar:**

Revolution auf der Bühne

Einblicke in Bedingungen, Entwicklungen
und Wirkungen des emanzipatorischen
Kindertheaters

Revolution On Stage

Insights into the Conditions, Developments
and Effects of Emancipatory Children's Theatre

88 **Damaris Nübel:**

Als Grimm und GRIPS noch Feinde waren

Das emanzipatorische Kindertheater und
die Münchner SCHAUBURG

When Grimm and GRIPS Were Still Foes

Emancipatory Children's Theatre and the
SCHAUBURG Theatre in Munich

101 **Helma van Lierop-Debrauwer:**

Rebel with a Cause

Dutch Children's Author Miep Diekmann
as the Personification of '68

112 **Christophe Van Eecke:**

School for Scandal

The Erotics of Progressive Education
in Gie Laenen's Juvenile Novels

BEITRÄGE AUS GESCHICHTE UND THEORIE

123 **Simon Messerli:**

Materialästhetische Bilderbuchanalyse

Eine Perspektivierung der materiellen
Dimension

Material-aesthetic Picturebook Analysis

Getting the Material Dimension into Perspective

137 **Lena Hoffmann:**

Crossover

Mehrfachadressierung als Sprache
intermedialer Popularität

Crossover

Multiple Address as a Language of
Intermedial Popularity

151 **REZENSIONEN**

Editorial

»Unter dem Pflaster liegt der Strand« oder »Die Phantasie an die Macht« – diese Slogans charakterisieren die '68er-Bewegung, die kreativ, programmatisch und parolenreich ihre (gesamt)gesellschaftlichen Forderungen in die Öffentlichkeit trug. Nicht nur für die bundesrepublikanische Gesellschaft stellt das Jahr 1968 einen bedeutsamen Umbruch dar; vielmehr hat '68 ebenso eine ost- wie westeuropäische und darüber hinausführende internationale Dimension. '68 kann als Chiffre für Protestbewegungen (Kraushaar) verstanden werden, die in sehr unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche ausgestrahlt haben. Die damit einhergehende Politisierung führte zur kritischen Bestandsaufnahme und Infragestellung bestehender staatlicher und institutioneller Ordnungen, revolutionierte die Geschlechter- und Generationsverhältnisse und reichte weit hinein in den Alltag, das Familienleben und die individuellen Lebensstile. Auch Literatur und Medien wurden einer kritischen Revision unterzogen und neue Themen, Schreibweisen und Genres etabliert, Traditionslinien wurden aufgebrochen bzw. unter neuen Vorzeichen weitergeführt.

Diese Entwicklungen bestimmten auch die Kinder- und Jugendliteratur und ihre Medien in entscheidender Weise: inhaltlich beeinflusst durch die antiautoritären Diskurse, wie sie im Bildungs- und Erziehungswesen geführt wurden, und die Forderungen der Emanzipationsbewegung(en), thematisch und ästhetisch orientiert an den politischen und gesellschaftskritischen Fragestellungen, einem neuen Realitätsbezug verpflichtet.

Die Kinder- und Jugendliteraturforschung hat diese Reformen als Paradigmenwechsel benannt und erforscht; neuere Untersuchungen beziehen aber erkennbar auch die Entwicklungen der späten 1950er und frühen 1960er Jahre mit ein und weisen darauf hin, dass die Veränderungen literarästhetisch, aber auch inhaltlich bereits sehr viel früher einsetzten.

50 Jahre nach dieser ›paradigmatischen‹ Zäsur nimmt der zweite Jahrgang des *Jahrbuchs der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2018 die Chiffre '68 in den Blick, um historische wie gegenwärtige Dimensionen dieser Schnittstelle zu diskutieren. Die Aufsätze greifen die vielfältigen Implikationen dieses Themenkomplexes sowohl aus theoretischer wie gegenstandsorientierter Perspektive in seinen unterschiedlichen medialen Gestaltungsformen auf, stellen sie, dank der internationalen Beiträge, in europäische Kontexte und reflektieren ihre Bedeutung für die heutige Kinder- und Jugendkultur. Dabei wird erforschtes Terrain weiter ausgeleuchtet, werden neue Fragestellungen entwickelt sowie bekannte Positionen und Texte einer kritischen Re-Lektüre unterzogen.

Entsprechend der Konzeption des *Jahrbuchs* stehen über das Schwerpunktthema '68 hinaus grundlegende kinder- und jugendmediale Fragestellungen aus historischer wie theoretischer Perspektive im Fokus. Zwei Beiträge stellen aktuelle Forschungszugänge und -perspektiven vor.

Rezensionen zur Fachliteratur schließen sich den zehn Beiträgen an. Insgesamt konnten, dank der großen Beteiligung der Mitglieder der GKJF, über 30 Titel gesichtet und besprochen werden.

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Editorial_deutsch

Zum Inhalt:

Die thematischen Beiträge des *Jahrbuchs* werden mit einem Interview eingeleitet, das das Thema '68 aus generationeller Perspektive zur Sprache bringt. Die Rundfunkredakteurin und Buchautorin Ute Wegmann befragt in einem Gespräch den Bilderbuchillustrator Philip Waechter zu seiner '68er-Kindheit. Philip Waechter gehört nicht nur dem (Geburts)jahrgang 1968 an, sondern steht als Sohn des renommierten Zeichners und (Kinder)Buchillustrators F. K. Waechter in einer besonderen Familientradition. Vorge stellt werden in dem Gespräch somit zwei Zeichner, ihre spezifischen Profile und Lebensgeschichte(n), die im Kontext bundesrepublikanischer Zeitgeschichte erfahrbar werden.

Die beiden folgenden – eingeladenen – Beiträge der dänischen Medienhistorikerin Helle Strandgaard Jensen (Aarhus University) und der englischen Romanistin Sophie Heywood (University of Reading) widmen sich der Vermessung des kinder- und jugendliterarischen Felds und untersuchen die paradigmatischen Veränderungen, die das Handlungssystem durch den gesellschaftlichen Umbruch 1968 erfuhr. Jensen fokussiert auf Skandinavien und zeigt, wie gesellschaftliche Veränderungen zusammen mit einer Aufwertung des Status des Kindes zu grundlegenden Umbrüchen in den Konzepten von Kinder- und Jugendmedien führten. Heywood weist die Entwicklung um 1968 als frühlinghaften Aufbruch der Kinderbuchverlagsszene in Frankreich aus, wobei eine Reihe kleinerer Avantgarde-Verlage nachhaltige Veränderungen im Kinderliteraturbetrieb bewirkte.

Die am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften/Kunstuniversität Linz in Wien arbeitende Kulturwissenschaftlerin Julia Boog-Kaminski unterzieht zwei Klassiker der ›(post)emanzipatorischen‹ Kinder- und Jugendliteratur einer psychoanalytisch geschulten Re-Lektüre. Sie verfolgt, wie in der (Märchen-)Motivik von Christine Nöstlingers *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* von 1972 sowie Mirjam Presslers Erzählung *Goethe in der Kiste* (1987) die anti-autoritäre Befreiung als ambivalenter Prozess erfahrbar wird.

Das Kindertheater – der Name GRIPS steht hierfür programmatisch – hat den politisch-ästhetischen Reformen der '68er Bewegung die Bühne bereitet. Zwei Beiträge widmen sich diesen Entwicklungen und den damit verbundenen theatralen Aufbrüchen. Der Beitrag des Leipziger Kinderliteraturwissenschaftlers Johannes Mayer und der Theaterwissenschaftlerin Franca Kretzschmar gibt »Einblicke in die Bedingungen, Entwicklungen und Wirkungen des emanzipatorischen Kindertheaters«, wobei der historische Bogen bis 1945 gespannt wird und so als Kulturgeschichte der deutsch-deutschen Kindertheatergeschichte angelegt ist. Die Ludwigsburger Theaterpädagogin Damaris Nübel arbeitet im Bereich der kulturellen Bildung und beschäftigt sich ebenfalls mit dem emanzipatorischen Kindertheater. Nübel legt den Fokus auf die renommierte Münchner Bühne SCHAUBURG. Die Einschreibungen der '68er Theaterästhetik macht sie an Spielplankonzepten ablesbar und führt die Traditionslinie des Hauses bis in die heutige Zeit weiter.

Den thematischen Teil runden zwei Beiträge zur niederländischen und flämischen Literatur ab. Die niederländische Kinder- und Jugendliteraturforscherin Helma van Lierop-Debrauwer (Tilburg University) charakterisiert Miep Diekmann als »rebel with a cause«; durch ihre Infragestellung herkömmlicher Vorstellungen von Kinderliteratur und die

Thematisierung von sozialer Ungleichheit in ihren eigenen Texten gilt sie als Verkörperung von 1968. Christophe Van Eecke (Radboud University Nijmegen) widmet sich den Romanen des belgischen Jugendbuchautors Gie Laenens und zeigt, wie dieser die Ideen der progressiven Pädagogik der 1970er Jahre narrativ eingesetzt hat, um die eigene Pädophilie in ein positives Licht zu setzen.

Die Beiträge des *Jahrbuchs* aus deutscher, österreichischer, skandinavischer, französischer, niederländischer und belgischer Sicht erweitern den Blick und weisen so die Chiffre '68 in ihrer europäischen Perspektive aus.

Die Rubrik *Beiträge aus Geschichte und Theorie* schließt sich an den thematischen Teil an. Der Schweizer Kulturwissenschaftler Simon Messerli geht mit seinem Beitrag auf materialästhetisch fundierte Analyseverfahren ein, die neue Perspektiven der Bild-Medienforschung eröffnen. Exemplarisch bezieht er sich hierbei auf das Werk der Bilderbuchkünstler Jörg Müller und Jörg Steiner. Die Kölner Jugendliteraturforscherin Lena Hoffmann beschäftigt sich mit Begriffen, Konzepten und Dimensionen des ›Crossover‹, buchstabiert entlang ausgewählter Textbeispiele die »Sprache intermedialer Popularität« aus und diskutiert die literarisch-medialen Strategien im Spannungsfeld von Ästhetik und Ökonomie.

Um das vorliegende *Jahrbuch* realisieren zu können, bedurfte es einiger Hilfe und Unterstützung. An erster Stelle danken wir allen BeiträgerInnen sehr herzlich für die eingesandten Texte, mit denen das *Jahrbuch* bestückt werden durfte. Ebenso gilt unser besonderer Dank den Peer ReviewerInnen für die sorgfältige Prüfung und Kommentierung der Beiträge. Um die Rezensionen wieder in diesem Umfang und in dieser Güte vorlegen zu können, ist Agnes Blümer, Lena Hoffmann und Oxane Leingang zu danken. Ohne ihre sorgfältige und einsatzstarke Unterstützung wäre dies nicht möglich gewesen. Schließlich gilt unser herzlicher Dank Simone Fischer, die nicht nur ein '68er-starkes Cover für das *Jahrbuch* entworfen hat, sondern auch für die typographisch fein abgestimmte Gesamtgestaltung verantwortlich zeichnet.

Wir wünschen nun allen LeserInnen eine erkenntnisreiche und gute Lektüre. Wir freuen uns über Rückmeldungen hierzu und laden Sie ein, künftige Jahrbücher auch mit eigenen eingereichten Beiträgen zu bereichern.

Frankfurt am Main, Köln, Lüneburg, Ludwigsburg, Zürich im Herbst 2018
UTE DETTMAR, GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O'SULLIVAN,
CAROLINE ROEDER, INGRID TOMKOWIAK

Editorial

»Under the pavement lies the beach« or »Power to the imagination« – these slogans characterise the movement of '68, which publicised its social and political demands in a creative and programmatic fashion. The year 1968 not only marks a significant upheaval in what was then West Germany, it also has strong East and West European as well as international dimensions. '68 can be understood as a cipher for protest movements which re-evaluated and challenged institutional structures, revolutionised gender and intergenerational relations and radiated into daily life, family life as well as individual lifestyles. Literature and the media, too, were subjected to critical revision, new formats and writing styles established, traditions either abandoned or continued within new paradigms.

Children's literature and media were significantly shaped by these developments. Their contents were influenced by the anti-authoritarian discourse in education and by the demands of emancipation movements, their themes and aesthetics by politicised concerns and a new orientation towards sociopolitical reality. Children's literature scholars have studied and identified '68 as a paradigm shift. Recent studies, however, have also looked at developments in the late 1950s and early 1960s, pointing out that changes on the literary-aesthetic and content levels actually started much earlier.

Fifty years after this ›paradigmatic‹ caesura, the second volume of the *Yearbook of the German Children's Literature Research Society* brings the cipher »'68« into focus to discuss historical and contemporary dimensions of this junction. Articles from a variety of European perspectives examine the manifold implications of this topic from theoretical and subject-oriented angles and in its different medial forms, and discuss these in the context of their significance for today's children's and young adult culture.

Beyond this focus theme, and in line with the concept of the *Yearbook*, two fundamental theoretical and historical articles on questions of children's literature and media present current avenues and perspectives. And the ten articles are followed by book reviews. Thanks to the involvement of the members of the German Children's Literature Research Society (GKJF), over 30 relevant publications from the past year are discussed in individual and collective book reviews.

Content:

Heading the thematic contributions to the *Yearbook* is an interview that approaches the topic '68 from a generational perspective. The radio producer and author Ute Wegmann talks to the illustrator and picturebook author Philip Waechter about his '68-shaped childhood. Philip Waechter not only belongs to the cohort of children actually born in 1968, but, as the son of the famous cartoonist and (children's) book illustrator F. K. Waechter, he follows in a special family tradition. The interview therefore presents two illustrators with their specific profiles and life stories in the context of contemporary West German history.

Two guest contributions follow, by the Danish media historian Helle Strandgaard Jensen (Aarhus University) and the English historian of French children's literature Sophie Heywood (University of Reading). These survey the children and juvenile literary fields and investigate the paradigmatic changes brought about in their action systems by the social upheaval of 1968. Jensen focuses on Scandinavia and shows how societal changes

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Editorial_english

coupled with the enhancement of the status of the child led to fundamental changes in the concepts of children's and young adult media. Heywood identifies the development around 1968 as a watershed moment for children's book publishing in France, with a number of smaller avant-garde publishers bringing about a ›radical revolution‹ in children's literature.

Julia Boog-Kaminski from the IFK International Research Center for Cultural Studies (Vienna) and the University of Art in Linz subjects two classics of ›(post-)emancipatory‹ children's literature to a psychoanalytical rereading. She reveals how, in the (fairy tale) motifs of Christine Nöstlinger's *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972) (*The Cucumber King*) and Mirjam Pressler's *Goethe in der Kiste* (1987), anti-authoritarian liberation can be experienced as an ambivalent process.

Children's theatre – the name GRIPS is programmatic here – paved the way for the political-aesthetic reforms of the '68 movement. Two articles address these developments and the related theatrical revolutions. The Leipzig children's literature scholar Johannes Mayer and the theatre scholar Franca Kretzschmar provide insights into the conditions, evolution and effects of emancipatory children's theatre; tracing developments back to 1945, their article thus contributes to a cultural history of (West)German-(East)German children's theatre. The Ludwigsburg theatre educationist Damaris Nübel focuses on the renowned Munich SCHAUBURG theatre, showing how traces of theatre aesthetics of '68 can be observed in the repertoires and influences the tradition of the theatre up to the present day.

The thematic section is rounded off by two contributions on Dutch and Flemish literature. The Dutch children's and young adult literature researcher Helma van Lierop-Debrauwer (Tilburg University) characterises Miep Diekmann as a ›rebel with a cause.‹ By challenging traditional notions of children's literature and addressing social inequality in her own texts, she is considered to be an embodiment of 1968. Christophe Van Eecke (Radboud University Nijmegen) writes about the novels of the Belgian youth author Gie Laenen, and shows how he implemented the ideas of progressive education to present his own paedophilia in a positive light.

These contributions from German, Austrian, Scandinavian, French, Dutch and Belgian perspectives broaden the view and reflect the European perspective of the cipher '68.

The section »Contributions to History and Theory« follows the thematic section. Swiss cultural analyst Simon Messerli's contribution focuses on material-aesthetical analysis. This opens up new perspectives for image media research, and it is used to examine the work of the picturebook artists Jörg Müller and Jörg Steiner. The Cologne-based young adult literature researcher Lena Hoffmann addresses the concept and dimensions of the ›crossover‹ phenomenon, parses the »language of intermedial popularity« with selected examples and discusses literary and medial strategies between the poles of aesthetics and economics.

The current *Yearbook* would not have been possible without the help and support of many. Our thanks go, first of all, to all our contributors for their articles. We are also very grateful to the peer reviewers for carefully checking and commenting on contributions. Thanks go to Agnes Blümer, Lena Hoffmann and Oxane Leingang, too, for their con-

tinued valuable support in organising the book review section. And finally to Simone Fischer, whom we not only thank for the design of the fitting '68 cover, but also for her fine-tuned typography and overall design.

We wish all *Yearbook* readers an inspiring and enjoyable read. We would be delighted to receive your feedback and encourage you to contribute to future issues of the *Yearbook* with articles of your own.

Frankfurt am Main, Köln, Lüneburg, Ludwigsburg, Zürich, Autumn 2018

UTE DETTMAR, GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O'SULLIVAN,

CAROLINE ROEDER, INGRID TOMKOWIAK

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG | GKJF

2018

BEITRÄGE

Gewehre aus Holzlatten

Vater und Sohn – zwei Zeichner, zwei Profile

PHILIP WAECHTER im Gespräch mit UTE WEGMANN

Fünfzig Jahre nach 1968. Fünfzig Jahre nach der Studentenrevolte.

Was hat sie in Deutschland bewirkt? Was ist geblieben? Wo haben sich die 68er geirrt? Fragen, mit denen man seit Beginn des Jahres konfrontiert wird. Namen und Fakten, die erinnert werden: Benno Ohnesorg, Rudi Dutschke, Alice Schwarzer, Rainer Langhans, Kommune 1. – Die Jugend, aber nicht nur die, ging auf die Straße, protestierte gegen Alt-Nazis in Führungspositionen oder juristischen und öffentlichen Institutionen, forderte Gleichberechtigung für die Frauen und vieles mehr. Der Protest richtete sich gegen verkrustete Strukturen und falsche Selbstverständlichkeiten.

Anti-Vietnam. Anti-Establishment. Anti-Autoritär. Anti-Spießertum. Anti-sich-zu-wichtig-Nehmen und Wichtiges nicht wichtig nehmen. *Anti* bedeutete Befreiung und forderte neue Regeln, die vielleicht auch Regellosigkeit zur Folge hatten. Vieles ist damals in Bewegung geraten. Das Unterste, was man jahrelang nach dem Krieg zugedeckt hatte, sollte nach oben geschaufelt werden. Plötzlich sprach und schrieb man auch über Dinge, die zuvor nur hinter verschlossenen Türen verhandelt wurden: über Kriegstraumatisierung oder Sexualität. Erziehungsmethoden wurden in Frage gestellt. Und dazwischen bewegte sich das Kind als heranreifendes Subjekt und Individuum. Um Gleichberechtigung ging es dann auch in der Kinder- und Jugendliteratur, die in diesen Jahren einen Umbruch erlebte und die den literarischen Formen der Erwachsenenliteratur angeglichen wurde, d. h. heraus aus der ›Bespaßungs- und Erziehungssecke‹, stattdessen Thematisierung alltäglicher Probleme und Schwächen. Fortan erschienen kindliche Protagonisten mit ihren Sorgen gleichberechtigt neben den Erwachsenen und ›erlebten‹ auch deren Probleme. Alltagswirklichkeit eben. Romane von Erich Kästner (*Emil und die Detektive*, 1929) und Astrid Lindgren (*Pippi Langstrumpf*, 1945), standen in den frühen 1960er Jahren mit ihren selbstbewussten, ungewöhnlichen und emanzipierten Hauptfiguren noch als Solitäre. Später in den 1960er Jahren wurden Peter Härtling und Christine Nöstlinger Vorreiter einer neuen Kinderliteratur. Ihre Kindergeschichten zeigten Alltagswirklichkeit, und das bedeutete, dass Erwachsene Fehler machten, Schwächen zeigten, und Kinder sich vor allem gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung wehrten. Kinder erhoben ihre Stimme, Kinderliteratur wurde gesellschaftskritisch und somit politisch. Zur gleichen Zeit lasen Kinder aber auch Gedichte von James Krüss oder Hans Manz und natürlich Enid Blytons *Hanni und Nanni* oder *Fünf Freunde*. All das nahm einen Platz ein neben den natürlich immer relevanten und unangefochtenen Klassikern wie *Die Schatzinsel*, *Tom Sawyer*, *Pan Tau* und andere.

Freunde in Frankfurt

In dieser Phase des kapitalistischen und nuklearen Aufrüstens, des Wir-sind-wieder-Wer, des Zurückerlangens eines Selbstwertgefühls über Bürokratie und Worthülsen, die nicht selten zu unbeabsichtigter Komik führten, begegnen sich SchriftstellerInnen und ZeichnerInnen mit einem kritischen Blick auf die Wirtschaftswunderwelt und mit dem gleichen Sinn für Humor (später werden sie sich die »Neue Frankfurter Schule« nennen,

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Waechter_Wegmann

nach der Frankfurter Schule um Adorno und die Kritische Theorie). Darunter drei Männer, die eine tiefe Freundschaft verbindet: Robert Gernhardt, Fritz Weigle und F.K. Waechter. Sie haben eine Sensibilität für den von ihnen so benannten »Rainer-Barzel-Humor«, der eine Art Unsinn in der politischen Rede aufdeckt, und nicht nur dort. Sie schauen und hören genau hin und zerlegen mit ihren Bildern und Texten die bestehenden gesellschaftlichen Verspannungen in ihre Einzelteile. Sie legen ihre Finger in offene Wunden und tun das mit Leichtigkeit, Charme und Witz.

Die Ablehnung der selbstgefälligen Hierarchie durch die Kunst, das schwebte ihnen vor. F.K. Waechter äußert sich später zum Thema Anarchismus: »Ich denk', Gebilde, die die Wirklichkeit verschleiern, zu zerstören, das ist's, was den Spaß ausmacht. Den Blick auf die Wirklichkeit freizugeben.« (*Welt im Spiegel* 1979, S. 333)

Und thematisch wird kein Bereich des Lebens ausgelassen: Politik, Geschichte, klassische Literatur von Goethe und Schiller, Aphorismen, Sinsprüche, Religion und Kirche, Psychologie und natürlich Sexualität. Sie gründen eine Zeitschrift, in der all das verhandelt wird: *WimS – Welt im Spiegel. Die unabhängige Zeitschrift für eine saubere Welt. Pro Bono – Contra Malum* (1964–1976). Immer wieder geht es in ihren Texten auch um die Jugend.

Was macht die Jugend? Wer ist die Jugend? Und wie junge Menschen, wie Kinder, wollen sie alles, was sie wahrnehmen, eins zu eins verstehen, begreifen, darstellen. Sie nehmen alles ernst, jede Bemerkung, und erden somit die Leserschaft, machen aufmerksam und sensibilisieren vordergründig für Kommunikation und hintergründig für übernommene, unreflektierte, fragwürdige Werte und Lebensrichtlinien. Sie betrachten die Welt mit Kinderaugen und dem Wissen der Dreißigjährigen. Und haben dabei einen ungeheuren Spaß, allerdings ohne jeden Anspruch, normativen Kunstkriterien zu folgen. Im Gegenteil. Sie sind frei. Sie machen, was sie wollen. Und sie machen es verdammt gut.

Beispiel: Welcher Philosoph ist das?, so lautet die Frage. Dazu eine Zeichnung: Tisch mit Pfeil auf Tischkante und daneben ein durchgestrichenes »e«.
(*WimS*, April 1965, in: *Welt im Spiegel*, 1979, S. 29)

Einer der Männer war F.K. Waechter, geboren 1937 in Danzig. In den Kriegswirren als Kind mit der Mutter über die Ostsee geflohen, studierte er Gebrauchsgrafik, zeichnete für *twen*, *Pardon* und *Titanic*. Er war Cartoonist, Karikaturist und Autor von zahlreichen Bilderbüchern, Kinderbüchern und Theaterstücken. Die ersten Bilderbücher entstanden in den Jahren 1968/69. Erste Aufmerksamkeit erhielt er durch den *Anti-Struwelpeter* (1970). Es folgten großartige Bücher, die sowohl Kinder als auch Erwachsene ansprachen. Das verdankten sie der hohen Zeichenkunst, aber sicherlich auch dem freien, antiautoritären und somit neuen Umgang zwischen Kindern und Erwachsenen und dem daraus resultierenden neuen Ton in der Generationenkommunikation.

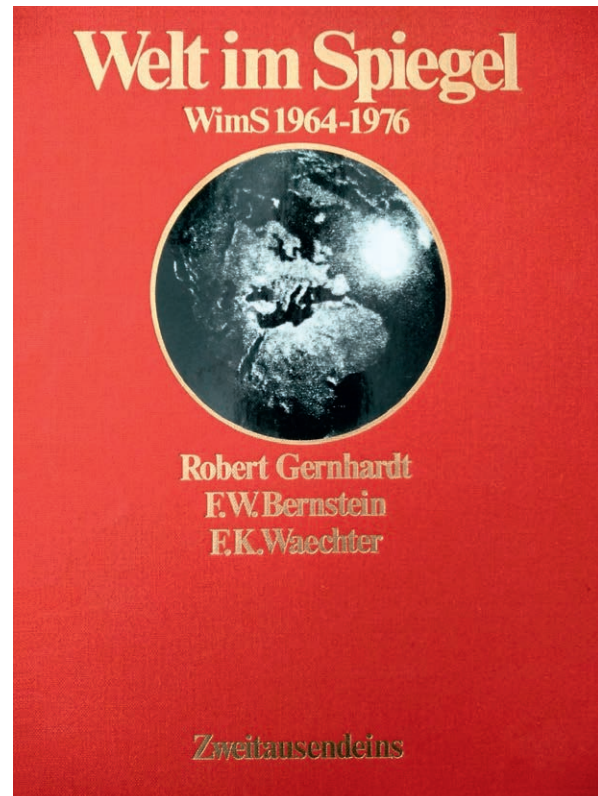


Abb. 1
Robert Gernhardt /
F.W. Bernstein /
F.K. Waechter:
Welt im Spiegel.
WimS 1964–1976.
Frankfurt/M.:
Zweitausendeins

Waechter, damals dreißig Jahre alt, ein Mann mit wilder Lockenmähne, enger Jeans mit Schlag, großer Brille. Ein begnadeter Zeichner, ein mit Humor beschenkter Mensch.

Beispiel: Eine Zeichnung mit Baum, davor ein pinkelnder Mann, und der Baum sagt: »Du bist Oberstudienrat und willst mich anpissen?« (*Wims* 1979, S. 165)

Oder: Zeichnung eines Jungen mit Hand auf der Stirn eines Huhns, im Hintergrund der Landwirt: »He Bauer, dein Huhn hat Fieber.« (*Wahrscheinlich guckt wieder kein Schwein*, S. 69)

Oder: Kinder haben im Park Klebezettel auf die Rücken der umherspazierenden Pärchen geklebt mit der Aufschrift: »Die haben gefickt!« (*Wims* 1979, S. 279)

Die ersten Bilderbücher von F. K. Waechter

In das Jahr 1968, als F. K. Waechter mit dem Bilderbuchzeichnen begann, fällt auch die Geburt seines Sohnes Philip.

Philip Waechter hat den Weg des Vaters als Zeichner und Geschichtenerzähler eingeschlagen, und es ist ihm gelungen, wie kaum einem anderen, einen ganz eigenen Stil zu entwickeln und sich von der Kunst des Vaters zu emanzipieren.

Wir können noch viel zusammen machen lautet der Titel eines der frühen Bilderbücher (1973), für das F. K. Waechter 1975 den Deutschen Jugendliteraturpreis erhielt. Die Geschichte erzählt von drei Einzelkindern, die sich bei ihren Eltern beschwerten, weil sie sich langweilen und Freunde wünschen. Schwein, Fisch und Vogeljunge Philip begegnen sich und lernen gegenseitig sehr viel voneinander und werden Freunde, obwohl sie so unterschiedlich sind. – Vom Fremden lernen, über das Eigene hinausschauen, darum geht es unter anderem.

Das neue Kindsein

In den letzten Monaten hat man viel gehört über die Befreiungskämpfe der 68er-Generation. Aber wie haben sich die »Kämpfe« auf die Kinder der 68er ausgewirkt? Woran erinnern sich die heute Fünfzigjährigen? Gab es ein Gefühl von Anderssein? Den Wunsch, so zu sein wie die anderen, so zu leben wie die anderen? Die »Spießler«? Bedeuteten das neue Kindsein und diese neuen Eltern auch ein ZUVIEL an Verantwortung, zu viel Freiheit, mit der man zuweilen schwer umzugehen wusste?

Über sein Leben als Sohn eines politischen, kritischen, kreativen Geistes, der in den Jahren um 1968 und später seine ersten Bücher schrieb, spreche ich mit Philip Waechter.



Abb. 2
Fritz und Philip
Waechter
© Hanne Kulesa

Kinderladenzeiten

Wegmann: In *Wir können noch viel zusammen machen* heißt eins der Tiere Philip. Warst du damit gemeint?

Waechter: Mein Vater hat gern die Namen seiner Söhne verwendet: Philip, Moritz und Robert. Ich mochte das gern, dass der Vogel Philip heißt.

Wegmann: Ein Vater, der Zeichner ist und Bilderbücher macht, das war ja nicht alltäglich. Hattet ihr ein Bewusstsein dafür, anders zu leben als andere?

Waechter: Das kam erst viel später. In den Kinderladenzeiten waren wir sehr unter uns. Die Eltern waren befreundet, die Kinder waren befreundet. Das war alles sehr homogen. Ich kann mich aber erinnern, dass es einen Nachbarjungen gab, der unter uns wohnte, der komplett anders lebte. Die hatten einen Mercedes, einen tollen Fernseher und eine riesige Couch.

Ich dachte immer, die sind reich, weil die so leben konnten. Es war nicht so, dass ich das auch alles wollte, aber da habe ich gemerkt, die leben völlig anders, und ich fand das teilweise ganz reizvoll. Der Mercedes, ja, die Wohnzimmerngarnitur – bei uns war das alles sehr gestückelt. Das Andere war für mich der Ausdruck von Reichtum.

Wegmann: In dem Kinderladen, waren das Leute aus der kreativen Frankfurter Szene?

Waechter: Nein, das waren nicht nur Eltern mit kreativen Berufen. Das waren auch Anwälte, Sozialpädagogen, Ärzte, Studenten. Die haben sich eben gefunden.

Wegmann: Hast du frühe Erinnerungen?

Waechter: An meinen ersten Tag im Kinderladen, wie ich in den Raum kam und sofort wieder weg wollte. Voll mit Kindern. Ein Kind nahm mich zur Seite und sagte, »wir machen das jetzt!« Das hat sehr geholfen. Das war über Jahre mein bester Freund. Damals war ich drei oder vier Jahre alt. Und aus der Zeit mit fünf und sechs Jahren hab ich schon sehr konkrete Erinnerungen, was wir erlebt und gemacht haben, aber diese Erinnerungen sind auch unterfüttert mit Bildmaterial und Fotos. Gerade vor Kurzem gab es ein Kinderladentreffen, und da wurden die Fotos noch mal gezeigt.

Wegmann: Hast du von den politischen Unruhen, den Demonstrationen irgendetwas mitbekommen?

Waechter: Sporadisch. Ich kann mich nicht erinnern, dass meine Eltern in den frühen Siebziger auf die Straße gegangen sind. Startbahn-West war dann später ein Thema, das weiß ich. Anfang der Achtziger. Da waren wir Kinder auch involviert. Über einen Freund, der in einer großen WG wohnte, bekam ich eher von diesen Sachen mit. Ich erinnere mich an Diskussionen im Zuge der Schleyer-Entführung über bewaffneten und nicht bewaffneten Widerstand.

Vater Fritz

Wegmann: Man stellt sich vor, Gernhardt, Eilert u. a. haben mit deinem Vater am Tisch gegessen, unentwegt geraucht, Rotwein getrunken, gescribbelt, gezeichnet und viel gelacht?

Waechter: Das hat ohne uns Kinder stattgefunden. Meine Eltern haben sich früh getrennt. Wir drei Söhne sind bei meiner Mutter aufgewachsen, mein Vater ist 1973/74 ausgezogen. Deshalb gab es zwei Familienleben: Bei meinem Vater an den Wochenenden und im Urlaub, mit ihm erlebten wir weniger Alltag mit solchen Dingen wie Schule, Klamotten kaufen usw.

Wegmann: Aber diese Bilder, die ich im Kopf habe, sind die reine Phantasie?

Waechter: Die hat es ganz bestimmt gegeben. Mein Vater hat auch oft erzählt, wie fruchtbar das war, wenn die drei und andere sich in der Kneipe getroffen haben und angefangen haben zu zeichnen, zu scribbeln und herumzuspinnen. Aber das hab ich als Kind nicht mitbekommen. Später gab es große Feste, wo diese Menschen alle versammelt waren, oder bei der *Titanic*, wo ich die Freunde meines Vaters in der Gruppe erlebte, aber an den Prozess des Ideenentwickelns hab ich keine Erinnerung.

Wegmann: War denn F. K. Waechter ein Vater, der sich auf Kinderebene begab und gern selber spielte?

Waechter: Ja, unbedingt. Wenn wir gespielt haben, war er Kind, wollte gewinnen, hat die Pädagogik Pädagogik sein lassen – nun ja, das ist ja auch pädagogisch. Dinge erleben, etwas erfinden, spielen – das haben wir Kinder mit unserem Vater sehr intensiv gemacht. Daran hab ich schöne Erinnerungen, mit unserem Vater Zeit zu verbringen, in Urlaub zu sein, angeln zu gehen, Fußball zu spielen. Zu zeichnen. Wir haben viel mit ihm gezeichnet. Auch viele seiner Bücher haben wir für mein Empfinden zusammen gemacht. Das haben wir ja alles vorher durchprobiert und daran gefeilt und besprochen, was man besser machen könnte. Ich habe das als großen Schatz und Gewinn empfunden.



Abb. 3
Philip und Fritz
Wächter
© Moni Port

Kinderbücher im Hause Wächter

Wegmann: Was hast du als Kind gelesen, oder an welche Bücher aus deiner frühen Kindheit erinnerst du dich?

Wächter: Viele Bücher von Richard Scarry, das war eine Art Wimmelbuch. Sempé *Der kleine Nick* (1974) und *Pippi Langstrumpf* (1945) und viele Tierbücher. Also eher Sachbücher. Das hat uns Kinder, vor allem mich, sehr interessiert. *Was ist was?* über die Tiere Australiens oder die Tiere Nordamerikas. Dann erinnere ich mich noch an Schallplatten: *Die große Grips-Parade* (1973) vom GRIPS-Theater, *Balle, Malle, Hupe und Artur* (1972) – diese Stücke sind mir sehr in Erinnerung. Und viele Kinderlieder: *Wer sagt, dass Mädchen dümmer sind?* (1978) oder *Ein Fest bei Papadarkis* (1974). So was haben wir gehört.

Wegmann: Gab es die Tradition des Vorlesens?

Wächter: Hatten wir auch, aber als ich acht oder neun Jahre alt war, hatte ich daran keinen Spaß mehr. Mein Vater hat gern vorgelesen, aber ich wollte lieber etwas anderes machen. Wir waren zu der Zeit fünf Kinder – meine Brüder und ich und die zwei Söhne seiner Freundin – und alle wollten, dass vorgelesen wird, nur ich fand das oft doof, wollte lieber spielen und rausgehen.

Wegmann: Und du, warst du ein vorlesender Vater?

Wächter: Ich hab das geliebt, fand das ganz toll. Wir haben alle Astrid-Lindgren-Bücher gelesen, die hab ich als Erwachsener wiederentdeckt und toll gefunden. Roald Dahl, den kannte ich wahrscheinlich auch schon als Kind, kann mich aber nicht erinnern: *Danny oder Die Fasanenjagd* (1975), *Charlie und die Schokoladenfabrik* (1969), *Matilda* (1988) oder *Das Wundermittel* (1981).

Der Umgang mit Sex

Wegmann: Sexualität war *das* Thema überhaupt. »Wer zweimal mit der gleichen pennt, gehört schon zum Establishment« – das war *der* Spruch der sechziger und siebziger Jahre. Hast du deinem Vater hin und wieder über die Schulter geschaut, wenn er gezeichnet hat? Und wie war das dann, wenn er den »Mösentuscher« zeichnete, oder »Die haben gefickt«? Oder ein Bild: Hühner lehnen sich gegen Hahn auf und skandieren: »Abtreibung«. Wie hast du diesen freien Umgang mit Sexualität als Kind empfunden?

Waechter: Ich kannte das aus den Büchern. Ich fand die Sachen unterschiedlich gut. »Die haben gefickt« fand ich als Kind lustig. Dann gibt es einen Cartoon – »What's the matter with you, Eberhard?« – das wird ein Schüler gefragt und antwortet: »Ich find's großartig, dass die Englischlehrerin so sagenhafte Titten hat.« – Die Lehrerin antwortet: »In English please!« Mit 12 oder 13 Jahren fand ich das sensationell. Ein Freund und ich, wir haben das immer wieder angeguckt und uns in die Hosen gemacht vor Lachen. Andere Sachen waren mir ein bisschen unangenehm, wenn die »Mösen« so ganz naturalistisch gezeichnet waren. Sowieso: Mit manchen Sachen konnte ich mehr angefangen, andere waren mir ein bisschen peinlich. Es gab ja auch viele erigierte Glieder und irgendwie war das okay, gehörte dazu. Und es war ja auch mein Vater. Es war klar, dass er so was machte.

Wegmann: Und jetzt im Rückblick, gab es Situationen, wo du dich mit der antiautoritären Erziehung überfordert gefühlt hast?

Waechter: Nein, eigentlich nicht.

Wegmann: Oder war das gar nicht so programmatisch antiautoritär?

Waechter: Mein Vater hat einmal gesagt, er wäre eigentlich zu alt für 68 gewesen. Die Studenten waren Anfang 20, er war Anfang 30. Er hat das fasziniert aufgesogen, für sich sehr viel daraus gezogen, hat das in seiner Arbeit weiterentwickelt, aber er hat sich nicht unbedingt als Teil der 68er-Bewegung begriffen. Selbst im Kinderladen hatte ich nicht das Gefühl, dass es regellos abläuft. In meiner Erinnerung war das alles sehr strukturiert, in gewisser Weise geordnet. Die Geschichten, die ich zum Teil über Kinderläden gehört habe, das war bei uns alles nicht der Fall. Ich erinnere mich, dass ich einmal einfach den Kinderladen verlassen habe und etwas einkaufen gehen wollte, da gab es dann ein Problem: Die *Bezugsperson* – so hieß das damals – sagte mir, dass das nicht ginge. Man durfte nicht mit fünf Jahren alleine in den nächsten Laden zum Einkaufen gehen. Es gab sinnvolle Regeln, innerhalb dieser Regeln war ganz viel möglich und dennoch war klar, dass man gewisse Dinge nicht machte. Wir waren Menschen, die freundlich miteinander umzugehen wussten.

Im Widerstand

Wegmann: Es gab in *WimS* eine Zeichenschule. Da heißt es: »Verbinde die Punkte, dann siehst du, wie der Mensch sein soll.« Verbindet man die Punkte, steht dort in Schreibschrift: »gut«. (*WimS* Juni 1965, in: *Welt im Spiegel*, S. 33). Das ist einfach und witzig und philosophisch und politisch. Bleibt so etwas als Ressource? Einfachheit in Verbindung mit Witz und Untergründigkeit?

Waechter: Schwierige Frage: Ich denke schon. Ganz bestimmt.

Wegmann: So ein toller Vater! Irgendwann geht man ja dennoch in den Widerstand. Wie hast du den erlebt oder ausgelebt?



Abb. 4
Robert, Fritz und
Philip (von links
nach rechts)
Foto © Hanne
Kulesa

Waechter: Für mich wurde es schwierig, als ich beschloss, Zeichner zu werden. So mit 17 oder 18 Jahren. Ich stellte mir die Frage: Wie funktioniert das? Kann ich das? Ich hab gezeichnet und dann kam häufig die Frage meines Vaters: »Na, Philip, was macht die Kunst? Wie läuft's?« Das hat mich belastet! Also, nicht zu wissen, ob das Talent reicht und die eigene Unzulänglichkeit zu spüren. Man hat immer die tollen Beispiele vor Augen, kriegt mit, was die alle können, wie die zeichnen, was die entwickeln, und man selber ist halt noch weit davon entfernt. Was macht man da, fragt man sich? Mein Vater hat meine Zeichnerei ja auch immer gefördert. Wenn wir zusammen weggefahren sind, hatte jeder sein Skizzenbuch, und das war immer mit viel Freude verbunden. Und mein Vater sagte oft: Wir können ja zusammen was machen, ich könnte dir Aufgaben stellen und wir sprechen darüber. Aber das wurde irgendwann schwierig, weil ich mir von ihm nichts mehr sagen lassen wollte. Also der kritische Blick und der Wechsel vom Sohn zum Zeichner, da gab es plötzlich einen anderen Anspruch. Er war immer ehrlich, er sagte, was er von meinen Zeichnungen hielt und was ich besser machen konnte. Damit kam ich nicht klar und hab irgendwann beschlossen: Ich muss es ohne ihn machen. Ich hab ihm dann lange nichts gezeigt, hab Abitur und Zivildienst gemacht und währenddessen meine Mappe vorbereitet. Die hat er noch gesehen, aber während des Studiums einige Jahre fast nichts.

Wegmann: Hat er nicht gefragt?

Waechter: Doch schon. Ich bin ihm ausgewichen. Er wusste schon, dass es für mich schwierig ist, und hat es verstanden und akzeptiert.

Vorbilder

Wegmann: Hast du dir bewusst oder unbewusst ein anderes Vorbild gesucht?

Waechter: Die Vorbilder haben ja immer wieder gewechselt. Sicher bewusst und unbewusst. Ich habe während des Studiums andere Zeichner kennengelernt, die mich fasziniert haben: Die Mitstudenten, Wolf Erlbruch, Anke Feuchtenberger, und vor allem Sempé – fand spannend, zu gucken, wie die anderen arbeiten.

Wegmann: Das Interesse an Erlbruch, lag das an den ganz anderen Techniken, der Collage?

Waechter: Bestimmt! Die Federzeichnung mit der Straffur, die mein Vater beherrschte, damit bin ich groß geworden, die kannte ich. Was Erlbruch machte, mit der Collage und die Einfachheit der Zeichnung – das fand ich toll.

Alltagsskizzen

Wegmann: Man könnte meinen, du seist der Sohn von Sempé. Auch Sempé hat einen tollen Witz, erkennt das Heitere im Alltäglichen. Das hatten F.K. Waechter und Robert Gernhardt eben auch. Und das finde ich auch bei dir. Das führt ja auch dazu, den Alltag leichter zu bewältigen, nicht alles so verbissen ernst zu sehen. Allein wenn ich an dein Buch *So ein Tag. Familienskizzen* (2013) denke: Der kleine Junge, der sich über das Panini-Bild fürs Fußballalbum freut und ruft: »Schweini, Schweini, ich hab Schweini«. Oder: Auf dem Fahrradweg steht ein Mann, der sich im Recht fühlt und darauf beharrt, es sei ein Gehweg. Über Vaters Kopf die Gedankenblase »Arsch!«, über Mutters Kopf »Oberarsch!« und der Junge brüllt: »Sie doofer Mann!«. – Oder: Alle Erwachsenen stehen bei totalem Regen unter einem Baum, während die Kinder toben und spielen. Und der Bildtitel lautet: »Sommerfest«.

Waechter: Das sind Augenblicke aus der Realität. Das hat mein Vater genauso gemacht wie Sempé: den Alltag beobachtet und daraus geschöpft. Es weiterentwickelt oder es so gelassen, wie es war. Es ist ja oft verrückt, was passiert. Eigentlich braucht es nicht viel für eine gute kleine Geschichte. Man muss es einfach notieren, weil man die Dinge schnell vergisst. Und das machen die alle und ich eben auch. Im besten Fall jeden Tag.

Wegmann: Dazu gehört ja eine sehr gute Beobachtungsgabe, Aufmerksamkeit und der ganz spezielle Humor. Wenn ich an *Sohntage* denke, an die Bilder Rote Beete essen – Silvester ohne uns – Sandkastengespräche und Reizüberflutung. Ich sehe da auch viel Gelassenheit und sehr viel Menschenliebe. Und Wohlwollen. Das ist sehr besonders. Bei dir sowieso, aber auch bei deinem Vater in einer Zeit, die geprägt war von viel Aggressivität.

Waechter: Ja, ein Verständnis für »doofoe Menschen« zu entwickeln oder die Gründe für das Doofoesein zu erkennen oder die Dinge witzig zu sehen, obwohl sie auch bitter sind. Über die eigentliche Situation hinauszuschauen, darum geht es.

Wegmann: Da ist kein Zynismus. Das macht die Geschichten leicht: Schauen, die Wirklichkeit darstellen und Punkt. Es gibt keine Wertekriterien.

Abb. 5
Philip Waechter
(2013): *So ein Tag.*
Familienskizzen.
Weinheim: Beltz &
Gelberg

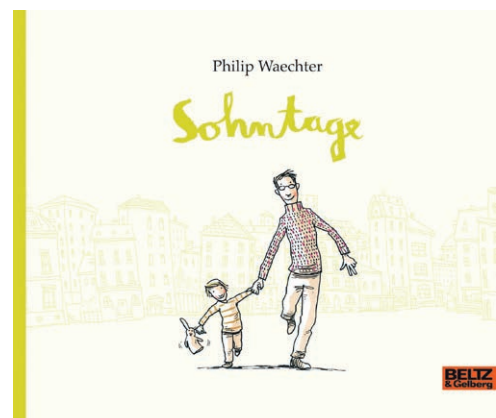


Abb. 6
Philip Waechter
(2008): *Sohntage.*
Weinheim: Beltz &
Gelberg

Politische Cartoons

Waechter: Das ist schön, wenn du das sagst. Ich erinnere mich aber auch an Zeichnungen meines Vaters, die politischen Cartoons oder Cartoons allgemein, die sehr schwarz-weiß und klischeehaft sind: Der dicke Mann mit dem vielen Geld und dem Mercedes ist ein Schwein. Da danke ich: Meine Güte, das ist sehr vereinfacht. Aber in den 70ern haben das viele genau so empfunden. Meine Mutter sagte mal, sie würde einen Mercedes nicht mal geschenkt haben wollen. Und ich hab gefragt: Wieso? Ist doch toll! – Nee, R4 ist toller! Das war wohl ein Lernprozess, den alle durchgemacht haben. Das war bestimmt nicht einfach: Was mache ich denn, wenn ich plötzlich viel Geld verdiene, bin ich dann ein Spießler? Ein Schwein? Darf ich das genießen? Mir was gönnen?

Wegmann: Die politischen Cartoons haben ja wirklich Wort-hülsen und »Gelaber« im Sprachgebrauch entlarvt und den Sprachgebrauch durch Wortspiele erweitert. Wie wichtig ist das für dich?

Waechter: Ich höre das, wenn du schilderst, wie wichtig für dich Fritz und Robert Gernhardt waren, ich weiß auch, dass es vielen so ging, die Leute sind in der Regel zehn oder zwanzig Jahre älter als ich. In allen möglichen WGs lag *Wahrscheinlich guckt wieder kein Schwein* (1978). Ich spüre die Bedeutung des Buches und des Werkes insgesamt, aber ich fühle das nicht so.

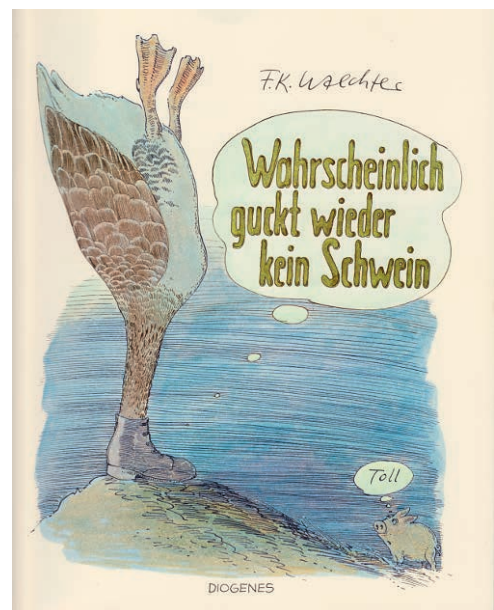


Abb. 7
F. K. Waechter
(1978): Wahrscheinlich guckt wieder kein Schwein. Zürich: Diogenes

Wort und Bild im Zusammenspiel

Wegmann: 1978 hat dein Vater in einem Interview gesagt: »Optik gab es nie pur, Text gehörte immer dazu.« (*WimS*, S. 336) Das ist bei dir genauso!

Waechter: Hm! Stimmt! Ich muss drüber nachdenken. Ich entwickle meine Geschichten mehr über das Bild, weil ich mein Leben lang gezeichnet, aber nie geschrieben habe. Aber den Text brauche ich auch, um die Geschichte zu erzählen. Allein bildnerisch zu arbeiten ist schwierig. Ich brauche immer beides und das Verhältnis, das es sich gut ergänzt. Meinem Vater erging es ähnlich, obwohl er auch toll schreiben konnte.

Wegmann: Ja, seine Theaterstücke. Für dich ist Schreiben kein Thema?

Waechter: Ich komm vom Bild. Ich kann das einfach nicht, glaube ich zumindest, ich könnte es probieren, zum Glück gibt es in Verlagen Lektorinnen, die einem helfen.

Für das Gute

Wegmann: Was war deiner Meinung nach das Wichtigste, dass die Generation der 68er für die Gesellschaft bewirkt hat?

Waechter: Die Generation hatte eine Idee von einer gerechteren Welt, wie man sie sich wünscht, und entwickelte Wege, wie man dahin gelangen könnte.

Wegmann: »Pro bono contra malum«, die Unterzeile bei *Welt im Spiegel*?

Waechter: Das ist großartig. Ich glaube, diese Idee gibt es in dieser Form bei vielen leider nicht mehr. Wir hoffen und bangen für unsere Kinder, dass die Welt irgendwie nicht so furchtbar wird, wie man fürchten muss. Ideen zu entwickeln und Wege zu

sehen, die Welt aktiv mitzugestalten, das haben die 68er viel intensiver betrieben, als das unsere Generation tut.

Wegmann: Da kommt noch ein Aspekt hinzu: Eine Gesellschaft, die sich so sicher fühlt, entwickelt eine Satttheit! Die Wirtschaftswundergesellschaft vermittelte ein Gefühl von Sortiertheit, von Aufschwung, von *wir wissen, wie es geht*. Und das bedenkend, ging es doch auch darum, Gesellschaft aufzumischen.

Wächter: Ja, das stimmt!

Wegmann: Könnten wir jetzt auch machen. Tun wir vielleicht auch. Oder sollten wir ein bisschen mehr machen?

Wächter: Ja, die Welt ist nur so kompliziert geworden. Wo setzt man an? Die Zusammenhänge sind so schwer zu durchschauen und zu verstehen. Man hat nicht mehr die klaren Feindbilder wie früher. Ich weiß es nicht, vielleicht gibt es auch Menschen, die genau wissen würden, was man machen müsste.

Wegmann: Viele suchen sich ja schnell Feindbilder, manche machen es sich ganz einfach. Man muss ja nur zur AfD schauen. Ich frag noch mal einen Schritt weiter: Mischst du dich ein?

Wächter: Ich misch mich im Kleinen und Größeren ein. In meinem Umfeld, wenn es um Schule geht, um Umwelt. Ich misch mich ein, indem ich spende, Geld und Bilder. Ich versuch mir eine Meinung zu bilden, ich bin dort aktiv, wo ich spüre, dass ich etwas bewegen kann.

Wegmann: Und deine Kunst?

Wächter: Ja, das denk ich auch. Nicht so offensichtlich politisch wie bei den Werken meines Vaters, aber allein, dass Menschen daran Freude haben, ist Einfluss, den ich ausübe, der mich befriedigt und vielleicht ein Bild vermittelt, wie ich die Welt sehe, wie die Menschen miteinander sein könnten oder sind.

Wegmann: Und zwar bei der Zielgruppe, die prägar ist.

Wächter: Deshalb arbeite ich auch gerne für Kinder oder bin gern mit Kindern zusammen, weil sie in einer Welt leben, in der alles geht. Wenn sie Astronaut werden wollen, dann ist es klar, dass sie das werden. Die Hindernisse sind noch nicht im Kopf. Aber was mir in dem Zusammenhang noch einfällt: Ich hab ja vorgestern die Fotos von uns als Kinderladen-Kindern gesehen. Wenn man sich die Räumlichkeiten anguckt, in denen wir damals waren, da war nichts. Da gab es kein Spielzeug, keine Bilder an der Wand. Da war wirklich nichts. Ich hab mit meiner Mutter mal darüber gesprochen: Wie trostlos war das eigentlich? Und da sagte sie: Das sollte so sein. Die Kinder sollten von sich aus etwas entwickeln. Ich kann mich nicht erinnern, dass es je langweilig gewesen wäre, möchte fast behaupten, dass das funktioniert hat. Ich kann mich jedenfalls daran erinnern, dass es Sprossen vor den Fenstern gab, die haben wir aus den Verankerungen gerissen, das waren unsere Gewehre. Wir haben uns schon zu helfen gewusst. (*lacht). Wir hatten ein Arsenal von Holzlatten, das waren unsere Waffen. Natürlich war die Devise: Mit Waffen spielt man nicht! Das soll nicht sein. Aber mein Vater hat mir mal so ein fantastisches Maschinengewehr gebaut, aus Holzteilen, weil er selbst da totalen Bock drauf hatte. Wenn der an was Spaß hatte, ob das nun pädagogisch wertvoll war oder nicht, war ihm alles egal. Es hätte noch gefehlt, dass er selber mitgespielt hätte. Er war immer total dabei. Wollte auch immer gewinnen. Beim Fußball, da konnte er irgendwann nicht mehr gegen uns gewinnen, wir waren einfach besser. Er war dann 50, hat sich wehgetan, war dann verzweifelt, weil es nicht mehr so ging.

Wegmann: Deshalb hat er auch so viele lustige Sachen gemacht, weil er eine kindliche Sichtweise hatte.

Waechter: Absolut. Deshalb schmerzt mich sein Tod so sehr, weil ich nicht einsehen möchte und immer noch nicht richtig glauben kann, dass er gestorben ist. Jemand, der so ein Leben hat, der so produktiv und kreativ war, dass der mit 67 Jahren stirbt ... mein Vater hat ja nicht geraucht und auch nicht getrunken, dann stirbt er an Krebs. Ich dachte immer, er stirbt mit 100, indem er vom Baum fällt, weil er die eine Kirsche noch unbedingt pflücken wollte.

Wegmann: Hast du immer Fritz gesagt?

Waechter: Ja! Fritz und Ute. Papa und Mama gab es nicht. Das war Teil der Kinderladenphilosophie.

Wegmann: Gibt es irgendetwas, wo du heute sagen würdest: Da bin ich, Philip Waechter, dieser 68er-Generation, die so vieles aufgebrochen hat, sehr dankbar?

Waechter: Ja, das wird mir immer bewusster. Ich bin in einem super Elternhaus groß geworden, ich bin nie geschlagen worden, fiese grundlose Strenge gab es nicht, Klarheit schon. Ich hatte tolle Menschen um mich herum, hatte alle Möglichkeiten, viel Freiheit und hatte sogar in meiner Schulzeit einigermaßen gute Lehrer.

Wegmann: Heute als 50-Jähriger, was denkst du über die Studentenrevolte?

Waechter: Ich denke, dass die den Weg geebnet haben für ganz viel. Wenn ich sehe, wie mein Sohn aufwächst, in welchem Schulsystem, da spüre ich, dass von dem Geist noch viel da ist, dass sich dieser Geist in großen Teilen in der Pädagogik durchgesetzt hat. Im Bildungssystem. Und der Gedanke der Solidarität zwischen den Geschlechtern, den Armen und den Reichen, dieser Gedanke ist toll und selbstverständlich, und so muss es sein. Trotzdem frage ich mich, inwieweit das noch vorhanden ist, oder ob der Egoismus doch wieder auf dem Vormarsch ist. Die Gleichberechtigung, betrachtet man die Bezahlung von Männern und Frauen, oder schaut sich die Führungspositionen von wichtigen Wirtschaftsunternehmen an, funktioniert ja noch lange nicht überall.

Wegmann: Und das rechtsnationale Potenzial in Institutionen haben sie vertrieben.

Waechter: ... und dass man sagen kann, dass unsere Generationen die Verbrechen des Nationalsozialismus bewusst halten, mahnen, gegen das Vergessen agieren. Aber du hast recht: Vieles ist für mich selbstverständlich, weil es bei uns immer so war. Seitdem ich lebe. Dass das viel mit der 68er-Revolte zu tun hat, mache ich mir nicht immer bewusst.

Wegmann: Was ist das wichtigste Verdienst in der Kinder- und Jugendliteratur dieser Zeit gewesen? Könntest du da was benennen?

Waechter: Ich weiß nicht, ob das stimmt: Aber vielleicht, dass das Kind mehr in den Mittelpunkt gerückt ist. Vielleicht ist es auch Quatsch. Also, die Moral, die Botschaft, die Pädagogik in den Büchern ist zurückgetreten, man entwickelte die Geschichte mehr vom Kind her, das, was ich an Astrid Lindgren so mag, das ist alles *sie* als Kind, das ist wahrhaftig, sie erzählt Geschichten von sich als Kind.

Wegmann: Das Kind als Persönlichkeit sehen?

Waechter: Das Kind ernst nehmen ... und dass man eben den Alltag und die Realität beschreibt, wie sie ist. Ich erinnere mich an *Hau ab, du Flasche* (1978). Da geht es um ein Kind, das abhaut und in einem leerstehenden Hochhaus lebt und da erste Erfahrungen mit Alkohol macht. Das war ein Jugendroman. Man begann damals zu lernen, mit solchen Wirklichkeiten umzugehen.

Wegmann: Und was war für dich persönlich das Wichtigste, das Entscheidendste, das du aus dieser Zeit mitnimmst?

Waechter: Die aufregende Kindheit. Es war immer eine Menge los. Man war mit Leuten zusammen, war in einer WG zu Besuch, auf Festen, und wir Kinder waren mittendrin und das hat Spaß gemacht. Und später natürlich Demos gegen den Nato-Doppelbeschluss. Es gab ein Haus, eine WG, die war für uns magisch. Da verkehrte Joschka Fischer. Es war eine Villa mit zehn Zimmern. Die hatten einen Bandprobenraum im Keller und einen Flipperautomaten und einen riesigen Garten mit Autowracks, und wir haben da Feuer gemacht, das war einfach fantastisch.

Wegmann: Wahnsinn, wie unterschiedlich man aufwachsen kann und dann sitzt man irgendwann am Tisch und isst Erdbeeren ...

Waechter: ... die nicht so richtig schmecken ...

Wegmann: ... och, meine war lecker ...

Waechter: ... war ja auch die größte ...

Literatur

Ausgewählte Werke von Philip und F. K. Waechter

Gernhardt, Robert / Bernstein, F.W. / Waechter, F. K. (1979): Welt im Spiegel.

WimS 1964–1976. Frankfurt/M.: Zweitausendeins

Waechter, F. K. (1973): Wir können noch viel zusammen machen.

Schwäbisch Hall/Zürich: Parabel

Waechter, F. K. (1978): Wahrscheinlich guckt wieder kein Schwein. Zürich: Diogenes

Waechter, F. K. (2000): Sehr witzig! Szenen und Bilder. Stuttgart: Reclam

Waechter, F. K. (2010): Opa Hucke's Mitmach-Kabinet. Zürich: Diogenes 2010 [EA 1976]

Waechter, Philip (2008): Sohntage. Weinheim: Beltz & Gelberg

Waechter, Philip (2013): So ein Tag. Familienskizzen. Weinheim: Beltz & Gelberg

Waechter, Philip (2018): TONI. Und alles nur wegen Renato Flash. Weinheim:

Beltz & Gelberg

Waechter, Philip (2018): Endlich wieder zelten. Weinheim: Beltz & Gelberg

Kurzvita

Philip Waechter wurde 1968 in Frankfurt am Main geboren. Auf das Abitur 1988 folgte zunächst der Zivildienst, dann das Studium des Kommunikationsdesigns mit dem Schwerpunkt Illustration an der Fachhochschule Mainz. Abschluss mit Diplom 1996. Bereits 1995 veröffentlichte Waechter sein erstes Buch. Seither arbeitet er für verschiedene Buchverlage. Philip Waechter lebt heute als freier Zeichner in Frankfurt am Main und hat 1999 mit anderen Künstlerinnen und Künstlern die Ateliergemeinschaft LABOR gegründet.

Ute Wegmann ist Redakteurin beim Deutschlandfunk («Büchermarkt», «Die besten 7» u. a.), Autorin, Moderatorin, Filmemacherin und Veranstalterin des Netzwerkprojektes »HEIMSPIEL – Kölner Autoren lesen in Kölner Schulen«.

Bei den Kinderkurzfilmen *Sein erster Fisch* und *Die besten Beerdigungen der Welt*, (Prädikat der Filmbewertungsstelle Wiesbaden: »wertvoll«) war sie verantwortlich für Produktion, Buch und Regie. *Sandalenwetter*, *Weit weg nach Hause*, *Hoover* und *Toni* (nominiert für den Prix Chronos) (alle Reihe Hanser/dtv) lauten die Titel (Auswahl) ihrer Romane. Sie übertrug u. a. den *Grüffelo* von Julia Donaldson und Axel Scheffler ins Kölsche und übersetzte die Autobiografie von Judith Kerr *Geschöpfe. Mein Leben und Werk* ins Deutsche.

The 1960s in Scandinavia

A Time of Change and its Impact on Concepts of Children's Media¹

HELLE STRANDGAARD JENSEN

This article, based on extensive source material from Denmark, Sweden and Norway, is about the changing norms for children's media, childhood and art in Scandinavia in the late 1960s and early 1970s. The analysis demonstrates how changes within welfare state institutions converged with the youth rebellion's wider criticism of children's low status in traditional power hierarchies, and contributed to new definitions of the role of media in children's lives. After establishing a wider historical contextualisation, the article moves on to show how the criticism of existing norms in the realm of children's literature in the mid-1960s grew into a critique of the prevailing ideologies and existing narratives in all children's media (including film, theatre and television) at the end of the decade. A key figure in the redefinition of norms for children's media was the Swede, Gunilla Ambjörnsson. Her 1968 book, *Trash Culture for Children*, led to discussions about the role of media in children's lives all over Scandinavia. Her core belief in the innate social and political interests of children had a great impact on the ways in which the possibilities for an explicit political agenda in children's media were conceptualised in Scandinavia at large.

The literature we provide for children in Sweden today encourages escapism and does nothing to contribute to a child's understanding of the world.

(Ambjörnsson 1967a, p. 129)²

Many people believe that ›children's culture‹ represents an area of interest that is positive, free of conflict and a topic on which people can work together irrespective of their political views. They could not be more wrong.

(*Barn og kultur* 1969, p. 24)

In the summer of 1967, Gunilla Ambjörnsson, a literature scholar, TV producer, author and critic, travelled to Czechoslovakia and had an eye-opening experience. She was, at that time, a Swedish university student writing her master's thesis on children's literature, and the media produced for children in Czechoslovakia surprised her greatly. She was struck by what she saw as the great richness and high quality of everything from books and plays to films and television programmes. She was also amazed by the way in which children seemed to be addressed as being of equal importance to adults (Ambjörnsson 1968a, preface). After returning to Sweden, she wrote a book entitled *Skräpkultur åt barnen* [*Trash Culture for Children*], in which she argued that Swedish chil-

¹ This contribution is a slightly modified reprint of Chapter 3 in Jensen, Helle Strandgaard (2017): *From Superman to social realism. Children's media and Scandinavian childhood*. Amsterdam, Philadelphia:

John Benjamins Publishing Company, and is reproduced with kind permission of the publisher.

² Unless otherwise specified, all translations are by the author.

dren would benefit from a change in attitudes regarding children's media. She proposed bringing an end to the long-standing tradition of providing children with media products that were, in her view, either »commercial trash« or »so-called high quality« – the latter of which she perceived as moralistic and escapist. Ambjörnsson's provocative attitude regarding the established norms for children's media expressed the challenges that the existing view of children's media faced at the end of the 1960s. At this same point in time, the Scandinavian public experienced an upheaval that would define a radical and sometimes provocative children's culture in the decade that followed.

The central point in Ambjörnsson's argument for revisiting the standards of children's media was that children deserved to be treated as competent and aware individuals. She argued that the well-meaning, protective and moralistic tendencies, which she thought were apparent in many of the books, films and television programmes that were generally considered to be high quality, made them boring. She proposed that children were suspicious of happy endings because they were well aware that the real world was not like that (see also Hemme 1968; Sjöstrand 1970). She argued that seemingly appropriate media, for instance books that were promoted in the 1950s as children's classics, were dull, unattractive alternatives to the media products of »commercial trash culture« (Ambjörnsson 1968a, preface). Therefore »commercial trash« (paperbacks, comics, magazines, Swedish slapstick comedies and Westerns) were preferred by many Swedish children because they found these products »more realistic despite the fantasy they represent[ed]« (Ibid.). According to Ambjörnsson, it was this lack of respect for children's interests and needs in so-called high-culture products that drew children towards »trash.«

The effects of *Trash Culture for Children* rippled throughout Scandinavia. Articles for and against changing the topics and standards of children's media, as advocated by Ambjörnsson, were published in Danish, Swedish, and Norwegian newspapers, and her book was debated on television and radio programmes. With the publication of her book, challenges to the definition of appropriate children's literature in the mid-1960s became part of an overall redefining of the criteria for acceptable media products for children. Accordingly, debates that started in the realm of children's literature led to the period's development of a new concept of ›children's culture‹ and discussions about children's theatre, film and television. The focus of this article is the interplay between the broader sociocultural changes of Scandinavian societies in the 1960s and the shift in norms for children's literature, and how these became the combined context that informed the main arguments of Ambjörnsson's revolutionary book.³

1. Challenge and change

The challenge of established norms played a prominent role in the sociocultural context for debates about children and children's media in the 1960s in Scandinavia. Many scholars have noted the significant impact of the ›1968 youth rebellion‹ and the counterculture ideals of the ›long 1960s‹ on pedagogical and educational values at the time (Andersen 2007; Kåreland 2009; Korsvold 2008; Nørgaard 2008; Rydin 2000). The criticism of existing cultural and social values, in particular the way in which these were transmitted to younger generations, was common to the many different manifestations

³ The impact of Ambjörnsson's book on conceptualisations of children's media, in general, is the focus of Chapters 4 and 5 in Jensen 2017.

of ›1968‹ – from the hard-core political variants of neo-Marxism to the countercultural lifestyle of the hippies (Jensen 2013). With this criticism, new conceptualisations of ›culture‹ and *bildung*⁴ followed (Lindgren 2003, p. 23).

However, in a comparative study of Norwegian and Swedish early childcare, the Norwegian historian Tora Korsvold has shown how the New Left's criticism of the welfare state converged with changes that were taking place inside state institutions (Korsvold 2008). This entailed a shift from a mainly psychological definition of children's needs to a greater emphasis on a sociological one. The shift in the dominance of professional knowledge inside the welfare state combined with the criticism of the educational system from the outside is of particular interest here as together they posed a challenge for two of the professions that had dominated the debates about children and media in the 1950s: teachers and psychologists. Changing definitions of appropriate media for children in the 1960s and early 1970s must therefore be seen as related to not only ›1968‹ but also a broader reformation of the Scandinavian welfare state model.

The 1960s were a period of challenge and change: challenges to accepted cultural, social and political hierarchies, changes in ways of living and thinking. In Scandinavia, as in the West in general, the years around 1968 have become associated with the ›youth rebellion‹ and the visibility of alternative lifestyles. The debates about children's media in the late 1960s and early 1970s were influenced by the rebellion and the emergence of the New Left. Ambjörnsson's decision to visit Czechoslovakia in the summer of 1967 can be seen in light of the fact that this was a socialist country, perceived as an alternative to the capitalist, bourgeois West. The ways the many different groups of the youth rebellion, from hippies to the militant factions of the New Left, questioned the existing values and hierarchies of power in Scandinavian societies, influenced debates about children's media. The criticism of existing cultural and social values and the ways in which they were reproduced made all means of ›socialisation,‹ from families and formal education systems to children's books, the target of analysis and criticism.

Debates about children's media were also linked to more general social changes. Increased availability of childcare institutions for preschool children and a greater involvement of women in the labour market led to significant changes in family ideals in the Scandinavian countries (Andresen et al. 2011; Korsvold 2008). Living conditions changed as a result of the educational reforms of the 1950s and 1960s as well as simultaneous economic growth. The emergence of the television as a common household appliance also brought the outside world closer and gave everyday life a visually powerful international dimension.

The fight for gender equality that arose in the wake of the youth rebellion, and which had a significant impact on the Scandinavian welfare state systems, provides an important context for the change in values in children's media. Changing views of family patterns, parenthood, and the value of women's work in the economy transformed views of children's roles in the family and their needs in terms of enculturation (Andersen 2007; Lindgren 2003; Nørgaard 2008). Children's needs and their best interests were redefined, both inside the framework of the welfare state as well as outside of it. An analysis of how children's media was conceptualised in the period and the relationships between family,

4 *Bildung* here is the Scandinavian variant of the German term, and denotes the processes of cultivation that make a person knowledgeable of their own being as well as the traditions that have shaped

them and the world surrounding them. *Bildung* can occur outside the educational system; for instance, through the consumption of media products.

child, state and the market must therefore be understood in light of these new ways of viewing family life and the position of children.

The responsibilities of the state regarding equality for women, and subsequently the responsibility of parents for their children, became important issues in Scandinavian welfare policy in the late 1960s (Andersen 2007; Korsvold 2008). The principle of universalism that had been applied to education and healthcare before the 1950s was vastly expanded in the 1960s and 1970s and led to the rapid expansion of public social services, which were financed through taxation and economic growth. This created new opportunities for women to engage in paid work outside of the home; local county employees in the expanding care and service sectors were often women (Christiansen et al. 2006). Thus, both official policies regarding families and the lives of individual families were changed by the expansion of the dual breadwinner model, which meant that an increasing number of Scandinavian families abandoned the family structure that had dominated the 1950s (Christensen 2006, p. 343). More women working or wanting to work outside of the home questioned the status of children as one confined to the private space of the family (Andersen 2007; Korsvold 2008). By insisting on ›making the private political,‹ second-wave feminists expanded public family policy to include what had formerly been seen as private matters of gendered labour divisions and responsibilities within the family. Scandinavian feminists, such as the Norwegian sociologist Harriet Holtner, argued that family life was a political construction and thus something that, if it were to be changed, demanded political solutions (Haavet 2006). In relation to children this meant that childcare was no longer something that could automatically be seen as a private responsibility. The expansion of day care institutions, particularly in Denmark and Sweden and to a lesser extent Norway, in the late 1960s and early 1970s was a result of this de-privatisation (Andersen 2007; Korsvold 2008; Thuen 2008).

While the involvement of the state in the private sphere of the family was seen as a solution to gender inequality, in other respects the state was seen as failing to battle social inequality (Lindgren 2003; Nørgaard 2008). Dissatisfaction with the political establishment was a common theme in the Scandinavian youth revolt. The rebels were critical of the flaws of the welfare state's redistribution system and especially what was seen as an overall acceptance of capitalism. The emergence of a new urban, industrial society in Scandinavia in the 1950s, and the wealth and growing consumerism it led to, were key points of contention in the social movements of 1968. The oppression that both neo-Marxists and other, less overtly political, counterculture groups argued against was seen as connected to modern industrial capitalism and the centralist, »growth-oriented« state (Lindgren 2006). Inspired by different variants of Marxism, the youth revolt in Scandinavia attacked not only the capitalist state and commercial sphere but also what were seen as the failures of the welfare state: the inequalities it could not redress, the groups it did not include (Jørgensen 2008).

The anti-authoritarian trends in the youth revolt were part of a broader destabilisation of traditional hierarchies, including the consensus on cultural policy and educational standards that had marked the 1950s. Forces from the left as well as the right that stood outside the traditional political system articulated criticism against the political establishment at large, but a revision of cultural norms and values also took place from inside the established political system (Nørgaard 2008). In Denmark, for instance, a conservative minister of justice put forward a bill that repealed the law against pornography in 1969. Another example of the changes to general authoritarian patterns from this period was the switch from the use of the formal third-person pronoun to the more infor-

mal second-person singular one in everyday language, the press and schools, which coincided with a decline in the use of titles (Adelswärd et al. 2009; Weinreich 2006). These general trends were without any specific political affiliation. It was, however, in the new left-wing milieus that the rights of groups outside, or at the bottom of, the traditional hierarchies of power, such as unskilled workers, women and children, were brought to the forefront of the political battle to create a new political, economic, social and cultural organisation of society. This emphasis on the low status of children in traditional power hierarchies, and criticism of it, became particularly important in the discussion of children's media in the 1960s.

2. Changing norms for children's literature in the mid-1960s

Many of the ideas central to the public debate about children's media that followed the publication of Ambjörnsson's *Trash Culture for Children* had their roots in discussions about children's literature in the mid-1960s. In Sweden, the leading participants from the debate about comics in the 1950s were challenged in 1965 and 1968, respectively; both in public debates and institutionally within the Svenska serieakademien [Swedish Academy of Comics] and Seriefrämjandet [Swedish Association for the Promotion of Comics]. In Denmark and Norway, the sense of a break with established norms was not as distinct, but joint Nordic conferences on children's literature bred a mutual desire for change. The definition of appropriate children's literature was questioned from many angles and entailed a criticism of the experts and institutions that had previously defined it.

One key example of the changing attitudes towards children's literature in Sweden in the early 1960s was the publication in 1963 of *Tankar om barnlitteraturen* [*Thoughts on Children's Literature*] by Lennart Hellsing, a children's book author and critic. Many of the issues that were introduced in this book, particularly the way children were conceptualised in relation to literature, were rearticulated later in the period and represented a sea change in children's literature in Sweden and also in Denmark (Anon 1965; Hansen et al. 1965; Winge 1973) and Norway (Breen 1995).

Hellsing was a celebrated Swede often compared to Astrid Lindgren and Tove Jansson (Bäckström 1966; Sundkvist 2006). However, despite his favourable position inside the canon of children's literature, he argued for a change in the norms for children's literature in the early 1960s. His books were understood to represent the genre of nonsense literature. It is therefore interesting that the change he argued for entailed the use of topics and motifs from children's everyday life, which reflected the lives and challenges of contemporary Swedish children; this turn does, however, illustrate the drastic changes and challenges to established views of children's literature from this period. The successful dissemination of Hellsing's ideas as the 1960s progressed can be linked to the possibilities he had of transgressing the border between the establishment and the criticism from outside of it. On the one hand, he had a position of high status as both a respected and established children's book author and critic in all of Scandinavia; something which gave weight to his arguments inside the establishment of children's literature despite their provocative nature. On the other hand, his arguments against established norms and the fact that he touched on some of the core threads in the later, more politicised criticism of the Scandinavian establishment's view of children's media consumption, made way for a positive reception of him outside the establishment.

Thoughts on Children's Literature, and in particular its call for a better reflection on children's everyday lives, can be seen as a break from the works of Eva von Zweigbergk

and Greta Bolin. These two librarians were well established in the field of children's literature in Scandinavia due to their co-authored book *Barn och böcker* [*Children and Books*], which had been a standard reference text in the field in Sweden, Denmark and Norway since its first publication in 1945. One of Hellsing's main points was that children's books had to be relevant and interesting to their readers. This meant that instead of judging children's literature according to some »timeless« aesthetical norms, as he claimed Zweigbergk and Bolin did, children's literature should be judged on the basis of its usefulness at the time in which it was read:

Books exist for the sake of humans and not the other way around, something that they [Zweigbergk and Bolin] do not understand. The fact that books are a source of happiness and can support the development of the personality is to them of subordinate significance. Books become an end and not what they should be, a *means*. They claim, boldly put, Wohlgast's old thesis that Art is something divine that is above the human in both its social and individual character. (Hellsing 1963, p. 71)

Hellsing felt that the literature Zweigbergk and Bolin deemed appropriate for children was not literature that served the interests of children, but rather reflected the interest of a timeless aesthetic norm. He considered this Romantic view of art to be undemocratic, because its standards for quality were created from norms that did not take readers into account. He proposed that the existing top-down view of children's literature, in which children were seen as in need of edification, should be replaced by an approach to children's literature that saw the child reader as »already [being] a human with legitimate current needs [...] and not only in the future« (Ibid., pp. 20–21). To Hellsing, children's own accounts of what they gained from reading were a focal point when defining appropriate children's literature. His proposed revisions to the definition of appropriate children's literature therefore emphasised how children's interests should be understood and taken into account in the judgement of ›their‹ literature. As opposed to Zweigbergk's and Bolin's perspective, the focus should, according to Hellsing, not be on making children read ›classics‹ in order to familiarise them with established aesthetic and cultural values in service to their future adult selves. Instead children's reading should be of interest to them here and now. He believed that children already had preferences, and these should be met in the literature they read. This was a very different view of children's knowledge about their own needs than that of the 1950s. It departed from the idea that children's leisure-time reading should mainly support educational efforts directed towards preparing them for their lives as adults.

The interest Hellsing showed in children's own judgements of their literature did not, nevertheless, lead him to dismiss children's literature as a means of enculturation in general. The kind of knowledge that Hellsing argued should be provided to children through literature was, however, defined using a new set of criteria. He believed that children's literature should focus on children's experiences. This demand for literature to provide useful knowledge to its readers made him insist that authors of children's books should focus on achieving an insight into the lives of children in contemporary society. He insisted that children's books should no longer be based on a psychological understanding or educational ideals as was the norm in the 1950s. The US American children's book theorist of the 1930s, Lucy Sprague Mitchell, was Hellsing's role model in this respect.

Hellsing's view of children's needs and wants was not the only difference to the discussions that dominated the debate about comics in the 1950s. His view of art was also unlike the elitist's exclusive conception of art, which had dominated the decades following the Second World War. He believed that art, and in particular reviewing art, was something that everybody should engage in, not only small groups of professionals. According to Hellsing, the usefulness of art in everyday life was an important criterion for reviewing it. The consequence of this view was the democratisation of all forms of art – although his continued insistence on the importance of aesthetic qualities still seemed to pull in the direction of exclusive norms, not accessible to the layperson. The argument for a more democratic definition and use of art, and literature in particular, nevertheless points in the direction of the utilitarian feminist and working class literature of the late 1960s and 1970s, in which literature was seen as a means to enlighten and unify suppressed social groups (Mai 2004). Hellsing's argument for this change regarding children's literature was also connected to a nascent international trend, which called for children's literature to be a means of children's social empowerment, and was also picked up elsewhere in Scandinavia (Ambjörnsson 1967a; Hansen et al. 1965, p. 147; Hellsing 1963, pp. 25–27. See also Breen 1995). From an international perspective, it is interesting to notice how Hellsing's view of the child as a subject is almost 15 years ahead of Colin Ward's *The Child in the City* (1978), which is generally accepted as representing the paradigm shift in this regard (Thomson 2013, p. 219). The much earlier introduction of this idea in Scandinavia might suggest a broader convergence of counterculture ideals and interests among advocates for a change in view towards children in Sweden than in Britain.

The idea of literature as a form of child empowerment grew stronger within the field of children's literature in the mid-1960s and was central to the redefinition of appropriate children's media in the late 1960s. Other types of criticism of the children's literature that had dominated the 1950s, however, also contributed to the challenges to the existing norms.

3. Criticism of the establishment's institutional power from the political left and right

The criticism Hellsing directed against Zweigbergk and Bolin was part of a wider Scandinavian critique of the established norms for children's literature and the power of the professional groups who defined it. The establishment that was targeted at the beginning of the 1960s consisted of many of the people who had been engaged in the debates about comics in the 1950s, such as Lorentz Larson, Christian Winther, Jo Tenfjord, Rikka Deinboll, Eva Nordland and Eva von Zweigbergk. In the 1960s they continued to engage in discussions about children's literature in various national and international institutions, and had considerable power over the funding, publication and distribution of children's literature. The relatively small number of children's books published in Scandinavia meant that the milieus in which funding for and selection of libraries' book purchases took place were powerful because a (high-culture) children's book was much more likely to be profitable if it was selected for library purchase. Prize committees, book selection boards and national committees for children's literature thus held great power over the children's literature book market because their approval of a book was an important way for authors and publishers to gain publicity and increase sales. The work that the members of these committees had been doing in the 1950s had not attracted

criticism; quite the contrary, their work was seen as a safeguard against inappropriate literature and other media. In the mid-1960s this changed, not only because of shifting conceptualisations of ›art‹ and ›children‹ but also because of a change in attitudes towards state control. The latter was particularly the case in Denmark in the mid-1960s.

In the mid-1960s, Ellen Buttenschøn headed a group of authors and critics who made a forceful attack on what they saw as increasing state control of the children's book market in Denmark. Buttenschøn was a librarian as well as a children's book author and a reviewer at the Danish newspaper *Jyllands-Posten*. The main target of her and her group's critique was the national committee for children's books, Børnebogsudvalget [The Children's Book Committee]. Their criticism began with a disagreement regarding the choice of the winner of a national book contest in 1963 and continued in the following years. For the group led by Buttenschøn, national book prizes and state-funded committees equalled state control of the literature market. They found the power of these national initiatives particularly intolerable and dangerously close to censorship because authors who did not fit the literary criteria of the committees, in their view, had a minimal chance of getting their work published (Nygaard 1966; Buttenschøn 1966, pp. 26–27; Hansen et al. 1965, pp. 151–156; Nørgaard Jepsen 1966; Svendsen 1966; Svendsen/Rud 1966, pp. 178–180). This criticism was clearly associated with the centre-right ideology of *Jyllands-Posten*. By the 1960s, the newspaper had become a central voice for common fears in Danish right-wing circles about growing state control of the arts through increased state funding of artists and art institutions. The increased politicisation of artistic value meant that, although Buttenschøn and the other authors and critics who supported her did not, in fact, have very different ideals regarding children's literature from those of the members of the national committee, political convictions began to play a role in the debates about whether the state had the right to participate in the definition of appropriate children's literature.

The criticism of the growing institutionalisation of children's literature was not exclusive to Denmark at this time (for Norway, see Gundersen 1969). In Sweden, Hans Peterson, a children's book author, also spoke out about what he saw as a »guerrilla war« against authors of children's books, led by what he claimed to be a »junta [...] [of] professional opinion makers« (Peterson 1965. See also Hellsing 1965; Stjärne-Nilsson 1965; Strömstedt 1965). Peterson's criticism of the establishment was not rooted in differences in political convictions and pedagogical or aesthetic norms. Rather it derived from differences in opinion about who had the right to define what appropriate children's literature should be and if this could be decided upon at all. Peterson argued that such definitions worked against authors' creativity. Mainly, it was his profession as an author of children's books that made him reject the pedagogical, educational and political norms that others considered appropriate for children's books. Thus, even though he reacted against the normative system in which the work of Zweigbergk and Bolin played a central role, he shared their overall aesthetic norms. The demand for a more diverse and realistic children's literature, as made by Hellsing and others, was therefore also an unacceptable alternative to Peterson.

Buttenschøn's critique of increasing state control was similar to Peterson's, although it did not have the same overt political bias. Hellsing, on the other hand, represented a line of criticism that did not object to the institutionalisation of children's literature per se, but rather to the existing norms of these institutions. Despite the very different ideals these two types of critique sought to promote, they both contributed to a destabilisation of the consensus of opinions from the 1950s about children's books in a Scan-

dinavian context. What further added to this destabilisation was when Helsing's objections to the content of children's classics were picked up by the New Left.

Helsing's criticism of Zweigbergk and Bolin became part of a wider trend in the mid-1960s. Swedish children's book authors and intellectuals called into question the ideological bias of all literature and all literary norms (Ambjörnsson 1966; Antonsson 1967; Helsing 1966; Kellberg 1966; Widerberg 1965; 1966). They accused what they termed »the regime« of Zweigbergk and Bolin and other well-established children's literature authorities of exercising great normative power in the formulation of appropriate children's literature (Ambjörnsson 1966; Widerberg 1965). Their criticism was rooted in a socialist mind-set, a common interest in the utility of art, and a desire for new social structures that would not suppress the interests of children. Ambjörnsson belonged to this group, together with people such as the journalist and author Siv Widerberg, the author Sven Wernström, the cultural critic Åke Wahlgren and the critic Magareta Strömstedt. They all contributed to the relocation of debates about norms for appropriate children's literature from a slightly secluded forum of people directly involved in the production and distribution of children's literature to a wider arena of audiences interested in topics associated with literature, culture and society in general.

Ambjörnsson, Wahlgren and Wernström broadened the audience for children's literature criticism by publishing articles in established journals that traditionally focused on adult literature and culture such as *Fönstret* and *Bonniers Litterära Magasin* (Ambjörnsson 1967 a; 1967 c; Wahlgren 1966; Wernström 1966, pp. 20–22). Strömstedt's many articles published in the influential Swedish newspaper *Dagens Nyheter* can also be considered a part of this trend. The point of criticism that unified these scholars was a shared inspiration from ›Critical Theory.‹ This made them opponents of the dominant view in the 1950s of children's literature as something non-ideological, which only followed so-called ›objective‹ pedagogical and literary standards. They argued that rather than being free of moral, political or any other kind of bias, the existing view of art, including children's literature, as something independent of the surrounding society, was indeed political because of its tacit acceptance of existing systems of power. In Ambjörnsson's *Trash Culture for Children* this criticism of the norms within children's literature was developed and rearranged into an argument about all media products for children.

Widerberg, Ambjörnsson, Wernström, and Strömstedt had all written children's books, and their engagement in the debate about the definition of appropriate literature for children was linked to their work as authors. They defined appropriate children's literature as that which furthered children's understanding of their own lives and society. The demand for utility and a clear connection to the current society meant that children's literature deemed as appropriate would mainly have to be written by authors who took an interest in society and children's lives from a contemporary perspective, as these authors did. This definition of appropriate children's literature and its function in children's lives was very different to that which had dominated the 1950s and entailed an entirely different role for the author. The author of a children's book, according to these new standards, was no longer a Romantic genius whose work was independent of time and space. Instead, this type of children's book was written by an author who engaged in current society and wrote stories that related to it. By insisting on this, the new view of appropriate children's literature created an innovative, outspoken social and political role for authors. Many of the individuals who participated in the debates about children's media in the late 1960s and early 1970s were themselves media producers. This can be seen as linked to the change they had called for: they saw everything as political, including their own work.

4. NORDEN and the nature of children's literature

A trans-Nordic arena for discussions about children's literature was established at the same time as critique of the established norms for children's literature emerged in Denmark and Sweden. During the mid-1960s, the Nordic grass-roots movement for inter-Nordic relations, Foreningen NORDEN, held a series of conferences in three Scandinavian countries. Even if this was a Nordic rather than a Scandinavian organisation, Danish, Swedish and Norwegian delegates played a pivotal role, and NORDEN's initiatives further highlighted the Scandinavian commonalities in the area of children's media. NORDEN's first congress on children's literature was held in Oslo in 1964 and the second in Stockholm in 1966. A summer school also took place in Uddevalla, Sweden, in 1965. These trans-Nordic events held a central position in the public debate about children's literature because they provided a shared space for many of the professionals who produced, reviewed and distributed children's literature, including teachers, librarians, publishers, critics and authors. The NORDEN events can be considered one of many initiatives that grew from, and contributed to, an increasing focus on children's literature in the mid-1960s. These included the foundation of the research institute and documentation/information centre, the Swedish Institute for Children's Books in 1965, and the acceptance of the first doctorates in children's literature in Sweden (Göte Klingberg) in 1964 and Norway (Sonja Hagemann) in 1967. NORDEN's congresses and summer school prepared the ground for later discussions on children's culture by forming a well-defined space from which new ideas about children's literature emerged and were disseminated. Two issues that were raised at the NORDEN events in 1965 and 1966 are of particular importance to the discussions concerning children's media at the end of the decade: the issue of »realism« versus »protective« ideals in children's literature and the difference between literature for children and literature for adults.

At the summer school in 1965, Sonja Hagemann, a Norwegian children's literature scholar and influential children's book reviewer, gave a presentation in which she argued that realism had been absent from Scandinavian children's literature for the previous three decades (Noreen 1965; Stjärne-Nilsson 1965). Hagemann suggested that the escapist nature of Scandinavian children's literature resulted from a desire of adults to protect children from reality. According to accounts of the conference, Hagemann's presentation led to a lively discussion on protective attitudes in children's literature because many participants thought that a more realistic children's literature would expose children to topics they could not understand and would scare them. The demand for realism and the counterargument about the need to protect children were repeated continuously in debates about children's media in the years that followed. Hagemann was part of the Norwegian establishment of children's literature. Her views on realism, however, were perceived as a challenge to the existing norms for literary criticism in the Nordic context. Thus, like in the case of Hellsing's critique of Zweigbergk and Bolin, Hagemann's challenge to the established views on appropriate children's literature that had prevailed in the 1950s and early 1960s also came from within the establishment.

The status of literature for children versus that for adults was another important theme at the NORDEN summer school and conference in 1965 and 1966, respectively. This topic was linked to a growing interest in children's books as an academic subject, whereby the discussion of children's literature shifted from it being a pedagogical tool to being (something closer to) art.

The Scandinavian and international success of three Swedish children's literature authors, Lennart Hellsing, Astrid Lindgren and Tove Jansson in the 1950s and 1960s, chal-

lenged the low status of children's books within the hierarchy of art. The recognition of these authors' high-quality aesthetic performance and choice of themes, questioned the default characterisation of children's books as pedagogical tools and their authors as lower ranking than authors of adult literature. Simultaneously, it questioned the status of pedagogy and child psychology over ›literary quality‹ regarding children's literature, and who had the right to define what was appropriate children's literature – professionals whose speciality was children or professionals whose specialities were art and aesthetic norms. Yet the consequences of viewing children's literature as art, rather than as a pedagogical tool, were also uncertain, as the definitions of ›art‹ and ›high culture‹ were also being contested in this period.

The many challenges facing existing norms for children's literature in the mid-1960s, from both within and outside of the established arenas, destabilised the definition of appropriate literature that had dominated the 1950s. This was most visible in Sweden, where both the literary establishment and the existing norms for children's literature were under attack. In Norway and Denmark various groups did, however, also call for changes in the institutions that dominated the criteria for the selection of appropriate literature; for example, when Hagemann, in Norway, asked for more realism or Bütenschøn's group, in Denmark, questioned the state's interference in the market for children's books. The strengthened trans-Scandinavian environment also created a platform from which the existing definitions of appropriate children's literature could be challenged. Ultimately it paved the way for a revolution in debates about the role of media in children's lives at the end of the 1960s.

5. *Trash Culture for Children*

The debates during the mid-1960s about the definitions of appropriate children's literature shaped the basic ideas presented in Ambjörnsson's *Trash Culture for Children*. As a student, she had participated in the 1966 NORDEN conference and actively debated with others about children's literature – and television – in various Swedish newspapers and journals (see e.g. Ambjörnsson 1966; 1967 b; 1967 c; 1968 b; 1968 c; 1968 d). Ambjörnsson had reviewed children's books at a newspaper in Gothenburg and published a children's book in 1967. In 1968, she synthesised the previous years' main criticism of children's literature into a general thesis about the flaws and failures of Swedish children's media products. Her book *Trash Culture for Children* provoked discussions on children's media consumption all over Scandinavia.

Trash Culture for Children was published in Sweden in March 1968 as part of a series called Tribuneserien. This was a series of paperbacks that aimed to be a »political and cultural forum for debate« and published by one of the large Swedish publishing houses, Bonnier. Being part of this series clearly highlighted the book's New Left outlook: previously published books in the series dealt with cultural and social topics such as ›black power,‹ socialism, imperialism, gender equality and cultural/artistic hierarchies from a left-wing perspective. With *Trash Culture for Children*, Ambjörnsson also challenged the established hierarchies of power related to media, art and age; consequently, the book can be characterised as part of the broader sphere of the 1968 youth revolt.

From the outset Ambjörnsson made her main point clear: in her eyes, Sweden had no available appropriate media products for children. Children's media were either »commercial, trash products« or boring, moralistic and conservative (Ambjörnsson 1968, preface). The media that Ambjörnsson labelled ›commercial trash‹ were products

such as *Donald Duck*, the *Phantom* and *Batman* comics and *The Flintstones* cartoon TV-series, the Swedish teen magazine *BildJournalen*, Westerns and Swedish slapstick comedies. Ambjörnsson's objections to these products were in some ways very similar to earlier concerns expressed about comics in the 1950s. As in the 1950s, she linked what she saw as media of low quality to US American capitalist consumer culture. Likewise, she also found these media products inappropriate because of their simplicity and appeal to the lowest common denominator. Yet while those in the previous decade had criticised commercial media products because they did not live up to the high standards of what was considered to be appropriate children's media, it was the fundamental principles of capitalism, also in their Swedish form, that was the problem for Ambjörnsson. For her, the unwillingness of Sweden to regulate advertisements was a mistake because it meant that children were exposed to advertisements for ›trash‹ products that they could not resist. The vulnerability of children to commercial powers had also been perceived by the participants in the 1950s debates. Ambjörnsson, however, also believed that adults could not resist commercial powers, and thus her view of children's inability to resist ›trash‹ did not have a basis in the developmental psychology view of the differences between children and adults noted in the 1950s, but rather it was rooted in her general distaste for capitalist society.

Though much of Ambjörnsson's argument about commercial products was similar to the debates of the 1950s, her opinion of the so-called high-culture products could not have been more different. In her book and articles, Ambjörnsson made clear that she did not consider the existing products defined as high quality to be appropriate alternatives to ›trash‹ products (Ambjörnsson 1966; 1967 a; 1967 b; 1968 a). Her dismissal of what were considered to be high-quality products was the new and provocative element in her book. Though people before her, such as Hellsing and Widerberg, had criticised the dominant view of high culture for children in relation to children's books, Ambjörnsson repeated and generalised this to apply to all kinds of children's media. Using provocative language, she stated that not only the so-called classics of children's literature but also all kinds of children's films, plays and television programmes were »preserving existing social norms« and were »boring sanctuaries for conservative norms and were »protective« (Ambjörnsson 1968 a, p. 7). Along the same lines as had been argued by left-wing critics of children's literature earlier in the decade, she said that the claimed »objectivism« and declared aim to »protect« children in the realm of children's media was tacitly supporting existing hierarchies of power (Ibid.).

In Ambjörnsson's view, there was no such thing as neutral or apolitical content. By arguing thus, she took one of the most common refrains of the 1968 youth revolt into the field of children's media. Though the youth revolt had many different factions, a shared conviction among these groups was that everything was political (Olsen/Andersen 2004). Despite the fact that Ambjörnsson never mentioned Critical Theory, her critique of the existence of (hidden) ideology in all children's books shares the basic ideas of the Frankfurt School, which had represented a substantial inspiration for the New Left (Wiggershaus 1994). This viewpoint can be considered one factor that led Ambjörnsson to be interested in the overarching group of children's media she wrote about in her book: literature, theatre, television and films. Her interest in media at large suited her interest in the collective impact the (ideological) content of media could have on children – the specificities of the singular medium was of lesser importance. The fact that she chose to analyse four media that were generally associated with what were deemed appropriate products can also be seen in relation to her interest in ideological criticism:

she wanted to ›reveal‹ the ideological bias of the well-established products and the institutions that surrounded them. Thus, it was not a single medium that was the focus of her attention, but the ideological bias of all kinds of content that could be found in children's media.

One conceptual result of the way in which Ambjörnsson, and the debates that followed the publication of her book, considered all types of media for children as a whole was the coining of the term ›children's culture‹ [Swedish: barnkultur; Norwegian: barnekultur; Danish: børnekultur]. When the term first emerged in discussions about Ambjörnsson's book, it was mainly used to refer to the various media products produced with children as the intended end consumers (children's literature, children's theatre, children's film and television programmes produced for children). Margareta Strömstedt was most likely the first in Scandinavia to use the term ›children's culture‹ in print, in a review of *Trash Culture for Children* (Strömstedt 1968). Grouping all forms of media products together, the debates in the late 1960s and early 1970s initiated by Ambjörnsson's book came to focus on general (ideological) issues, such as the relationship between adults and children, art, media and society, rather than one genre or one medium's relationship to another, as had been the case in the 1950s.

One of Ambjörnsson's solutions to what she perceived as the inappropriate state of media products available to Swedish children was to raise their status in the cultural hierarchy. This could be done by tearing down the divide that she believed existed between media products aimed at children and adults:

The first and most important step [in order to improve children's media products] must be to direct as much attention and interest towards the cultural needs of children, and apply the same values and chain of reasoning as exists for adults. We must relate the cultural needs of children to society in general, tear down the idyllic features, break out. We must integrate children's culture with that of adults'. Hereafter much will follow automatically. (Ambjörnsson 1968 a, p. 10)

For Ambjörnsson, the isolation in which children's media existed had to be undone so that media for children could be produced, discussed and reviewed on the same basis as that for adults. However, since her concept of art was utilitarian, like that of Hellsing's, this meant that applying aesthetic norms to children's media products without relating these to the needs of current society was not an option. Rather, she indicated that children's media production, as with all art and media, should be subject to political, social and cultural aims and debate. According to Ambjörnsson, in order to improve the quality of children's media products a politicisation of their aims and content was necessary, as she believed that children were entitled to receive information about the society they lived in. Media products for children, as well as for adults, should make their consumers engage in a dialogue with society. This, she believed, would automatically happen when they were subjected to the same criteria as all other art and media products.

Ambjörnsson's criticism of the great divide between adult and children's media products was often rather abstract as it aimed to uncover hidden ideological structures. Nevertheless, in some parts of her book we can get a glimpse of her concrete suggestions for improvement. With regards to existing children's literature, she found it to be either moralistic, referring to an unspecified canon of children's classics, or escapist, a label she reserved for the newcomers to the canon of Swedish children's literature who had written ›fantastic‹ and nonsensical stories: Astrid Lindgren, Lennart Hellsing and

Tove Jansson. Ambjörnsson saw both types of literature resulting from a desire to protect children:

I believe first and foremost that this segregation of children's books is rooted in the Romantic notion of the child: in the myth of the child as pure and innocent, who lives in another world, a child who has to be protected whatever the costs because he does not understand, and cannot handle, the hard reality of the adult world.
(Ibid., pp. 23–24)

The protective ideals, Ambjörnsson argued, associated with earlier Swedish and Western children's literature – and other media products for children – led children's media to preserve existing social and cultural values. The new and alternative media products which Ambjörnsson sought as a supplement to the existing ones, were social-realistic, non-idyllic stories that would make children aware of »the conflicts of interest that exist in everyday society« and would »imprint« children with a »critical and anti-authoritarian attitude« (Ibid., pp. 25–26). Existing media products for children, in Ambjörnsson's eyes, were not able to meet children's needs and desire for information about the society in which they lived. An explicit politicisation of children's media was high on Ambjörnsson's wish list because she believed children would be able to see the impact that all children's media had on them when they were exposed to new and different values. Showing children the influence their media experiences had in terms of imprinting them with certain norms and values was thus a way of teaching children critical awareness.

For Ambjörnsson, children's media products had to reflect this as children were part of everyday society in every respect – culturally and socially as well as economically and politically. This was the same view of the child as was evident in Hellsing's *Thoughts on Children's Literature*. Ambjörnsson's line of reasoning also drew upon Hagemann's call for realistic literature. In her book, Ambjörnsson pointed out that she thought children's interests were neglected in the production, distribution and consumption of media aimed at them. She indicated that by neglecting to inform children about things they encountered in their everyday lives (that is, sad or negative emotions, war and death on television, inequality and social unfairness at school, etc.), children's media became irrelevant. This neglect, she argued, drew children into the arms of commercial trash culture (Ibid., p. 24). In order to give children media products they would actually want, she thought that more realism was needed because children were much more interested in the surrounding society than they were given credit for by the producers, distributors, parents, and other adults who acted as co-consumers.

The power of the establishment in the production, distribution and consumption of children's media maintained the status quo that Ambjörnsson wanted to change, both for the betterment of children's media and for society as a whole. Ambjörnsson's call for media products that dealt with (what she, from her socialist viewpoint, saw as) society's problems was deeply intertwined with her wish to bring down established hierarchies between children and adults. Children in her view presented a critical, sociocultural potential that was suppressed by conservative adult powers, or as she wrote in an article in 1967: »Often enough children are better informed on certain points than their parents and may be even more capable of making assessments in a non-judgemental and realistic way.« (Ambjörnsson 1967 a, p. 127) The way in which Ambjörnsson described children thus bore a close resemblance to a kind of »natural socialist« whose inner potential had to be set free by children's media. Hence, although she wanted to get rid of the Romantic

ideals that were commonly applied in the judgement of art and media, her view of the child as having an innate ability to make the right decisions drew upon a similar conception of the child's natural, untainted nature.

6. Conclusion

This article has shown how approaches to childhood and art, in particular literature for children, changed in the 1960s. This was a transformation that altered norms and values in Scandinavian children's media at large. To understand the foundation for this great change in norms we must, however, understand the background against which it was established, as laid out in this article. The sociocultural modification of the Scandinavian welfare state from both inside and outside destabilised known beliefs and practices regarding family life, gender divisions, childcare and the status of children in society. Discussions about values and norms for and in children's literature were deeply imbedded in this context. Everything from Helsing's criticism of the norms of Zweigbergk and Bolin to Peterson and Buttenschøn's criticism of institutional power and Hagemann's critique of the ›protectionist‹ tradition, pushed the limits of how children's literature could be conceptualised in relation to both its traditional institutions and also, of course, to its readers. Children's literature was no longer solely in the hands of the welfare state's great social engineers of education, teachers and librarians, but was entering a much larger field where authors, critics and intellectuals at large questioned its role in children's lives. The ways in which Ambjörnsson's book drew upon this change tapped into a nascent international shift in children's literature: away from pedagogy and psychology and towards the broad field of the humanities, which in this period was loaded with critical questions about the producers' interests and ideologies (Butler 1972; Lanes 1971). When Ambjörnsson questioned the basis for the production, distribution and consumption of children's media, she transformed the questions from the environment of children's literature into a general discussion of enculturation via media consumption. Her challenge of established norms in children's media rested, as we have seen, on a strong belief in children's capabilities to act as competent, empowered citizens. This belief in children's social and political interest had a great impact on the ways in which the possibilities for an explicit political agenda in children's media were conceptualised in Scandinavia at large.⁵ In terms of the genres that came to dominate children's media in Scandinavia, this agenda meant that productions which emphasised realism and contained explicit political messages came to the fore in the following decade. This development was linked to international trends, including the belief in children's capability to react appropriately to an unjust world (Jenkins 2002; Lanes 1971; Rotskoff / Lovett 2012; Short-sleeve 2011). In Scandinavia the ›'68‹ youth rebellion's ideas of empowerment and equality converged with core policies within the welfare states and new conceptualisations of children, leading to a radical redefinition of the role children's media should play in children's lives.

⁵ See chapters 4 and 5 in Jensen 2017 for a detailed discussion of this development.

Secondary literature

- Adelswärd, Viveka / Alm, Martin / Bergenheim, Åsa / Björck, Henrik / Christensson, Jakob (2009): Signums svenska kulturhistoria. 1900-talet. Lund
- Ambjörnsson, Gunila (1966): Barnboksproblem och barnbokskritik. In: Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, 04.06.1966
- Ambjörnsson, Gunila (1967 a): Det isolerade barnet – den isolerade barnlitteraturen. In: Bonniers Litterära Magasin, Vol. 35, No. 11, pp. 126–131
- Ambjörnsson, Gunila (1967 b): Att göra lodjuren til gräsätare – en enkel kommentar. In: Bonniers Litterära Magasin, Vol. 35, No. 6, pp. 439–444
- Ambjörnsson, Gunila (1967 c): Låt barnboksförfattaren skriva som han vill. Reply. In: Göteborgs-Tidningen, 27.03.1967
- Ambjörnsson, Gunila (1968 a): Skräpkultur åt barnen. Stockholm
- Ambjörnsson, Gunila (1968 b): TV-skräp åt barnen? In: Röster i radio TV, Vol. 11, No. 35, pp. 8–9, 52
- Ambjörnsson, Gunila (1968 c): Är verklighet ett fullt ord för radio och TV. In: Konkret, Vol. 2, No. 2, pp. 48–50
- Ambjörnsson, Gunila (1968 d): Viktigast vad barn-TV inte gör. In: Göteborgs-Tidningen, 20.03.68
- Andersen, Peter Østergaard (2007): Pædagogik og pædagogiske teorier i Danmark fra 1960. In: Andersen, Peter / Ellegaard, Thomas / Muschinsky, Lars Jakob (eds.): Klassisk og moderne pædagogisk teori. Copenhagen, pp. 54–98
- Andresen, Astri / Garðarsdóttir, Ólöf / Janfelt, Monika / Lindgren, Cecilia / Markkola, Pirjo / Söderlin, Ingrid (2011): Barnen och välfärdspolitiken. Nordiska barndomar 1900–2000. Stockholm
- Anon. (1965): Bravo Sverige. In: Børn og bøger Vol. 17, p. 157
- Antonsson, Birgit (1967): Pedagogisk oversitteri i barnbokstänkandet. In: Nerikes allehanda, 17.06.67
- Barn og kultur (1969): Barn og kultur: Nordisk kulturkommisjons symposium, Hæsselby slott 29.11–1.12.1969. Unpublished symposium report. From the archive of Norsk barnboksinstittut, Oslo
- Bäckström, Lars (1966): Revolution i barnlitteraturen. In: Medicinska föreningarnas tidskrift, Vol. 58, No. 43, pp. 376–379
- Bolin, Greata / Zweigbergk, Eva von (1945): Barn och böcker. Stockholm
- Breen, Else (1995): Slik skrev de: Verdi og virkelighet i barnebøker 1968–1990. 2nd ed. Oslo
- Butler, Francelia (1972): Death in Children's Literature. Children's Literature, Vol. 1, No. 1, pp. 104–124
- Buttenschøn, Ellen (1966): Kvalitetsdebatten. Kvalitetsbedømmelse af børnelitteratur, cont. III. In: Børn og bøger, Vol. 18, pp. 26–27
- Christiansen, Niels Finn / Petersen, Klaus / Edling, Nils / Haave, Per (eds.) (2006): The Nordic Model of Welfare: A Historical Reappraisal. Copenhagen
- Gundersen, Svein (1969): Bibliotekstilsynet og den gode børnebog. In: Verdens Gang, 18.10.69
- Hansen, Molly / Annie Rud / Ellen Buttenschøn (1965): Kvalitetsbedømmelse af børnelitteratur. In: Børn og bøger, Vol. 17, pp. 151–156

- Haavet, Inger Elisabeth (2006): Milk, Mothers and Marriage. Family Policy Formation in Norway and its Neighbouring Countries in the Twentieth Century. In: Christiansen, Niels Finn / Petersen, Klaus / Edling, Nils / Haave, Per (eds.): The Nordic Model. Copenhagen, pp. 189–214
- Hellsing, Lennart (1963): Tankar om barnlitteraturen. Stockholm
- Hellsing, Lennart (1965): I barnboksbranschen. In: Aftonbladet, 30.01.65
- Hellsing, Lennart (1966): Kan barnlitteraturen undvaras? In: Aftonbladet, 18.04.66
- Hemme, Gertrud (1968): Barnbokhyllan. In: Dagens Nyheter, 09.11.68
- Jenkins, Henry (2002): No Matter How Small: The Democratic Imagination of Dr. Seuss. In: Jenkins, Henry / McPherson, Tara (eds.): Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture. Durham NC, pp. 251–276
- Jensen, Helle Strandgaard (2013): TV as Children's Spokesman: Conflicting Notions of Children and Childhood in Danish Children's Television around 1968. In: Journal of the History of Childhood and Youth, Vol. 6, No. 1: 105–128
- Jensen, Helle Strandgaard (2017): From Superman to Social Realism. Children's Media and Scandinavian Childhood. Amsterdam, Philadelphia
- Jørgensen, Thomas Ekman (2008): Sweden and Scandinavia. In: Klimke, Martin / Scharloth, Joachim (eds.): 1968 in Europe: A History of Protest and Activism 1956–1977. London, pp. 239–252
- Kåreland, Lena (2009): Inga gåbortsföremål: lekfull litteratur och vidgad kulturdebeatt i 1960 – och 70-talens Sverige. Göteborg
- Kellberg, Per (1966): Må barnboken explodera. In: Expressen, 06.08.66
- Korsvold, Tora (2008): Barn og barndom i velferdsstatens småbarnspolitik: En sammenlignende studie av Norge, Sverige og Tyskland 1945–2000. Oslo
- Lanes, Selma (1971): Down the Rabbit Hole: Adventures and Misadventures in the Realm of Children's Literature. New York NY
- Lindgren, Anne-Li (2003): Teve-samhället som förälder. En statlig kommitté gör utbildningsprogram för barn och vuxna på 1970-talet. In: Sandin, Bengt (ed.): Politik, påverkan och vägledning. Om barn, jämställdhet, mat och olycksfall i utbindningsprogrammen. Stockholm, pp. 20–92
- Lindgren, Anne-Li (2006): Från små människor till lärande individer: Föreställningar om barn och barndom i förskoleprogram 1970–2000. Lund
- Mai, Anne-Marie (2004): »Come writers and critics who prophesize with your pen.« 1968 i dansk litteratur og litteraturhistorieskrivning. In: Olsen, Niklas / Andersen, Morten Bendix (eds.): 1968. Dengang og nu. Copenhagen, pp. 68–79
- Noreen, Gunilla (1965): Boken vi ger dem. Biblioteksbladet, Vol. 59, No. 50, pp. 716–719
- Nørgaard, Ellen (2008): Indoktrinering i folkeskolen: Historier om realiteter og spøgelses i kulturkampens arena. Copenhagen
- Nørgaard Jepsen, Viggo (1966): Overlagt mord på forfatterne? In: Jyllands-Posten, 08.02.66
- Nygaard, Beck (1966): Debatten om børnebøgerne. In: Jyllands-Posten, 17.01.66
- Olsen, Niklas / Andersen, Morten Bendix (eds.). (2004): 1968. Dengang og nu. Copenhagen
- Peterson, Hans (1965): I barnboksbranschen. In: Svenska Dagbladet, 26.01.65
- Rotskoff, Lori / Lovett, Laura (2012): When We Were Free to Be: Looking Back on a Children's Classic and the Difference it Made. Chapel Hill NC
- Rydin, Ingegerd (2000): Barnens röster: Program för barn i Sveriges radio och television, 1925–1999. Stockholm

- Shortsleeve, Kevin (2011): The Cat in the Hippie. In: Vallone, Lynne / Mickenberg, Julia (eds.): *The Oxford Handbook of Children's Literature*. Oxford, pp. 189–209
- Sjöstrand, Ingrid (1970): Barnet borttappat i badvattnet. In: *Expressen*, 09.12.07
- Stjärne-Nilsson, Kerstin (1965): Barnboken belyst. In: *Kvällsposten*, 05.08.65
- Strömstedt, Margareta (1965): I barnboksbranchen. Reply. In: *Dagens Nyheter*, 10.01.65
- Strömstedt, Margareta (1968): Kulturpolitik för barn. In: *Dagens Nyheter*, 16.04.65
- Sundkvist, Maria (2006): *Klassens klasser: Gymnasieföreningar i läroverk och gymnasieskolor 1846–1996*. Stockholm
- Svendsen, Marie (1966): Før en børnebogskonference. In: *Jyllands-Posten*, 15.01.66
- Svendsen, Marie / Annie Rud (1966): Kvalitetsbedømmelse af børnelitteratur, cont. In: *Børn og bøger*, Vol. 17: 178–180
- Thuen, Harald (2008): *Om barnet: Oppdragelse, opplæring og omsorg gjennom historien*. Oslo
- Thomson, Mathew (2013): *Lost Freedom. The Landscape of the Child and the British Post-War Settlement*. Oxford
- Wahlgren, Åke (1966): Barnbokstanter – behövs dom? In: *Fönstret*, Vol. 12, No. 43, pp. 28–29
- Weinreich, Torben (2006): *Historien om børnelitteratur: Dansk børnelitteratur gennem 400 år*. Copenhagen
- Wernström, Sven (1966): Barnbokstanter – behövs dom? In: *Fönstret*, Vol. 12, No. 43, pp. 20–22, 28
- Widerberg, Siv (1965): Den moraliska barnboken. In: *Dagens Nyheter*, 18.03.65
- Widerberg, Siv (1966): Moralisterna i barnkammaren. In: *Aftonbladet*, 06.07.66
- Wiggershaus, Rolf (1994): *The Frankfurt School: Its History, Theories and Political Significance*. London, Cambridge MA
- Winge, Mette. 1973. *Dansk børnebogskritik*. Copenhagen

Short CV

Helle Strandgaard Jensen, PhD, Associate Professor of Contemporary Cultural History, Department of History and Classical Studies, Aarhus University, Denmark. Areas of research: contemporary childhood and media history in Scandinavia, Western Europe and the US since 1945, media productions as a historical object of study, how uses of digital media influence the discipline of history.

The Publishers' Spring? May '68 and the ›Radical Revolution‹ in French Children's Books

SOPHIE HEYWOOD

The years around May '68 (c. 1965 – c. late-1970s) are widely understood to represent a watershed moment for children's books in France. An important factor was the influence of a new fringe of avant-garde publishers that attracted attention across their trade in and beyond France. Using archives and interviews and accounts of some of the books produced and their reception, this article presents case studies of the most influential publishing houses as a series of three snapshots of the areas of movement in the field. At the same time, it evaluates the extent to which the social, cultural and political upheavals in France in the wake of May '68 helped to alter the shape of book production for children and to bring about a ›radical revolution‹ in the children's publishing trade.

On 23 December 1972, Maurice Fleurent, the director of picturebooks at Hachette sat at his desk and wrote a series of letters to fellow publishers and writers. He explained his excitement about the radical changes he was witnessing in his trade: »this is publishing as revolution.«¹ Hitherto the largest publisher in the children's market in France, Hachette's dominance was being eroded in the 1970s by marked shifts in the children's publishing field. The years around May '68 (c. 1965 – c. late-1970s) are widely understood to represent a watershed moment for children's books in France. As Isabelle Nières-Chevrel put it: »children's literature enjoyed for a short period the quasi-status of ›counterculture‹ [...] This so-called ›minor‹ literature revealed it had the power to disturb, to shock and to challenge conventions, thus proving that it could be, in effect, ›real literature‹« (2010).

An important factor was the influence of a new fringe of avant-garde publishers that attracted attention across their trade in and beyond France. These publishers were part of a phenomenon which Jean-Marie Bouvaist and Jean-Guy Boin dubbed »the publishers' spring,« (1989, p. 50) namely the ›boom‹ of small presses which appeared in the wake of '68. Just as the larger publishing houses were moving towards more global and commercial structures (computerisation, conglomeration and profit-driven editorial policies), these small presses flourished, seeming to offer an alternative to the mainstream publishing industry, which by the turn of the twenty-first century was characterised by André Schiffrin as »publishing without publishers« (1999). Pierre Bourdieu's analysis of this transformation in France spoke of a »conservative revolution« (2008, p. 123) in publishing, as the main literary field moved towards commercially driven publishing houses, which meant that even venerable literary publishers such as Gallimard were beginning to prioritise the bottom line over literary creation. Can we, by way of contrast, speak of a ›radical revolution‹ in the children's field in the 1970s?

1 Letter to François Ruy-Vidal, 23 December 1970. 44HAC/6845, Hachette Jeunesse archives, preserved at the Institut mémoires de l'édition contemporaine, fonds Hachette. Unless otherwise specified, all translations are by the author.

Through a structural analysis of the changes that took place in the children's publishing trade in France, this article explores the extent to which it witnessed a ›radical revolution‹ in the wake of May '68 when those on the margins of the field profoundly influenced the mainstream presses. While the ›springtime‹ of those years may have been relatively short-lived, the impact of the small presses, in the case of the children's field, appears to have been greater than the size and length of time during which they were active might have suggested. A large-scale analysis of the entire children's publishing trade in France at this time is clearly beyond the scope of one short article (for a non-exhaustive list of the small publishers active in this period, see Piquard 2004, pp. 55–58). Instead, using archives and interviews in addition to accounts of some of the books produced and their reception, case studies of the most influential publishing houses will be presented as a series of three snapshots of the areas of movement in the field. Such an approach allows an examination of the extent to which the social, cultural and political upheavals of the years around May '68 helped to alter the shape of book production for children in France.

1. Snapshot 1: Editions Harlin Quist and the 1960s avant-garde

The post-World War Two children's book market in France was buoyant but restricted by conservatism and censorship. The so-called ›thirty glorious years‹ of the postwar economic miracle would prove to be kind to the sector, as the baby boom and innovations in printing technology promoted phenomenal growth in the volume of books being produced and sold. According to the trade journal *L'Imprimerie Nouvelle*, in 1963 children's book sales had doubled in the previous five years, and by then represented 15% of overall book sales (Anon. 1963). Nevertheless, as it expanded, the industry remained steadfastly set in its ways. This was encouraged first by the structure of the field: over 80% of the children's market in this period was divided between the three publishing houses Hachette, Flammarion-Deux Coqs d'Or and Nathan, with Hachette comfortably in the lead (Soriano 1965). The cost of producing large print runs for the mass market restricted editors to »safe choices« that would be guaranteed to sell, as Louis Mirman of the Hachette children's department explained (Soriano/Guérard 1956, pp. 39–40). Secondly, the anxieties about the child in the wake of the Second World War and French collaboration, compounded by the ideological struggles of the Cold War in France, led to the children's publishing industry becoming subject to intense scrutiny, as set out in the 1949 law regulating publications for children. With this law, all publications for children and the young were prohibited from depicting »in a favourable light; criminal activities, dishonesty, stealing, laziness, hatred, debauchery, or all acts that might be termed as crimes or offences of a nature that might demoralise young readers.« The aim was to protect the nation's youth from foreign influences (notably US American comics) but also to reinforce the idea that publishers had a patriotic responsibility to contribute to the moral reconstruction of France (Crépin/Groensteen 1999; Heywood 2016). This legislation, and the far-reaching powers of the commission established to enforce it, dominated the landscape of postwar children's publishing in France. Nevertheless, there were a few outliers in the field, such as the art publishers Robert Delpire and Laurent Tisné, who published a handful of picturebooks that experimented with form (for example, Delpire's production of André François' *Les larmes du crocodile* [*Crocodile Tears*], in 1956, or Tisné's production of Zinken Hopp's *La Craie Magique* [translated from the Norwegian *Trollkrittet*] and illustrated by Gian Berto Vanni, in 1959). However, these books

were very much on the periphery of the children's sector, and indeed at the margins of the main interest of the publishers producing them. They were not aiming to challenge prevailing ideas on children's literature. By the late 1960s, therefore, the French children's book trade was ripe for change.

The winds of change blew in from abroad. New York in the 1960s was seen to be where the most exciting children's books were being published, thanks to the work of Maurice Sendak and Tomi Ungerer, and Ursula Nordstrom's audacious approach to editorial commissions at Harper & Row (Gaiotti et al. 2015). The radical movement in the US centred on challenging what was seen as the flawed representation of childhood in books as a cosy, protected universe (Heywood 2018a). Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are* (1963) depicted a rebellious young boy's journey to a place to meet the »wild things,« where he danced with them in a »wild rumpus.« Sendak's acceptance speech for the 1964 Caldecott Medal, which he was awarded for the book, made his ideas clear: »Certainly we want to protect our children from new and painful experiences that are beyond their emotional comprehension and that intensify anxiety; [...] [but] it is through fantasy that children achieve catharsis. It is the best means they have for taming Wild Things.« (Sendak 1964) No doubt because he touched upon the issues of child protection and trauma, topics which had proved particularly sensitive in the debates that had led to the 1949 law, Sendak's ideas shocked, and then resonated loudly in France. As Nières-Chevrel (2010) puts it, Sendak's *Where the Wild Things Are* is regarded as one of the key works in the revolution in French children's books. Such is its symbolic importance, she writes, that a »legend« has grown up about the book's French reception. French critics are alleged to have spurned Sendak's book on its publication by Delpire as *Max et les maximonstres* in 1967, judging it to be »dangerous.« They preferred to ignore it rather than write harsh reviews. There may be some truth to this claim; in a letter to the French publisher François Ruy-Vidal, Maurice Sendak referred to the »fiasco« with Delpire.² Etienne Delessert suggests Delpire only sold 300 copies of the title (2015, p. 65).

Crucially, Sendak's and Ungerer's books acted as inspiration, even if they did not sell well in France. For example, the new imprint L'Ecole des Loisirs [Playtime School] (founded in 1965 as the children's department of the education publisher L'Ecole), sought to invigorate children's books in France through publishing the leading lights of the New York picturebook scene, which they discovered through the Frankfurt Book Fair. Although the French rights to Sendak's *Where the Wild Things Are* belonged to Delpire, L'Ecole des Loisirs acquired other titles by Sendak after their star-struck editor Arthur Hubschmid went to New York to meet Sendak around 1967 (Gaiotti et al. 2015, pp. 52–53). L'Ecole des Loisirs published Ungerer's *The Three Robbers* (1961) as *Les Trois brigands* in 1968 (Ungerer 1968), and when Delpire closed its children's department in 1969, also acquired the rights to *Where the Wild Things Are*, issuing a new French edition in 1974. Jean Delas, another editor at L'Ecole des Loisirs, recalled how they were reproached at the time for buying the rights for too many US American books. However, he argued this was because French ideas on children's books at that time lagged behind their foreign peers (JPL 2008b, p. 131). Initially then, revolution at home looked to close the gap with ideas from abroad.

Where the Wild things Are inspired another newcomer, François Ruy-Vidal, to become a publisher:

² Letter from Maurice Sendak to François Ruy-Vidal, 4 January 1971, held in the Heure Joyeuse,

[henceforth HJ] Médiathèque Française Sagan, archives François Ruy-Vidal, carton 16

Quite simply because it was the first book in which a child told his mother ›I'll eat you up.‹ The child is no longer subject to the fear of being eaten up, he has instead rejected and overcome it. [...] As an adult, I found *Where the Wild Things Are* and *Warwick three bottles*[sic]³ were books that shocked [livres-chocs], that acted as a stimulant and incited me to think about what we could and should publish for children.
(Ruy-Vidal 1974, pp. 17–18)

For Ruy-Vidal, this was precisely the sort of material that French publishers needed to jolt them out of the state of »hyperprotection« of the child that had led the industry to slip into creative decline in the wake of war and collaboration (Capet / Defert 1971, p. 29). His work in teaching and children's educational theatre had convinced Ruy-Vidal that children's books needed to be completely revolutionised in France. He went into partnership with the US American publisher and former theatre director, Harlin Quist. They founded Editions Harlin Quist in 1967, a French company in which Ruy-Vidal owned the majority share, but which worked in coproduction with Quist's New York-based company, A Harlin Quist Book. There was a new type of structure in French children's publishing in postwar France, hitherto dominated by family-run educational presses (Piquard 2004, pp. 25–66).⁴ Delpire and Tisé (and earlier, interwar publishers, too) had shown that children's books could be art books, even if this idea had failed to convince consumers.

Editions Harlin Quist set out to be an avant-garde literary and artistic publisher, deliberately countercultural: the aim being to shake up the staid industry through experimentation and provocation. This new press sought to bring the best of contemporary art, literature and design into children's book publishing. Their watchword was freedom. The artist Patrick Couratin recalled how illustrators usually had very little room for manoeuvre, while »Quist and Ruy-Vidal offered us an artistic freedom that was a real blast of fresh air« (2009).

As Ruy-Vidal wrote: »My question was always the same. Why did we have to be so prudent, so timid, so timorous, so boringly reassuring as soon as it became a question of children's books?« (1982, p. 5) In 1973 he would write: »There is no such thing as literature for children, only literature.«⁵ In other words, he explained, »we ought not to make books that speak down to children, rather we must give them the best: the best artists, the best writers, the most beautiful colours, the finest writing.«⁶

In this spirit, Quist and Ruy-Vidal sought out the luminaries of the contemporary literary and artistic scenes to work with them. Samuel Beckett and Harold Pinter declined, but Eugène Ionesco and Marguerite Duras were interested. While commissioning well-known authors to write for children was not a novel editorial strategy, their particular project produced unusual works that pushed the boundaries of children's literature to their limits. In the case of Ionesco's *Contes* (1968–1969) [*Stories*], four books for »children under three years of age,« it also proved successful. The playwright concocted a series of nonsense tales told by a hungover father to his young daughter, which played with language and levels of consciousness. The surreal potential of the stories was then

3 First published as *Warwick's 3 bottles* by André Hodeir, illustrated by Tomi Ungerer, 1966, New York, translated into French as *Les Trois bouteilles de Warwick*, Paris, 1976.

4 The exception to this rule of the domination of the education presses was the trade publisher Flammarion, which had opened up a children's

department in the 1930s to produce the progressive Père Castor series. On the differences between this interwar avant-garde and the 1960s avant-garde, see Beckett, 2015, pp. 217–240.

5 See Grasset catalogue for the children's list 1973.

6 See Grasset catalogue, 1973.

amplified in the illustrations. Sendak admired Etienne Delessert's »uncanny imaginings«⁷ in stories number one and two, where large Cheshire cats paid homage to Lewis Carroll and rhinoceroses roamed free in children's parks, a playful nod to Ionesco's most famous play. Nicole Claveloux's images for story number four appeared to riff on the idea of the doors of perception, images of doors opening in ceilings, even inside characters' heads, and doors within doors were reflected in mirrors. Editions Harlin Quist was a tiny venture, but this was an ambitious editorial project, with four books written by a well-known avant-garde author and published in multiple languages. Recruiting such authors was a strategy for generating sales, but also for attracting the attention of critics. It was not a project to be ignored.

For Ruy-Vidal, the promotion of a new French school of artists was particularly important. He wanted to challenge the prevailing assumption that the French were incapable of producing quality children's books (Ruy-Vidal 1973, p. 92). Editions Harlin Quist set out to recruit young artists, effectively launching the careers of a number of talented French illustrators. Psychedelia, surrealism, comics, and pop art influences entered French children's book illustration in the years around '68 – with vivid results. The best example was the young Saint-Étienne native, Nicole Claveloux. She started to work for Editions Harlin Quist in 1967, not long after graduating from art school and being talent-spotted by Ruy-Vidal, who had seen her work in the magazine *Marie-France* (Bruel 1995, pp. 38–39). In her first work for a title authored by Ruy-Vidal, Claveloux balanced delicate line drawings with exuberant typography that swirled across the pages for his text, *The Secret Journey of Hugo the Brat* (1968, French edition *Le Voyage extravagant de Hugo Brise-Fer*, 1970). *The New York Times* included it in its list of 10 Best Illustrated Children's Books for 1968. The psychedelic influence was most apparent in Claveloux's illustrations for Guy Monreal's *Alala: les télémorphoses* (1970) (see Heywood 2018b). Similarly, her images for Richard Hughes's *Gertrude et la sirène* [*Gertrude and the Mermaid*] (1971) floated Heinz Edelman-inspired hippie characters across pages in an aquatic palette of purples, turquoises, greens and yellows, which amplified the nightmarish, ethereal feel of the book. François Vié pointed out that both Ruy-Vidal and Harlin Quist had a gift for uncovering talent by commissioning artists and designers to work in children's illustrations, usually for the first time (1984, p. 45). Important new French recruits also included Claude Lapointe, Henri Galeron and Tina Mercié. Finally, the publisher brought in new talent from other media, notably comics artists such as the Franco-Argentine Guillermo Mordillo and the cartoonist Jean-Jacques Loup, who further enriched the French picture-book scene.

Thanks to the renewal taking place in picturebooks in the years around '68, avant-garde French children's illustrators were beginning to gain in numbers and attract interest. The influential Swiss magazine *Graphis* was one of the first to recognise this new vitality, with a special issue dedicated to international children's book design and illustration in 1967. Works by European artists were prominent, including French books published by Delpire, Tisé and Editions du Cerf. Quist Books made their mark on the issue: one of their artists, Eléonore Schmid, designed the cover; Harlin Quist wrote the section on the USA; and they ran a full-page advertisement. Another sign of acclaim was the Prix Graphique Loisirs Jeunes, which was launched in 1971 to honour children's book illustrators and was the first prize of its kind in France. The French picturebook scene gained

7 Editions Harlin Quist paperback catalogue, 1974, p. 32.

notoriety in around Christmas 1972, when the child psychologist Françoise Dolto attacked Editions Harlin Quist in an interview entitled, *Littérature enfantine: attention danger!* [Danger, children's literature!] (1972). She accused the publisher of trying to poison the minds of the children of the social elite, and, ultimately, of threatening the moral fabric of society. Published in *L'Express*, a respected large-circulation magazine, the article hastened the eventual demise of Editions Harlin Quist in 1973. However, it also helped stimulate debate; notably the round table organised by Bermond and Boquié (1973), (on the Dolto affair, see also Heywood 2018b). Further recognition came in October 1973, when the Musée des arts décoratifs du Louvre (Paris) held an exhibition celebrating avant-garde picturebook art for children. The US American rebels highlighted at the beginning of this section, Sendak and Ungerer, were joined in the exhibition by many French names, and the publishers Delpire, L'Ecole des Loisirs and Editions Harlin Quist were well represented. The subversive reputation of the new generation of picturebook publishers was sealed. A review of the exhibition by the author Michel Tournier announced »Children's books: now everything is possible.«⁸

Snapshot 2: Hachette – the establishment responds

Such attention-grabbing headlines could not fail to pique the interest of the larger children's presses, and these early rumblings of change began to reverberate in the offices of the major publishers. The first mainstream publishers to respond were education specialists. This section, the second snapshot of movement in the field, looks at the impact of this avant-garde on the largest publisher in the field – the behemoth Hachette, known to its many detractors as the »green octopus« (Mollier 2015, pp. 101–138) (and whom many of the rebels had had in mind as the worst offender when they attacked the current state of children's books).

It was becoming clear that the children's book trade could not remain hostile to innovation against a backdrop of profound social and cultural change in France. As early as 1967, an internal market study report at Hachette had identified serious problems for their picturebooks production; namely that their market share of around 35–40% in the 1950s had fallen to under 20% in less than a decade. Supermarkets and department stores were increasingly stocking cheaply produced colour picturebooks, while at the other end of the market, the report noted that »publishers are betting on increasingly intellectual parents. In this domain, only elegantly presented (if not avant-garde) books are sure to sell (the latest example of this trend is L'Ecole des Loisirs).« It concluded that Hachette had failed to keep up with competitors who had proved better able to adapt to a fast-evolving market.⁹ »Something was in the air,« as Jean Delas of L'Ecole des Loisirs put it (JPL 2008b, p. 127). Books for children had been democratised, and rebellious youth culture was flourishing in the 1960s across Western democracies. Mothers were increasingly educated to university-degree level. For Delas, the market was also changing as a direct result of the new society engendered by '68. François Maspero, the leftist publisher and bookseller whose paperback series was credited with helping to spread the revolutionary theories of '68, also had an excellent children's section in his shop in the Parisian Latin Quarter. He became the first serious stockist of L'Ecole des Loisirs. Across France, specialist children's libraries were beginning to emerge in the early 1970s. A

⁸ Press cuttings in the HJ Ruy-Vidal archive, carton 18.

⁹ HAC/S14C156B3, Market Studies 1967

generation of militant children's critics, teachers and librarians were fighting for children's books to be taken seriously as quality literature by schools. May '68 had rekindled interest in progressive pedagogies, even a society without schools. Educational reform looked increasingly possible. These efforts were still on a tiny scale compared to Hachette's operations – but if schools could be taken on board, then publishers who reflected the new zeitgeist posed a potentially serious threat to the huge publisher.

In response, Hachette set up a new picturebook division in their juvenile department in 1967.¹⁰ As Ruy-Vidal observed, one of the reasons why the large French children's publishing houses produced what he called »bad books« was due to their failure to invest in the books of the future: »they have the resources, and so normally they should have research and innovation divisions« (Capet/Defert 1971, p. 29). The editor who was promoted to the position of director of picturebooks at Hachette, Maurice Fleurent, was acutely conscious of this problem. For several years prior to his promotion he had been calling for Hachette's management to set up a design office [bureau d'études] to advise editorial staff on technical solutions for putting new editorial ideas into practice.¹¹ Now that he was in charge of picturebooks, Maurice Fleurent was scouting for new talent, and he set out to court Ruy-Vidal in particular. It was Ruy-Vidal's work that had elicited Fleurent's excited letter about revolution, cited at the beginning of this article. When they met at the Bologna Children's Book Fair, Fleurent (jokingly, one presumes) called Ruy-Vidal a »Maoist,« and said to him »you are the trailblazers – and Hachette will follow you« (Ruy-Vidal 1973, p. 92). Fleurent remained sceptical about the degree to which the public's taste had truly evolved, and he was convinced that these smaller publishers needed the support of the big ones. In an interview published in the literary supplement *Le Figaro littéraire* (Jaubert 1971), Fleurent referred to the small publishers as kamikazes, aesthetic adventurers on a suicide mission in a market that could not sustain them, citing the closure of Delpire's children's section and the difficulties Tisé experienced after publishing *Bussy l'hamster doré* [*Bussy the Hamster*] in 1968, as examples. This same interview floated the possibility that Hachette might distribute Editions Harlin Quist's books. Ruy-Vidal refused the offer; he had found Fleurent's overtures rather clumsy.¹²

Henceforth the battle cry of Hachette's new picturebooks section was »death to pink rabbits!« and that apparently even applied to avant-garde pink rabbits (Jaubert, 1971). For Fleurent the »revolution« that would overturn »this burning desire to infantilise children« must produce books that »excite children's curiosity, provoke further research, lead to a desire for further information, stimulate critical thinking and an »intelligent understanding« of the world that surrounds them.«¹³ Fleurent set out his position in the 1973 Hachette picturebooks division catalogue, which was really a manifesto for change: *10 millions de jeunes lecteurs* [*10 million young readers*]. Produced in collaboration with the literary critic Claude Bonnefoy and with a preface by the children's literature studies pioneer Marc Soriano, this booklet certainly struck a new tone (it was the first time that a Hachette children's catalogue had quoted Roland Barthes or Marshall McLuhan), but it was hardly revolutionary. In this mission against »pink rabbits,« Fleurent argued that television could entertain children, while encyclopaedias, reference books, and activity books would furnish them with the tools they needed to become »citizens who stand up, rather than lie down« (Fleurent/Bonnefoy, 1973, p. 31). Fleurent may have been

10 HAC/S14C131B4.

11 For example, HAC/S14 C140B3.

12 Letter to Marie-France Ionesco, 28 December

1997, HJ Ruy-Vidal archives, carton 16.

13 Letter to Jacques Monod, 23 December 1970, 44HAC/6845.

inspired by the changes he felt the industry was undergoing, and was keen to theorise and modernise, but he was hardly a radical '68er. Nonetheless, it was clear that the upheavals in French society generally, and in the children's books sector specifically, had inspired Fleurent and his division to reappraise their role.

There was one major project undertaken by Hachette's new picturebook division, however, that definitely was aligned with the spirit of '68. The 1973 catalogue showcased *L'Encyclopédie de la vie sexuelle. De la physiologie à la psychologie* [*The encyclopaedia of sexuality. From physiology to psychology*], which was produced in the spirit of promoting critical thinking through science. Designed to teach children and teenagers »progressively and objectively« about sex and sexuality, it was a multivolume work written for different stages of development (from children aged 7–9 years up to parents and educators). Written by a team of four doctors and a sociologist, these volumes were presented in the catalogue as liberating children; even from adult authority: »The authors have tried above all to free [*débarrasser*] young people from their fantasies (fear of being abnormal, of parental reprisals and hostility) that can compromise, even endanger, the harmony of their present and future sex life.« (Fleurent / Bonnefoy 1973, p. 146) This publication appeared just before a controversial law was passed introducing compulsory sex education into French secondary schools, brought about (in part) by the demands of May '68 (Chaplin 2011, p. 377). As an education publisher, it was to be expected that Hachette would anticipate this new market opportunity. Certainly the sales of the books were excellent, in France, and across Germany and Italy (Piquard 2004, p. 214). Nevertheless, the presentation of the subject was daring for such a staid publisher. The inclusion of sociological and psychological perspectives, in addition to medical science, and the language of empowering the young through knowledge, echoed the sex education campaigns in the media that had proliferated around 1968 (Chaplin 2011, pp. 382–384). The Communist newspaper *L'Humanité* hailed the project as »a profound challenge to traditional values« (Fleurent / Bonnefoy 1973, p. 147). One reader, a notary, filed a complaint against Hachette, arguing that the encyclopaedia was indecent, anti-natalist and pro-abortion propaganda. The case was dropped.¹⁴

Senior management at Hachette was very much aware that it needed new blood to shake up the ageing publishing house. To this end, Simon Nora, one of the heralds of a ›new society‹ in 1969, was appointed its new chief executive in 1971 (Worms 2016, p. 233). As Vergez-Sans (2016) has detailed, Nora wanted to set up an innovative children's department. In early 1973, Editions Harlin Quist folded. Nora entered into negotiations with Ruy-Vidal to see, once again, whether he could be recruited for Hachette. Ruy-Vidal agreed, but on condition that he would work for the literary house Grasset (owned by Hachette), rather than Hachette itself, and only for two years initially. This was the time he needed to publish a series of book projects that had been put on hold by the closure of Editions Harlin Quist. In fact, Ruy-Vidal stayed until 1976, and published 34 picturebooks for Grasset, including Nicole Claveloux's critically acclaimed illustrations for *Alice in Wonderland* (1974). However, the project encountered difficulties; a combination of many factors, including concerns over sales, and disagreements over book projects (Vergez-Sans 2016).

¹⁴ See http://editeurslesloisdumetier.bpi.fr/bpi_loi-edition/fr/affaires/sexe_et_bonnes_moeurs/encyclopedie_de_la_vie_sexuelle.html

In spite of Hachette's efforts to court the avant-gardists, and to adapt to the changing market, it was clear by the mid-1970s that the large structure was ill-suited to accommodate change. Financial difficulties, the appointment of a new CEO, and restructuring meant that the moment of enthusiasm for innovation was very short indeed, and Hachette had lost its appetite for playing with loss-making experimental departments. Nonetheless, the *L'Encyclopédie de la vie sexuelle* is a fitting reminder that not all the radical projects of that time were initiated by the avant-garde publishers.

Snapshot 3: Gallimard and Le Sourire qui mord

Grasset's recruitment of Ruy-Vidal signalled where the real shift in the children's publishing field was taking place: in the literary presses. The rumpus generated by Editions Harlin Quist had attracted attention far beyond the small milieu of children's book people, not least because of the involvement of the big names of the French literary avant-garde. It had not escaped Claude Gallimard's attention that Editions Harlin Quist had poached Ionesco and achieved critical acclaim in the process. The hitherto marginal status of children's books within the wider literary field was – among other things – the result of the lack of attention paid to them by literary tastemakers, and the fact that only Flammarion among the major French literary publishing houses had a children's department. This final snapshot shows how the years around '68 changed this by analysing the ways in which Gallimard, the main new player in the children's literary field, drew upon and worked with the avant-garde.

In 1972, Pierre Marchand and Jean-Olivier Héron, two young men who had worked in various capacities in the publishing industry and been inspired by Editions Harlin Quist, decided they wanted to publish children's books. They spoke to Héron's former boss, Massin,¹⁵ art director at Gallimard. The Gallimard family had become interested in the idea of setting up a children's department, and had previously approached Ruy-Vidal and Delessert to run it (Delessert 2015, p. 101¹⁶). Senior management was therefore immediately interested in this new proposal. Marchand and Héron wanted to develop picturebooks, but also encyclopaedias and activity books, and to use Gallimard's back catalogue to launch a new, richly visual and intellectually ambitious approach to publishing books for children (Cerisier/Desse 2008, pp. 25–26 and 165–168). As Massin recalls: »They explained something to me that I had not fully realised, which was that in this domain too, things had changed after '68, and that children and adolescents should no longer be deprived of access to forms of expression that hitherto had been the preserve of adults.« (1988, p. 178) Their interest in Gallimard's catalogue was particularly timely: the publisher had just ended its longstanding distribution agreement with Hachette. Gallimard was in a phase of transition and expansion (Fouché 1998, pp. 24–25). Thus it was that Gallimard, a literary publishing house, which had only sporadically produced books for children (albeit successfully, in the case of Saint-Exupéry's *Le Petit Prince*¹⁷), opened its first children's department.

15 Robert Massin. He stopped using his first name in the 1950s.

16 Ruy-Vidal's unpublished memoirs, preserved in the Michèle Piquard papers, University of Tours, carton 48.

17 There was much debate as to whether this really was a book for children. However, it was published for readers aged 12 and above by Gallimard in 1948. See Cerisier/Desse 2008, pp. 121–127.

Marchand would later boast that their department had »rejuvenated« Gallimard, by introducing a new emphasis on the visual, stating that »images are also a form of modernity« (Lienhardt 1999). They did this by recruiting many illustrators from Editions Harlin Quist. The first series 1000 Soleils [1000 Suns] was launched in 1972. The series combined texts from Gallimard's catalogue (such as titles from Albert Camus and Joseph Kessel) and works in the public domain with sumptuous cover illustrations from Etienne Delessert, Nicole Claveloux, Keleck, and Patrick Couratin¹⁸. They also republished several Editions Harlin Quist titles, such as Mordillo's *Crazy Cowboy* (1972) and Ionesco's *Stories*. Two short-lived series – *Enfantimages* and *Grands textes illustrés*, both from 1978–1983 – focused on large-scale images. The folio-size *Grands textes illustrés* series took classic and longer texts and transformed them with large illustrations. These included the Douanier Rousseau-inspired images which Keleck produced for Joseph Kessel's *Lion* (1978) and Delessert's illustrations for Rudyard Kipling's *Just So Stories* (1983). Then came the successes of the Folio Junior paperback series (1977–) and the *Découvertes* encyclopaedia series (1983–) that would lead to impressive international sales. Both of these series adopted the same formula of close attention to the role of images.

A further important component of the department's ethos was its treatment of artists and authors with the respect usually granted to »real« literature: »Gallimard oblige« as Marchand liked to say (Cerisier/Desse 2008, p. 16). The names of authors and illustrators were always prominently displayed in their publications, as were those of translators. This was in direct contrast to the practice current at the Hachette children's department, which was extremely cavalier with credits. Gallimard books also included bibliographies of authors and illustrators. This was common practice in general literary publishing, but it was the first time in France that editors had bestowed this respect on children's literature.

While it was inspired by the avant-garde, as Alban Cerisier (Cerisier/Desse 2008, p. 167) underlines, Gallimard's new department had no intention of being on the cutting edge, with the attendant risks and potential losses that this would entail. Thus, the artists recruited for Gallimard had already earned their reputations, and their »revolutionary« style was by now familiar, even fashionable; many of them were also working for the Catholic publisher Bayard's new youth magazine *Okapi*, for example. Instead, the model adopted was one of associating with the avant-garde through distribution agreements: small, independent publishers benefited from the distribution and marketing capacity of Gallimard, while Gallimard benefited from the unusual titles and the ideas the small, independent publishers added to their catalogue. As Bourdieu notes, it is the newcomers who generate movement, and »their very existence rescues the literary establishment from stasis« (2008, p. 141). For the Gallimard children's department, since its major strength was its literary reputation, it was important to maintain links with the intellectual avant-garde.

The best example of this continued relationship between Gallimard's children's department and the '68 avant-garde came in 1985, when Gallimard stepped in to help the publishing project, *Le Sourire qui mord* [SQM] [The smile that bites]. SQM was very much a product of the intellectual ebullition identified by Boin and Bouvaist (1989, p. 50) in the post-'68 publishing landscape. It was led by Christian Bruel, who, with the failure of political action after '68, had turned to culture as a »second front« to effect

¹⁸ See the full bibliography in Cerisier/Desse, 2008, pp. 207–214.

social change. As with his predecessors, Bruel was inspired to go into children's books by Sendak's *Where the Wild Things Are* (the new edition by L'École des Loisirs appeared in 1974). He and others set up the collective Pour un autre merveilleux [For a Different Fairyland] (1974–1975) and then the publishing structure SQM in 1976, in order to publish the collective's first book, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* [*The Story of Julie Who Had a Boy's Shadow*] (Bruel/Galland/Bozellec 1976). Written by Bruel and Anne Galland, with illustrations by Anne Bozellec, *Julie* was a dark exploration of the emotional fallout experienced by a little girl when her parents could not accept her tomboyishness. It was accompanied by a pamphlet, the text of which placed their work in the context of the »new wind« that was »blowing in the land of publishing for young children,« in which »hitherto taboo themes are beginning to be discussed, experimental book design is booming, and paperback series are appearing.«¹⁹ Subsequent titles were equally subversive; for example *Lison ou l'eau dormante* [*Lison or Still Waters*] (Bruel 1978), which featured a protagonist whose parents were in the process of separating, while *Qui pleure?* [*Who is Crying?*] (Bruel 1977) asked why we cry, and, more saliently, who is ›allowed‹ to cry.

SQM may have been militant, but the books they produced were neither didactic nor solely issue driven. The series Plaisirs [Pleasures] from 1980 is a case in point. These black-and-white picturebooks, with little or no text, revelled in the sensual pleasures of childhood. *Crapougneries* (Bruel/Ruffault 1980) (the title is untranslatable) depicted the mucky and transgressive delights children could find about the home, such as playing with the textures of food or broken toys, and fishing things out of the bin. The controversial *Les Chatouilles* [*Tickles*] (Bruel 1980) was a wordless depiction of two children enjoying tickling each other. As Annie Rolland writes, the book – and indeed the entire publishing project of SQM – was a product of the ideological »earthquake« of the 1960s and 1970s, which used Freudian theory to overturn taboos surrounding sexuality (2013). Rolland notes that the very name of the publishing house, »the smile that bites,« was a nod to psychoanalysis, with its play on two functions of the oral, pleasure and pain. Just as Ungerer and Sendak had first done in the early 1960s, the publications of SQM explored the imaginary of the childhood psyche in its sensual and pleasurable aspects, as well as in its disturbing and nightmarish ones.

As Bruel would later observe, the 1970s were an era when those on the margins could survive or even flourish in publishing, thanks to the social networks and countercultural structures of the period (JPL 2008 a, p. 129). Sales of SQM titles in the early years were through networks of leftist militants. Within nine months *Julie* had sold five thousand copies, and by the time of the Gallimard ›deal‹ in 1985, the title was already in its sixth edition. However, the 1980s were a much more difficult environment for the publishing project. Rising costs forced them to raise their prices,²⁰ and they experienced a series of financial difficulties, which came to a crisis point in 1985. SQM approached Gallimard and, as Bruel later wrote, »Pierre Marchand answered our call for help, telling me that ›the publishing landscape cannot afford to lose Le Sourire qui mord; the equilibrium

19 Bulletin du collectif ›Pour un autre merveilleux‹, July 1976. The SQM archives are preserved at the University of Clermont-Ferrand Special Collections, BCU cote C10124.

20 Letter to their customers, 20 Feb 1980, SQM archive.

21 Marchand had long been an admirer of SQM's books, »which I find highly original (just like the name of your publishing house)« Letter 22 Nov 1978, SQM archive.

of the ecosystem is at stake.«²¹ Henceforth their books were advertised and distributed by Gallimard. Bruel remained at the head of SQM and retained full editorial independence: »Gallimard only sees the books once they have been printed.« (Anon. 1986, p. 25) Bruel explained that they acted as a kind of laboratory, wherein they produced difficult, experimental books (Ibid.). This arrangement allowed Marchand to maintain the links between the Gallimard department and the intellectual and '68-inspired element, and to benefit from SQM's talent scouting for experimental artists. Nevertheless, the terms of the deal were daring for Gallimard, given the uncompromising stance of the SQM and its controversial reputation. The venture produced over 50 picturebooks, including new editions of the original SQM titles under the Gallimard/Le Sourire qui mord logos. SQM discovered such talents as the artists Katy Couprie and Mireille Vautier, who would also go on to work for Gallimard. The ›laboratory‹ arrangement lasted until 1996, when Le Sourire qui mord had to close down. Marchand explained to *Le Monde* that in order to survive, Bruel would have had to agree to compromise his vision and to make concessions to commercial imperatives (some of the titles had been particularly expensive to produce), and Marchand did not want to ask him to do this (Fl. N 1996, p. 12). As Bruel's and Marchand's joint letter put it, Le Sourire qui mord was an anagram of »risque ou dormir« [risk or sleep].²²

Maurice Fleurent had been correct in his assessment that Ruy-Vidal was the trail-blazer; however, it was Gallimard rather than Hachette who would follow closely in his tracks and take the field in a new direction. The Gallimard children's department, Gallimard Jeunesse, was established at a propitious moment when the market was receptive to a more ambitious type of literature for children and the large press itself was in a position to take the risk. In 1978, Hachette's internal assessment was that teachers had overwhelmingly shifted their allegiance to Gallimard's 1000 Soleils and Folio Junior series, thanks to the »halo effect« of the prestigious literary reputation of the publishing house.²³ Henceforth, the children's literary field was more balanced and diverse. It was no longer dominated by the three mass-market publishers, Hachette, Flammarion-Deux Coqs d'Or and Nathan, but now included an increasing number of literary or avant-garde presses such as Gallimard, Grasset and L'Ecole des Loisirs, who, for the sake of their reputation and symbolic capital, had to be more receptive to experimentation and intellectually challenging books. However, the fate of SQM shows just how difficult it was for those on the margins to survive, even with the support of the mainstream, particularly after the conglomerations and mergers in the publishing field stepped up their pace in the 1980s.

4. Conclusion

This series of snapshots of the areas of movement have shown how the years around '68 helped to bring about profound changes in the children's literary field, but how radical was this »publishers' spring«? The language used by the main actors at the time was one of revolution. They felt that May '68 had altered children's place in society, and that their books had to reflect these changes. This was an idea that spread quickly, and it is fair to say that it captured the imagination of publishers, large and small alike. What resulted

²² Letter 17 Jan 1997, SQM archive.

²³ S14 C33 B5, Bibliothèque Verte 1978, IMEC fonds Hachette.

was not quite the ›rupture‹ with the past they had sought, but certainly some radical '68-inspired projects saw the light of day, even in such conservative presses as Hachette. It proved to be an important moment in modern French publishing for children when the rebellious countercultural fringe attracted the attention of large presses such as Gallimard, who, by opening a children's department, bestowed it with *lettres de noblesse*. Some of the smaller presses have survived and even thrived since then, and some, as in the case of L'École des Loisirs, still play a central role in the field. Several of the books that caused waves in the years around '68 have now acquired classical status, such as Bruel, Galland and Bozellec's *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, and Ionesco's *Contes*. The ›spirit‹ of the era is continued by Pierre Marchand's former protégé at Gallimard, Thierry Magnier, who ensures that many of these titles remain in print. However, this shift can be overstated. Children's literature still has an uncertain status in contemporary France. The quality press continues to ignore it. It is the education market that has provided an important continuity in the field. And it is this link to schools on the part of L'École des Loisirs and Gallimard Jeunesse that has helped in the end to assure their durability (Piquard, 2004, p. 52). Since the 1990s, with Gallimard's purchase of the French rights to *Harry Potter*, and the resurgence of Hachette, the children's field has moved in the direction of the conservatism identified by Bourdieu (2008) and cited in the introduction to this article. Nevertheless, it had been profoundly altered by its brief springtime.

Primary literature

- Bruel, Christian / Galland, Annie (Auths.) / Bozellec, Anne (Ill.) (1976): *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*. Paris: Le Sourire qui mord
- Bruel, Christian (Auth.) / Bozellec, Anne (Ill.) (1977): *Qui pleure?* Paris: Le Sourire qui mord
- Bruel, Christian / Galland, Annie (Auths.) / Bozellec, Anne (Ill.) (1978): *Lison et l'eau dormante*. Paris: Le Sourire qui mord
- Bruel, Christian (Auth.) / Bozellec, Anne (Ill.) (1980): *Les Chatouilles*. Paris: Le Sourire qui mord
- Bruel, Christian / Ruffault, Charlotte (Auths.) / Nicole Claveloux (Ill.) (1980): *Crapougneries*. Paris: Le Sourire qui mord
- Cohen, Jean / Kahn-Nathan, Jacqueline / Masse, Suzanne / Gilbert Tordjman / Verdoux, Christiane (Auths.) / Bret-Koch, Ray / Daure, Philippe / Matthys, François-Gérard (Ills.) (1973): *L'Encyclopédie de la vie sexuelle. De la physiologie à la psychologie*. Paris: Hachette
- Claude-Lafontaine, Pascale (Auth.) / Delhumeau, Annick (Ill.) (1968): *Bussy le hamster doré*. Paris: Tisné
- Fleurent, Maurice / Bonnefoy, Claude (eds.) (1973): *10 millions de jeunes lecteurs*. Paris: Hachette
- François, André (1956): *Les larmes du crocodile*. Paris: Delpire
- Hodeir, André (Auth.) / Ungerer, Tomi (Ill.) (1966): *Warwick's 3 Bottles*. New York: Grove Press [French ed.: *Les Trois bouteilles de Warwick*. Paris: L'École des Loisirs, 1976]
- Hopp, Zinken (Auth.) / Vanni, Gian Berto (Ill.) (1959): *La Craie Magique*. Paris: Hatier [Transl. first Norwegian ed. 1948]
- Hughes, Richard (Auth.) / Claveloux, Nicole (Ill.) (1971): *Gertrude et la sirène*. Transl.: François Ruy-Vidal. Paris: F. Ruy-Vidal / Éditions Quist-Vidal

- Ionesco, Eugène (Auth.) / Delessert, Etienne / Corentin, Philippe / Claveloux, Nicole (Ills.) (1968–1969): Contes numéros 1, 2, 3, 4. Paris: Quist / Ruy-Vidal [English ed.: Stories 1, 2, 3, 4. Transl. Calvin Towle. [New York]: Quist Publishing, 1968–1969]
- Monreal, Guy (Auth.) / Claveloux, Nicole (Ill.) (1970): Alala, les télémorphoses. Paris: F. Ruy-Vidal aux éditions H. Quist
- Ruy-Vidal, François (Auth.) / Claveloux, Nicole (Ill.) (1968): The Secret Journey of Hugo the Brat. New York: A Harlin Quist Book [Le Voyage extravagant de Hugo Brise-Fer. Paris: Editions Harlin Quist, 1970]
- Sendak, Maurice (1963): Where the Wild Things Are. New York: Harper Collins [French ed.: Max et les maximonstres. Transl.: anon. Paris: Delpire, 1967; 2nd French ed., Paris: L'Ecole des Loisirs, 1974]
- Ungerer, Tomi (1963): The Three Robbers. Zurich, Diogenes Verlag [French ed.: Les Trois Brigands. Transl.: A. Chagot. Paris: L'Ecole des Loisirs, 1968]

Secondary literature

- Anon. (1963): De nouveau en France dans le livre d'enfants. In: L'Imprimerie nouvelle, 15 January
- Anon. (1986): Le Sourire qui mord: l'anti gnan-gnan. In: Livres Hebdo, No. 50, 8 December, p. 25
- Beau, Nathalie / Meynial, Eliane (2003): Rencontre avec Christian Bruel. In: Revue des livres pour enfants, No. 212, pp. 66–70
- Beckett, Sandra (2015): Manifestations of the Avant-garde and its Legacy in French Children's Literature. In: Druker, Elina / Kümmerling-Meibauer, Bettina (eds.): Children's Literature and the Avant-garde. Amsterdam / Philadelphia, pp. 217–240
- Bermond, Monique / Boquié, Rogier (1973): Table ronde: l'enfant devant l'image. In: Post Scriptum, No. 3, pp. 20–21
- Bourdieu, Pierre (2008): A Conservative Revolution in Publishing. In: Translation Studies, Vol. 1, No. 2, pp. 123–153
- Bouvaist, Jean-Marie / Boin, Jean-Guy (1989): Du printemps des éditeurs à l'âge de raison: les nouveaux éditeurs en France (1974–1988). Paris
- Bruel, Christian (1995): Nicole Claveloux & Compagnie. Paris
- Capet, Bruno / Defert, Thierry (1971): François Ruy-Vidal. In: Phénix: revue internationale de la bande dessinée, No. 18, pp. 27–33
- Cerisier, Alban / Desse, Jacques (2008): De la jeunesse chez Gallimard. 90 ans de livres pour enfants. Un catalogue. Paris
- Chaplin, Tamara (2011): Orgasm Without Limits: May '68 and the History of Sex Education in Modern France. In: Jackson, Julian / Milne, Anna-Louise / Williams, James S. (eds.): May '68: Rethinking France's Last Revolution. London, pp. 376–397
- Couratin, Patrick (2009): Entretien graphique avec Etienne Delessert. In: Ricochet-jeunes.org magazine, <http://www.ricochet-jeunes.org/articles/patrick-couratin> [Accessed 28.2.2018]
- Crépin, Thierry / Groensteen, Thierry (eds.) (1999): On tue à chaque page! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Paris
- Delessert, Etienne (2015): L'Ours bleu: Mémoires d'un créateur d'images. Geneva
- Dolto, Françoise (1972): Littérature enfantine: attention danger! Interview with Jannick Jossin. In: L'Express, 11–17 December, pp. 139–140
- Fl. N (1996): Le sourire qui mord et s'endort. In: Le Monde, 4 October, p. 12
- Fouché, Pascal (ed.) (1998): L'édition française depuis 1945. Paris

- Gaiotti, Florence / Hamaide-Jager, Eléonore / Hervouët, Claudine (eds.) (2015): *Max et les Maximonstres a 50 ans. Réception et influence des oeuvres de Maurice Sendak en France et en Europe*. Paris
- Heywood, Sophie (2016): *Pippi Longstocking, Juvenile Delinquent? Hachette, Self-Censorship and the Moral Reconstruction of Postwar France*. In: *Itinéraires*, 2015-2, <https://itineraires.revues.org/2903> [Accessed 18.7.2018]
- Heywood, Sophie (2018 a): *Children's 68: Introduction*. In: *Strenæ*, No. 13, <https://journals.openedition.org/strenae/1998> [Accessed 18.7.2018]
- Heywood, Sophie (2018 b): *Power to Children's Imaginations: May '68 and Counter Culture for Children in France*. In: *Strenæ*, No. 13, <https://journals.openedition.org/strenae/1838> [Accessed 18.7.2018]
- Jaubert, Jacques (1971): *Les livres pour enfants souffrent du «complexe de Ségur»*. In: *Le Figaro littéraire*, 3 December
- JPL (Joie par les livres) (2008 a): *Entretien avec Christian Bruel*. In: *Revue des livres pour enfants*, No. 242, pp. 128–130
- JPL (Joie par les livres) (2008 b): *1965, naissance d'une grande maison d'édition: L'École des loisirs. Entretien avec Jean Delas*. In: *Revue des livres pour enfants*, No. 244, pp. 125–133
- Lienhardt, Patrick (1999): *La première lecture est celle des images. Un entretien avec Pierre Marchand*. In: *Parutions.com* <http://www.parutions.com/pages/1-1-140-2851.html> [Accessed 2.2.2018]
- Massin (1988): *L'ABC du métier*. Paris.
- Mollier, Jean-Yves (2015): *Hachette, le géant aux ailes brisées*. Paris
- Nières-Chevrel, Isabelle (2010): *La réception française de Max et les maximonstres: retour sur une légende*. In: *Strenæ*, no. 1, <http://journals.openedition.org/strenae/83> [Accessed 8.2.2018]
- Piquard, Michèle (2004): *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*. Paris
- Rolland, Annie (2013): *Est-ce que ça vous chatouille?* In: *Ricochet-jeunes.org* <http://www.ricochet-jeunes.org/articles/est-ce-que-ca-vous-chatouille> [Accessed 26.2.2018]
- Ruy-Vidal, François (1973): *Philosophie d'un jeune éditeur 1972*. In: *Escarpit, Denise (ed.): Les exigences de l'image dans le livre de la première enfance*. Paris, pp. 91–99.
- Ruy-Vidal, François (1974): *Le point de vue d'un éditeur*. In: *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*, No. 38, pp. 17–18
- Ruy-Vidal, François (1982): *Les enfants soumis à l'expression contemporaine*. In: *Trousse-Livres*, No. 30, pp. 4–7
- Sendak, Maurice (1964): *1964 Caldecott Medal Acceptance Speech, June 30th, 1964*. <https://alair.ala.org/handle/11213/8111> [Accessed 18.7.2018]
- Schiffrin, André (1999): *The Business of Books. How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. New York
- Soriano, Marc (1965) *Les thèmes de la littérature de jeunesse en France depuis la 2e guerre mondiale*. In: *BBF*, No. 1, pp. 1–10, <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1965-01-0001-001> [Accessed 22.3.2011]
- Soriano, Marc / Guérard, Françoise (1956): *Le point de vue des éditeurs*. In: *Enfance*, No. 9, pp. 10–51
- Vergez-Sans, Cécile (2016): *François Ruy-Vidal: les collections en question. L'apport des archives*. In: *Strenæ*, No. 11, <https://journals.openedition.org/strenae/1658> [Accessed 20.2.2018]

Vié, François (1984): Une aventure et plusieurs revolutions. In: Revue des livres pour enfants, No. 98–99, pp. 42–47

Worms, Gérard (2016): A la tête de Hachette. In: Frank, Robert / Jeanneney, Jean-Noël / Roussel, Eric (eds.): Simon Nora: Moderniser la France. Paris, pp. 233–236

Short CV

Sophie Heywood, PhD, Associate Professor in French at the University of Reading (UK).

Areas of research: history of children's literature, publishing and archives policy in modern France. She was a STUDIUM / Marie Skłodowska-Curie Research Fellow 2016–2017, based at the University of Tours, Laboratoire InTRu, where she led the research project »The Children's '68.«

Von Fröschen und Gurken

Verwandelte Männer in der Kinder- und Jugendliteratur nach 1968

JULIA BOOG-KAMINSKI

Frogs and Cucumbers

Transformed Men in Children's and Young Adult Literature Since 1968

In psychoanalysis, the fairy tale *The Frog Prince* has attracted much interest as a narrative of sexual liberation. Placing this motif at the heart of Nöstlinger's and Pressler's ›anti-authoritarian classics,‹ this article puts forward a new reading of literature for children and young adults. Through the ambiguity of the frog figure – oscillating between nature and culture, consciousness and unconsciousness – these books chronicle, in their own manner, the social transformation associated with 1968. They portray the emancipation movement as a hurtful and paradoxical process instead of one that reproduces the myth of linear progress.

Kaum eine Zeit steht so sehr für die sexuelle Befreiung und Sprengung familialer Strukturen wie die 1968er (vgl. Herzog 2005). Kaum ein Märchen steht in der psychoanalytischen Deutung so sehr für den sexuellen Reifungsprozess und das Unabhängigwerden eines Kindes wie *Der Froschkönig*.¹ Der vorliegende Artikel greift diese Verbindung auf, da gerade während der 68er-Bewegung verschiedene Wasser- und Amphibienfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) vorkommen, die stark an die Motive des Märchens erinnern. Besonders prominente Beispiele hierfür sind: Christine Nöstlingers *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* von 1972² sowie Mirjam Presslers Erzählung *Goethe in der Kiste*, die zwar erst 1987 erschienen ist, jedoch deutliche Züge des anti-autoritären Gedankenguts der Protestkultur aufweist.³ Diesen Texten ist gemein, dass ihre Motive augenscheinlich von einem Märchen geprägt sind, das von der Psychoanalyse als Sinnbild für den Reifungsvorgang eines Kindes bewertet wird, welches sich aus seiner inzestuösen Verstricktheit mit dem Vater lösen muss. Während Presslers Buch den Froschkönig explizit anzitiert, kann Nöstlingers Gurkenkönig als eine Schwell- und Schwellenfigur gelesen werden, die ähnliche Prozesse in Gang setzt wie die Märchengestalt.

Bemerkenswerterweise ereignet sich dies in einer Zeit, die von Alexander Mitscherlich als ›vaterlose Gesellschaft‹ bezeichnet wird (vgl. Mitscherlich 1971). In den Büchern sind es vornehmlich Männergestalten, die eine Metamorphose durchlaufen und in der Sekundärliteratur für ein neues Vater- bzw. Kindheitsbild stehen: *Der Gurkenkönig*

1 *Der Froschkönig* ist nicht nur der Grimm'schen Sammlung vorangestellt, er hat auch viele Fortschreibungen erfahren und ist beliebtes Objekt psychoanalytischer sowie feministischer Re-Lektüren, die das in ihm gestaltete Geschlechterverhältnis bearbeiten (vgl. Röhrich 2002, S. 337–352).

2 Nicht unerwähnt soll auch die zeitgleich erschienene Froschkönig-Adaption von Janosch bleiben. Sie stellt eine direkte Umkehrung des Märchens dar

(›Prinzessin will Frosch‹), die in der Weiterführung der ambivalenten Tendenzen daher nicht so fruchtbar erscheint wie die untersuchten Bücher.

3 Als wichtigster ›Vorläufer‹ dieser Wasserwesen ist Otfried Preußlers *Der kleine Wassermann* (1956) zu nennen. Eine ausführlichere Untersuchung mit Blick auf die ambivalenten Komponenten dieses Werks stellt noch eine Forschungslücke dar, kann im Rahmen dieses Beitrags aber nicht vollzogen werden.

gilt als symptomatisch für die Entmachtung eines patriarchalen Systems zugunsten der Gleichberechtigung von Müttern und Kindern (vgl. u. a. Grenz 1986; Kümmerling-Meibauer 1999). Während in Presslers *Goethe in der Kiste*, der in der Forschung bisher nur wenig Beachtung fand, das Märchen als Spiegel der Ablösungsprozesse eines gegen beide Elternteile rebellierenden Kindes verstanden wird (vgl. Lin 2002, S. 25–29). So einmütig und deutlich die Verbindungen des Märchennarrativs mit den Veränderungen der Geschlechter- und Generationenverhältnisse der 68er-Bewegung sind, wird diese Lesart der vielgestaltigen symbolischen Ebene des Froschmotivs jedoch nicht ganz gerecht.

Folgt man der psychoanalytischen Deutung des Märchens, veranschaulichen die neuen Gurken- und Froschmänner nicht nur die Autonomisierung des Kindes, sondern eine ganze Bandbreite gegenläufiger Begehrens- und Triebstrukturen, die das Verhältnis zwischen Erwachsenem und Kind wesentlich komplexer erscheinen lassen: Der Frosch ist hier nicht nur Symbol für den ›kastrierten‹ Vater, sondern auch für die Verlassenheit bzw. Verschmelzungswünsche des Kindes; es gestaltet sich ein Bruch mit seiner Autorität ebenso wie eine Sehnsucht nach ihr. In diesem Sinne ist das Tier Unheils- und Heilsbringer, Teufel und Verführer zugleich.

Eine Ambivalenz, die besonders Bernd Hüppauf in seiner Kulturgeschichte *Vom Frosch* aufmacht. Er geht der »Jahrtausende alten Beziehung« (Hüppauf 2011, S. 21) von Mensch und Frosch nach und stellt vor allem seine Zweipoligkeit heraus: Zwischen Kehlkopf- und Lungenatmung sowie Land und Wasser wechselnd, versinnbildliche der Frosch die Schnittstelle zwischen Natur und Kultur, die Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem sowie die Nahtstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft: »Kein Tier hat so konsistent eine Beziehung zwischen der empirischen Welt und einer anderen, unsichtbaren Welt [...] hergestellt wie der Frosch« (ebd., S. 30). Wobei es vor allem die Motive »Verwandlung und Fruchtbarkeit« (ebd., S. 21) seien, die den Menschen seit jeher faszinieren.

Ebendiese bestimmen auch die psychoanalytische Lesart des Märchennarrativs von C. G. Jung und seinen NachfolgerInnen. Sie verstehen die Erzählung als »psychische Manifestationen« einer sexuellen Entwicklung, die immer wieder zwischen den paradoxen Polen von Ekel und Inzestangst zu Liebe und Begehren changiert (Jung 1990, S. 8)⁴. Besonders Jung betont, dass gerade die Wasserwesen als »geläufigstes Symbol für das Unbewußte« (ebd., S. 21) dienen: Sie seien einerseits »Projektionen sehnsüchtiger Gefühlszustände« (ebd., S. 27); andererseits verursachten sie »Angstzustände, die sich von keiner Teufelerscheinung übertrumpfen läßt« (ebd., S. 28). Auch hier erscheint der Frosch also als Inkarnation des Guten wie des Bösen.

In ebendiesem Bedeutungszusammenhang entfalten sich nun die Frosch- und Gurkenwesen der im Folgenden behandelten ›Klassiker antiautoritärer Erzählungen‹ (vgl. Kümmerling-Meibauer 1999; Kaminski 2002). Über den mythologischen Ursprung der Figur sowie die psychoanalytische Ausdeutung des Märchens werden die beiden Bücher, die in der Forschung einhellig als positive Resonanz auf die Abschaffung der Vaterautorität gelten, auf ihre Ambivalenzen hin untersucht. Ziel ist, die KJL stärker hinsichtlich ihrer eigenständigen Verarbeitung von Zeitgeschichte zu durchleuchten: Sie arbeitet in besonderer Weise familiäre Konflikte auf, die in der Literatur für Erwachsene dieser Zeit als klarer Bruch mit der Vorgängergeneration gezeichnet sind (vgl. Brandstädter 2010).

4 Die Autorin ist sich durchaus der Problematik bewusst, dass Jungs Theorien und Äußerungen immer wieder eine Nähe zu nationalsozialistischem und völkischem Gedankengut aufweisen, was maßgeblich zu seiner Exklusion aus der Forschung

beigetragen hat (vgl. Lockot 1985). Hier soll von einer Historisierung jedoch abgesehen und allein die märchentheoretische Erweiterung der Psychoanalyse von Jung fokussiert werden.

Psychologie des Märchens: Goldene Bälle, strenge Väter und quakende Frösche

So wie sich Sigmund Freud griechischen Mythen zuwandte, um nach der Grundstruktur der menschlichen Psyche zu fragen, machte C. G. Jung erstmals Märchen für seine psychoanalytische Schule fruchtbar. Nach Jung offenbaren sich in ihnen Archetypen, d.h. autonome unbewusste Inhalte, die über Zeiten und Kulturen hinweg immer die gleiche Form aufweisen.⁵ Er bezeichnet sie auch als »vererbte Möglichkeiten von Vorstellungen« (Jung 1990, S. 69) bzw. »Grundmuster instinktiven Verhaltens« (ebd., S. 46, Hervorhebung ebd.), die daher besonders in Märchen- und Tiergestalten eingefangen seien (vgl. Jung 1948, S. 17–50).

Die wichtigsten von Jung benannten Archetypen sind Anima und Animus, die jeweils den gegengeschlechtlichen »Seelenteil« in der Psyche eines Menschen darstellen: Sie speisen sich aus einer idealisierten Mutter beim Sohn und einem idealisierten Vater bei der Tochter (vgl. Jung 1990, S. 62 f.), wobei diese Elternimago keinesfalls eindeutig positiv besetzt ist. Die Anima changiert zwischen einer »himmlischen Göttin und der chthonischen Baubo« (Jung 1951, S. 21), während der Animus in der Gestalt eines Helden und Teufels, alten Mannes und Jünglings auftreten kann (vgl. Jung 1948, S. 20–27) Mit ihnen würden Inzestphantasien ebenso ausagiert wie andere infantile Gefühlskomplexe, die wichtig für die Persönlichkeitsbildung seien: So steht in der Jung'schen Nomenklatur die Anima für »Eitelkeit und Empfindlichkeit« (Jung 1951, S. 32, Hervorhebung ebd.), also eine gesteigerte Emotionalität bzw. den »Eros«, während der Animus die »Macht der Wahrheit« (ebd., Hervorhebung ebd.), also den »Logos« darstellt.⁶

Ebendiese Bipolarität arbeitet Jung in seiner Interpretation von *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* heraus.⁷ In dem Märchen fällt einer Prinzessin eine goldene Kugel in den Brunnen, die ihr nur ein Frosch retten kann. Er nimmt ihr dafür das Versprechen ab, ihr »Geselle« (Grimm 2007, S. 24) zu werden und »Tellerlein« sowie »Bettlein« (ebd.) mit ihm zu teilen. Als die Prinzessin ihr Versprechen bricht, zwingt ihr Vater sie, das Tier mit ins Bett zu nehmen.

Da packte sie ihn [den Frosch; Anm. J. B.-K.], ganz bitterböse, mit zwei Fingern, und trug ihn hinauf, und als sie im Bett lag, statt ihn hinein zu heben, warf sie ihn aus allen Kräften an die Wand und sprach »nun wirst du Ruhe haben, du garstiger Frosch« (ebd., S. 25).



Abb. 1
The Frog Prince
Illustrator:
Walter Crane
[1874]

⁵ Aus diesem Grund spricht Jung im Gegensatz zu Freud von einem »kollektiven Unbewußten« (vgl. Jung 1990, S. 45–56).

⁶ Die Autorin ist sich der Problematik dieser stereotypen Genderzuschreibungen bewusst und verweist zu einer tieferen Auseinandersetzung auf Dorst 1995. Die »biologischen« Polaritäten sind im Folgenden nur als abstrakte Konzepte des ödipalen Dilemmas nachvollzogen.

⁷ Als Grundlage dieser Interpretation dient ihm die bereits im Sinne zeitgenössischer Kindheits- und Moralvorstellungen veränderte Version von 1857, in der die sexuelle Konnotation der Begegnung mit dem Frosch nivelliert und romantisiert wird (vgl. Doderer 1988, S. 88 f.).

Statt eines toten Frosches erblickt das Mädchen allerdings zum Ende einen »lebendige[n] junge[n] Königssohn« (ebd.).⁸

Während Jung diesen Handlungsstrang nur knapp als »Übergang des sexuellen Ekels in Liebe« interpretiert (vgl. Jung 1910)⁹, verbindet seine Schülerin Hedwig von Beit diesen Ansatz mit der Theorie der Archetypen: Im Märchen sei durch die »Erlösungsgeschichte« eines verzauberten Prinzen die Suche nach einem Animus, also dem verdrängten männlichen Selbstanteil der Prinzessin, gestaltet. Das Mädchen werde durch einen Schock aus ihrem egozentrischen Spiel mit der Kugel aufgerüttelt und so von der eigenen Anima in eine funktionierende Zweierbeziehung geführt (Beit 1956, S. 34–37). Die vollkommene Kugel sei dabei das »Bild des Selbst« (ebd., S. 36), d.h. das Bild der goldenen Kindheit, während der Brunnen, in den diese Kugel fällt, den Uterus bzw. aufwallende sexuelle Gefühle darstelle: Das »Loch« versinnbildliche stets »ein seelisches Übergangsstadium, den Moment des Eingehens ins Unbewußte, den man oft als ein Versinken, ein Sich-Einziehen in sich selber, einen Durchgang in die andere Welt empfindet« (ebd.).

Die hässliche, amphibische Gestalt des Frosches steht für die Ambivalenz der Gefühle, mit denen die Prinzessin im Moment eines ersten (sexuellen) Erwachens umgehen muss: Sie ist zwischen dem Begehren (nach der Kugel) und der Ablehnung (des Frosches) hin und her geworfen. Dieses Dilemma wird in einen Konflikt mit dem Vater überführt, der ihr befiehlt, den Frosch trotz ihres Widerwillens von ihrem Teller essen und in ihrem Bett schlafen zu lassen. Beit und Bruno Bettelheim lesen diese Tiergeschichte eindeutig als ödipales Drama (vgl. Bettelheim 1983, S. 337). Die Genese der partnerschaftlichen Liebe liegt – so lautet die psychoanalytische Botschaft des *Froschkönigs* – im Inzestwunsch begründet: Bevor die Prinzessin sich dem Partner zuwenden kann, muss sie zuerst ihre Inzestfurcht (den Ekel) ablegen, was bedeutet, dass sie ihre libidinösen Gefühle (auch gegenüber dem Vater) akzeptieren und sich gleichzeitig von dieser inzestuösen Verstrickung lösen muss.

In diesem Dilemma gefangen, wird das Mädchen wütend – eine Szene, die in der Forschung als Schlüsselszene der Initiation verstanden wird. Die Präsenz des männlichen Prinzips bzw. des Animus in Form von Vater und Frosch verleitet die Königstochter zu jener Übersprungshandlung, mit der sie den Frosch in mehrfachem Sinne »verwirft« (Beit 1956, S. 40): Sie wirft ihn an die Wand, verstößt ihn aus ihrem Bett, erklärt ihn als etwas Böses und stellt gleichzeitig damit erstmals genügend Abstand zwischen sich und dem Tier her, sodass sie ihn (als Prinzen) erkennen kann. Nach Beit wird in diesem Wurf der »Raum zur Wandlung« für alle frei: »eine energische Distanzierung des Bewußtseins von der gegebenen Form [des] Unbewußten« (ebd., s.o.). Während der Prinz von seinem hässlichen Bann und damit auch seiner Instinktverlorenheit befreit wird, löst sich das Mädchen vom Autoritätsanspruch ihres Vaters und aus der Verlorenheit an die Anima, die sie laut Jung und Beit vorher so launisch und »vaterhörig« gemacht haben (vgl. ebd., S. 39).

Beide werden aus ihrer Verblendung also über eine Elternimago gelöst: Während das Mädchen sich an dem »Logos«, dem Gesetz des Vaters abarbeitet, wird der Frosch von seinem Wunsch nach symbiotischer Verschmelzung mit der Mutter erlöst, die sich darin zeigt, dass er von dem Mädchen gefüttert und gebettet werden will.¹⁰ Frosch,

⁸ Da das Ende vom einsamen Heinrich, dem in Ketten gelegten Diener des Prinzen, der nach dessen Befreiung seine Fesseln sprengt, in vielen Deutungen unbeachtet bleibt, soll es auch hier nicht weiter untersucht werden.

⁹ Hier bewertet er den Frosch als Phallus-Symbol, während seine Befreiung als Prinz »als die geheilte, erlöste Psyche« zu betrachten sei (vgl. Jung 1910).

¹⁰ Beit bringt das Quaken des Frosches auch mit dem »Geschrei der ungeborenen Kinder« (Beit 1956, S. 38) zusammen.

Königstochter und -vater sind folglich verschiedene Pole eines Dramas, das jedes Kind in seiner Entwicklung durchlaufen muss: An ihnen zeigen sich narzisstische Kränkungen und ödipale Konstellationen, die idealiter in ein harmonisches Zusammensein nicht nur mit den Eltern, sondern auch dem außenstehenden Liebesobjekt überführt werden.¹¹

Das Schwell- und Schwellenwesen Frosch zeigt allerdings, dass diese Reifung mit einer Vielzahl unvereinbarer Gefühle einhergeht, die oft eine bedrohliche – im Wurf an die Wand deutlich –, sogar tödliche Tendenz haben können. Wie Hüppauf es fasst, ist der Frosch in diesem Märchen »der verkörperte Widerspruch« (Hüppauf 2011, S. 159). Anders als in mittelalterlichen Riten und Mythen, wo das Tier stets als »Medium derer, die den Menschen schaden«, gezeigt wird, ist er ein »Tier der Befreiung«, ein »Glückstier« (ebd.). Mit ebendieser Konnotation ergibt sich auch eine neue Lesart für den Gurkenkönig von Nöstlinger, der in der Sekundärliteratur einhellig als Allegorie auf das in den 1970er Jahren virulente Bild vom »Schreckgespenst Vater« (Mitscherlich 1971, S. 188) gelesen wird.

Der Gurkenkönig: Zwischen Eros und Logos

Bereits 1963 konstatiert Alexander Mitscherlich für die kapitalistische Gesellschaft der Nachkriegszeit eine »Verringerung der innerfamiliären wie überfamiliären *potestas* des Vaters« (ebd., S. 191). Seine soziopsychologische Lesart arbeitet deutlich die Ambivalenzen in der Vater-Sohn-Beziehung in den 1970er Jahren heraus, indem sie das »Verwerfen des Vaters als Souveränitätsgewinn der nachfolgenden Generation und zugleich als Krisensituation beschreibt. Diese führe zu einem Aufbegehren ebenso wie einer stärkeren inneren Zerrissenheit der Jugendlichen, konkret zu »Angst« und »Aggressivität« (ebd., S. 177). Er spricht in diesem Zusammenhang von einer »Notlage des Kindes« (ebd., S. 198) bzw. einer gesteigerten imaginären Verstrickung mit dem Vater, die in der Folge nicht nur seine »Tötung«, sondern auch eine gesteigerte Sehnsucht nach seiner Vorbildfunktion bedeute (ebd., S. 194). Ein Leitmotiv, das auch in Nöstlingers *Gurkenkönig* spürbar ist und gängige Lesarten erweitert.

So heißt es in der Sekundärliteratur, die Schriftstellerin vermittele mit ihrem Frühwerk vor allem das Ideal eines starken kritischen (Kinder-)Ichs, das sich souverän gegen soziale Ungerechtigkeit sowie familiale Ungleichheit auflehnt (vgl. u. a. Ewers 1995, S. 258 f.; Lin 2002, S. 3–4). Die Geschichte des Gurkenkönigs, der die Familie Hogelmann an einem Ostersonntag aufsucht und ihr Leben durcheinanderbringt, wird als »Ende der Vaterautorität« (Lin 2002, S. 14) verstanden und Nöstlinger als zentrale Vertreterin einer »emanzipatorische[n] Kinderliteratur« (Kümmerling-Meibauer 1999, S. 789) bewertet.¹² Die Forschung geht dabei dezidiert auf die allegorische Gestaltung des phantastischen Gurkenkönigs ein: Von den Kindern auch »Gurkinger« genannt, verweise er auf die zunehmende Lächerlichkeit der Vaterfigur (vgl. v. a. Grenz 1986; Vegesack-Boßung 1978). Dieser oftmals vorgebrachte Verweis auf die Ironie und Komik der Figur scheint ihre tragische, ambivalente Funktion jedoch unbeachtet zu lassen.¹³

11 Bettelheim liest Märchen vom Tierbräutigam allgemein als Verhandlung von sexuellen Tabus, wobei »fast alle Eltern die Sexualität irgendwie mit einem Tabu belegen« (Bettelheim 1983, S. 332).

12 Nöstlinger setzte sich dabei mit dieser Märchenfigur auch der gängigen realistischen Programmatik dieser Zeit entgegen, die Märchen wegen ihrer »unrealistischen Perspektive und der Gefahr der Flucht

vor Alltagsproblemen« ablehnte (Kümmerling-Meibauer 1999, S. 790).

13 Nur Dagmar Grenz geht näher auf die ambivalente Funktion des Gurkenkönigs ein, allerdings nicht in hermeneutischer, sondern in rezeptionsästhetischer Hinsicht, indem sie die Lektüre von 5- und 6-Klässlern untersucht. Die Altersstufen verhielten sich ganz unterschiedlich zu der Gurkinger-Gestalt:

Bereits im Eingang der Erzählung wird darauf verwiesen, dass der Gurkenkönig eine beunruhigende und eindeutig sexuell konnotierte Gestalt ist: Ganz lautmalerisch ›bumst‹ plötzlich etwas in der Küche und die Mutter beginnt – anfänglich aus Angst vor Mäusen¹⁴ – »überall« zu zittern (vgl. Nöstlinger 1972, S. 10 f.). Die hochemotionale Aufladung der Situation, die laut Jung vor allem mit den Archetypen und in ihnen gestalteten Inzestphantasien einhergeht (Jung 1990, S. 63), wird im weiteren Verlauf der Erzählung über die froschähnliche Gestalt des Gurkenkönigs deutlich: Einerseits ähnelt er in den Illustrationen des Buches einem Amphibium. So ist er auf dem Cover in leuchtend grüner Farbe mit zwei Beinchen, die aus einem dicken Bauch herausschauen, zu sehen – ähnlich vieler Froschkönig-Gestalten in Bilderbüchern und Filmen.¹⁵ Andererseits wird er in der Erzählung als undefinierbares Zwitterwesen beschrieben, wie es auch der Frosch darstellt: Der 12-jährige Ich-Erzähler Wolfgang versucht ihn als »eine große, dicke Gurke oder einen mittleren, dünnen Kürbis« – beides deutlich phallische Formen – zu fassen und bemerkt seine »weißen Zwirnhandschuhe« sowie rot lackierten Zehennägel (Nöstlinger 1972, S. 11). Zwischen Tier und Gemüse, Mann und Frau changierend, erstreckt sich nun die ganze Bedeutungsgewalt des »Kumi-Ori«: eines Wesens aus dem Keller, das vor seinen »aufständige[n] Untertanen« (ebd., S. 13) geflüchtet ist.¹⁶

So kann, wie die Sekundärliteratur bereits herausgestellt hat, der Gurkenkönig eindeutig mit dem tyrannischen Regime des Vaters identifiziert werden. Ebenso wie der ›Gurkinger‹ über seine Untertanen herrschen will, gebietet der Vater über seine Kinder.¹⁷ Doch geht dieses Verhältnis noch über diese Identifikation hinaus: Der ›Frosch‹ und der Vater verstricken sich in eine Art Liebesverhältnis, wobei das Gurkenwesen allerdings ebenso kindliche Züge an den Tag legt – analog zum Froschkönig. So verlangt er in der ihm eigentümlich ungrammatikalischen Sprache: »Wir wird schlafen in eines Bett mit eines von sie!« (Ebd., S. 24).¹⁸ Ferner möchte er von den Hogelmanns gefüttert werden, womit er ebenfalls an den Froschkönig und sein Verlangen nach dem ›goldenen Tellerlein‹ erinnert (vgl. Grimm 2007, S. 25).

Mit diesen Forderungen zeigt er sich nicht nur als tyrannischer Herrscher, sondern auch als Kind¹⁹ – eine symbolische Ebene, die bereits für den Froschkönig und sein Begehren gegenüber der Prinzessin deutlich gemacht wurde. Interessanterweise sind es

Während die Jüngeren ihn als süß und schützenswert empfinden, würden die Älteren ihn schlichtweg ablehnen. Grenz setzt dieses Verhalten aber nur mit den unterschiedlichen Entwicklungsstufen in Verbindung und nicht mit einer innertextuellen Figurenanlage (vgl. Grenz 1986, S. 461–467).

14 Die extremen Parallelen zwischen der Angst vor Fröschen und vor Mäusen bzw. Ratten wird in vorliegendem Beitrag mit dem Werk Mirjam Presslers noch ausführlicher behandelt.

15 Hier erinnert die Märchengestalt oft eher an eine dicke Kröte mit gurkenartigen Blasen am Körper als an einen dünnen, glatten Froschkönig, wie ihn dann vor allem Disney zeichnete (*The Princess and the Frog*, 2009). Besonders in den historischen Illustrationen der Grimm-Bücher, wie zum Beispiel von Paul Friedrich Meyerheim (1893), sieht man eine schöne Prinzessin, die sich über eine hässliche Unke beugt.

16 Auf das wichtige Phänomen der Mischung von Phantastik und Realität kann im Rahmen dieses

Artikels leider nicht eingegangen werden. Es wird ausführlich bei Vegesack-Boßung 1978 behandelt.

17 Er versagt seinen Kindern zum Beispiel den Besuch des Jugendtreffs (Nöstlinger 1972, S. 36), zwingt sie zu seltsamen Ritualausflügen in ländlicher Tracht (ebd., S. 30) und wird als einer, der »zu Hause [viel] schreit« (ebd., S. 8), charakterisiert.

18 Die manierierte Sprache erinnert dabei ebenso an die Märchenerzählung wie an eine von der Sekundärliteratur bereits aufgearbeitete Parodie realer Machtverhältnisse durch den Plural Majestatis und einen verdrehten Wiener Dialekt (vgl. Vegesack-Boßung 1978, S. 54 f.).

19 Dies macht auch das Ende des Kumi-Ori deutlich, da er am Schluss von dem Kleinsten der Familie in einem Puppenwagen aus dem Haus transportiert wird (Nöstlinger 1972, S. 149). Jung verweist in seiner Analyse des Archetyps vom Kind auch darauf, dass es häufig in »Unterwelttieren wie Krokodilen, Drachen, Schlangen oder aus Affen« entwickelt werde (Jung 1990, S. 115).

aber nicht die weiblichen Figuren, die sich dieser Kindlichkeit annehmen, sondern eben der Vater, der den Gurkenkönig mit ins Bett nimmt. Hier schläft er mit ihm »wie ein Liebespaar«, »Wange an Wange« (Nöstlinger 1972, S. 27) und verschließt sich in seinem Zimmer immer mehr vor den Belangen der Familie – was letztlich zu einem Aufbegehren der Kinder führt. Doch der Vater wird in diesem Zusammenhang nicht einfach nur weniger autoritär, sondern vor allem mütterlicher: Er trägt »ausgewachsene Kartoffeln« (ebd., S. 81) – Zeichen der Fruchtbarkeit – mit sich herum, die der Gurkenkönig dann ver-speist; er »sorgt« und »kümmert sich« (ebd., S. 40) hingebungsvoll um ihn, während die Mutter sich beschwert: »Für mich [...] hat er noch nie in den Mistkübel gegriffen« (ebd., S. 39). Sie schlafen fortan in getrennten Betten.

Der Vater steht mit seiner (erotischen) Fixierung auf den Gurkenkönig allerdings nicht allein da. Auch sein Sohn Wolfgang reagiert auf dessen sexuell-inzestuöse Seite: Ähnlich der Königstochter im Froschkönig verspürt er gegenüber dem Kaltblüter einen starken Körperkessel – eine Reaktion, die Jung als Zeichen intensiver sexueller Attraktion wertet (vgl. Jung 1910). Die Umschreibungen des Gurkenkönigs durch Wolfgang sind stets phallischer Natur: Waren es zuerst Kürbis und Gurke, ist es später »roher Hefeteig in einem Plastiksack« (Nöstlinger 1972, S. 14), an den ihn das Wesen erinnert: ein Bild, das sich an dem »klebrige[n], feuchtkalte[n] Gefühl beim Anfassen eines Frosches« und seiner »Fähigkeit sich aufzublasen« orientiert (vgl. Bettelheim 1983, S. 340).

Der Keller hingegen, aus dem der ›Gurkinger‹ kommt, ist wie ein Uterus gestaltet. Ihn muss Wolfgang bei seiner Suche nach den Untertanen, mit denen er sich später gegen den Tyrannen und seinen Vater verbindet, erst aufbrechen und »lauter klebrige, braune Fäden« (Nöstlinger 1972, S. 89) vom Türrahmen entfernen: Alles ist »feucht«, »zugekleistert« und »glitschig« (ebd.). Die erotische Atmosphäre, das »Eingehen ins Unbewusste«, wie Beit es beschreibt (Beit 1956, S. 36) und das bei Jungen oft mit einer Kastrationsangst einhergeht, ist hier deutlich sichtbar.

Es wird zudem in einer Nachtszene äußerst evident: Als Wolfgang nicht einschlafen kann, weil ihn Gedanken an den morgigen Matheunterricht plagen,²⁰ hört er plötzlich ein ›Knacksen‹ und ›Knistern‹ und ›Rascheln‹ in seinem Zimmer und vermutet den Kumi-Ori dahinter. Sein Körper erstarrt und er kann nicht mal mehr »die Zehen [...] bewegen« (Nöstlinger 1972, S. 48). In dieser steifen Erregung wendet sich Wolfgang imaginär an seinen Vater, allerdings nicht an den ›bösen‹ Vater in Form des Kumi-Ori, sondern an ein ›gutes‹ Vaterbild. Er führt sich vor Augen, dass Herr Hogelmann auch manchmal Angst habe: »Er gibt es nur nicht zu, aber ich habe es bemerkt« (ebd., S. 49). Dieser Gedanke beruhigt ihn. Er fühlt sich nicht mehr so getrennt von seinem vermeintlich abgelehnten und ihn ablehnenden Vormund. Letztendlich kann er aber nur bei der Vorstellung, mit seiner ›weichen‹, ›warmen‹ Mutter in einem Bett zu liegen, einschlafen (vgl. ebd.).

In diesem Sinne ist mit dem Kumi-Ori nicht nur der »Abschied vom ›guten‹ Vater« (Lin 2002, S. 21) inszeniert, sondern auch eine verschobene Inzestphantasie, die bei Vater und Sohn zu einer imaginierten Verschmelzung führen.²¹ Sie sind auch die beiden Pole,

20 Diese diffuse Angst des Jungen geht mit einer ganz realen Angst der Aufdeckung einher: Hatte er doch für den morgigen Matheunterricht die »Vaterunterschrift« (Nöstlinger 1972, S. 42) gefälscht und befürchtet nun, dass das Rascheln und Knistern bedeutet, dass der Kumi-Ori ihn entdeckt hat und bei seinem Vater melden wird.

21 Diese enden für den Vater sogar fast tödlich: In seiner Hoffnung enttäuscht, dass der Gurkenkönig ihm zu mehr Macht in seiner Firma verhelfen kann (wie der ›Gurkinger‹ ihm verspricht), gerät er unter einen großen Aktenschrank im Keller seines Büros. Zwei Tage liegt er dort bewusstlos und kommt schließlich wie nach einer langen Krankheit heim und muss sich pflegen lassen (Nöstlinger 1972, S. 114).

die, der Diagnose Mitscherlichs folgend, am meisten unter den Modernisierungsprozessen der 1970er Jahre leiden: Aus dem Bruch mit der Kriegsgeneration aufgrund der totalitär belasteten Herkunft und der Entfremdung von Arbeits- und Lebenswelt durch die Industrialisierung entstünde ein ›Zuviel an Phantasie‹ (Mitscherlich 1971, S. 201), die Kind wie Erwachsenen gleichermaßen betreffe: Der Sohn empfinde ein immanentes »Gefühl der Vereinsamung«, während der Vater »eine verständnislose Verslossenheit an den Söhnen« wahrnehme, »die es schwer oder unmöglich macht, das rechte Wort im rechten Augenblick zu finden« (ebd.).

Ebendieses Konflikt macht auch Nöstlinger über die ›Froschgestalt‹ deutlich und zeigt damit ein komplexeres Bild der Ablösungsprozesse als die Sekundärliteratur dem antiautoritären ›Klassiker‹ zuspricht. Der ›Gurkinger‹ ist nicht nur eine Heimsuchung der unterdrückten Gefühle und negativen Seiten des Vaters, sondern auch denen des Sohnes: Er entspringt einer beidseitigen Vereinsamung, macht den Wunsch nach Verschmelzung und Beisammensein ebenso offenbar wie Ablehnungs- und Ekelgefühle. In dieser Ambivalenz und Vielgestaltigkeit ist er der Symbolik der Märchengestalt sehr nah und kann als ein »Gegensätze vereinigendes Symbol [...], ein Ganzmacher« (Jung 1990, S. 120) bzw. ein »Glücksbringer« im Sinne Hüppaafs verstanden werden: Über ihn wird nicht nur die Autonomisierung des Kindes, sondern auch die Paradoxie dieses Prozesses sowie das Miteinander-Leiden in einer Krisensituation in Szene gesetzt.

Goethe in der Kiste oder wie Ratten Fröschen gleichen

Mirjam Presslers Texte zählen zur »realistischen Literatur für junge Leser« (vgl. Kaminski 2002, S. 327) und werden von der Forschung vor allem unter den Aspekten Sozialkritik und Anti-Autoritarismus gelesen (vgl. Dahrendorf 1999). Presslers *Goethe in der Kiste* verwebt dagegen die Froschkönigsthematik direkt mit der Entwicklung eines jungen Mädchens und erzählt so, ähnlich Nöstlinger, von einem weitaus schwierigeren Lösungsweg als für die »emanzipatorische« KJL angenommen: Über das phantastische Element wird eine Kritik an den Familienverhältnissen deutlich, die als Weiterentwicklung der »Entväterlichung« aus den 1970er Jahren gesehen werden kann. Aus der Sicht von Soziologen und Kinderpädagogen prägte die 1980er ein »Verhandlungshaushalt« (vgl. Bois-Reymond 1994), in dem die Eltern, statt Befehle zu erteilen, an die Verständigkeit des Kindes appellierten. Aus dieser neuen Konstellation entstünde allerdings nicht nur eine größere Freiheit der Schutzbefohlenen, sondern eine subtilere Form der Herrschaftsausübung. Wie Tobias Rülcker es beschreibt: »eine[] Autorität, gegen die man sich nicht wehren kann, weil sie so ›vernünftig‹ ist« (Rülcker 1990, S. 43).

Ebendieses Dilemma zeichnet sich auch in *Goethe in der Kiste* ab. Der Roman erzählt die Geschichte von Simone in der dritten Person, einem Mädchen etwa im Alter von Nöstlingers Wolfgang. Weil die Eltern erstmals eine Liebesreise allein unternehmen wollen, wird sie zu der Familie ihres Onkels geschickt. Die Mutter bittet ihre Tochter deswegen um Verständnis: »Ich will auch mal etwas anderes als den Haushalt sehen. Das verstehst du doch?« (Pressler 1990, S. 13), während der Vater gleich davon ausgeht, dass »[s]o ein großes Mädchen wie sie, und so vernünftig« (ebd.), ihren Wunsch akzeptieren müsse.

Durch diese neue Erziehungsart wird in Presslers Roman ein noch größeres Gefühl der Verlassenheit des Kindes sichtbar als im *Gurkenkönig*. Es verstärkt sich mit der ›Abschiebung‹ in eine Gastfamilie: Das junge Mädchen fühlt sich von Onkel und Tante ebenso wenig akzeptiert wie von deren Kindern Florian und Astrid. »Simone ist müde.

Sehr müde. Und sehr allein« (ebd., S. 29). Sie flüchtet sich in ihrer »Kammer« (ebd., S. 25) daher in die Welt des Froschkönigs: Anfangs noch, indem sie das Märchen auf ihrem Walkman hört. Im weiteren Verlauf der Geschichte jedoch, indem sie die Welt des Märchens zunehmend mit ihrer eigenen Realität und ihren Gedanken mischt.

Dies wird besonders deutlich in der ersten märchenhaften Passage: Während draußen in der Küche eine ihr verhasste Speise köchelt – für Simone ein weiteres Zeichen der Ablehnung ihrer Gastfamilie – sitzen vor ihren Augen plötzlich »der König und die Königin [...] mit ihren Töchtern am Tisch«:

Die Teller klappern, das Besteck klirrt, und im Hintergrund ertönt Musik. Plötzlich klopft es unheilverkündend an der Tür. Die Musik wird lauter und bricht mit einem Trommelwirbel ab. Die jüngste Prinzessin öffnet. Wer steht davor? Der Frosch natürlich! Ihr wird der Appetit vergangen sein. Bestimmt hat sie fast brechen müssen. Simone spürt ein Würgen in Hals. (Ebd., S. 25)

Simone identifiziert sich im Folgenden mit der »Wut und de[m] Ekel der Prinzessin, als sie den kalten, glitschigen Frosch packt und an die Wand knallt« (ebd., S. 26). Dass die Märchengeschichte jedoch über eine phantasievolle Identifizierung hinausgeht, wird narrativ durch den schnellen Wechsel von Erzählstimme sowie Fokalisierung deutlich: Für die LeserInnen ist stellenweise nicht klar, um wessen Aversion und Gedanken es sich handelt und woher die Gerüche oder das Klappern des Geschirrs kommen.

Diese Vermischung wird besonders eklatant, wenn das Mädchen allein von ihrer Gastfamilie zurückgelassen wird und Todesangst erleidet, als sie nach dem Baden das Gurgeln des Abflusses hört: »Simone hält sich die Ohren zu und rennt in ihre Kammer« (ebd., S. 43). Hier greift sie sofort nach ihrem Walkman, doch dröhnt ihr auch hier der Lockruf aus der Tiefe entgegen: »Als die Königstochter gerade ihre goldene Kugel in den Brunnen fallen lässt und plötzlich die Stimme des Frosches hohl aus dem tiefen Schacht kommt, reißt sich Simone erschrocken den Kopfhörer runter« (ebd., S. 44). Wie der Brunnen im Märchen steht der Abfluss offenbar für ein Übergangsstadium, das dem Mädchen Angst macht. Er erhält damit eine düstere Konnotation, die Beit als »Eingang zur Welt des Todes und der Nacht« (Beit 1956, S. 36) umschreibt, während die »hohle Stimme« des Frosches an das kulturgeschichtlich äußerst negativ konnotierte dissonante Quaken des Tieres gemahnt: »Im Lärm, den die Tiere vor allem im Dunklen erzeugten, verband sich das Hässliche mit dem Unheimlichen« (Hüppauf 2011, S. 121). Das Unheimliche entsteht in dem Roman allerdings nicht nur über ein sexuelles Erwachen, sondern vor allem über einen latenten Todeswunsch von Simone, der das Froschmotiv noch eindringlicher in seiner Tragik entfaltet.

Die Protagonistin wird als besonders schweigsames und verschlossenes Mädchen charakterisiert,²² das erst über eine sich langsam entwickelnde Freundschaft mit der Gasttochter am Ende der Erzählung ihre Selbstmordgedanken offenbart: »[...] ich denke selber manchmal daran ...« (Pressler 1990, S. 89), sagt sie hier und lässt in den drei Punkten die Möglichkeit eines Suizids anklingen. Als Astrid sie daraufhin anfährt: »Du spinnst ja« (ebd., S. 90), denkt Simone sich: »Manche Sachen sind schwer zu verstehen. Und noch schwerer zu erklären« (ebd.). Ebendiese Unerklärlichkeit lässt die Autorin

22 So bemerkt u. a. der Gastvater: »Simone sagt überhaupt nicht viel [...] sozusagen gar nichts« (Pressler 1990, S. 39). Wegen ihrer Verschlossenheit

fällt es ihr anfangs auch schwer, Kontakt mit der Tochter aufzubauen.

offenbar durch das Märchenmotiv aufscheinen: Mit dem Froschkönig wird ein existentielles Drama angesprochen, das bei Kindern mit »gestaltlosen, namenlosen Ängsten und [...] chaotischen, zornigen oder auch gewalttätigen Phantasien« (Bettelheim 1983, S. 13) durchzogen ist. Märchen dienen nach Bettelheim genau dazu, dieses »Chaos in ihrem Unbewußten zu bewältigen« (ebd.).

Simone bewältigt dieses Chaos allerdings nicht nur über den Frosch, sondern ein weiteres ambivalent konnotiertes Tier, in das sie statt des Todeswunsches ihr sexuelles Begehren lenkt: eine Ratte namens Goethe. Auch dieses Nagetier dringt, wie bei Nöstlinger der Gurkenkönig, zuerst über ein ›Rascheln‹ und ›Knistern‹ in Simones Welt ein und kann als Verkörperung eines Animus verstanden werden. Voller Neugier durchsucht Simone Astrids Zimmer und wird fündig: »Eine Ratte. [...] Graubraun-schwarz mit einem langen, nackten Schwanz« (Pressler 1990, S. 46). Der anfängliche Ekel wandelt sich jedoch schnell in Faszination, als sie das Tier nicht nur auf ihren »Schoß«, sondern auch über ihren Nicki-Pullover krabbeln lässt (ebd., S. 48). Als die Ratte plötzlich wegläuft, versetzt sie – ähnlich dem ›Gurkinger‹ – die ganze Familie in Aufruhr und bringt unterschwellige Familienkonflikte zutage.

Besonders der Vater reagiert ängstlich auf den Nager. Er fordert seine Tochter dazu auf, die Ratte fortzugeben: »Du glaubst doch nicht, daß ich heute einfach ins Bett gehe, wenn so ein Biest hier frei herumläuft« (ebd., S. 57). Aus Panik durchsucht er »laut und schimpfend« die ganze Wohnung. Schließlich kommt es zum Eklat, woraufhin seine Tochter ausreißt und sich mit Simone verbündet. Letztlich resultiert daraus die intensive Freundschaft der Mädchen, die im Rattentausch – einer ebenfalls erotisch konnotierten Szene – mündet: In der Abschlusszene schmuggelt Simone das Tier heimlich, gegen die ›Autorität der Vernunft‹ ihrer Eltern, unter ihrem Pullover mit nach Hause und fühlt an ihrer Haut, wie »Goethe knabbert [...]. Sein Fell ist weich. Simone grinst« (ebd., S. 126). Das ›ekelhafte‹ Nagetier trägt auch hier wesentlich zur Auflösung des ödipalen Dilemmas bei: sein Knabbern verschiebt Simones Sehnsucht nach den Eltern auf ein neues Liebesobjekt. Ihre Aneignung der Ratte entspricht der Aneignung der dunklen ›Ecken‹ des Unbewussten, einem Integrieren der Vater- bzw. Inzestangst ebenso wie der aufwallenden Libido gegenüber einem außenstehenden Vierten. Das Tier macht die paradoxen Gefühle in diesem Prozess sichtbar und verhandelbar.

Resümee: Die Moral der Geschichte?

Die hier nur knapp angerissene Verknüpfung zweier ›Klassiker‹ antiautoritärer KJL mit dem Motiv des Froschkönigs und seiner psychoanalytischen Deutung macht deutlich, dass die Verarbeitung der durch die 1968er eingeleiteten Umbrüche wesentlich komplexer ausfällt als in der Sekundärliteratur bisher herausgearbeitet. Statt einer nur mehr rebellischen Erneuerung werden die Ablösungs- und Autonomisierungsprozesse bei Eltern und Kind wesentlich problematischer dargestellt. Die mit ihnen einhergehenden paradoxen Sehnsüchte, Ängste und Phantasien werden in die ›Weichheit‹ und ›Weiblichkeit‹ dieser Schwell- und Schwellenwesen ebenso eingekleidet wie in deren Hässlichkeit und phallische Erscheinung. Über das Begehren des Märchenwesens, von den ›goldenen Tellerlein‹ zu essen und in den ›Kammerlein‹ der Familienmitglieder zu schlafen, fördern seine Reinkarnationen in der KJL nächtliche Ängste und unheimliche Ahnungen zutage, die um tiefliegende Komplexe von Inzestwunsch und Inzestangst kreisen. Ratte, Gurke und Frosch vereinigen sich in diesem symbolischen Nexus, der »alle verschmähten, verdrängten, unbekanntem oder gehemmten Antriebe, Gesetze und Elemente der

Existenz in sich bewahrt« (Campbell 1978, S. 53 f.). Ein glatter Wechsel vom »guten zum bösen« Vater (vgl. Lin 2002, S. 14 f.) wird damit – auch im Unterschied zur »Väterliteratur der Erwachsenen« (Brandstädter 2010) – in ein ambiges Bild vom Vater überführt: Der von der Forschung immer wieder beschriebene Vatermord nach 1968 ist in der Kinder- und Jugendliteratur voller Momente des Zögerns und des Mitleidens.

Primärliteratur

- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (2007): Kinder- und Hausmärchen. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837). Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag
- Nöstlinger, Christine (1972): Wir pfeifen auf den Gurkenkönig. Weinheim [u. a.]: Beltz & Gelberg
- Pressler, Mirjam (1990): Goethe in der Kiste. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. [EA 1987]

Sekundärliteratur

- Beit, Hedwig von (1956): Symbolik des Märchens. Bern
- Bettelheim, Bruno (1983): Kinder brauchen Märchen. Stuttgart. [dt. EA 1977]
- Bois-Reymond, Manuela du (1994): Die moderne Familie als Verhandlungshaushalt. In: Bois-Reymond, Manuela du [u. a.] (Hg.): Modernisierung von Kindheit im interkulturellen Vergleich. Wiesbaden
- Brandstädter, Mathias (2010): Folgeschäden. Kontext, narrative Strukturen und Verlaufsformen der Väterliteratur 1960 bis 2008. Würzburg
- Campbell, Joseph (1978): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/M. [am. EA 1949]
- Dahrendorf, Malte (1999): Mirjam Pressler. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KGL, Bd. 6, S. 2
- Doderer, Klaus (1988): Kinder in den Märchen – Märchen für Kinder? In: Rötzer, Hans Gerd (Hg.): Märchen. Bamberg, S. 87–94
- Ewers, Hans-Heino (1995): Themen, Formen und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge V, H. 2, S. 257–278
- Grenz, Dagmar (1986): Die Abwehr des Verdrängten. Zur Rezeption von Ch. Nöstlingers phantastischer Erzählung: *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig*. In: Wirkendes Wort 36, H. 6, S. 455–467
- Herzog, Dagmar (2005): Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. München
- Hüppauf, Bernd (2011): Vom Frosch. Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie. Bielefeld
- Jung, C. G. (1948): Symbolik des Geistes. Studien über psychische Phänomenologie. Zürich
- Jung, C. G. (1951): Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte. Zürich
- Jung, C. G. (1990): Archetypen. München. [EA 1934–1954]
- Kaminski, Winfried (2002): Neubeginn, Restauration und Aufbruch. In: Wild, Reiner (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 2. Aufl. Stuttgart [u. a.], S. 299–327
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (1999): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Stuttgart [u. a.]

- Lin, Mei-Chi (2002): Familienkonflikt in der Kinder- und Jugendliteratur. Literatur als Spiegel der gesellschaftlichen Realität. Marburg
- Lockot, Regine (1985): Erinnern und Durcharbeiten – Zur Geschichte der Psychoanalyse im Nationalsozialismus. Frankfurt/M.
- Mitscherlich, Alexander (1971): Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie. München
- Röhrich, Lutz (2002): »Und weil sie nicht gestorben sind ...«: Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen. Köln [u. a.]
- Rülcker, Tobias (1990): Veränderte Familien, selbständigere Kinder? In: Preuss-Lausitz, Ulf [u. a.] (Hg.): Selbständigkeit für Kinder- die große Freiheit? Weinheim [u. a.], S. 38–53
- Vegesack-Boßung, Hella von (1978): Die Funktion des Fantastischen in Christine Nöstlingers Roman *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig*. In: Oberfeld, Ch. [u. a.] (Hg.): Zwischen Utopie und heiler Welt. Zur Realismusdebatte in Kinder- und Jugendmedien. Frankfurt/M., S. 25–62

Netzquellen

- Jung, C. G. (1910): Über Konflikte der kindlichen Seele. In: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen II. Band 2. Hälfte, einzusehen unter: https://archive.org/stream/JahrbuchFuumlPsychoanalytischeUndPsychopathologischeForschungenIi/JdP_II_1910_2_Haelfte_djvu.txt [Zugriff: 01.03.2018]
- Dorst, Brigitte (1995): C. G. Jung und die feministische Kritik. In: Du: die Zeitschrift der Kultur 55, H. 8, <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=dkm-003:1995-1996:55::2351> [Zugriff: 01.03.2018]

Kurzvita

Boog-Kaminski, Julia, Dr., Mitarbeiterin am IFK | Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften | Kunstuniversität Linz in Wien, Forschungsschwerpunkte: Kinder- und Jugendliteratur, interkulturelle Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Narratologie

Revolution auf der Bühne

Einblicke in Bedingungen, Entwicklungen und Wirkungen des emanzipatorischen Kindertheaters

JOHANNES MAYER | FRANCA KRETZSCHMAR

Revolution On Stage

Insights into the Conditions, Developments and Effects
of Emancipatory Children's Theatre

This article provides an overview of the origin and development of emancipatory children's theatre in the 1960s and 1970s in Western Germany. The modification of structures in children's theatre is analysed based on a taxonomy of changes in themes, forms and functions. The analysis shows an increasing politicisation of scripts and plays in theatres for the young and the foundation of new theatres and groups with mainly political goals like GRIPS and *Rote Grütze*. New formats like *Mitspiel* [playing along-], *Mitmach* [participating-] and *Vorführ* [demonstrating-] theatre emerged alongside the ideas of the German student movement of 1968. Children's theatres became places for developing a critical perspective on society with major innovations being presented first in independent theatre groups and later adopted in modified forms in municipal theatres. This shift of emphasis still affects contemporary children's and youth theatre. These days, theatres and theatre groups producing professional children's and youth theatre are located in most German cities. Theatre work for young audiences takes a variety of forms and genres, deals with a diversity of themes and includes the participation of the audience and their experiences. Current political affairs and issues of interest and relevance to today's youth are still at the centre of the theatre productions; however, the focus nowadays is less instructional.

Theater in einer Zeit kultur- und gesellschaftspolitischer Umbrüche

Setzt man bei der Darstellung revolutionärer Prozesse im Kindertheater in den 1960/70er Jahren an, so liegt der Fokus auf einer Zeit gesellschaftlicher Umbrüche und politisch-sozialer Bewegungen, die für die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters von besonderer Bedeutung ist (vgl. Schneider 1984). Wie andere Intellektuelle und KünstlerInnen auch wurden Theaterschaffende von den Protesten und dem Klima der Veränderung und des Aufbruchs vielfältig angeregt. Auch im Theater wurden Autoritäten hinterfragt, traditionelle Repertoirestücke einer kritischen Revision unterzogen und neue Spielformen erprobt. Das Revolutionäre erscheint hier zunächst als eine Hinwendung zum Politischen, die auch bestehende und neu gegründete Kindertheater erfasste. Erkennbar wird eine gesellschaftlich engagierte Theaterarbeit, die Formen der Unterdrückung (z. B. von Kindern) dokumentierte und mit großem Engagement bekämpfte. Mit den Mitteln des Theaters sollten kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen durchgesetzt werden und die Theaterbühne sollte ein Ort der Revolution gegen gesellschaftliche Missstände sein. Theaterarbeit war politische Arbeit und Kindertheater ein »Mittel, auf gesellschaftliche Zustände einzuwirken« (Ludwig 1994, S. 24).

Gleichwohl ist die politische Bewegung der 1968er weder im öffentlichen Leben noch im Kulturbetrieb als einheitlich zu betrachten. Denn worin genau das Politische in der

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Mayer_Kretzschmar

kulturellen Arbeit besteht und was in der Folge als politisches Theater gelten kann, hängt »wesentlich davon ab, welcher Begriff des Politischen zugrunde gelegt wird« (Fischer-Lichte 2014, S. 258).¹ Nach einer weiten Definition kann politisches Theater als Sammelkategorie für unterschiedliche Spiel- und Theaterformen gelten, die sich mit gesellschaftspolitischen Themen befassen und diese auf der Bühne behandeln. Dabei können gesellschaftliche Phänomene ebenso eine Rolle spielen wie historische Ereignisse oder jeweils aktuelle politische Konflikte (vgl. ebd., S. 259). Dies trifft zweifelsfrei auf viele Kindertheaterstücke der damaligen Zeit zu, die gesellschaftliche Themen und Fragestellungen aufgreifen und auf die Bühne bringen. Eindeutige Kriterien liefert diese thematische Bestimmung des Politischen allerdings nur bedingt, denn politische Themen ziehen sich durch die ganze Theatergeschichte, angefangen in der Antike über die Kinderpantomimen der Aufklärung und das Theater der Reformpädagogik bis hin zum Kindertheater der Gegenwart. Fischer-Lichte sieht daher neben dieser »thematischen Politizität« (ebd., S. 261) weitere Bestimmungsmöglichkeiten. Unter der »strukturellen Politizität« (ebd., S. 260 f.) versteht sie die Eigenschaft des Theaters als soziales und öffentliches Ereignis, wobei das Politische vornehmlich darin besteht, dass in der sozialen Situation Agierende und Zuschauende als zwei Gruppen aufeinandertreffen und ihre Beziehungen aushandeln. Zwar gibt der Theaterbau als Raum prinzipielle Konstellationen vor, aber es bestehen dennoch weitere Möglichkeiten der sozialen Aushandlung, beispielsweise unter den Zuschauenden oder in der Entwicklung und Transformation von Machtverhältnissen in einer Aufführung (vgl. ebd., S. 260). Als einen dritten Aspekt des politischen Theaters sieht Fischer-Lichte seine »anthropologische[n] Wirkungsansprüche als politische« (ebd., S. 260), nämlich sein Einwirken auf die Zuschauenden als Mitglieder der Gesellschaft. Unter der Prämisse einer grundlegenden Veränderbarkeit von Mensch und Welt will das politische Theater »eine bestimmte Wirkung auf die Beziehungen zwischen Menschen bzw. zwischen Mensch und Welt [...] erzielen« (ebd., S. 259).

Vor dem Hintergrund dieser unterschiedlichen Bestimmungsmöglichkeiten des politischen Theaters wird deutlich, dass eine Nachzeichnung der revolutionären Entwicklungen im Kindertheater der 1960er/70er Jahre sich vor einseitigen Darstellungen hüten muss, um nicht das Revolutionäre der Wandlungsprozesse vor allem in der gesellschaftlichen Wirksamkeit des Kindertheaters zu suchen. Denn die Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters lässt sich nicht nur als Geschichte seiner gesellschaftlichen Wirksamkeit und Anerkennung beschreiben, sondern auch als Geschichte seiner Institutionen und Organisationsstrukturen, als Geschichte seiner Stücke, Stoffe und Themen, als Geschichte seiner Inszenierungen und künstlerischen Ausdrucksformen sowie als Geschichte einer eigenständigen Kunstgattung (vgl. Taube 2015 b, S. 7). In den Blick geraten so Themen, Formen und Funktionen des Kinder- und Jugendtheaters, die sich in den 1960er Jahren verdichten, hier ihren Anfang nehmen und darin eine für die Geschichtsschreibung des Kinder- und Jugendtheaters revolutionäre Kraft entfalten.

Der Aufsatz geht diesen vielfältigen Einflussfaktoren nach und nimmt Neugründungen programmatisch gesellschaftskritischer Kindertheater mit ihren teilweise skandalträchtigen Inszenierungen und einer konsequenten Ausrichtung an der Lebenswelt des jungen Publikums ebenso in den Blick wie ein damit einhergehendes neues Textkorpus spezifisch kindertheatraler Texte sowie die Etablierung theaterpädagogischer Vermitt-

¹ Der Begriff des »politischen Theaters« selbst wird auf Erwin Piscator zurückgeführt, der in seiner 1929 erschienenen berühmten Kampfschrift die

dramaturgischen Prinzipien eines zeitgenössischen und revolutionären Theaters entwickelte (vgl. Piscator 1986).

lungsarbeit. Ferner lässt sich der Einfluss neuer Theaterformen auf die Politisierung der Bühne beschreiben, was zu sparten- und genreübergreifenden Spielformen und einer zunehmenden Partizipation der ZuschauerInnen führt. Die historischen Verlaufsanalysen zeigen ein Kinder- und Jugendtheater, das sich in einem Spannungsverhältnis befindet und sowohl den AdressatInnen als auch den ästhetischen Ansprüchen gerecht werden, dabei vor allem aber aktiv in gesellschaftliche Strukturen eingreifen und Veränderungen bewirken möchte.

Zur Entstehung des emanzipatorischen Kindertheaters

Seit um das Jahr 1854 die Tradition des kindgerechten Schauspiels an deutschen Theatern begründet wurde, waren Weihnachtsmärchen für fast einhundert Jahre das in den Spielplänen dokumentierte Zugeständnis an die jungen ZuschauerInnen. Auch heute noch sind Weihnachtsmärchen – oder zumindest ein traditionelles Kinderstück – ein fester Bestandteil des Repertoires im Stadttheater. Es sind jedoch die Akzentverschiebungen, die den Wandel von einem traditionellen Theater für Kinder zu einem innovativen Kindertheater greifbar und bedeutsam machen. Wo sich das herkömmliche Märchentheater häufig in »bloßer kindertümelnder Belustigung« (Behr 1985, S.7) verstanden hatte, wollte man in den neugegründeten Theatern der Nachkriegszeit jungen Menschen in schwierigen Zeiten Orientierungshilfen geben. Dabei war die Einrichtung spezieller Theater für Kinder und Jugendliche in Deutschland ein Novum (vgl. zum Überblick Taube 2015 a). Allerdings nahm die Entwicklung dieser neuen Theater in Ost- und Westdeutschland eine unterschiedliche Richtung, womit jeweils verschiedene Ansprüche an die emanzipative Wirkung des Theaters auf das junge Publikum verbunden waren.

In der SBZ und später der DDR wurde die sowjetische und sozialistische Traditionslinie der Theaterkunst für junges Publikum aufgenommen. Mit Unterstützung der Militäradministration und nach Vorbild der sowjetischen Bühnen – das erste eigenständige *Theater der Kinder* entstand 1921 in Moskau – wurden in größeren Städten Kindertheater gegründet, die nicht nur einem großen Publikum Platz boten, sondern über zahlreiche künstlerische, pädagogische und technische MitarbeiterInnen verfügten (vgl. Israel 2009, S. 23). Prominente Beispiele sind das Leipziger *Theater der jungen Welt*, das 1946 als erstes eigenständiges Kinder- und Jugendtheater in Deutschland gegründet wurde, gefolgt von Dresden (*Theater der Jungen Generation*, 1949), Berlin (*Theater der Freundschaft*, 1950, seit 1991 *carrousel Theater an der Parkaue* und seit 2005 *Theater an der Parkaue*) und Halle an der Saale (*Theater der Jungen Garde*, 1952). Als fünftes großes Kinder- und Jugendtheaterhaus in der DDR kam 1969 das *Theater für junge Zuschauer Magdeburg* hinzu. Unter dem Einfluss der sowjetischen Jugendarbeit und durch die spätere Einbindung in das Bildungs- und Erziehungssystem der DDR dienten die Kinder- und Jugendtheater in Ostdeutschland wie alle Kinder- und Jugendmedien der politischen und moralischen Erziehung und der ästhetischen Vorbereitung auf das Erwachsenentheater (vgl. Hoffmann 1976; Doderer / Uhlig 1995; Barz 2006). Die enge Verknüpfung mit der sozialistischen Erziehung bedeutete einerseits Restriktion und Gängelung, andererseits erlaubte die grundsätzliche Wertschätzung einer eigenständigen Theaterpraxis für Kinder und Jugendliche eine stetige Weiterentwicklung konzeptioneller Ideen und den Aufbau eines umfangreichen Repertoires für das Kinder- und Jugendtheater.² Früh wurde

² Gespielt wurden Klassiker wie Erich Kästners *Emil und die Detektive* (UA 1930) oder *Tom Sawyers*

großes Abenteuer (UA 1954) in der Bearbeitung von Hanuš Burger und Stefan Heym. Stärker ideologisch

in der DDR auch an einer eigenen Dramatik und ästhetischen Formensprache für das junge Publikum gearbeitet, wozu namhafte Autoren wie Gustav von Wangenheim, Franz Fühmann, Peter Hacks und Rainer Kirsch gewonnen werden konnten, denen die Kinder- und Jugendtheater eine »genaue Reflexion der Dramaturgie des Kinderstücks und eine besondere Qualität der Sprache in der Dramatik für Kinder« verdanken (Taube 2002, S. 579 f.; vgl. auch Schneider 2005, S. 42–45).

Auch im Westen standen Klassiker auf dem Programm, doch waren die Spielpläne der von Restauration geprägten Nachkriegszeit hier noch stärker dem Märchentheater verpflichtet.³ Das traditionelle Drei-Sparten-Theater öffnete sich zunächst in Nürnberg (1948) und dann in Dortmund (1953) der neuen Sparte für jüngere ZuschauerInnen. Darüber hinaus entstanden etliche Privatbühnen und freie Theater, die im Hinblick auf diese Zielgruppe früh von Bedeutung waren. In München gründete der Schauspieler und Tänzer Siegfried Jobst 1953 die *Münchner Märchenbühne*, die 1954 in *Münchner Jugendbühne* und 1958 in *Theater der Jugend* umbenannt wurde. 1969 wurde das Privattheater von der Stadt übernommen, womit sich das erste und lange Zeit einzige eigenständige Kinder- und Jugendtheater in der BRD konstituierte.⁴ 1966 nahm in West-Berlin das *Theater für Kinder* im Reichskabarett seinen Spielbetrieb auf, aus dem 1972 das GRIPS-Theater hervorging. Holger Franke, ein Schauspieler des GRIPS-Theaters, gründete 1972 gemeinsam mit anderen das emanzipatorische Kindertheater *Rote Grütze*. Bereits die erste Inszenierung (das Aufklärungstück *Darüber spricht man nicht*, UA 1973) sorgte für einen Eklat und kulturpolitische Spannungen. Auch die Nachfolgestücke wie *Was heißt hier Liebe? Die Geschichte von Paul und Paula* (UA 1976) führten diese Tradition fort und gehören wie weitere Stücke inzwischen zum internationalen Repertoire vieler Spielstätten.

Programmatisch verbanden sich in den neu gegründeten westdeutschen Kindertheatern ab Ende der 1960er Jahre kritische Ideen der politisch-sozialen Bewegungen mit einer Aufmerksamkeit für die Eigenständigkeit der Kinder und ihre – so der Befund – von Repressionen und Unterdrückung geprägte Lebenswelt. In realitätsbezogener und emanzipatorischer Ausrichtung wandte sich die Diskussion sozialer Ideen nunmehr Fragen der Kindererziehung und Kinderkultur zu, wobei sich Einflüsse der Reformpädagogik (z. B. Kinderläden- und Summerhill-Bewegung) ebenso geltend machten wie Walter Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters* (1928) (vgl. Schneider 1984, S. 11 f.). Benjamins bis dahin unveröffentlichter Aufsatz wurde 1968 wiederentdeckt und in Westberlin als Raubdruck verbreitet (vgl. Taube 2015 a, S. 66). Seine Ideen wurden im antiautoritär orientierten Mitspiel- oder Mitmach-Theater der Studentenbewegung aufgegriffen und hatten wesentlichen Einfluss auf die Entstehung des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters. Wie von Benjamin gefordert, sollten Kinder auch auf der Bühne als eigenständige Individuen ernst genommen werden. Von den theaterpädagogischen Erfahrungen Asja Lacis' mit Waisen- und Straßenkindern nach dem Ersten Weltkrieg geprägt, sah Benjamin das proletarische Kindertheater als ein Theater, in dem die Kinder als Subjekte ihrer Erziehung selbst zu Gestaltenden und Agierenden werden. Mit

geprägt waren Gegenwartsstücke wie W. A. Ljubimowas *Schneeball* (UA 1950), das sich parteiisch der Rassismus- und Amerika-Kritik verschrieb, oder das Pioniere-Stück *Das rote Halstuch* von Sergej Michalkow (UA 1952), das den eigenen Beitrag der nachwachsenden Generation für den Sozialismus hervorhob.

³ Zu sehen waren vor allem Märchen und Jugendabenteuer wie *Peterchens Mondfahrt* (UA 1912) oder *Der kleine Lord* (UA 1888).

⁴ Die Umbenennung in den heutigen Namen SCHAUBURG – *Theater der Jugend* erfolgte in den 1980er Jahren.

der Idee, Kinder nicht nur zu Darstellenden, sondern auch zu AutorInnen ihres Theaters zu machen, schloss dieses Theater an die Praxis der proletarischen Kinderbewegung und des Agitproptheaters in der Weimarer Republik an. Spielerisch und improvisierend sollten Kinder eigenständig an Problemstellungen arbeiten und Lösungsmöglichkeiten durchspielen, wodurch dieses Theater seine revolutionäre Kraft entfalten sollte.⁵ Es verstand sich als ein Theater für und mit Kindern und Jugendlichen, das seine AdressatInnen zu einer kritischen Reflexion der Umgebung und des eigenen Verhaltens anregen wollte (vgl. Bauer 1980). Das neue Kindertheater stand dabei ganz im Geiste der 1968er-Bewegung: Die Bedürfnisse, Probleme und Sehnsüchte der Kinder sollten erkannt und angeeignet werden, um daraus »sinnliche, vitale Stücke zu entwickeln, in denen die Zuschauer sich wiedererkennen und die ihnen helfen sollen, ihre soziale Phantasie zu entwickeln, ihre Umwelt besser zu durchschauen und zu verändern.« (GRIPS Theater Berlin, S. 5) In neorealistischer Perspektive sollten Kinder ermutigt werden, die sie umgebende gesellschaftliche Wirklichkeit zu erkennen, zu hinterfragen und zu verändern (vgl. Heinemann 2016, S. 57). Damit wurde das Kindertheater in seiner primär politischen Gesinnung zu einem Mittel des gesellschaftlichen Wandels und ergriff Partei »für die unterdrückte Klasse der Kinder in einem kinderfeindlichen Land« (Ludwig 2009, S. 9). Die programmatische Ausrichtung der neu gegründeten Theater fand sich in den Themen der Stücke, sie drückte sich aber auch in der Entwicklung neuer Formen und Funktionen des Kindertheaters aus.

Formen-, Themen- und Funktionswandel im emanzipatorischen Kindertheater

Nach diesen ersten Einblicken in die Genese und Entwicklung des emanzipatorischen Kindertheaters sollen zur differenzierten Betrachtung der Umbruchszeit der 1960er/70er Jahre im Folgenden Aspekte des Formen-, Themen- und Funktionswandels im Kindertheater zusammengetragen und analysiert werden. Diese analytische Unterscheidung rekurriert auf die ausführliche Darstellung dieser Phase in der Kinderliteratur durch Hans-Heino Ewers (vgl. Ewers 2013). Wie Ulrich Beck sieht Ewers in der Zäsur der 1960er und 1970er Jahre einen grundlegenden Wandel der Gesellschaft, den er anhand des Kindheitsbildes nachweist (vgl. ebd., S. 22). In der bescheinigten »anderen Moderne« wurden Kindern neue Persönlichkeitsrechte zugestanden und der bisherige kindliche Frei- bzw. Spielraum durch realistische, sozialkritische, gesellschaftsanalytische Inhalte ergänzt oder ganz ersetzt. Gefordert wurde »eine uneingeschränkte Gleichberechtigung, eine umfassende Emanzipation der Kinder, die zu mündigen Wesen erklärt werden« (ebd., S. 21). Mit den Wandlungsprozessen einher ging die programmatische Herausbildung zweier Schwerpunktsetzungen: Zum einen kam der Kinderliteratur der Auftrag der »rückhaltlose[n] Aufklärung der Kinder über die Gesellschaft, die Aufdeckung ihrer zentralen Funktions- und Herrschaftsmechanismen« (ebd., S. 24) zu. Zum anderen wollten die AutorInnen die »Exploration des Innenlebens der Kinder« (ebd., S. 25) betreiben. Diese Zielsetzungen lassen sich auch in den Entwicklungen des emanzipatorischen Kindertheaters erkennen, weshalb sich die Darstellung an Ewers' Kriterien orientieren kann.

⁵ Eine vergleichbare Idee entwickelt auch Erich Kästner in seinem Aufsatz *Die Klassiker stehen Pate – Ein Projekt zur Errichtung ständiger Kindertheater*

(1946), wo er die Utopie eines von Kindern selbstbestimmt gestalteten Theaters für Kinder beschreibt.

Themenwandel

Wie bereits ausgeführt, beschränkte sich das Kindertheater der 1950/60er Jahre thematisch vor allem auf Märchenstoffe oder Literaturklassiker, die in Form des Weihnachtsmärchens in den Spielplan aufgenommen wurden. An anderen dramatischen Texten für das Kindertheater mangelte es zunächst (vgl. Taube 2015b, S. 11). Erst mit den Neugründungen der Kindertheater mit emanzipatorischem Anspruch wurden auch neue Stücktexte verfasst, die häufig auf die hauseigenen AutorInnen zurückzuführen sind. Maßgeblich geprägt wurde die Kinderdramatik durch die Stücke von Volker Ludwig vom GRIPS-Theater, der mit seinen MitarbeiterInnen neue Stücktexte verfasste, und von Holger Frank vom Theater *Rote Grütze*. Thematisch wurde hierbei vor allem das Aufbegehren der Kinder gegen die vorherrschenden repressiven Zwänge bearbeitet. So ziehen die kindlichen ProtagonistInnen in *Stokker und Millipilli* (UA 1969) und *Maximilian Pfeiferling* (UA 1969) gegen Ungerechtigkeit und Verbote in den Kampf oder fordern in *Balle, Malle, Hupe und Artur* (UA 1971) einen Spielplatz ein. Die Durchschnittsfamilie wird in *Maximilian Pfeiferling* (UA 1969) und *Trummi kaputt* (UA 1971) auf die Theaterbühne gebracht und das Elternhandeln zur Diskussion gestellt. Überholte Geschlechterrollen werden in *Mannomann* (UA 1972) problematisiert und Klassegegensätze in *Doof bleibt doof* (UA 1973) vor Augen geführt. Mit dem thematischen Aufgreifen von Problemen aus der Lebenswelt der Kinder tragen die AutorInnen dem Anspruch Rechnung, neue Themen und Tabubrüche in ihren Stücken zu verhandeln. Neben Themen wie Emanzipation von Frauen und Mädchen (*Mannomann!*) wurden auch Umweltprobleme (*Wasser im Eimer*, UA 1977), die Unterentwicklung in der Dritten Welt (*Banana*, UA 1976), der Umgang mit ArbeitsmigrantInnen (*Ein Fest für Papadakis*, UA 1973) sowie die eigene Sexualität (*Darüber spricht man nicht!*, UA 1973) aufgegriffen.

Im Übergang zum poetischen Theater waren die Stückvorlagen des emanzipatorischen Theaters stark von den Autoren Paul Maar (*Mützenwexel*, UA 1981, *Freundfinder*, UA 1982, *Die Reise durch das Schweigen*, UA 1983) und Friedrich Karl Waechter (*Schule mit Clowns*, UA 1985) geprägt. Ihr Autorentheater brachte die Phantasie zurück ins Spiel, ohne dabei das politische Anliegen zu vernachlässigen. So arrangierte der Kinderbuchillustrator und Satiriker Friedrich Karl Waechter in seinen Stücken »skurrile Situationen, ulkige Typen, Narren und Clowns, die der Welt jeweils ihren absonderlichen Spiegel vorhalten« (Kübler 2002, S. 51), und Paul Maar zeigte die Verführbarkeit des Menschen und die Notwendigkeit seiner Selbstbestimmung in einer nachhaltigen Verbindung von Komik und Authentizität. Beiden Autoren wird durch ihre poetische Form und Sprache eine literarische Weiterentwicklung innerhalb der pädagogisch-didaktischen Erzählweise zugeschrieben (vgl. Gronemeyer 2009, S. 78).

Formenwandel

Neben den Themen haben sich in den 1960er/1970er Jahren die Formen des Kinder- und Jugendtheaters gewandelt. Den Hauptschwerpunkt bildeten dabei die Veränderungen im Bereich der Spielformen. Hier wurde die klassische Guckkastenbühne in vielen Fällen durch eine Arenabühne abgelöst, um eine bessere Einbindung und Beteiligung der ZuschauerInnen zu erreichen. Nach Wolfgang Schneider bestimmten drei Grundformen das emanzipatorische, neorealistische Kinder- und Jugendtheater: das *Mitspiel*, das *Mitmach*- und das *Vorführ*-Theater (vgl. Schneider 1984, S. 18 ff.). Aber auch auf der Ebene des Stücktextes (v.a. durch Ludwig und Reisner) gab es Wandlungsprozesse, die sich in der Form niederschlugen.

Das Mitspiel-Theater

Auf der theoretischen Grundlage u. a. des proletarischen Kindertheaters sollen die Kinder selbst zu Agierenden werden und durch das Durchspielen von Konflikten zu einer gestärkten Haltung gegenüber Autoritäten und der Gesellschaft gelangen. Umgesetzt wurde das Mitspiel-Theater u. a. im *Kindertheater Neukölln* unter Arno Paul, im *Theater im Märkischen Viertel*, in *Hoffmanns Komik Theater* und im *Modellversuch Künstler und Schüler*. Im *Kindertheater Neukölln* erprobte der Theaterwissenschaftler Arno Paul die Arbeit mit dem Rollenspiel, das der Reflexion der eigenen Situation dienen sollte, ganz gemäß der Prämisse, dass »Theaterspiel [...] Kindern zur Einsicht in ihre reale gesellschaftliche Situation verhelfen und ihnen Strategien vermitteln [kann], die zur Überwindung dieser Situation nützlich sind« (Paul 1971, S. 48). Zielstellung war dabei nicht die gelungene Aufführung am Ende des Prozesses, sondern die Emanzipation der AkteurInnen (vgl. ebd.). Bestehen konnte das theoretische Gerüst in der Praxis jedoch nicht. So wurde das Spiel durch die Erwartungen der Erwachsenen manipuliert, die Kinder entschieden sich für Affirmation statt für Emanzipation und wurden im Zuge dessen von ihrem bisher erlernten Kulturverhalten dominiert (vgl. Schneider 1984, S. 20).

Das *Theater im Märkischen Viertel* unter Helme Ebert und Volkhard Paris verfolgte ähnliche Ziele. Auch hier stand zunächst das freie Rollenspiel der Kinder im Zentrum. Gemäß der Trias Erproben, Erkennen, Verändern sollten die Kinder Rollen, Konfliktlösungen und Handlungsmodelle für die Realität erproben (vgl. ebd., S. 21). Da diese Reihung von den Kindern jedoch nicht selbstständig durchlaufen wurde, griffen die zwei Schauspieler, Ebert und Paris, ein. Sie spielten vor, beschnitten die Rollen und erläuterten die Systemfeinde, was dogmatisch anmutete. Das Ziel der selbst erarbeiteten Lösungswege konnte auf diese Weise nicht erreicht werden. Resignierend stellten Ebert und Paris fest: »Die Kinder mögen unsere Konfliktlösungen nicht. [...] Zu leicht ließ sich deren Scheitern in der Wirklichkeit voraussagen. Sie waren bessere Realisten als ihre Erzieher.« (Ebert/Paris 1976, S. 49) Die erprobten Lösungen taugten nicht für die Realität und führten dadurch eher zu Enttäuschungen, als dass sie bei der Alltagsbewältigung halfen. Die beiden Leiter zogen die Konsequenz und verlagerten die Rollenspiele außerhalb der Lebenswelt der Kinder und ließen die Rollenspiele mit erwachsenen Figuren im Arbeitermilieu spielen.

Eine weitere Gruppe, die sich des Mitspiel-Ansatzes bediente, war die *Volkstheaterkooperative*, welche die Kinderstadt in Neukölln anlässlich des *Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals* der Akademie der Künste Berlin West auferstehen ließ. Beteiligt waren daran *Hoffmanns Komik Theater*, das *Kindertheater im Märkischen Viertel* sowie die Pantomimengruppe *Zentrifuge*. Die Kinderstadt war vergleichbar mit einem Planspiel. Dort konnten die Kinder ebenfalls durch das Rollenspiel den Mechanismus von Zwang und Ausbeutung erproben und hinterfragen. Doch auch in diesem Fall scheiterte das Konzept, dass durch das Durchspielen von Konfliktlösungen die Realität verändert werden kann.

In der Umsetzung in den 1970er Jahren ging der Ansatz des proletarischen Kindertheaters nicht auf. Es gab keinen offenen Klassenkampf mehr und keine proletarischen Organisationen, die dieses Denken unterstützen. Die ästhetische Dimension stand hinten an und wurde beständig der politischen Zielsetzung untergeordnet (vgl. Schneider 1984, S. 30). Die Feststellung, dass sich die politische Situation durch das Mitspieltheater nicht verändern ließ, führte zur Resignation. Die Anzahl der Projekte und die Motivation der Theaterschaffenden gingen zurück, auch wenn das Mitspieltheater weiterhin auf die Theater- und Kulturarbeit wirkte.

Ebenfalls in der Tradition des Mitspiel-Theaters stehend, erreichte das Projekt *Modellversuch – Künstler und Schüler* (ab 1977) noch den größten Erfolg. Dies lag unter anderem daran, dass das Projekt den Mitmach-Ansatz anpasste. Wie Schneider darstellt, wurden zunächst die Ansprüche an das Rollenverhalten der Kinder heruntergesetzt (vgl. ebd., S. 24). Außerdem erfolgte eine Neuausrichtung der Zielstellung. Die SchülerInnen sollten die Widersprüche in der Gesellschaft erkennen und insbesondere reflektieren, welche gesellschaftlichen Bedingungen zu persönlichen Defiziten führen und wie durch Zusammenarbeit und Solidarität Nachteile abgebaut werden können (vgl. MKuS 1977, S. 31). Die starke didaktische Ausrichtung der vorherigen Umsetzungen, die immer das politische Lernen zum Ziel hatten, wurde hier durch das Vorhaben der Persönlichkeitsbildung ergänzt. Die Persönlichkeit der einzelnen SchülerInnen und ihr Ausdrucksvermögen wurden in den Blick genommen, wodurch die individuelle Befreiung durch körperliche Betätigung und die Hebung des Selbstwertgefühls im Vordergrund standen. Das Spiel galt nun als befreiendes, enthemmendes und erkennendes Mittel der Selbstfindung (vgl. Schneider 1984, S. 31). Neben diesen pädagogischen Zielsetzungen wurde in diesem Ansatz jedoch auch besonderes Augenmerk auf die ästhetische Dimension von Theater gelegt. Die Entwicklung der Wahrnehmungsfähigkeit, die Erweiterung des Vorstellungspotenzials sowie die Verfeinerung der Genussfähigkeit waren hier zentrale Anliegen (vgl. MKuS 1977, S. 32). Die Zielgruppe stellten vor allem HauptschülerInnen, die bei der Sozialisation unterstützt werden und das kulturelle sowie soziale Umfeld als Erfahrungsraum wahrnehmen lernen sollten (vgl. MKuS 1978, S. 161).

Das Mitmach-Theater

Der im Mitspiel-Theater wichtige Aspekt der Beteiligung ist auch im Mitmach-Theater zentral. Dieses ist am Vorführ-Theater orientiert, bietet jedoch an vielen Stellen die Möglichkeit zur Partizipation, beispielsweise durch eingeplante Spielszenen, die durch die Beteiligung der Kinder bestimmt werden. Kristov Brändli vom Theater *Birne* beschreibt die Idee wie folgt: »Die Kinder greifen in das Stück, in den Gang der Handlung ein und versuchen die Handlung nach ihren Erkenntnissen und Gefühlen zu beeinflussen.« (Brändli u. a. 1977, S. 10) Ein sehr erfolgreiches Stück in dieser Tradition war *Langfinger* (UA 1975) vom Theater *Birne*. Darin wurden die ZuschauerInnen nach einem Ladendiebstahl in einer Abstimmung über die Schuld zweier tatverdächtiger Mädchen befragt: einem Mädchen aus dem Arbeitermilieu und einem aus der Mittelschicht. Auf die Abstimmung folgte ein Zuschauergespräch über die Schuldzuweisung, das die Vor-Verurteilung als Lernprozess thematisiert. Entsprechend der auch im Stück vorerst bedienten Vorurteile fiel das Votum in der Regel auf das Mädchen aus dem Arbeitermilieu. Letztlich sollte das Publikum für eine Position Partei ergreifen und dabei die eigenen Vorurteile hinterfragen.

Einem vor allem gesellschaftskritischen Schwerpunkt wandte sich die freie Gruppe *Rote Grütze* zu. Ihr bekanntes und erfolgreiches Stück *Darüber spricht man nicht!* (UA 1973) räumte mit den Tabus der Sexualerziehung auf. Dabei galt: »Die Kinder spielen eine Hauptrolle. Ihre Reaktionen, ihre Aktionen, ihre Fragen und Antworten gehören zum Spiel.« (Weismann-Kollektiv 1973, o. S.) In dem Stück hatten die ZuschauerInnen Gelegenheit, ihre Sexualität zu erkennen, zu hinterfragen und lustvoll mit ihr umzugehen (vgl. Schneider 1984, S. 46). Die Kinder konnten sich zu gegebener Zeit durch Zurufe, durch Fragen und Berichte eigener Erfahrungen in das Stück einbringen. Diese Impulse wurden dann von den SchauspielerInnen aufgegriffen und in das Stück integriert. Den Theaterschaffenden war dabei bewusst, dass ein Hinterfragen der damals geltenden Se-

xualmoral zu Lösungen führen konnte, welche die Kinder im Übertrag mit der Realität vor Schwierigkeiten stellen würden. Deshalb integrierten sie eine didaktische Schlusszene, in der die neuen Erfahrungen und Informationen für die Anwendung im realen Leben demonstriert wurden.

Das Vorführ-Theater

Das Vorführ-Theater orientiert sich besonders stark am traditionellen Schauspiel und setzt den Formenwandel inhaltlich und dramaturgisch um. Maßgeblich geprägt wurde diese Form durch das GRIPS-Theater, wobei zwei Phasen zu unterscheiden sind. Denn die Arbeit an der Neuausrichtung des neorealistischen Kinder- und Jugendtheaters begann zunächst etwas unbedarft, wie der Schilderung von Volker Ludwig entnommen werden kann:

Das Reichskabarett vertritt etwa die Richtung des antiautoritären Lagers im SDS [Sozialistischer Deutscher Studentenbund, Anm. d. Verfasser]. Kindertheater machten wir aus Daffke. Mit der künstlerischen Präzision des Kabarets, sicher. [...] Da uns alle bekannten Stücke zu reaktionär, langatmig, oder kitschig vorkamen, schrieben wir selbst drauflos. Hauptsache Tempo und Musikalität, Richtschnur: Die eigenen Kinder (fast alle haben sie), theoretische Voraussetzungen überhaupt keine. Erfolg groß, aber zu wenig Publikum. (Ludwig 1970, S. 27)

War die erste Herangehensweise geprägt vom aktuellen Zeitgeschehen und den eigenen Erfahrungen, setzte spätestens mit dem Stück *Trummi kaputt* (UA 1971) eine spürbare Professionalisierung ein. Die umfangreichen Erfahrungen des Ensembles aus Kleinkunst und Kabarett sowie die Bezugnahme auf theoretische Schriften der intellektuellen Wegbereiter der 68er-Bewegung, wie Asja Lacin, Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Edwin Hoernle, sowie die Forderungen der antiautoritären Studentenbewegung und der emanzipatorischen Erziehung wurden in den Stücken ersichtlich. Auf die besondere Bedeutung dieses Stücks für die konzeptionelle Entwicklung verweist das GRIPS-Theater selbst wie folgt: »Von ›Trummi‹ her datiert ja auch die Bezeichnung des GRIPS-Theaters als Lehrtheater, also nicht mehr ursprünglich-naives antiautoritäres Spielen und Tollen, sondern das Suchen nach Bildern für gesellschaftliche Situationen.« (GRIPS 1979, S. 171)

Die Stücke waren nun gekennzeichnet durch dramaturgische Vielschichtigkeit, Komplexität der Handlungsführung, der Konfliktgestaltung und der thematischen Aussage (vgl. Fischer 2002, S. 101). Beispielgebend ist *Ein Fest bei Papadakis* (UA 1973) als »das am klassischsten gebaute GRIPS-Stück« (Ludwig 1979, S. 21). Dieses war wie viele GRIPS-Stücke am Volkstheater orientiert und wollte exemplarische Haltungen aufzeigen (vgl. Schedler 1975, S. 39). So resümiert Arno Paul: »Ludwig betont die soziale und dramaturgische Logik der Fabel gegenüber den formalen Möglichkeiten eines unterhaltungs-aufklärerischen Kindertheaters.« (Paul 1979, S. 121) Es entstand ein Stil des volkstückhaften, humorvollen, lehrstückhaften Vorführtheaters, das die konkrete Utopie ausgestaltete und Wirklichkeit als veränderbar darstellte (vgl. Schneider 1984, S. 63). Unmögliche Lösungen, deren gesellschaftliche Umsetzung unwahrscheinlich ist, wurden hier dann nicht mehr ins Feld geführt: »Unsere Schlüsse waren immer konkrete Utopien, die erkämpfbar, die real möglich sind, das ist immer das Ende eines langen Kampfes, der im Grunde weit über das Stück hinausreicht.« (GRIPS 1979, S. 170) Ziel und Zweck des GRIPS-Theaters bestand immer darin, die Kritikfähigkeit der Kinder zu schärfen, individuelle Problemlösungen anzubieten und revolutionäre Phantasie zu fördern sowie mit

künstlerischen Mitteln auf die Gesellschaft einzuwirken (vgl. ebd., S. 172). Hier spielten auch die Songs und die Musik als Stilmittel des emanzipatorischen Kindertheaters eine große Rolle, da sie mit eingängigen Melodien ein knappes Resümee anboten: Parolen, die in die Welt hinausgetragen werden konnten. Nicht zuletzt bestimmten Handschrift und Stil des Hauptautors die Form der Texte und Stücke. So nutzte Volker Ludwig die Fabelkonstruktion und eine traditionell dramatische Erzählweise, wohingegen Stefan Reisner ein jüngeres Publikum in den Blick nahm und nach dem Prinzip des Nummernstücks mit Reihung und Variation arbeitete (vgl. Fischer 2002, S. 102).

Zur weiteren Ausdifferenzierung der Theatererfahrung nahm das GRIPS-Theater auch die Schulen in die Pflicht. So boten sie 1973 erstmals ein Nachbereitungsheft zu *Doof bleibt doof* an, um die notwendig erscheinende Aufführungsbegleitung zu installieren. Gleichzeitig legte das GRIPS-Theater damit den Grundstein für umfangreiche theaterpädagogische Angebote (vgl. Heinemann 2016, S. 61).

Das Autorentheater von Paul Maar und Friedrich Karl Waechter
Im Übergang zum poetischen Theater nahmen die beiden Autoren Paul Maar und Friedrich Karl Waechter mit ihren phantasiebetonten Stücktexten auch Einfluss auf die Formsprache des emanzipatorischen Kindertheaters. Ein Kennzeichen für Paul Maars Arbeit ist die Symbolhaftigkeit. In seinen Stücken lässt er HandlungsträgerInnen, aber keine MilieuvertreterInnen spielen. Der Ort des Geschehens ist somit nicht milieuspezifisch, jedoch trägt die Ebene der Handlung klare problematisierende Züge:

Daraus habe ich für meine schriftstellerische Arbeit den Schluß abgeleitet, daß man – wenn man soziales Verhalten in einem Stück lehren will – die größere Anzahl der Zuschauer erreicht, wenn man die Bühnenfiguren nicht in ein bestimmtes soziales Milieu stellt, sondern sie nur durch ihr Verhalten definiert (z. B. als Unterdrückte oder Unterdrücker). (Maar 1978, S. 4, zitiert nach Schneider 1984, S. 70)

Damit weicht er in der Form vom emanzipatorischen Kindertheater zunächst ab, dennoch ist sein Theater ein Mittel zur Realitätsbewältigung und somit ein didaktisches Werkzeug:

Auf eine Kurzformel gebracht: Ich will Theater, in dem die Botschaft (etwa: Gedanken zur Solidarität gegenüber Mächtigen, Fragen, wie Abhängigkeit entsteht, wie man sich daraus löst) nicht verbal, nicht plakativ und nicht mit erhobenem Zeigefinger von der Bühne verkündet wird, sondern in dem sie unmittelbar durch die Handlung vermittelt wird. Und ich will Theater, das – durch den Einsatz aller szenischen Mittel – Vergnügen macht. (Ebd., S. 72)

Friedrich Karl Waechter griff keine Alltagssituation auf, sondern begann seine Arbeit mit Märchenstücken, die nach Auflösung der Verfremdung auf die Realität übertragbar sind. Die reine realistische Handlung erschien ihm nicht sinnvoll, worin er sich wesentlich vom emanzipatorischen Kindertheater unterscheidet (vgl. Schneider 1984, S. 75). Er vernachlässigt den pädagogischen Duktus und macht Poesie greif-, sicht- und hörbar. Er arbeitet stärker mit Übertragbarkeit (vgl. ebd., S. 77) und nutzt die Phantasie, um alltägliche Situationen zu überwinden. Damit ist zwar die Vorgehensweise verschieden, Absicht, Intention und Dramaturgie gehen jedoch mit dem emanzipatorischen Kindertheater konform (vgl. ebd., S. 80).

Funktionswandel

Waren Kindertheaterstücke im Zuge der 1950er/60er Jahre stark an einer eskapistischen Unterhaltung orientiert, änderte sich mit der Zäsur von 1968 auch die Funktion von Theater. Theater wurde zu einem Ort, der zum Verständnis der Welt und ihrer kritischen Betrachtung verhalf. Dabei verpflichtete es sich der Forderung der Studentenbewegung, Kritikfähigkeit auszubilden und darüber die Kinder bei der eigenen Emanzipation zu unterstützen. Das emanzipatorische Kindertheater wurde in der Folge zu einem Ort, welcher Partizipation, Selbst- und Mitbestimmung sowie Ich-Stärke und Ich-Identität herausbilden sollte (vgl. Schneider 1985, S. 170 f.): »Ziel ist nicht die Aufführung, sondern die Emanzipation der Akteure, zu denen Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen rechnen.« (Paul 1971, S. 48) Die konsequente Ausrichtung auf eine möglichst basisdemokratische Beteiligung am gesellschaftlichen Diskurs spiegelte sich auch in den Organisations- und Produktionsformen. So wurde im Berliner GRIPS-Theater erstmals nach dem Mitbestimmungsprinzip des gesamten Ensembles gearbeitet und der Anspruch auf Gleichberechtigung und Mitbestimmung institutionell verankert (vgl. Heinemann 2016, S. 56). Hier entstand auch eine Basis für theaterpädagogische Vermittlungsinstanzen. Theater wie das GRIPS nahmen den theaterpädagogischen Auftrag ernst und setzten diesen mit didaktischem Begleitmaterial und besonders ausgewiesenem Personal um, forderten diesen aber auch von den Lehrpersonen ein.

Besonderer Ausdruck für den Funktionswandel des Theaters war der Anstieg seiner gesellschaftlichen Relevanz. Die kritischen Inszenierungen führten zu einem Kulturkampf, der die Strahlkraft des emanzipatorischen Kindertheaters nochmals unterstrich. Berliner Schulen wurde es in von der CDU regierten Bezirken verboten, Inszenierungen des GRIPS-Theaters zu besuchen (vgl. Taube 2015a, S. 16), was als Zeichen für den gewachsenen Einfluss des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters gewertet werden kann. Nachfolgend wurden dem emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater unterschiedliche Funktionen zugewiesen: Es war Welterklärer, Sozialisationshilfe, Systemerneuerer und Unruhestifter.

Rückwirkung auf die institutionalisierten Stadttheater

Die Stadttheater blieben von den Entwicklungen in der freien Szene nicht unberührt. Schien sich bei einer ersten Standortbestimmung auf der Kindertheatertagung in Marl im Oktober 1976 eher eine Entfremdung zwischen freien Gruppen und dem Stadttheater abzuzeichnen (Kindertheater 1970, S. 61), gelangten mit zeitlicher Verzögerung viele Stücke des GRIPS-Theaters und des Theaters *Rote Grütze* dennoch auf die Kinder- und Jugendtheaterspielpläne. Gleichwohl übernahmen die Stadttheater in der Regel vor allem die Form, nicht jedoch die Zielsetzung des emanzipatorischen Theaters (vgl. Kayser 1985, S. 44). Aus dieser Trennung von Form und politischer Intention schien keine große Gefahr für die herrschenden sozialen Strukturen hervorzugehen, was entsprechend als »Kreativität im Laufstall« kritisiert wurde (Kerbs 1970, S. 47).

Dennoch führte die Bezugnahme auf das emanzipatorische Kindertheater zu nachhaltigen Veränderungen. So gelang unter Norbert J. Mayer am Münchner *Theater der Jugend* bereits 1969/70 die Trendwende. Allerdings mit einer merklichen Abwandlung: Die Stücke waren zwar im Bereich der Lebenswelt der Kinder angesiedelt und behandelten ihre Themen und Probleme, jedoch wurde die stark dogmatische Färbung herausgenommen. Das *Theater der Jugend* nahm dennoch viele Stücke des GRIPS-Theaters auf und griff mit Helmut Walbert auf einen Autor zurück, der sich ebenfalls auf die Lebens-

realität der Kinder bezog, zugleich aber eine Skepsis gegenüber den Problemlösungen einbrachte. Trotz der gemäßigeren Linie war auch das *Theater der Jugend* vom Kulturkampf betroffen und auch hier schmälerten die konservativen Parteien die Publikumsströme mit Besuchsverboten für Schulen (Taube 2015a, S. 14). Das Kinder- und Jugendtheater am Nationaltheater Mannheim, damals *Schnawwl* (kurpfälzisch für »den Schnabel aufreißen«; heute *Junges Nationaltheater Mannheim*), reagierte ebenfalls frühzeitig auf die neue Theaterform. Bereits 1969 eröffnete Intendant Arnold Petersen eine vierte Sparte unter der Leitung des Tänzers und Choreografen Pavel Mikulastik (vgl. Gronemeyer 2009, S. 196). Seine Profession veränderte den Zugriff auf die Form und mündete in eine körperbetonte, poetische und clowneske Spielweise (vgl. ebd., S. 197). Nichtsdestotrotz gelangten unter seiner Leitung Stücke des GRIPS-Theaters, des Theaters *Rote Grütze* und des Theaters *Birne* sowie der Autoren Paul Maar und Karl Friedrich Wächter auf den Spielplan. Entscheidend ist jedoch, dass das Pädagogische des emanzipatorischen Kindertheaters unter Mikulastik nicht der Ästhetik untergeordnet wurde, sondern dass er sich dezidiert für eine Theaterkunst für Kinder aussprach (vgl. ebd.).

Entwicklungslinien bis heute

Inzwischen hat sich das Kinder- und Jugendtheater als eigenständige Kunstgattung etabliert. Wo sich das Selbstverständnis früher in einem emanzipatorischen Gegenentwurf zur Gesellschaft und zum konventionellen Theater ausdrückte, bezieht es sich inzwischen auf einen einzigartigen Kulturraum ästhetischer Bildung, in dem Heranwachsende in Auseinandersetzung mit literarischen Stoffen, aktuellen Inhalten und gesellschaftlichen Themen Erfahrungen machen können, die sie zur Reflexion der Selbst- und Fremdwahrnehmung und zur eigenen Orientierung in der Welt anregen. Die Stücke befassen sich nach wie vor mit Fragestellungen und Lebenssituationen der jungen Generation, setzen sich mit elementaren und aktuellen Themen auseinander und richten den Blick auf das Andere und Fremde. Sie knüpfen damit an die Traditionen des emanzipatorischen Kindertheaters an und stellen auf der Bühne die gesellschaftliche Relevanz der Geschehnisse heraus, was zum Denken, Nachfragen und Mitmachen anregt (vgl. Taube 2012, S. 10 f.; Mayer 2016).

Der Zusammenhang von Sehen und Spielen, von Kunstrezeption und eigenem ästhetischen Gestalten, wie er im emanzipatorischen Kindertheater angelegt war, wird bis heute fortgeführt und um neue Spielarten erweitert. Die Abwendung von einer als einseitig empfundenen programmatischen Gesellschaftsdidaktik wurde in den Folgejahren weiter vollzogen, und spätestens seit den 1990er Jahren wird der Akzent vor allem auf die Ästhetik des Theaters selbst und eine als umfassend verstandene ästhetische Bildung gelegt. Kinder und Jugendliche werden als Subjekte ihrer eigenen Lebenswelt weiterhin ernst genommen, worauf die Theater mit eigenständigen Ausdrucksformen und künstlerischen Formaten eingehen. Neben der Aufwertung der künstlerischen Praxis gewann dabei die theaterpädagogische Arbeit zunehmend an Bedeutung, die sich in der BRD wesentlich aus der pädagogischen Arbeit des GRIPS-Theaters verbreitete. Unter dem Aspekt der Vermittlung stehen didaktische Modellierungen zum besseren Verständnis und zur Auseinandersetzung mit Inhalten, ästhetischen Formen und Darstellungsweisen im Mittelpunkt der Arbeit. Neben der Vermittlung greift die theaterpädagogische Arbeit später aber auch – ebenfalls bereits im GRIPS-Theater entwickelte – Ansätze auf, welche die Kinder im ästhetischen Kommunikationsprozess nicht ausschließlich als Empfänger sehen, sondern sie aktiv in Produktionsprozesse einbeziehen. Die neuen Formate

überschreiten spielerisch die Grenze zwischen Vermittlung und Kunstproduktion und werden beispielsweise als »Theater für die Aller kleinsten« im *Helios Theater* in Hamm umgesetzt oder mit den »Theorietestern« am *Theater der Jungen Generation* in Dresden oder als »Winterakademie« am Berliner *Theater an der Parkaue* (vgl. Wartemann 2013). Die Begegnung mit Kindern und Jugendlichen dient hier nicht länger allein der ästhetischen Sensibilisierung der Kinder, sondern auch der künstlerischen Aktivierung der Theaterschaffenden und der gemeinsamen ästhetischen Gestaltung eines Theaterereignisses. Noch deutlicher als in den Produktionsstätten des emanzipatorischen Theaters geht damit auch ein Rollenwandel bei den Theaterschaffenden einher. Nun wird weniger unterschieden zwischen KünstlerInnen und TheaterpädagogInnen, sondern die Zusammenarbeit und Aufteilung der Aufgaben ist stärker von den umgesetzten Formaten abhängig als von einem vorab festgelegten Rollenverständnis (vgl. Hentschel 2009).

Der anhaltende Erfolg und die hohen Zuschauerzahlen des Kinder- und Jugendtheaters führten auch zu ökonomischen Begehrlichkeiten, woraus sich in den 1990er Jahren unter den Stadttheatern ein Boom an Neugründungen und Umbenennungen zu einem *Jungen Theater* entwickelte. Die Stadttheater drückten damit eine stärkere Orientierung am jungen Publikum aus und erhofften sich nicht zuletzt einen Zulauf junger ZuschauerInnen (und deren Familien). Umgekehrt konnten ursprüngliche Kinder- und Jugendtheater sich nicht mehr allein über das Alter ihres Publikums definieren und nahmen als Mehrgenerationen-Theater alle Altersgruppen in den Blick (vgl. Hartung 2001; Hentschel 2016).

Verbindungslinien des heutigen Theaters zum revolutionären Kindertheater der 1968er lassen sich nicht zuletzt hinsichtlich der damals ausgeprägten Überschreitung von Sparten- und Genregrenzen ziehen und einer vielerorts internationalen Ausrichtung sowohl bei der Stückauswahl als auch bei der Organisation von Gastauftritten sowie hinsichtlich der vielfältigen Kooperationen mit anderen AkteurInnen und Kulturschaffenden. Die Ergänzung des traditionellen Schauspieltheaters in der Tradition des Literaturtheaters durch innovative Spielformen wurde in den vergangenen Jahrzehnten weitergeführt und Erzähltheater, Tanztheater, interkulturelles Theater, Klassenzimmertheater oder intermedial und performativ geprägte Zugänge sind Ausdruck einer vielfältigen Theaterlandschaft.

Die Überwindung der Grenze zwischen Bühnenhandlung und Publikum wurde auch ohne einen moralischen Zeigefinger fortgeführt, und das Theater versteht sich weiterhin als eine kulturelle Praxis, die sich mit dem Publikum in Beziehung setzt und es als Partner im künstlerischen Prozess anerkennt (vgl. Seitz 2014). Was sich als Idee der Teilhabe durch das 20. Jahrhundert zieht und in den 1960er Jahren zum Programm wurde, erfährt seit den 1990er Jahren eine besonders starke Verbreitung in den Kinder- und Jugendtheatern. Sie involvieren konsequent Menschen und Gesellschaftsgruppen, die zuvor selten auf der Bühne zu sehen waren, und öffnen sich Lebenswelten, die bewusst nicht nur dem bürgerlichen Leben zugeordnet werden, sondern alle Gesellschaftsschichten umfassen. Dabei werden, dem sozialexperimentellen Duktus folgend, stets neue Handlungsräume gewonnen und neue Partizipationsformate für die ZuschauerInnen entwickelt, die sich selbst, ihr Wissen und ihre Erfahrungen aktiv als »Experten des Alltags« (Rimini Protokoll) einbringen – allerdings ohne durch das Theater erzogen werden zu wollen. Ganz gemäß dem neuen Diktum: »Stop Teaching!« (Primavesi/Deck 2014)

Theaterstücke

- Bassewitz, Gerdt von:** Peterchens Mondfahrt. Uraufführung am 7. Dezember 1912, Altes Theater, Leipzig
- Birne Theater Kollektiv:** Langfinger. Uraufführung 1975, Theater die birne, Berlin
- Burger, Hanuš / Heym, Stefan:** Tom Sawyers großes Abenteuer. Uraufführung am 17. März 1954, Theater der Freundschaft, Berlin
- Burnett, Frances Hodgson:** Der kleine Lord [engl. Original: Little Lord Fauntleroy]. Uraufführung am 14. Mai 1888, Terry's Theatre, London
- Campbell, Ken:** Schule mit Clowns. Uraufführung am 16. Oktober 1985, Schauspielhaus, Bochum [nach einer Idee von Friedrich Karl Waechter]
- Ensembleproduktion:** Balle, Malle, Hupe und Artur. Uraufführung am 14. März 1971, GRIPS-Theater, Berlin
- Franke, Holger / Fehrmann, Helma / Brombacher, Günter / Dorsten, Dagmar / Wendt-Kummer, Elke / Gostischa, Thomas:** Darüber spricht man nicht. Uraufführung 1973, Theater Rote Grütze, Berlin
- Franke, Holger / Fehrmann, Helma / Flügge, Jürgen:** Was heißt hier Liebe? Die Geschichte von Paul und Paula. Uraufführung 1976, Theater Rote Grütze, Berlin
- Gressieker, Uli / Ludwig, Volker / Lücker, Reiner:** Doof bleibt doof. Uraufführung am 16. Februar 1973, GRIPS-Theater, Berlin
- Hachfeld, Rainer / Lücker, Reiner:** Banana. Uraufführung am 10. September 1976, GRIPS-Theater, Berlin
- Kästner, Erich:** Emil und die Detektive. Uraufführung am 20. November 1930, Theater am Schiffbauerdamm, Berlin
- Ljubimowa, Vera:** Schneeball. Uraufführung am 7. Dezember 1950, Kinder- und Jugendtheater, Berlin
- Lücker, Reiner / Reisner, Stefan:** Wasser im Eimer. Uraufführung am 16. Dezember 1977, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker:** Trummi kaputt. Uraufführung am 18. November 1971, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Hachfeld, Rainer:** Stokkerlok und Millipilli. Uraufführung am 17. Mai 1969, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Krüger, Carsten:** Maximilian Pfeiferling. Uraufführung am 5. November 1969, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Lücker, Reiner:** Mannomann! Uraufführung am 31. Mai 1972, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Michel, Detlef:** Das hältste ja im Kopf nicht aus. Uraufführung am 18. September 1975, GRIPS-Theater, Berlin
- Ludwig, Volker / Sorge, Christian:** Ein Fest bei Papadakis. Uraufführung am 10. Dezember 1973, GRIPS-Theater, Berlin
- Maar, Paul:** Mützenwexel. Uraufführung 1981, Württembergische Landesbühne, Esslingen [gemeinsame Entwicklung mit der Württembergischen Landesbühne]
- Maar, Paul:** Freundfinder. Uraufführung 1982, Württembergische Landesbühne, Esslingen [gemeinsame Entwicklung mit der Württembergischen Landesbühne]
- Maar, Paul:** Die Reise durch das Schweigen. Uraufführung 1983, Württembergische Landesbühne, Esslingen [gemeinsame Entwicklung mit der Württembergischen Landesbühne]
- Michalkow, Sergej:** Das rote Halstuch. Uraufführung am 30. April 1952, Theater der Freundschaft, Berlin

Sekundärliteratur

- Barz, André (2006): Kinder- und Jugendtheater. In: Kliewer, Heinz-Jürgen / Pohl, Inge (Hg.): Lexikon Deutschdidaktik. Bd. 1. Baltmannsweiler, S. 297–299
- Bauer, Karl W. (1980): Emanzipatorisches Kindertheater: Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle. München
- Behr, Michael (1985): Kinder im Theater. Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Frankfurt/M.
- Brändli, Kristov u. a. (1977): Mitspieltheater, Erfahrungen mit einer neuen Spielform oder Der Biß in die Birne. Berlin
- Doderer, Klaus / Uhlig, Kerstin (1995): Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970. Konzepte, Entwicklungen, Materialien. Frankfurt/M.
- Ebert, Helme / Paris, Volkhard (1976): Warum ist bei Schulzes Krach? Kindertheater im Märkischen Viertel / Rollenspiel Politisches Lernen. Berlin
- Ewers, Hans-Heino (2013): Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht. Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert. Frankfurt/M., S. 15–43
- Fischer, Gerhard (2002): GRIPS. Geschichte eines populären Theaters (1966–2000). München
- Fischer-Lichte, Erika (2014): Politisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart [u. a.], S. 162-167
- GRIPS Theater Berlin (Hg.) (2009): GRIPS Theater Berlin 1969–2009. Berlin
- GRIPS erzählt (1979) [o. Verfasser]. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Berlin
- Gronemeyer, Andrea (2009): Kindertheater, Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte. Berlin
- Hartung, Kirstin (2001): Kindertheater als Theater der Generationen. Pädagogische Grundlagen und empirische Befunde zum neuen Kindertheater in Deutschland. Frankfurt/M. [u. a.]
- Heinemann, Caroline (2016): Produktionsräume im zeitgenössischen Kinder- und Jugendtheater. Hildesheim
- Hentschel, Ingrid (2009): Ereignis und Erfahrung. Theaterpädagogik zwischen Vermittlung und künstlerischer Arbeit. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung. Bielefeld, S. 105–127
- Hentschel, Ingrid (2016): Über Grenzverwischungen und ihre Folgen. Hat das Kindertheater als Spezialtheater noch eine Zukunft? In: Hentschel, Ingrid (Hg.): Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorie – Praxis – Geschichte. Bielefeld, S. 41–57
- Hoffmann, Christel (1976): Theater für junge Zuschauer. Sowjetische Erfahrungen, sozialistische deutsche Traditionen. Berlin
- Israel, Annett (2009): Entgrenzung. Das aktuelle Erscheinungsbild des Kinder- und Jugendtheaters und seine historischen Bezüge. In: Gronemeyer, Andrea / Heße, Julia Dina / Taube, Gerd (Hg.): Kindertheater Jugendtheater. Perspektiven einer Theatersparte. Berlin, S. 22–43

- Kayser, Ruth (1985): Von der Rebellion zum Märchen. Der Etablierungsprozess des Kinder- und Jugendtheaters seit seinen Neuansätzen in der Studentenbewegung. Frankfurt/M.
- Kerbs, Diethart (1970): Thesen zur politischen Kritik der Kreativitätstheorie. In: Kunst und Unterricht, H. 7, S. 47
- Kindertheater (1970): Folgerungen in Marl. In: Theater heute 11, H. 12, S. 61
- Ludwig, Volker (1970): Über die Anmaßung, Theater für Kinder zu machen. In: Theater heute 11, H. 4, S. 27–28
- Ludwig, Volker (1979): Kleine Chronik des GRIPS Theaters. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Berlin
- Ludwig, Volker (1994): GRIPS – Erinnerungen und Anekdoten. In: Kolneder, Wolfgang / Fischer-Fels, Stefan (Hg.): Das GRIPS Buch. Theatergeschichten. Berlin, S. 14–291
- Ludwig, Volker (2009): GRIPS 1969–2009. Eine lückenreiche Chronik. In: GRIPS Theater Berlin (Hg.): GRIPS Theater Berlin 1969–2009. Berlin
- Maar, Paul (1978): *Kikerikiste – Ein Stück für Kinder*. In: Württembergische Landesbühne (Hg.): Begleitheft Nr. 2 zum Kinderstück *Kikerikiste*. Esslingen
- Mayer, Johannes (2016): Sehen und Spielen. Das Theater der *Jungen Welt* als Kulturraum für alle. In: Riegler, Susanne / Schmidler, Sebastian (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur in Leipzig. Orte – Akteure – Perspektiven. Leipzig, S. 207–218
- Modellversuch Künstler und Schüler [MKuS] (1977): Dokumentation der Zielvorstellungen und Planungsphase. Modellversuchsansätze, Diskussionsprotokolle, Schulkonzepte. Frankfurt/M.
- Modellversuch Künstler und Schüler [MKuS] (1978): »in« – Modellversuchszeitung, Nr. 5. Frankfurt/M.
- Modellversuch Künstler und Schüler [MKuS] (1980): Abschlussbericht. In: Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): Werkstattberichte 23. Bonn
- Paris, Volkhard (1971): Kindertheater im Märkischen Viertel Berlin. In: Stadt Marl (Hg.): Kindertheater. Protokolle der Kindertheatertagung in Marl vom 16.–18. Oktober 1970. Marl
- Paul, Arno (1971): Ärger mit *Aschenputtel*. Analyse einer Märchenaufführung eines kompensatorischen Kindertheaters. In: *betrifft: erziehung* 4, H. 9, S. 48–56
- Paul, Arno (1979): Zu einigen Strukturelementen der GRIPS-Dramaturgie. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS-Theater. Berlin, S. 121–124
- Piscator, Erwin (1986): *Zeittheater. »Das Politische Theater« und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Ausgewählt und bearbeitet von Manfred Brauneck und Peter Stertz. Mit einem Nachwort von Hansgünther Heyme. Reinbek bei Hamburg
- Primavesi, Patrick / Deck, Jan (Hg.) (2014): *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Bielefeld
- Schedler, Melchoir (1975): *Experimenta 5: Kindertheater als Volkstheater*. In: Theater heute 16, H. 8, S. 37–43
- Schneider, Wolfgang (1984): *Kindertheater nach 1968. Neorealistische Entwicklungen in der Bundesrepublik und West-Berlin*. Köln
- Schneider, Wolfgang (1985): *Das Bedürfnis nach Auseinandersetzung und Lebensbewältigung. Über Prototypen im neorealistischen Kindertheater*. In: Freundeskreis des Instituts für Jugendbuchforschung Frankfurt (Hg.): *Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur*. Festschrift für Klaus Doderer. Weinheim [u. a.], S. 170–182

- Schneider, Wolfgang (2005): Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis. Hildesheim [u. a.]
- Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd (2015): Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort. Frankfurt/M.
- Seitz, Hanne (2014): Zuschauer bleiben, Publikum werden, Performer sein. Modi der Partizipation. In: Pinkert, Ute (Hg.): Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung. Berlin [u. a.], S. 79–89
- Taube, Gerd (2002): Kinder- und Jugendtheater. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. 3. Aufl. Baltmannsweiler, S. 568–589
- Taube, Gerd (2012): Kinder- und Jugendtheater heute. Eine Einführung. In: Deutscher Bühnenverein (Hg.): Kinder- und Jugendtheater im Wandel. Köln, S. 7–14
- Taube, Gerd (2015 a): Große und kleine Meilensteine. Chronik des Kinder- und Jugendtheaters und des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland (1946–2014). In: Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd (Hg.): Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort. Frankfurt/M., S. 63–93
- Taube, Gerd (2015 b): Kinder brauchen Theater zum Aufwachsen. Die Politik der ASSITEJ für das deutsche Kinder- und Jugendtheater in Ost und West (1966 bis 1990). In: Schneider, Wolfgang / Taube, Gerd (Hg.): Das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Begegnungsforum. Austauschplattform. Diskursort. Frankfurt/M., S. 7–50
- Wartemann, Geesche (2013): Zwischen Lektion und Labor. Perspektiven der Vermittlung am Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld, S. 153–161
- Weismann-Kollektiv (1973): Kinder- und Jugendtheater ›rote grütze‹: darüber spricht man nicht! Ein Spiel zur Sexualerziehung. München

Kurzvita

Johannes Mayer, Dr. phil., ist Juniorprofessor für Kinderliteratur und literarisches Lernen an der Universität Leipzig sowie diplomierter Erziehungswissenschaftler und Theaterpädagoge. Seine Forschungsinteressen sind neben dem Kinder- und Jugendtheater die qualitativ-empirische Rekonstruktion literarischer Lernprozesse, die Lehrerbildung sowie gesprächsförmige Modellierungen im Literaturunterricht.

Franca Kretzschmar ist Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Leipzig im Fachbereich Grundschuldidaktik Deutsch. Sie studierte Theaterwissenschaft und Germanistik (BA) sowie Lehramt an Grundschulen (MA). Ihre Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Kinder- und Jugendliteratur und literarisches Lernen in der Grundschule.

Als Grimm und GRIPS noch Feinde waren

Das emanzipatorische Kindertheater und die Münchner SCHAUBURG

DAMARIS NÜBEL

When Grimm and GRIPS Were Still Foes

Emancipatory Children's Theatre and the SCHAUBURG Theatre in Munich
The 1968 movement changed children's theatre in Germany – including the SCHAUBURG Theatre in Munich. When Norbert J. Mayer became the new manager in 1969, he no longer staged fairy tales like those by the Brothers Grimm. Instead he put on new and different kinds of plays that reflected children's everyday lives, such as those created by the GRIPS theatre or by Helmut Walbert. He also worked with educationists and psychologists and involved young people in various ways, for example by inviting them to rehearsals and discussing their ideas about the theatre. This kind of theatre was called ›emancipatory‹ and it aimed to help children to develop self-confidence and political awareness. The plays of the so-called ›emancipatory theatre‹ had a lasting influence on children's theatre not only in Munich but also throughout Germany.

Einleitung

In der Theatergeschichte wurde von Aristoteles bis Brecht immer wieder angenommen, dass ein Bühnengeschehen das Publikum beeinflussen kann. Entsprechend nahe liegt der Gedanke, das Theater als Erziehungsinstrument einzusetzen, wie es z. B. im Jesuitentheater der Renaissance oder den didaktischen Dramen der Aufklärung der Fall war. Stand bei Ersteren die Vermittlung der christlichen Heilslehre im Mittelpunkt, können Letztere als »Einübung in gesellschaftliche Verhaltensnormen« (Schedler 1974, S. 23) verstanden werden. Auch das emanzipatorische Kindertheater der 1960er Jahre verfolgt erzieherische Ziele, obgleich diese sich signifikant von den oben genannten unterscheiden. Hier sollen Kinder nicht lernen, indem neue Ängste erzeugt, »sondern alte benannt [und] sprachlich faßbar« gemacht werden (Reisner 1983, S. 116).

Der folgende Beitrag gibt keinen allgemeinen Überblick über das emanzipatorische Kindertheater, sondern konzentriert sich mit dem Münchner *Theater der Jugend* auf ein einziges Haus, das zu Unrecht nur selten mit den Veränderungen im Kindertheater um 1968 in Zusammenhang gebracht wird. Am Münchner *Theater der Jugend* stellt 1968 eine Zäsur dar, die sich anhand dreier zentraler Merkmale des emanzipatorischen Kindertheaters herausarbeiten lässt: erstens das Aufkommen neuer Spielvorlagen, die sich an Problemen der Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen orientieren, zweitens die wissenschaftliche Begleitung durch PsychologInnen und PädagogInnen sowie drittens die aktive Beteiligung von Kindern und Jugendlichen an Produktions- und Rezeptionsvorgängen.

Das emanzipatorische Kinder- und Jugendtheater ist insbesondere mit zwei Berliner Bühnen verknüpft: dem GRIPS und dem *Theater Rote Grütze*. Doch auch das in den 1950er Jahren zunächst als Märchenbühne gegründete *Theater der Jugend* in München – heute v. a. als SCHAUBURG bekannt – hat Anteil an jener Entwicklung, die Ende der

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Nuebel

1960er Jahre einsetzt und die bis dato vorherrschende Vorstellung von Kindertheater grundlegend verändert. War Kindertheater seit dem 19. Jahrhundert gleichbedeutend mit dem alljährlich in Stadt- und Staatstheatern gezeigten Weihnachtsmärchen, so setzte sich vor dem Hintergrund der Studentenbewegung und sich wandelnder Kindheitsvorstellungen nun die Idee durch, dass auch Kinder ganzjährig Zugang zu einem Theater haben müssen, das ihre Lebenswelt aufgreift und für sie relevante Themen verhandelt. Dieses, sich als emanzipatorisch begreifende Theater wollte politisch-gesellschaftliche Zusammenhänge aufzeigen, zu Kritik und Widerspruch herausfordern und das Selbstbewusstsein von Kindern stärken. Von »der Realität des Kindes in unserer Gesellschaft« auszugehen und »es als Zuhörer und Diskussionspartner ernst zu nehmen« bedeutete, ästhetische Fragen hintanzustellen (vgl. ebd.). Aus seinen »pädagogisch-didaktischen Zielsetzungen« machte das emanzipatorische Kindertheater keinen Hehl (vgl. Schneider 1994, S. 18).

Kindern wurde durch diese neuen Entwicklungen Zugang zu einem Kulturraum gewährt, der ihnen bis dahin verschlossen gewesen war bzw. lediglich dazu gedient hatte, »die Konsum- und Leistungszwänge der Erwachsenenengesellschaft eintrainiert [zu] bekomm[en]« (Schedler 1969, S. 30). Die neue Auffassung von Kindertheater führt Bauer auf Brecht zurück. Sie stelle sich

quer zu den gesellschaftsaffirmativen Tendenzen des vorherrschenden Kindertheaters an den Stadt- und Staatsbühnen und der gesamten kulturindustriell organisierten kindspezifischen Kulturproduktion [und] versteht sich folglich bewußt als *Gegenproduktion* [...]. [Hervorhebung im Original] (Bauer 1980, S. 129)

Am *Theater der Jugend* in München war es der Intendant Norbert J. Mayer, der 1969 eine Gegenbewegung einläutete. Grimms Märchen sollten von GRIPS-Stücken abgelöst und das Theater zu einem Kommunikationszentrum, zu einem Ort der Agitation, der Provokation und des Protestes umgestaltet werden (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 23). Das Haus, das 1953 vom Schauspielerehepaar Sigfrid Jobst und Annemarie Jobst-Grashey als Privatinitiative gegründet worden war, um Kindern eine Gegenwelt zur Nachkriegsrealität zu bieten, hatte sich mit seinem Märchenprofil erfolgreich in München etabliert. Doch die 1957 als Rechtsträger ins Leben gerufene Gesellschaft der Münchner Jugendbühne sah 1968 das Ende einer Ära gekommen und verlängerte Jobst Vertrag als Intendant nicht mehr (ebd., S. 20). Seine Witwe zieht eine bittere Bilanz:

Revolutionen lassen Köpfe rollen, so auch die unseren. Was 15 Jahre gut und erfolgreich war, war plötzlich nichts mehr wert. Poesie und Phantasie hatten ausgespielt, moralische und ethische Prinzipien waren abgemeldet. Statt Wohlwollen und Sympathie kamen Selbstbehauptung und Aggression. (Jobst-Grashey zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 20)

Der Beginn war für den neuen Intendanten Mayer denkbar schwierig, zu beliebt waren Jobsts Märcheninszenierungen besonders bei LehrerInnen gewesen. Die LehrerInnen waren laut Mayer kaum davon zu überzeugen, »daß es auch andere gute, bessere Stücke gibt« (Mayer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 24) und boykottierten anfangs die eigens für sie angesetzten Treffen (ebd.).

Anhand zweier Produktionen, die während der Intendanz von Mayer realisiert wurden – *Stokkerlok und Millipilli* von Volker Ludwig und Rainer Hachfeld (UA 1969) und

Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist von Helmut Walbert (UA 1971) – werden die den Umbruch begleitenden Veränderungen im Folgenden ausgeführt. Im Anschluss daran wird nachvollzogen, wie unter den auf Mayer folgenden Intendanten die Grundideen des emanzipatorischen Kindertheaters in München fortexistieren, sich wandeln, mitunter aber auch rigoros abgelehnt werden.

Neue Spielvorlagen

Die Kinder- und Jugendliteratur erfährt im Zuge der 1968er Bewegung eine enorme Aufwertung, die zugleich mit einem fundamentalen Wandel der Themen, Formen und Funktionsbestimmungen einhergeht (vgl. Weinkauff/Glasenapp 2010, S. 83). Neben antiautoritären Texten wie z. B. Friedrich Karl Waechters *Anti-Struwwelpeter* (1970) erscheinen Romane wie Hans-Georg Noacks *Rolltreppe abwärts* (1970) oder Peter Härtlings *Das war der Hirbel* (1973), die die Lebenswirklichkeit von Kindern und Jugendlichen problemorientiert in den Blick nehmen. Eine antiautoritäre Haltung sowie die Orientierung an der Lebenswirklichkeit der Zielgruppe kennzeichnen auch das emanzipatorische Kindertheater.

Stokkerlok und Millipilli ist eines der ersten Kindertheaterstücke aus der Feder des GRIPS-Gründers Volker Ludwig und dessen Bruder Rainer Hachfeld.¹ Dieser Urtext des emanzipatorischen Kindertheaters versteht sich als »Auseinandersetzung mit Alltagsproblemen, die Kinder mit ihrer näheren Umwelt haben« und als »Parteiergreifen für die Unterdrückten in einem besonders kinderfeindlichen Land« (Ludwig 1983, S. 11). Bereits ein Jahr nach der Uraufführung in Berlin setzt Mayer, der zu Beginn seiner Intendanz am *Theater der Jugend* in München aus Kompromissbereitschaft noch *Aschenbrödel* inszeniert hatte, das Stück auf den Spielplan und untermauert damit seine Abkehr von der bisherigen Ausrichtung des Hauses. Die Geschichte um den Lokführer Stokkerlok und das Mädchen Millipilli, die sich gemeinsam auf die Suche nach den Bestandteilen der von Kratzwurst² zerlegten Lok namens Lokolieschen machen, erinnert mit ihren austauschbaren Einzelszenen noch stark an die Nummerndramaturgie des Kabarets, in welchem das GRIPS-Theater seine Wurzeln hat.³ Die Münchner *Abendzeitung* sieht das *Theater der Jugend* mit dieser Produktion »allerneueste Wege« beschreiten, was nicht nur mit der Spielvorlage, sondern auch damit zu tun hat, dass Kinder als Probenpublikum »vor und hinter den Kulissen schnüffeln [dürfen]« (Müller 1970, S. 9). Auch das GRIPS-Theater, das selbst noch in den Anfängen steckt, profitiert von der Aufmerksamkeit, die es in München erfährt. Als inzwischen städtische Bühne trägt das *Theater der Jugend* zur Etablierung des privaten GRIPS-Theaters bei (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 25) und im Rahmen eines Gastspiels von Rainer Hachfelds *Mugnog-Kinder!* (UA 1970) im selben Jahr erhalten die GRIPS-Stücke sogar einen inhaltlichen Impuls durch das Münchner Publikum:

Um die allzu lange Pause zu überbrücken, ermuntert Birger Heymann das Publikum mit seiner Gitarre [...], den Refrain mitzusingen: »Was ist ein Mugnog? Ein Mensch, ein Ding, ein Tier? Ein Mugnog ist ein Mugnog und wir sind wir!« Die Kinder singen es

¹ 1968 hatte das Duo bereits *Die Reise nach Pitschepatsch* erarbeitet. Ludwig bezeichnet es als »Stationen-Märchen-Musical mit ersten antiautoritären Spurenelementen« (Ludwig 1983, S. 11).

² Bei Kratzwurst handelt sich um den für das GRIPS-Theater typischen »unsympathischen, pri-

mitiv-autoritären Erwachsenen«, auf den »[d]as pffiffige Kind« – im vorliegenden Beispiel das Mädchen Millipilli – angewiesen ist (vgl. Hentschel 2007, S. 107).

³ Das GRIPS-Theater geht 1966 aus dem Berliner Reichskabarett hervor und heißt bis 1972 »Theater für Kinder im Reichskabarett« (vgl. Ludwig 1983, S. 10 ff.).

begeistert nach jedem Bild wieder, und nach der Vorstellung erschallt durch die hohle Reitmorstraße aus hunderten bayerischer Kehlen zum Entsetzen der Lehrer: »Ein Mugnog ist ein Mugnog und wir sind wir!« So kommt es zu den »Liedern zum Mitsingen«, die erheblich zur Vitalität der Aufführungen [...] beitragen. (Ludwig 1983, S. 14)

Nicht nur mit den GRIPS-Stücken realisiert sich in München die von Schedler in seinen *Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer* geforderte Loslösung von alten Spielvorlagen, auch die am *Theater der Jugend* inszenierten Texte von Helmut Walbert orientieren sich an der Gegenwart und den Erfahrungsbereichen von Kindern (Schedler 1969, S. 32) – wenngleich auf ganz andere Art und Weise als bei GRIPS. Walbert setzt nicht auf kabarettistische Verkleinerung, wie Ludwig und Hachfeld es in ihren frühen Stücken tun (vgl. Henrichs 1976, S. 2), sondern stellt Konflikte überdeutlich und düster heraus:

Dem kessen, immer für die Kinder Partei nehmenden Optimismus von ›Grips‹ setzte Walbert Skepsis entgegen; daß die Kinder der bessere Teil der Menschheit sind, dieser Trost ist seinen Stücken nicht zu entnehmen. (Ebd., S. 2 f.)

Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist ist ein Stück über Macht, Anpassung und Unterdrückung, in dessen Zentrum sechs zwölfjährige Jungen stehen, die vom Autor lediglich mit Nummern bezeichnet werden. Es entspinnt sich ein Kampf um eine geladene Waffe, in dessen Verlauf der Anführer der Gruppe demontiert wird, nachdem auch alle anderen Jungen entweder psychische oder physische Gewalt erfahren haben. Walbert selbst sieht *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* nicht als Anti-Gewalt-Stück, sondern als ein Stück »über den systematischen Abbau einer Herrscherfigur, die mit ihren eigenen Mitteln besiegt wird« (Walbert zitiert nach Müller o. J.). Wie Mayer und Schedler hält auch Walbert Märchenstoffe für ungeeignet für das Kindertheater, weil sie sich seiner Auffassung nach für soziale Zusammenhänge nicht interessierten, sondern letztlich eine unbegründete Hoffnung auf Rettung schürten:

Was geschieht zum Beispiel in den xfachen Bearbeitungen des Aschenbrödelstoffes? Wird nicht alles im Kind hingelenkt auf die irrsinnige Hoffnung, der Prinz wird kommen? Es wird nicht untersucht, warum dem Aschenbrödel sein Dasein aufgezwungen wird. Es wird nicht gezeigt, welche Möglichkeiten der Befreiung das Mädchen hat. (Walbert 1971)

Walbert interessiert sich in *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* für das Sozial- und Spielverhalten von Kindern und Jugendlichen in Gruppen, insbesondere für ihren Umgang mit Macht (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 28). So verzichtet das Stück sowohl auf märchenhafte Lösungen als auch auf Erwachsene, die unterstützend eingreifen oder im Gegenteil als Feindbild auftreten. Eine Provokation sieht Henrichs darin, dass *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* lediglich aufzeige, wie Gewalt funktioniert, anstatt zu fragen, wie sie entsteht oder was man gegen sie tun kann.

Es gibt viel Gewalt in diesem Stück (rhetorische, aber auch physische), Demütigungen, Fesselungen, Folterungen – Vorgänge, die Walbert ganz sachlich und kommentarlos beschreibt, ohne erkennbare Zeichen von Abscheu. Und es bleibt auch noch beunruhigend offen, was diese gewalttätigen Kinderspiele sind: noch Spiel oder schon reale Gewalt. (Henrichs 1976, S. 2)

Zu ähnlich kritischen Einschätzungen wie Henrichs gelangen PsychologInnen und PädagogInnen, im Münchner Stadtrat fürchtet man sogar Nachahmungstäter (vgl. Schmidt 1971). Dies führt schließlich dazu, dass Walberts Stück 1971 in der Regie von Hartmut Baum für Jugendliche und nicht wie vom Autor intendiert für Kinder gezeigt wird.

Wissenschaftliche Begleitung

Kindheit und Jugend werden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung. So erscheinen z. B. Erik H. Eriksons Werke *Identität und Lebenszyklus* sowie *Jugend und Krise* in den Jahren 1966 und 1970 auch in Deutschland und beeinflussen die Produktion von Kunst und Kultur für Kinder und Jugendliche.

Auch die Entwicklung und Etablierung des emanzipatorischen Kindertheaters wird wissenschaftlich begleitet, z. B. in Form mehrerer Fachtagungen. Den Auftakt bildet 1970 die Kindertheatertagung in Marl, in welcher vor allem Fragen der Finanzierung, des Spielplans und der Publikumsbeteiligung diskutiert werden (vgl. Bauer 1980, S. 70). Noch im selben Jahr wird in Bad Segeberg »die Schule als Aktionsfeld für Kindertheater« stärker in den Blick genommen. Wilfried Noetzel bemüht sich um die Begründung eines Schultheatermodells, »das kein ›Literaturtheater‹ sein und die Zusammenarbeit von Wissenschaft, Theater und Schule fördern soll« (ebd., S. 71f.). Ein Jahr später setzt man sich in Berlin zum Ziel, Theaterpraxis und Sozialwissenschaft stärker miteinander zu verzahnen,

um wissenschaftliche Fragestellungen und spielpraktische Erfahrungen wechselseitig aufeinander zu beziehen und somit die immer stärker geforderte wissenschaftliche Grundlegung der Kindertheaterpraxis voranzutreiben (ebd., S. 72).

In München ruft Mayer, der sich neben seinen Aufgaben als Intendant am theaterwissenschaftlichen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität als Dozent engagiert, einen wissenschaftlichen Beirat ins Leben, der in regelmäßigen Treffen die am *Theater der Jugend* geplanten Inszenierungen bespricht und begleitet. Auch Schedler sieht in seinen *Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer* die ständige Zusammenarbeit mit PsychologInnen und PädagogInnen als unbedingte Notwendigkeit, um die Stücke den tatsächlichen Bedürfnissen von Kindern und Jugendlichen anzupassen. Kinder sollen, so Schedler, »nach ihren Erwartungen ausgehört [werden]. Ihre realen Bedürfnisse und Möglichkeiten beobachtend, wird ihre Reaktion auf Stoffe und Themen untersucht« (Schedler 1969, S. 32). Am *Theater der Jugend* in München werden beispielsweise Fragebögen für Kinder entwickelt und ausgewertet, psychologisch-pädagogische Arbeiten vergeben, aus denen Publikationen hervorgehen und Gutachten zu geplanten Inszenierungen in Auftrag gegeben werden (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 27). So bewertet etwa die Diplom-Psychologin Aika Schäfer Walberts Stück *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* als »[g]ute sozialpsychologische Studie« über das Aggressionsverhalten von Kindern in der Vorpubertät. Ihrer Einschätzung nach »wird diese Entwicklungsphase in abstrakter überspitzter Form dargestellt«, weshalb sie letztlich die Empfehlung ausspricht, das Stück für Erwachsene bzw. mit entsprechender Vor- und Nachbereitung »frühestens ab 16 Jahren« freizugeben (Schäfer o. J.). Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt auch die Diplom-Psychologin Gerda Metz. Sie empfiehlt das Stück für Jugendliche bzw. für Studentengruppen, »die sich mit Gruppenstrukturen auseinandersetzen wollen«

(Metz o. J.). Auch Rückmeldungen von PädagogInnen aus der Praxis, etwa die des Münchner Hauptschullehrers Matthias Zeller, werden am *Theater der Jugend* gesammelt und ausgewertet. Zeller, der mit seinen SchülerInnen eine Probe besucht hat, moniert die fehlenden Identifikationsmöglichkeiten für Mädchen und empfiehlt ein versöhnlicheres Ende. Überdies ist er jedoch der Meinung, dass

sich aus dem Besuch dieser Theateraufführung ein beträchtlicher Gewinn [ergibt], wenn es dem Lehrer gelingt, in der Nachbereitung die gezeigten Verhaltensweisen unter Mitarbeit der Schüler auf Gegebenheiten unseres bestehenden Gesellschafts-systems zu übertragen. (Zeller 1970)

Ob Kinder und Jugendliche nun mittels Fragebogen ›ausgehört‹ werden oder der Theaterbesuch pädagogisch vor- bzw. nachbereitet wird, wie etwa Schäfer und Zeller es empfehlen, immer ist im programmatischen Nachdenken über emanzipatorisches Kindertheater die Idee der aktiven Beteiligung von Kindern und Jugendlichen enthalten. Der Regisseur Hartmut Baum möchte beispielsweise in »Proben mit Kindern [jene] Vorstellungen [überprüfen], die man als Erwachsener hat« (Baum zitiert nach Müller o. J.). Für ihn steht fest: »Aktionen prägen sich ein. Theoretisches Gerede ist zwecklos.« (Ebd.) Entsprechend setzt die sich seit den 1970er Jahren allmählich herausbildende Disziplin der Theaterpädagogik auf handlungsorientiertes Lernen.

Beteiligung von Kindern und Jugendlichen

Entscheidende Impulse für die Publikumsbeteiligung entwickelte in den 1960er und 1970er Jahren Augusto Boal mit seinem *Theater der Unterdrückten*, das heute als Standardwerk der Theaterpädagogik gilt. Mit seiner Methodensammlung verfolgte er ursprünglich das Ziel der politischen Bildung der einfachen Landbevölkerung Brasiliens. Er setzt Theater als Mittel ein, um Unterdrückungsmechanismen sichtbar zu machen und diese gemeinsam mit den ZuschauerInnen aktiv zu bearbeiten (vgl. Boal 1979).

Auch das emanzipatorische Kindertheater mit seinem politisch-gesellschaftlichen Aufklärungsanspruch bindet seine Zielgruppe aktiv ein – und zwar in Produktions- und Rezeptionsvorgänge gleichermaßen. So hält Schedler die Beteiligung von Kindern und Jugendlichen sowohl im Rahmen von Stückentwicklungen als auch im Rahmen einzelner Vorstellungen für erforderlich. Den »autonome[n] Verfertiger einer hermetischen Spielvorlage« sieht Schedler im Kindertheater abgeschafft. Stattdessen soll das aus Kindern bestehende Probenpublikum mit DarstellerInnen und RegisseurInnen ins Gespräch kommen, sie beraten und so entsprechend aktiv an der Stückentwicklung mitarbeiten (Schedler 1969, S. 32). Des Weiteren fordert Schedler »eine Dramaturgie des Zwischenrufs und Sich-Einmischens«. Ausgehend von der Beobachtung, dass konventionelles Zuschauen im Theater genauso eindimensional funktioniert wie schulischer Frontalunterricht, muss Theater für Kinder – damit diese zu MitspielerInnen werden können – »herzeigen, wie es funktioniert« (ebd.). Schedler sieht diese Forderung z. B. dann realisiert, wenn Kinder im Rahmen einer Vorstellung direkt angesprochen, auf die Bühne gebeten oder mit Aufgaben betraut werden, die sie möglicherweise sogar in den öffentlichen Raum führen. »Die Spielvorlagen müssen so beschaffen sein, daß sie sich durch das Eingreifen der Kinder verändern können.« (ebd.)

Mayer, der in derselben Ausgabe der Zeitschrift *Theater heute* auf Schedlers Thesen Bezug nimmt, wirft diesem zwar eine gewisse Realitätsferne vor, was dessen Ideen zur

Publikumsbeteiligung betrifft, sieht aber zugleich die meisten seiner Forderungen am *Theater der Jugend* in München verwirklicht (vgl. Mayer 1969, S. 38). Bereits bei *Stokkerlok und Millipilli* wurde mit einem Probenpublikum gearbeitet, bei *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* ging man noch einen Schritt weiter: Nach der Vorstellung nimmt das Publikum die Bühne ein und improvisiert Szenen aus der Erinnerung nach, im Anschluss wird diskutiert (vgl. Müller o.J.).

Von der Münchner Stadtregierung und der Presse ähnlich kontrovers diskutiert wie *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* wird das Stück *Stifte mit Köpfen* von Werner Geifrig, das dieser in engem Austausch mit Lehrlingen erarbeitet hat, die auch die Protagonisten seines Textes sind. Geifrig nimmt die schwierige gesellschaftspolitische Situation der Lehrlinge zum Schreibanlass und trifft damit einen Nerv, worauf das Kultusministerium mit Verboten reagiert:

Die Schulvorstellungen wurden für den klassenweisen Besuch [...] verboten, wegen Fäkalsprache so die offizielle Begründung. Darüber ist ein ziemlich harter Streit entbrannt, weil gerade Hauptschullehrer der Meinung waren, daß ihre Schüler sich das angucken sollten. (Geifrig zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 41)

Für Mayer realisiert sich mit der Uraufführung von *Stifte mit Köpfen* im Jahr 1973 das Theater als Kommunikationszentrum in besonderem Maße. Im Foyer liegen Informationsmaterialien aus, man unterhält sich mit Lehrlingen,

die ausgebeutet wurden, die für den Chef das Auto waschen mußten usw. Wir zeigten, wie sie sich wehren können. Nach den Vorstellungen hatten wir Podiumsdiskussionen. Vertreter des Amtes für öffentliche Ordnung und vom Arbeitsministerium waren da, Pädagogen, Lehrerherren, das waren heiße Diskussionsrunden. Brecht hätte seine helle Freude gehabt, ein Lehrstück, wie Brecht es wollte: eine Szene so spielen, daß man den Unterdrückungsmechanismus sieht. Es ging oft bis Mitternacht ... (Mayer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 26).

Am *Theater der Jugend* ist das emanzipatorische Theater zugleich politisches Theater. Die Produktionen mischen sich ein, indem sie aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen sichtbar machen, Betroffene involvieren und zu Wort kommen lassen. Kultusministerium und Schulreferat behindern phasenweise nicht nur den Besuch einzelner, sondern sämtlicher Vorstellungen im *Theater der Jugend* zur Unterrichtszeit, weil, so nimmt Mayer an, »die Stücke nicht deren pädagogischen Vorstellungen entsprachen« (ebd.). Schließlich muss sich Mayer sogar vor Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel zu den »linken Vorgängen auf der Bühne des Theaters der Jugend« äußern (ebd., S. 27). Wer sich dagegen nicht einmischt, ist August Everding, obwohl er als Intendant der Münchner Kammerspiele – jenes Hauses, dem das *Theater der Jugend* formal angeschlossen ist – eigene Erfahrungen mit skandalträchtigen Inszenierungen des politischen Theaters gemacht hat: 1968 inszenierte Peter Stein den *Viet Nam Diskurs* von Peter Weiss und ließ die DarstellerInnen am Ende der Vorstellung beim Publikum Geld für Waffenspenden an den Vietkong sammeln. Die Produktion wurde nach vier Aufführungen abgesetzt, Stein von Everding entlassen (vgl. Zweckerl o. J.).

Als Everding 1973 an die *Hamburgische Staatsoper* wechselt, verlässt auch Mayer das *Theater der Jugend*. Mit Everdings Nachfolger Hans-Reinhard Müller kommt Mayer nicht zurecht. Er hat den Eindruck, man empfinde ihn an den Kammerspielen als »zu

links« und wolle ihn »ins Dramaturgische abschieben« (Mayer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 27). Unter seinen Nachfolgern Hedda Kage und Iven Tiedemann erhält das *Theater der Jugend* eine neue künstlerische Ausrichtung.

Das *Theater der Jugend* in den Folgejahren

Im neuen künstlerischen Programm von Kage und Tiedemann werden Grimm und GRIPS, die unter Mayer als unvereinbare Gegensätze betrachtet worden waren, wieder zusammengeführt. Sie gehen davon aus,

daß Theater kein Ersatz für Pädagogik sein kann und umgekehrt, sondern daß das Pädagogische im Künstlerischen aufgehen muß. Die Stoffe, die sich anbieten, können sowohl aus dem Märchenbereich als auch aus der realen Alltagswelt der Kinder stammen (Lukasz-Aden 1994, S. 35).

Mit dem Märchenstück *Der nackte König* von Jewgeni Schwarz im Jahr 1973 misslingt der Start, weil, so Kage, die Presse noch auf dem »alten 68er Trip« ist.⁴ Besser zu erreichen ist das Publikum inzwischen mit Stücken des GRIPS-Theaters – etwa *Ein Fest bei Papadakis* im Jahr 1974 (UA 1973) – oder von Werner Geifrig, der unter Kage und Tiedemann 1975 *Bravo Girl!* erarbeitet und uraufführt (vgl. ebd., S. 36).

Auch in den Folgejahren ziehen sich Stücke des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters wie ein roter Faden durch die verschiedenen Intendanten. Unter Jens Heilmeyer, der das *Theater der Jugend* von 1975 bis 1980 leitet, kommt es aufgrund der Stücke *Was heißt hier Liebe?* des *Theaters Rote Grütze* (UA 1976) und *Das hältste ja im Kopf nicht aus* vom GRIPS-Theater (UA 1975) erneut zu Konflikten mit der inzwischen CSU-geführten Stadtregierung:

[D]as *Theater der Jugend* war von Anfang an in der Schußlinie. Wir waren links, zum Beispiel DAS HÄLTSTE JA IM KOPF NICHT AUS, das war Aufruf zur Anarchie, hieß es. Rote Grütze sowieso, und dann noch dieses Stück über Sexualität. Das Kultusministerium griff ein, es gab Diskussionen. Das Stück wurde verboten, das heißt die Schulen durften es nicht sehen. (Heilmeyer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 54)

Mit Jürgen Flügge übernimmt 1980 ein Mann die Leitung des Theaters, der einerseits stark vom emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater geprägt ist, andererseits aber ähnlich wie Kage und Tiedemann neben Gegenwartsthemen auch Märchen, Mythen und historische Stoffe auf die Bühne bringen will. Nach ersten Erfahrungen am Frankfurter *Theater am Turm*, einem der ersten Mitbestimmungstheater in der Bundesrepublik, und am *Theater Rote Grütze*, wo Flügge u. a. an der kollektiven Erarbeitung von *Was heißt hier Liebe?* beteiligt war, sieht er in München die Zeit der Mehrheitsbeschlüsse abgelaufen: »Führungskräfte waren wieder gefragt, übernahmen allerorten das Ruder« (Lukasz-Aden 1994, S. 59). Sein künstlerisches Programm beschreibt Flügge als »[s]innliches, lustvolles Theater, das politisch eingreifend argumentieren kann«, sich jedoch

⁴ Jewgeni Schwarz kombiniert in seinem in den 1930er Jahren entstandenen Stück verschiedene Märchen von Hans Christian Andersen, darunter *Des Kaisers neue Kleider*. Aufgrund von Verboten gelangte

es erst 1959 in Moskau zur Uraufführung (vgl. https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=henschel_schauspiel&wid=326&ebex3=3).

»nicht parteipolitisch verhält« (Flügge zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 62). Dass dieser Ansatz durchaus auch mit Märchenstoffen vereinbar ist, beweist Flügge 1981 mit der Produktion von *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* in einer Bearbeitung von Friedrich Karl Waechter:

Die Lehrer dachten, wir machen ein zuckersüßes Märchen, aber wir erzählten eine politische Geschichte, erzählten von der Ausbeutung. Waechter hatte das Märchen auf seinen sozialen Hintergrund zurückgeführt. (Ebd.)

Zu einer deutlichen Abkehr vom emanzipatorischen Kindertheater und jeglicher pädagogischen Instrumentalisierung kommt es ab 1990 unter Georges Podt, der das Haus zusammen mit der Dramaturgin Dagmar Schmidt bis ins Jahr 2017 leitet. Obwohl ihm das den Vorwurf einbringt, Theater für Erwachsene und nicht für Kinder und Jugendliche zu machen, setzt er von Anfang an auf »Kompliziertheit gegen Vereinfachung« (Podt 2006, S. 5). Gerade weil »das Leben von Heranwachsenden verwickelt, verflochten, undurchsichtig« – eben kompliziert – ist, braucht diese Zielgruppe seiner Auffassung nach auch ein entsprechendes Theater:

Komplexität ist die Grundlage unendlicher Varianten und Möglichkeiten. Eine humane und demokratische Gesellschaft können nur Menschen gestalten, die vernetzt denken können und mit Verschiedenartigkeit umgehen können, die in Sowohl-als-auch-Formeln denken können statt nur in Entweder-oder-Kategorien oder im rückwärtsgewandten Weiter-So. (Ebd.)

Podt bringt v.a. literarische Stoffe auf die Bühne, wie z. B. *Andorra* von Max Frisch im Jahr 1992, *Die schwarze Spinne* von Jeremias Gotthelf im Jahr 2000, *Leonce und Lena* von Georg Büchner im Jahr 2005, *Buddenbrooks* von Thomas Mann im Jahr 2007, *Fahrenheit 451* von Ray Bradbury im Jahr 2010 oder schließlich *La Strada* nach dem Film von Federico Fellini im Jahr 2017. Neben der Adaption literarischer Stoffe steht seine Intendanz auch für experimentelle Dramaturgien und Spielweisen, wie sie z. B. in den Regiearbeiten von Peer Boysen sichtbar werden. Auch wenn keine Alltagserfahrungen von Kindern und Jugendlichen inszeniert werden, halten Podt und Schmidt die Ausrichtung ihres Spielplans für »realitätsbezogen« (vgl. Lukasz-Aden 1994, S. 98). Die 68er-Bewegung dagegen ist für sie längst Geschichte. Gegenüber 1968, wo es noch klare Feindbilder gegeben habe, sei die Welt viel komplizierter geworden (ebd.).

Emanzipiert vom emanzipatorischen Kindertheater: Im Gespräch mit Andrea Gronemeyer

Zur Spielzeit 2017/18 wechselt Andrea Gronemeyer vom *Jungen Nationaltheater Mannheim*, vormals *Schnawwl*, als Nachfolgerin von Georges Podt nach München. Die entscheidenden künstlerischen Impulse für ihre Arbeit hat sie in den 1980er Jahren aus dem schwedischen und dem niederländischen Kinder- und Jugendtheater erhalten. Dementsprechend verortet sich Gronemeyer selbst eher in der Nachfolge von Jürgen Flügge,

der mit seinen internationalen Festivals in den 80er Jahren [und] der Entdeckung vor allem der schwedischen und niederländischen Theaterkunst eine ganze Generation von jungen Theatermachern beeinflusst hat (Gronemeyer 2018).

›Emanzipatorisches Kindertheater‹ ist für Gronemeyer ein historischer Begriff, der eine Theaterform mit spezifischen didaktischen Zielsetzungen, klaren Botschaften und einfachen Konfliktlösungsstrategien unter gleichzeitigem Verzicht auf ästhetische Raffinesse und Mehrdeutigkeit beschreibt. Spätestens seit den 1990er Jahren sieht sie bei zahlreichen Theatermachern eine deutliche Abkehr vom emanzipatorischen Kindertheater (vgl. ebd.). Diesen Paradigmenwechsel beschreibt Ingrid Hentschel folgendermaßen:

Immer häufiger werden Inszenierungen und Stücke von ihrer Theatralität her und dem ästhetischen Interesse aus entwickelt. Kindertheater ist vor allem Theater und erst in zweiter Linie für Kinder gedacht. (Hentschel 2007, S. 113)

Das Kunstwerk tritt wieder in den Vordergrund, das für Gronemeyer »hinsichtlich der Emanzipation der Menschen ein viel wirkungsmächtigere[s] Medium [darstellt] als eine alles auf Inhalte setzende Didaktik, Aufklärung oder Agitation« (Gronemeyer 2018).

Theater für Kinder und Jugendliche ist heute fester Bestandteil der deutschen Theaterlandschaft und entsprechend ausdifferenziert haben sich die Spielpläne. Neben literaturbasierten Inszenierungen finden sich Tanz- und Musiktheaterproduktionen, performative Projekte oder mit dem Ensemble entwickelte Stücke. Es ist zu beobachten, dass

Altersgrenzen und Spartengrenzen [...] überwunden [werden], die Grenzen zwischen Amateuren und professionellen Schauspielern fallen, die strukturellen und ästhetischen Abgrenzungen zwischen Kinder- und Jugendtheater und Erwachsenentheater [...] durchlässiger [werden] (Taube 2012, S. 8).

Das gilt auch für das Münchner *Theater der Jugend* unter der Leitung von Andrea Gronemeyer. Als Intendantin eines Stadttheaters für Kinder und Jugendliche empfindet sie es als ihre Pflicht, »ihnen die ganze Bandbreite der darstellenden Künste [...] anzubieten und nicht nur eine spezifische Theaterrichtung« (Gronemeyer 2018). Sie vertritt dabei außerdem den Anspruch, die verschiedenen Angebote der Heterogenität der Zielgruppe anzupassen und unterschiedliche Bildungs- und Erfahrungshorizonte stets mitzureflektieren (vgl. ebd.).

Nicht nur in München, sondern in den meisten Kinder- und Jugendtheatern im deutschsprachigen Raum lässt man sich im Hinblick auf Themen und Stoffe nicht mehr einschränken. Insofern hat sich heutiges Theater für Kinder und Jugendliche, wie auch Gronemeyer findet, vom emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheater der 1960er und 1970er Jahre emanzipiert. Die aktuelle (globalisierte) Lebenswelt von Kindern und Jugendlichen wird ebenso auf die Bühne gebracht wie Märchen, Mythen, literarische und historische Stoffe. Die Zielgruppe dabei ernst zu nehmen und ihr auf Augenhöhe zu begegnen, ist Konsens und muss doch als Verdienst des emanzipatorischen Kinder- und Jugendtheaters betrachtet werden. Die einstigen Postulate leben heute fort in Begriffen wie Partizipation oder Teilhabe, die doch nichts anderes sind als eine Weiterentwicklung der z. B. bereits unter Norbert J. Mayer praktizierten, aber inzwischen dank Programmen wie »Kultur macht stark« und »Wege ins Theater« deutlich stärker geförderten Beteiligung von Kindern und Jugendlichen an theatralen Produktions- und Rezeptionsvorgängen. Jens Heilmeyer bringt es auf den Punkt: »Eine neue Generation findet alles neu, aber die Grundzüge haben sich nicht so geändert. [...] Man muß sich nicht einbilden, daß alles Neue neu ist.« (Heilmeyer zitiert nach Lukasz-Aden 1994, S. 57)

Primärliteratur

- Brombacher, Günter / Dorsten, Dagmar / Fehrmann, Helma u. a. (1976): Darüber spricht man nicht! Ein Spiel vom Liebhaben, Lusthaben, Kindermachen und Kinderkriegen, vom Schämen und was noch alles vorkommt. München, Weismann [UA 1973]
- Franke, Holger / Fehrmann, Helma / Flügge, Jürgen (2015): Was heißt hier Liebe? Ein Spiel um Liebe und Sexualität. Für Leute in und nach der Pubertät. Neu bearbeitet von Holger Franke 2002. Berlin, Felix Bloch Erben [UA 1976]
- Geifrig, Werner (1973): Stifte mit Köpfen. Ein Stück für Lehrlinge, junge Arbeiter und Schulabgänger. München, Weismann [UA 1973]
- Geifrig, Werner (1975): Bravo Girl! Ein Stück für Lehrlinge, junge Arbeiter, Schulabgänger und ihre Eltern. München, Weismann [UA 1975]
- Hachfeld, Rainer (1973): Mugnog-Kinder! In: 3mal Kindertheater. 2. Auflage. München, Ellermann [UA 1970]
- Hachfeld, Rainer / Ludwig, Volker (1990): Stokkerlok und Millipilli. Ein abenteuerliches Puzzlespiel. In: Victor, Marion (Hg.): Spielplatz 3. Fünf Theaterstücke für Kinder. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren [UA 1969]
- Härtling, Peter (1973): Das war der Hirbel. Weinheim: Beltz & Gelberg
- Ludwig, Volker / Michel, Detlef (2014): Das hältste ja im Kopf nicht aus. Ein Theaterstück für Hauptschüler, Realschüler, Berufsschüler, Sonderschüler, Gymnasiasten und deren Geschwister, Freunde, Eltern, Lehrer, Erzieher und Ausbilder. Berlin, Felix Bloch Erben [UA 1975]
- Ludwig, Volker / Sorge, Christian (1984): Ein Fest bei Papadakis. München, Antje Kunstmann [UA 1973]
- Noack, Hans-Georg (1970): Rolltreppe abwärts. Ravensburg: Ravensburger Verlag
- Schwarz, Jewgeni (1972): Märchenkomödien: Der nackte König. Der Schatten. Der Drache. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam [UA 1959]
- Waechter, Friedrich Karl (1970): Der Anti-Struwelpeter. Frankfurt/M.: Josef Melzer
- Waechter, Friedrich Karl (1988): Der Teufel mit den drei goldenen Haaren. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren [UA 1981]
- Walbert, Helmut (2001): Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist. Norderstedt, Vertriebsstelle und Verlag deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten [UA 1971]

Sekundärliteratur

- Bauer, Karl W. (1980): Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle. München
- Boal, Augusto (1979): Theater der Unterdrückten. Frankfurt/M.
- Erikson, Erik H. (1966): Identität und Lebenszyklus. Frankfurt/M.
- Erikson, Erik H. (1970): Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel. Stuttgart
- Gronemeyer, Andrea (2018): Unveröffentlichtes schriftliches Interview geführt von der Verfasserin
- Henrichs, Benjamin (1976): Kinder sind keine romantischen Zwerge. Der Schriftsteller Helmut Walbert. In: Die Zeit. Nr. 35/1976
- Hentschel, Ingrid (2007): Seismographen von Kindheit. Pädagogische und ästhetische Entwicklungen im Kindertheater. In: Taube, Gerd (Hg.): Kinder spielen Theater. Spielweisen und Strukturmodelle des Theaters mit Kindern. Berlin/Milow/Straßburg, S. 102–121

- Kinder- und Jugendtheaterzentrum in Deutschland (Hg.) (1994): Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für die junge Bühne. Stuttgart
- Ludwig, Volker (1983): Kleine Chronik des GRIPS Theaters. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater. [Zweite, aktualisierte und wesentlich erweiterte Auflage]. Berlin, S. 10–37
- Mayer, Norbert J. (1969): Antithesen und Synthesen. Norbert Mayer vom *Theater der Jugend* München nimmt Stellung zu den Thesen von Melchior Schedler. In: Theater heute. Nr. 8/1969, S. 38
- Metz, Gerda (o. J.): Unbetitelt Kurzgutachten zum Stück *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist**
- Müller, Andreas (1970): Sind ja Menschen da. Kinder bei Proben im Münchner Theater der Jugend. In: A. Z., S. 9*
- Müller, Andreas (o. J.): Autorität ist in jedem Fall negativ. In: A. Z.*
- Reisner, Stefan (1983): Kindertheater – Ein Gebrauchsartikel. In: Kolneder, Wolfgang / Ludwig, Volker / Wagenbach, Klaus (Hg.): Das GRIPS Theater. Geschichte und Geschichten, Erfahrungen und Gespräche aus einem Kinder- und Jugendtheater. [Zweite, aktualisierte und wesentlich erweiterte Auflage]. Berlin, S. 116–119
- Schäfer, Aika (o. J.): Kurze Stellungnahme zu dem Stück *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist* von Helmut Walbert*
- SCHAUBURG. Theater der Jugend (Hg.) (2017): Feuer entfachen statt Fässer füllen. München
- Schedler, Melchior (1969): Sieben Thesen zum Theater für sehr junge Zuschauer. In: Theater heute. Nr. 8/1969, S. 30–33
- Schedler, Melchior (1974): Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt/M.
- Schmidt, Dieter N. (1971): Rockermoral und Spiele mit dem Revolver. In: Die Welt*
- Schneider, Wolfgang (1994): Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland. In: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in Deutschland (Hg.): Reclams Kindertheaterführer. 100 Stücke für die junge Bühne. Stuttgart, S. 9–22
- Taube, Gerd (2012): Kinder- und Jugendtheater heute. Eine Einführung. In: Deutscher Bühnenverein. Bundesverband der Theater und Orchester (Hg.): Kinder- und Jugendtheater im Wandel. Köln, S. 7–14
- Walbert, Helmut (1971): Die Unterdrückung der Kinder mittels Heiler-Welt-Bilder. In: Theater der Jugend (Hg.): Programmheft zur Produktion *Oder auf etwas schießen, bis es kaputt ist*. Heft 2, Spielzeit 1970/71*
- Weinkauff, Gina / Glasenapp, Gabriele von (2010): Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn
- Zeller, Matthias (1970): Briefe an Regisseur Hartmut Baum*

* Die markierten Materialien befinden sich im Archiv des Kinder- und Jugendtheaterzentrums der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ) in Frankfurt/M.: IVS Schauburg München Mayer SLG7120

Netzquellen

- Lukasz-Aden, Gudrun (1994): In: SCHAUBURG. Theater der Jugend (Hg.): Der eine kämpft, der nächste erntet. Vierzig Jahre *Theater der Jugend*. Vierzig Jahre Theater-Geschichte. <http://schauburgarchiv.online/sites/default/files/der-eine-kaempft-der-naechste-erntet.pdf> [Zugriff: 28.02.2018]
- Podt, Georges (2006): Hütet Euch vor den Vereinfachern! Ein Vorwort. In: SCHAUBURG. Theater der Jugend (Hg.): Kompliziertheit gegen Vereinfachung II. Kinder- und

Jugendtheater im neuen Jahrtausend. Eine Standortbestimmung für die SCHAUBURG – Das Kinder- und Jugendtheater der Landeshauptstadt München. München, S. 5. <http://schauburgarchiv.online/sites/default/files/kompliziertheit-gegenvereinfachung-ii.pdf> [Zugriff: 28.02.2018]

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage e. V. (o. J.): Der nackte König (Golyj korol). https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=henschel_schauspiel&wid=326&ebex3=3 [Zugriff: 30.07.2018]

Zweckerl, Nicole (o.J.): Viet Nam Diskurs. Die Bühne als politische Anstalt. http://100mk.de/viet_nam_diskurs.html [Zugriff: 28.02.2018]

Kurzvita

Damaris Nübel ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in den Studiengängen Kultur- und Medienbildung (B.A.) und Kulturelle Bildung (M.A.) an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Theaterpädagogik, Dramaturgie, performative Theaterformen, Kinder- und Jugendliteratur/-theater, öffentliche Literaturdidaktik.

Rebel with a Cause

Dutch Children's Author Miep Diekmann as the Personification of '68

HELMA VAN LIEROP-DEBRAUWER

The rebellious spirit of 1968 was characterised, among other things, by a strong aversion to authority of any form. In Dutch children's literature, this spirit is personified by the author Miep Diekmann. From the end of the 1950s until the end of the 1980s, Diekmann contested all kinds of social injustice, both in her children's books and in her critical work. This article discusses how she challenged the status quo in Dutch children's literature, firstly through her efforts to improve the cultural status of children's literature, and secondly through writing books with a different view of the world than the one with which children were then familiar. In interviews, reviews, and discussions with politicians, she successfully appealed for more academic and critical attention for books for young readers. With her children's books she wanted to make her readers think independently about all kinds of social injustice. Whereas in her first books a tension can be observed between her ambition to make children aware of forms of inequality and her intention to let her reading audience judge for themselves, in her later novels, in particular in *De dagen van olim*, [The Days of Yore] (1971), she presents social injustice in a way that leaves more to the imagination of her readers.

In his book about the revolutionary social movements in 1968, Mark Kurlansky declared it »the year that rocked the world«: »What was unique about 1968 was that people were rebelling over disparate issues and had in common only that desire to rebel, ideas about how to do it, a sense of alienation from the established order, and a profound distaste of authoritarianism in any form.« (Kurlansky 2005, p. xvii) The rebellious spirit Kurlansky associates with the 1968 movement can also be seen in the Dutch children's author Miep Diekmann (1925–2017); it characterised the role she played in children's literature between the end of the 1950s and the late 1980s in The Netherlands and abroad. Diekmann revolted against structural inequality of all kinds, particularly gender and ethnic inequality, but she also rebelled against power hierarchies in intergenerational relations, and against the unequal cultural status of children's and adult literature. She voiced her rebellious opinions not only through her books, but also as a children's literature critic and as a coach for authors writing under difficult circumstances.

The aim of this article is twofold. Firstly, I will discuss Diekmann's efforts in the 1960s and 1970s to improve the infrastructural conditions of children's literature in The Netherlands and in other countries and her endeavours to generally raise the status of books for young readers. Secondly, I will analyse her adolescent novel *De dagen van olim* [The Days of Yore], published in 1971, as a representative example of how Diekmann uses literature in her fight for the right of every individual to be included. In my analysis, I will apply the concept of intersectionality to point out how, in this novel, Diekmann's campaign against gender-, ethnic- and age-related inequality is fleshed out in literary form, and how she pioneered developments in young adult literature, which only became established over a decade later.

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Lierop-Debrauwer

A passionate advocate of children's literature¹

Even if Miep Diekmann had never written a book for young readers and had only focused on her work on literature – articles, reviews, interviews, quotes and lectures – even then she would have deserved to have been honoured. She is the Cassandra of children's literature. She yells where others passively mumble, she swears where others kindly protest, she never stops warning. She warns against intellectual poverty, dumbing down, commercialisation, patronisation, old-fashioned ethics, torpor, and, most of all, indifference (van den Hoven 1998, p. 76).²

These are the words used by the jury of the Dutch State Prize of Children's Literature in 1970 to characterise Miep Diekmann's contribution to the emancipation of Dutch children's literature in the 1960s. The jury had high praise for her books for young people, but also acknowledged her efforts to raise the quality and the cultural status of books for young readers. In their laudation, they paid tribute to her idiosyncrasy. With her aversion to inequality and authority, and the often unorthodox ways in which she protested against them, Diekmann found herself in good company in the rebellious 1960s; a decade³ marked by new orientations towards gender, class, ethnicity and age hierarchies (Ward 2010). However, her dedication to and her efforts to improve equality of all kinds goes back much further and is rooted in her youth; more particularly in the 1930s, when she lived for four years in Curaçao, the then Dutch colony belonging to the Netherlands Antilles (van den Hoven 1998, p. 77). Her upbringing in this bicultural environment had taught her that some people were visible and heard, while others were ignored and unacknowledged. She was particularly annoyed by the fact that black people were absent in the books she had read in school because it felt as if their existence was denied (Staal 1997, p. 11³). Her years in the Netherlands Antilles had a profound effect on the rest of her life. Influenced by the inequalities she observed between black and white – but also, as we will see, between men and women and between adults and children – a plea for equal rights for all became the unifying thread in her life, in her books, and in her fight for the professionalisation and acknowledgement of the field of children's literature.

In The Netherlands, Diekmann was an active member of the Dutch Association of Writers and she promoted and founded a special working group of children's book authors to improve their social status. However, her most significant contributions towards a better infrastructure for children's literature lay in her efforts to increase the number of children's book awards and to promote the academic study of children's literature; she considered both to be of major importance for an appreciation of children's literature equal to its adult counterpart. In 1960, there was only one children's book prize in The Netherlands, *Kinderboek van het jaar*, [Children's Book of the Year], and it was limited to books for children up to the age of thirteen. This prompted her to start a campaign for a separate award for young adult novels. Diekmann emphasised the need to pay more attention to books for adolescents. She was of the opinion that literature could contribute to their identity formation, and that books could teach them to stand up for themselves

¹ Parts of this section were published in German in van Lierop-Debrauwer (2008): Miep Diekmann. In: Franz, Kurt / Lange, Günter / Payrhuber, Franz-Josef (eds.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*. 34. Erg.-Lfg. Meitingen, pp. 1–23

² Unless otherwise specified, all translations are by the author.

³ Although the 1960s are often referred to as a fixed period, Ward rightly argues that reality is different »[...] because history never pauses to check the date on the calendar« (p. 5). Developments ascribed to the 1960s often already had their start much earlier in time.

and to develop a critical attitude towards society (de Vries 1998, p. 25). Her lobbying activities among the individuals and institutions responsible for literary prizes bore fruit, resulting in the first Nienke van Hichtum Prize being awarded in 1964⁴. In the same year, another important prize was introduced: the Dutch State Prize for Children's Literature: a triennial oeuvre prize (renamed the Theo Thijssen Award in 1988). Like the Nienke van Hichtum Prize, this award was the result of efforts by Miep Diekmann and others. In her book reviews in newspapers, she had often criticised the lack of a prestigious state prize because she considered one a necessary condition for children's literature to be accepted as a serious literary genre (van den Hoven 1998, p. 78). At policy level, she had convinced the then Dutch Minister of Education, Arts and Sciences of the legitimacy of such an award. Although the award was eventually instituted, Diekmann was still not satisfied. She argued that the prize money should be equal to that of the winner of the Dutch State Prize for Adult Literature. Her main argument was that without children's literature young readers would never be prepared to read adult literature (Ibid., p. 80). Because the minister ignored this argument, she declined the invitation to become a member of the jury of the State Prize for Children's Literature.

The energy she invested into putting academic research of children's literature on to the agenda of Dutch universities was fuelled by the same motivation as her efforts to establish more children's book awards: she wanted children's literature to be as respected as adult literature. Another reason was that she was deeply concerned about the lack of professionalism of Dutch children's literature critics. She considered academic schooling to be the best solution to this problem, but it took her and others more than 20 years before, in 1980, the Faculty of Social Sciences at Leiden University finally established a chair for children's literature. It was the stepping stone for more academic research on children's literature, although Leiden University abolished the chair in 1984.⁵

In her lectures on children's literature as well as in her book reviews, Miep Diekmann considered the sociological and the literary aspects of children's literature to be of equal importance. Her adage with respect to reading children's literature was that it makes young readers »lees- en leefkritisch,« a compact way of saying that reading both enhances young people's literary competence and teaches them to make individual choices in life, to become critical, independent thinkers (Diekmann 1967, pp. 173–174). This take on children's literature meant that Diekmann took her role as gatekeeper very seriously, and it makes her reviews stand out when compared to others published at the time. She compared and contrasted books and contextualised them, and discussed both their content and their literary form. More than once, she opened her reviews with a statement about what needed to be changed in children's literature (Niewold 1998, p. 87). In the spirit of the feminist movements of the 1960s, she was particularly concerned with gender issues and she rejected the fixed gender roles in most children's books of the time because they teach young readers:

[A] hard and inhuman lesson in which individuals growing up are trimmed and stretched till they fit the traditional mould of a man or a woman. However, the boy

4 Named after one of the most important Dutch authors for children in the first half of the twentieth century.

5 It took another 15 years before a new chair was established, this time in the department of Dutch

Language and Literature at Leiden University. Unlike the previous chair, however, it was a part-time endowed chair, named for Annie M.G. Schmidt, the best-known children's author in The Netherlands.

who will never feel like the tough, popular silent hero and the girl who will never become that empathic, flexible human being will slowly stiffen and freeze in that shape (Diekmann 1967, p. 166).

Diekmann's promotion of children's books and her engagement for a better social standing for their authors extended to the Netherlands Antilles and to countries in Central and Eastern Europe. She coached authors living and working under difficult circumstances, such as Diana Lebach and Sonia Garmers, both black, female authors from the Netherlands Antilles (Garmers 1998), and supported them in getting their work published. She went to conferences to open up dialogues with authors from different cultural and political backgrounds on the premise that »[...] children have nothing to gain from political disputes« (Diekmann as quoted in Staal 1997, p. 120). She was made an honorary member of PEN in the Czech Republic in 1994 for her support of authors in Czechoslovakia in the 1960s and 1970s. In acknowledgement of her prominent role in the world of children's books and her promotion of the work of the International Board on Books for Young People (IBBY), she was made an honorary member of that organisation in 2006.

»Multiple levels of social injustice«⁶

The social engagement Diekmann showed in her writings and lectures on children's literature also is the trademark of most of the books she wrote for children of different age groups. She is best known for her realistic novels for children and young adults, but the poems she wrote for toddlers were also critically acclaimed. *Wiele wiele stap* [Wheely wheely step], published in 1977, won the Gouden Griffel [Golden Slate], the most important award for a single children's book at the time.

After her debut in 1947 with a rather conventional novel for girls, Diekmann started writing about what she perceived as social injustice. In the 1950s and 1960s, she took up the challenge of writing about black children, as she had promised herself she would do when she was a child living in Curaçao. At the end of the 1950s, she returned to the island for the first time in 20 years to give lectures at schools and libraries. In October 1969, she stayed in the Netherlands Antilles for several months, once again to promote children's literature. During her visit, she had close contacts with the leaders of the Curaçao uprising of 30 May 1969, which ensued from a labour dispute caused by the wage and employment discrimination of black workers. She expressed her solidarity with the black workers in *Een doekje voor het bloeden* (1970) [A Mere Palliative], a collection of articles published in a Dutch newspaper about what happened in Curaçao in 1969. In these articles, Diekmann does not always stick to the facts (Broek 2013, pp. 10–11), presumably because she wanted to emphasise the social injustice done to the indigenous people; a subjectivity that, once again, underlines her strong aversion to inequality.

Diekmann's rejection of social inequality naturally also affected her as a children's writer; through her books she wanted to contest discrimination (Auwera 1970, pp. 98–99). Her breakthrough was *De boten van Brakkeput* (1956) [*The Haunted Island*]. This novel is set in the Netherlands Antilles and is written from the perspective of a white boy who helps a political refugee. Antillean children do not feature in it, and the black workers portrayed are submissive and obedient to the white people for whom they work; social injustice against black people is therefore not a major issue in it. Moreover,

⁶ Crenshaw (2016, n. p.).

while in interviews Diekmann claimed to be giving young people nuanced information about social issues so that they could form their own opinions (Auwera 1970, p. 97), she actually leaves little to the imagination in *De boten van de Brakkeput*. She is very explicit about how the political and economic situation in the Netherlands Antilles should be judged. Here a tension can be observed between Diekmann's ambition to let children judge for themselves and her zeal to reveal the unfairness of the political system in the colony at the time.

The next books she wrote, such as *Padu is gek* (1957) [Padu is Crazy], *En de groeten van Elio* (1961) [Greetings from Elio] and *Marijn bij de Lorredraaiers* (1965) [Slave Doctor] are more in line with her intention to confront young readers with issues of discrimination and racism as well as with her aspiration to let readers form their own opinion about social issues, and feature perspectives of people from other cultures. This ambition is particularly apparent in *En de groeten van Elio* and *Marijn bij de Lorredraaiers*. In the first, the black protagonist Elio is self-confident and distances himself from colonial hierarchies: »[...] no human being is the property of another. That time is past.« (Diekmann 1961, p. 17) *Marijn bij de Lorredraaiers* is the first Dutch novel about the country's colonial past that draws attention to the dark sides of colonialism, such as the slave trade.

The novel most representative of Diekmann's revolt against social injustice, *De dagen van olim* (1971) is also an example of how she tried to give her societal engagement a literary form in order to do justice to children's books as a full-fledged literary genre. For a children's novel written in the early 1970s, its form and structure are unusually innovative. It consists of two parts. In the first and longest one, the protagonist and first person narrator is fourteen-year-old Jozina – Josje – Walther, the daughter of a Dutch police chief in Curaçao. The second part is set 30 years later, at the end of the 1960s, when Josje, now in her forties, returns to the island for the first time after having lived in The Netherlands for many years. The two parts are connected by a section incorporating photos, documents and notes, which confirm that it is, in fact, an autobiographical novel, based on two crucial periods in Miep Diekmann's own life, although some facts were obviously changed. One such change concerns the age of the protagonist. Diekmann lived in Curaçao between the ages of nine and thirteen; the protagonist Josje is almost fifteen. A plausible explanation for this change is that Diekmann's novel is, among other things, about gender roles and male and female sexuality, which called for an older protagonist. *De dagen van olim* is a novel ahead of its time: the dual perspective of an adolescent girl and an adult woman, and the attention paid to the psychological development of the protagonist, make it an early and intriguing example of a coming-of-age crossover novel⁷. Like children's books elsewhere in Europe, Dutch children's literature in the 1970s was characterised by the rise of the problem or issue novel. The development of this genre can be explicitly linked to the many revolts against authority at the end of the 1960s. Through novels about urgent sociopolitical issues of the time, such as women's liberation or decolonisation, authors wanted to make their young readers aware of what was happening in the world. In their writings, they focused on societally relevant content and paid little attention to literary form. Writers of problem novels left no doubt as to how their books were supposed to be read and what message they wanted to convey to their readers (van den Hoven / van Lierop-Debrauwer 2014, pp. 386–387). Like the authors of problem novels, Miep Diekmann, too, wants to express her social conscience

7 Beckett (2008, p. 4) defines crossover fiction as »[...] fiction that crosses from child to adult or adult

to child audiences,« in other words it is read by a dual audience of child and adult readers.

through her stories, but in most of her books her engagement was not expressed at the expense of literary form.

In *De dagen van olim*, Diekmann not only voices her outrage at racism, and her indignation at sexism and ageism⁸, she also shows how these three levels of social injustice often overlap and interact. To analyse this interconnectedness of social categories or »axes of signification« (Wekker 2016, p. 70), such as gender, ethnicity, class and age, I will use the concept of intersectionality. This term was coined by Kimberlé Crenshaw (1989) to refer to the interrelatedness of what she calls »social justice problems« (Crenshaw 2016), examples being racism and sexism. In her talk at TEDWomen 2016 in San Francisco, Crenshaw gave several examples of the intersection of identity categories such as gender and race. In particular, she discussed the case of black African women suffering from discrimination in the labour market because of their race as well as their gender. Although politicians tend to deny the interrelatedness of the different axes of signification, presenting them as »singular issues« (Crenshaw 1989, p. 167), these social factors usually interact and reinforce each other, causing »multiple levels of social injustice« (Crenshaw 2016). The concept of intersectionality draws attention to the simultaneous impact of social dynamics such as racism and gender discrimination as experienced by many people belonging to different minority groups. Although the term intersectionality originates from the end of the 1980s, research on the interrelatedness of forms of social injustice is rooted in previous decades, when black women felt they were represented neither by the civil rights movement nor by feminism, which was dominated by white women (bell hooks 1981 in Benner 2016, p. 30).

While Crenshaw applies the concept of intersectionality to problems of African American women in the labour market, Julia Benner explores how this idea of intersecting social categories can be meaningfully put into practice in relation to children's literature (Benner 2016). One of her observations is that age as a social category is largely ignored in studies on intersectionality (Ibid., p. 30). Taking into consideration that fundamental ideas of children and childhood and child-adult relationships are at the heart of children's literature and the study of children's books, Benner rightly argues that age is a social category that should be taken into account if children's literature is to be studied from the perspective of intersectionality.

Girls don't matter

In *De dagen van olim* (1971), Josje grows up with her parents and two sisters. Her father never tires of saying that he would rather have had sons instead of daughters. More or less denying reality, he raises Josje as if she were a boy. He does not allow her to cry, and he never punishes her when she fights with boys. She engages in sports with police officers and soldiers, and her father teaches her to defend herself against boys and men who want to harm her. Although her father does not impose a traditional female role on her, neither does he allow her to make her own choices in terms of who, and what, she wants to be. He constantly puts her under pressure to be and to become what he wants her to be. Moreover, by showing contempt for her girlhood, he denies an important part

⁸ The concept of ageism was introduced in 1969 by Robert Butler, who described it as age discrimination which stereotypes individuals or a group of people on the basis of their age. Ageism can affect

members of any age cohort. However, in age studies the term is mainly applied to refer to prejudices against old people. Here it is used in the broad sense of the word.

of her identity. At the end of the first part of the novel, she is severely injured, and almost loses her life falling off a roof after having been sexually assaulted, for the second time, by Frank Lang, one of the police officers under her father's command. From her young adult perspective, Josje, and with her the reader, believe that her fall was an accident. However, when in the second part she returns to Curaçao 30 years later to the house where she had lived for four years, she suddenly realises that »[i]t had not been an accident. She had wanted it. Because whatever she did, or however she did it, it would never have been all right in his [her father's] world because she was a girl.« (Diekmann 1971, p. 187) Rather than to continue living with not meeting her father's expectations, she had wanted to commit suicide. In the second part, as an adult woman, she discovers that in her childhood she had learned to hate herself and that this self-hate had nearly killed her. With the hindsight of 30 years, she has a better understanding of her girlhood than when she was in the middle of it. The combination of a girl's perspective in the first part, and a woman's perspective in the second, can be seen as a literary strategy to give readers insight into the protagonist's psychological growth.

Her father's behaviour makes her aware of gender issues already at a very young age. Her understanding of how boys and girls, and men and women, are treated differently, increases in her teens when she observes the double sexual standard according to which boys and men are allowed greater sexual freedom than girls, and girls are repressed and punished for being sexually active. When one of her classmates gets pregnant, she is sent to a ›boarding school‹ in the US to give birth, while the boy responsible continues his life as if nothing had happened. Josje's classmate had had no choice, her parents decided for her. After Josje's first assault by Frank Lang, she tells her parents about what he did to her and to Aura, one of the indigenous servants who got pregnant by him, but they refuse to believe her. Her mother explicitly belittles her, referring specifically to Josje's classmate who got pregnant: »These kids these days! What's gotten into them,‹ mother began. It's like a disease. They infect each other. [...] And now suddenly they feel like they have to behave like femmes fatales to show what they have been through. Don't make me laugh.« (Ibid., p. 111) By trivialising her daughter's problems and terming them childish, Josje's mother is behaving in an ageist manner. Her behaviour towards her daughter becomes even more reprehensible, when the reader discovers that Josje's mother and Frank Lang are sexually interested in each other. Her father's attitude is more ambivalent. At first, he seems inclined to believe his daughter, but after hearing his wife's reaction, he sides with her instead.

Observations of the tension between the sexes in her environment, and her own experiences with boys, make Josje reject traditional girls' stories because, to her, the world depicted in them does not mirror reality; objections which were also reflected in Diekmann's aversion to the genre in her book reviews.

She walked into the room, took the book she was reading, and laid it down on the floor. However, after a few pages she closed the book, annoyed. Another stupid story with only decent girls working hard and behaving properly in order to get engaged to a very decent boy, in the meantime discussing the big questions of life. Never anything about boys trying to get into your blouse; nothing about uncles floating in on the breeze and putting their hands under your skirt; nothing about your mother's boyfriend knocking up the servant girl. Angrily, she jumped to her feet, and kicked the book away. She would not be fooled, would not be taken in by these cheap fairy tales. (Ibid., p. 95)

In her own life, decent men and boys are a rarity. »Uncles floating in on the breeze and putting their hands under your skirt« is a reference to her uncle Luís, who always wants to take her out in his car. »Boys trying to get into your blouse« refers to Bubi, a boy with a bad reputation. Josje finds him attractive, but she also knows that he would not be interested in her for very long. »Your mother's boyfriend« refers to the previously mentioned police officer and womaniser Frank Lang, whose sexual morals are very loose. He is interested in Josje's mother (and she, although not openly, in him), assaults Josje, and gets a black servant pregnant. All of these experiences lead Josje to the conclusion that girls' stories are about anything but real life, where girls have fewer rights than boys, and are kept down by adults.

Black is not beautiful

Besides the inequality between the sexes, and between adults and children in terms of power and voice, Josje observes another hierarchy in bicultural Curaçao, which is the distinction between black and white people. The white Dutch people have the best social positions on the island, while the indigenous people are either servants, lower ranked policemen or unemployed. The attitude of the Dutch people towards them is, more often than not, condescending or even openly racist. When black people go to the police, their complaint is often ignored, or white police officers accuse them of pressing charges because they want money: »Yes, we know that story! You want to see money that is what it is all about. And your daughters are just bitches.« (Ibid., p. 91) When Josje observes a scene like this, she describes the face of the mother who filed a report: »She looked like a beaten dog; like someone who had been hit in the face with a whip while her hands were tied.« (Ibid.)

One day, when Josje's father cannot find the keys to a cabinet containing secret documents, the black female servants are the first to be interrogated. One of the servants, Paulina, was bold enough to protest and hands in a note of resignation saying she cannot work for people who do not trust her. Instead of offering the girl her apologies, Josje's mother feels offended by her servant: »Insulted? A servant girl? Paulina? I never would have thought she would be that impudent.« (Ibid., p. 82) Josje's mother's reaction to the servant girl's protest is a typical colonial attitude, reflected also in an incident where she violates the privacy of a poor black woman by entering her small house without asking permission to take pictures of »a characteristic Curaçaoan scene« to send to the family in Holland. In an interior monologue, Josje's indignation is revealed when she considers her mother's behaviour and the black woman's reaction; the latter never objects to the intrusion, but instead feels ashamed of the mess in her house and of the fact »[...] that there was no furniture like there was in the houses of the *makambas*⁹. Ashamed because her children were playing naked.« (Ibid., p. 81)

One could argue that by taking the perspective of a white girl and woman, Diekmann subscribes to the dominance of white over black. However, in this autobiographical novel it is clear that Josje does not identify with the other white people on the island, and, by the same token, that they see her as being different because she sides with the indigenous people, for example by learning their language, Papiamentu.

⁹ A negative word people from the Netherlands Antilles use to describe the Dutch on the island, here used by Josje.

Intersecting social categories

It becomes clear in the novel that the inequality between black and white and the hierarchy between men and women, and between adults and children, are not singular, independent issues. The social categories of gender, ethnicity and age are represented as interrelated, as reinforcing each other. In *De dagen van olim*, this interconnectedness results in multiple discrimination. In Curaçao, being black puts you further down the social ladder. Being a girl, no matter what skin colour, means having little or no voice in comparison to both boys and adults, and puts you in danger of being sexually abused by boys and men. However, being a white girl or woman brings you some social privileges. Being a black woman gives you some power within the family, but being a black girl makes you a nobody. The black girls in *De dagen van olim* are disrespected and have no rights at all. Black boys have fewer chances than white boys, but they have more freedom than their adolescent sisters, who have to obey their white employers, and their strict, authoritarian fathers. Black boys can go out whenever they want; Antillean fathers tell their daughters to stay at home. An analysis of the position of black girls in Diekmann's novel reveals that gender discrimination, sexism and ageism interconnect and affect the identity formation of both black and white girls. However, black girls also experience racism and the ways in which this form of oppression intersects with the other forms of discrimination. It is the interaction between the social categories of gender, sex, age and ethnicity that determines the self-image of black girls and their adjustments to male and white normativity. In *De dagen van olim*, the disadvantages of being a black girl are best represented in the character of Aura. She works for Josje's parents as a servant girl and is made pregnant by Frank Lang, the white police officer, who does not assume any responsibility for it; Aura raises their son alone. In the second part of the novel, in 1969, when they are both adults, Josje and Aura meet again. It then becomes clear that it was Aura who had pressed charges against Frank Lang in the 1930s, after Josje's fall off the roof, not for having been sexually assaulted by him herself, but for him having forced himself on Josje. The initial explanation she gives for wanting justice for Josje and not for herself is that it was different for Josje, implying that Aura considered herself less worthy than the white girl, as black girls got sexually assaulted all the time. However, later on in the conversation, her motivation turns out to be more complex. Aura admits that it was also a way of getting back at Josje's mother because to a certain extent it felt good to get the attention of the man who was also interested in her white mistress. Moreover, it was a silent protest against the black men on the island, who forbid their own girls and women to get involved with Dutch men, while they themselves had relationships with Dutch women. It was her way of objecting to multiple forms of injustice done to her and to other black girls. The conversation between Josje and Aura in 1969 also shows that although the uprising in Curaçao improved working conditions for black employees, the position of black girls had not changed. They still suffered from many restrictions imposed on them by their fathers, brothers and other black men in their environment. Aura's daughter, for example, is not free to go out with white boys if she wants to, and she is not allowed to wear whatever clothes she likes. Their unchanged position confirms the observation by bell hooks that protest movements of the 1960s, such as the civil rights movement and feminism, seem to have overlooked the rights of black women and girls (Benner 2016, p. 30).

Conclusion

With her activist engagement, Miep Diekmann was a pioneer in the field of children's literature between the 1950s and the late 1980s in The Netherlands, the Netherlands Antilles and countries in Central and Eastern Europe. In her own country, she successfully appealed for more academic and critical attention for children's literature. With her rebellious nature, she was undoubtedly of a piece with the spirit of the 1960s. She was a rebel with a cause, trying to give young readers books with an alternative view of the world to the ones they were used to. She rejected all forms of discrimination, and she felt it to be her responsibility as a children's author to make her reading audience judge for themselves. As said, in particular in the beginning of her writing career, these two ambitions – voicing outrage at discrimination and making independent thinkers of her readers – sometimes got in each other's way. In this respect, she did not always practice what she preached. However, her books always provoked discussion because she dared to speak out on subjects that were taboo at the time: the history of the slave trade, for instance, or suicide among young adults. In other words, she captured the emancipatory spirit of her time in her books. A representative example of her work is *De dagen van olim* in which she challenges her readers by showing life in all its complexities – in particular with respect to the interaction between different kinds of social injustice – instead of simplifying it as many problem novels in the 1970s did. With this novel, she paved the way for the literary adolescent novel that established itself in Dutch children's literature in the mid-1980s.

Primary literature

- Diekmann, Miep (1956): *De boten van Brakkeput*. Den Haag: Leopold [English ed.: *The Haunted Island*. Transl.: A. J. Pomerans. New York: Dutton, 1961]
- Diekmann, Miep (1957): *Padu is gek*. Den Haag: Leopold
- Diekmann, Miep (1961): *En de groeten van Elio*. Den Haag: Leopold
- Diekmann, Miep (1965): *Marijn bij de Lorredraaiers*. Den Haag: Leopold [English ed.: *Slave Doctor*. Transl.: Madeleine Mueller. New York: William Morrow, 1970]
- Diekmann, Miep (1970): *Een doekje voor het bloeden*. Koninkrijksverband. Den Haag: Leopold
- Diekmann, Miep (1971): *De dagen van olim*. Den Haag: Leopold
- Diekmann, Miep (1977): *Wiele wiele stap*. Amsterdam: Querido

Secondary Literature

- Auwera, Fernand (1970): Miep Diekmann. In: Auwera, Fernand: *Geen daden, maar woorden*. Interviews. Antwerpen / Utrecht, pp. 96–103
- Beckett, Sandra L. (2008): *Crossover Fiction*. Global and Historical Perspectives. New York and London
- Benner, Julia (2016): Intersektionalität und Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Josting, Petra / Roeder, Caroline / Dettmar, Ute (eds.): *Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung)*. München, pp. 29–42
- Broek, Aart G. (2013): *Werken aan een biografie van Miep Diekmann*. De kenau van de kinder- en jeugdliteratuur. In: *Literatuur zonder leeftijd*, No. 92, pp. 7–21

- Butler, Robert (1969): Age-ism: Another Form of Bigotry. In: *The Gerontologist*, Vol. 9, No. 4, pp. 243–246
- Crenshaw, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. <https://philpapers.org/archive/CREDTI.pdf> [Accessed: 15.01.2018]
- Crenshaw, Kimberlé (2016): The Urgency of Intersectionality. TEDwomen 2016, San Francisco https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality/transcript [Accessed: 20.01.2018]
- [Diekmann, Miep] (1967): Hoe beoordele men een kinderboek? Inzichten van Miep Diekmann. In: An Rutgers van der Loeff-Basenau, An (ed.): *De druiven zijn zoet. Zeventien stemmen over het kinderboek*. Groningen, pp. 164–175
- Garmers, Sonia: En toen kwam Miep. Over het coachen. In: Meinderts, Aad / Staal, Erna / de Vries, Anne (eds.): *Ogen in je achterhoofd. Over Miep Diekmann*. Den Haag, pp. 30–34
- Hoven, Peter van den (1998): Meer dan schrijven alleen. Miep Diekmann in de bres voor de jeugdliteratuur. In: Meinderts, Aad / Staal, Erna / de Vries, Anne (eds.): *Ogen in je achterhoofd. Over Miep Diekmann*. Den Haag, pp. 76–82
- Hoven, Peter van den / Lierop-Debrauwer, Helma van (2014): Zoektochten zonder wegwijzers. *Adolescentenliteratuur*. In: Ghesquière, Rita / Joosen, Vanessa / van Lierop-Debrauwer, Helma (eds.): *Een land van waan en wijs. Geschiedenis van de Nederlandse jeugdliteratuur*. Amsterdam, pp. 374–404
- Kurlansky, Mark (2005): 1968. *The Year that Rocked the World*. New York and Toronto
- Lierop-Debrauwer, Helma van (2008): Miep Diekmann. In: Franz, Kurt / Lange, Günter / Payrhuber, Franz-Josef (eds.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*, 34. Erg.-Lfg. Meitingen, pp. 1–23
- Niewold, Selma (1998): Een eigen rubriek. Miep Diekmann als recensent. In: Meinderts, Aad / Staal, Erna / de Vries, Anne (eds.): *Ogen in je achterhoofd. Over Miep Diekmann*. Den Haag, pp. 87–93
- Staal, Erna (1997): »Trek je bek open!« Een interview met Miep Diekmann. In: *Jaarboek Letterkundig Museum 6*. Den Haag, pp. 111–128
- Vries, Anne de: Over grenzen. De betekenis van Miep Diekmann voor de jeugdliteratuur. In: Meinderts, Aad / Staal, Erna / de Vries, Anne (eds.): *Ogen in je achterhoofd. Over Miep Diekmann*. Den Haag, pp. 21–29
- Ward, Brian (2010): *The 1960s. A Documentary Reader*. Malden / Oxford
- Wekker, Gloria (2016): *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham and London

Short CV

Helma van Lierop-Debrauwer, Professor of Children's Literature and Coordinator of the Children's and Adolescent Literature MA at Tilburg University, The Netherlands. Member of the editorial board of *Literatuur zonder leeftijd*. Areas of research: adolescent literature, life writing, the connection between children's literature and age studies.

School for Scandal

The Erotics of Progressive Education in Gie Laenen's Juvenile Novels

CHRISTOPHE VAN EECKE

This article examines three novels by the popular Flemish youth author Gie Laenen, written between 1975 and 1982, in which the theories and practices associated with progressive education in the 1970s are key elements of the narrative. It argues that Laenen, who was convicted in 1973 and again in 2008 of serial sexual abuse of teenage boys, used progressive education as a narrative trope both to suggest to his young readers that close attachments between young boys and adult men were harmless and to provide an exculpatory defence for his own acts. Through narratological analysis and a contextualisation of the novels within the educational culture of the time, the article shows how Laenen – by drawing upon the ideas of progressive education, using these ideas to shape his narratives, and suggesting parallels between himself (as author) and several main characters – effectively appropriated the ideals of progressive education for ulterior purposes to justify his own abusive behaviour.

In 2008, the Flemish author Gie Laenen (b. 1944) was convicted of abusing more than 20 teenage boys over a period of some 20 years. This put an immediate stop to his career as a celebrated author of juvenile literature. It was not the first time, however, that Laenen's sexual behaviour had come to the attention of the Belgian authorities. In 1973, Laenen had already been convicted of and served a short prison sentence for similar offences committed against boys from a school where he was teaching. Despite this conviction, Laenen subsequently found work with the Flemish radio and television broadcaster BRT, where he would regularly make programmes with and for youngsters, and even began teaching acting workshops for young teenagers. By the mid-1970s, Laenen had also made his debut as an author with the award-winning juvenile novel *Leven Overleven* (1975) [Surviving Life], and would soon be established as »one of the most important discoveries of the 1970s«¹ (de Swert 1977 a, p. 51) in a new wave of engaged youth literature. For more than a decade, Laenen would remain a popular and widely read Flemish author of this type of fiction (Willekens 1989, p. 511).

In a previous discussion of Laenen's work, I argued that many elements in his books, including a number of narrative tropes that recur throughout his work, constitute a kind of grooming of which the books' young male readers are the object (Van Eecke 2017). My analysis focused on three tropes in particular: Laenen's deliberate and emphatic projection of himself on to one of his novels' characters; his repeated use of storylines that bring men and boys together in intimate attachments that are modelled on the father-son relationship; and the creation of isolated environments in which a man and a boy can enjoy each other's company without the intrusion of other significant adults. Laenen's novels offer many variations on these tropes, which are often combined. I ar-

¹ Unless otherwise specified, all translations are by the author.

gued that they attempt to seduce their young readers into an accepting attitude towards similar man-boy attachments in real life, thus potentially preparing the ground for real-life sexual abuse. However, in the course of my research it became clear that there was a further narrative trope involved in this process which I had not discussed, and which was, in fact, so complex that it would require separate treatment: the representation of teacher-student relationships or, more specifically, Laenen's representation of what were called ›progressive approaches‹ to education in the 1970s.

The aim of the present article is to unpack the educational trope in Laenen's work and consider its potential role within the grooming of his readers, but also to consider this trope within the broader cultural and educational context of the 1970s.

Progressive education had been developing in many forms since the early twentieth century (Freinet, Montessori, Steiner, Neill, et al.), but its prestige soared with the revolutionary fervour that swept the Western world in the 1960s. The idea of an anti-authoritarian and child-centred education chimed well with the liberal spirit of the times (Ravitch 2001, pp. 382–407); also in Flanders, where there was a vivid educational reform movement (De Coster et al. 2009). However, revelations of systematic sexual abuse in a number of such progressive schools have now tainted the legacy of the movement (Brachmann 2015; Oelkers 2011). One need only think of the highly publicised case of the Odenwaldschule, a German private boarding school that was considered a jewel in the crown of progressive education until it was revealed, in 2010, that Gerold Becker, who was one of the leading figures in German educational reform from the 1960s through the 1990s, had systematically abused boys during his years as teacher and principal of the school between 1969 and 1985 (Oelkers 2016). In the aftermath of these revelations, which also implicated several other teachers at the school, it has become clear that Becker and others used the ideals of progressive education as a foil for their abuse. I will argue that Laenen does something similar in the way his novels represent progressive education.

The main focus of my discussion will be on *Leven Overleven*, where the educational trope is both introduced and most elaborately presented, and on *Twee en twee is vier* (1979) [Two Times Two Equals Four], a teenage gay romance set in a boarding school for boys and which develops several themes from the earlier novel. A third novel that I will draw into the discussion is *Juf is naar Japan* (1982a) [Our Teacher Has Left for Japan], in which Laenen explicitly returns to the critique of education formulated in *Leven Overleven*. In a first section, I will analyse Laenen's portrayal, in *Leven Overleven*, of a progressive teacher, and suggest how the author's presentation of progressive education could be seen as a rationale for man-boy love. The second section of the article will broaden the perspective to investigate Laenen's presentation of the homosocial school environment in both *Leven Overleven* and *Twee en twee is vier*. Finally, in a third section, I will show how the author manages the fictional world of his novels in ways that implicitly promote intergenerational man-boy relationships.

Nowhere in these novels does Laenen explicitly suggest that young teenage boys and adult teachers should engage in intimate relationships. In fact, the ideas presented in the novels were perfectly in tune with theories about education that circulated widely in progressive circles at the time. I will argue, however, that one of Laenen's projects was to devise an exculpatory defence for his own abusive behaviour and to present his young readers with stories that might make them look sympathetically upon close encounters between young teenage boys and older men. The politics of progressive education provided an excellent narrative and moral foil for this project.

Kill your darling: the progressive teacher as sacrificial lamb

The main character in *Leven Overleven* is Geert, a boy of fifteen who lives in an unhappy working-class family situation with an abusive father who is prone to drink and violence. Geert spends a lot of time at the home of his best friend Imar, whose parents are cultured and caring people (Imar's father is a notary). In the course of the school year, Geert falls in love with Tama, who finds out that she will have to leave town because her parents are getting divorced and she is to go and live with her mother. The most significant influence on Geert's life, however, is Ief, the unconventional Dutch language teacher who advocates a more open and personal approach to teaching than is usual at the school. Ief encourages his students to speak about their feelings and convictions and treats them as friends and equals rather than as subordinates. His unorthodox ideas ultimately lead to his dismissal, to the horror of his pupils. Ief appears to be modelled on Laenen himself, who worked as a teacher until his 1973 conviction. In that role, he reputedly encouraged what Fred de Swert rather obliquely referred to at the time as »a kind of correspondence between teacher and students« (de Swert 1977 a). Several years later, another critic reported that »Gie Laenen himself considers the book to be a kind of testament, a regretful and melancholy farewell to education« (de Sterck 1986, n. p.), although nothing is said about the problematic reasons for this ›farewell,‹ perhaps because the critic was not aware of them. Today, these reasons are painfully obvious and beg for a rereading of Laenen's representation of progressive education in his first novel.

When we first encounter Ief in the novel, he begins one of his lessons by playing his students a recording of Vicky Leandros singing »Comme Je Suis« [As I am]. Ief wants to take the song as starting point for a series of group discussions about social roles. He explains that each person's life is determined by socially prescribed roles that can function as constraints upon one's sense of well-being because »every role has its basic rules, and if you do not conform to them, the whole group will regard you as a suspicious person, perhaps even sick, or mad.« (Laenen 1975, p. 14) Ief also wants to break through the traditional roles assigned to teachers and students. »You are not allowed to see a teacher as a human being,« Ief explains about traditional teacher-student relationships.

Everything he tries to do, must necessarily be a ruse to get the upper hand. It is impossible for him ever to do the right thing. He only has bad intentions and is constantly playing a part. [...] But I have no intention of going on teaching like that. Either we do this together, or you do it on your own. In which case I will teach as well and as professionally as possible, but nothing more. (Ibid., pp. 33–34)

In a subsequent class meeting, Ief asks: »How can we work together if we don't know each other?« (Ibid., p. 42) He also suggests that they move the class to the school theatre and attempt to act out their experiences in dance and play. It is during these sessions that Ief, for reasons that are not specified, begins to take special notice of Geert. While the students are expressing themselves to music,

Ief noticed that Geert was struggling with himself. His contrary opinions, his daring, his objections and now his vivid playing. No, Ief thought, if he doesn't come to me of his own accord, I will never ask him anything. He is old enough to come freely or stay away. I have taught him to dare to take chances. (Ibid., p. 43)

The novel reaches a crucial point when, in the course of a class discussion with Ief, Imar tells the class that

[I] would like to ask Ief why he treats us as equals and why he wants to go down this difficult road with us. I know that few other teachers would agree with him. I also know that many among us will later speak badly of him. And I believe Ief also knows this. So why do you do this? (Ibid., p. 45)

This intervention foreshadows the fact that Henri, a student who refuses to go along with Ief's ›soft‹ approach to teaching, will complain to the school board about these sessions, and ultimately bring about Ief's dismissal. I suggest that Laenen is here voicing, through the character of Imar, a personal sense of betrayal. Abusers usually do not get caught unless one of their victims speaks out. From the abuser's perspective, this speaking out can be perceived as a betrayal of a relationship, or ›speaking badly‹ about the abuser. In fact, to this day, Laenen systematically minimises his crimes in public statements and claims to have been the victim of vicious slanders that distort the nature of his relationships with the boys that he has been convicted of assaulting (Van den Broecke 2005, p. 16–17; Stevens 2017). One could argue that this novel, published within two years of Laenen's own conviction in 1973, functions as an element in a larger process of denial and self-justification. By projecting himself on to Ief, who is portrayed as acting out of genuine idealism and affection for his students, Laenen would have us believe that he, too, was innocent and well intentioned in his engagements with boys. The narrative certainly invites the young reader to sympathise with the perspective shared by Imar and Geert, which entails regarding anyone who »betrays« Ief by »speaking badly« about him as a bad apple in the group rather than someone with a genuine complaint. Similarly, Ief's thoughts about Geert, previously quoted, imply that, if a relationship (of whatever nature) should develop between them, it would always be because Geert came to him ›of his own accord,‹ and not because he coerced the boy.

Imar's statement also sets Ief up as a martyr: someone who goes against the current of the times and who knows he will be betrayed, like Christ, and will surrender to his judges. In fact, when Ief announces to the group that the school board has urged him to offer his resignation, he explicitly asks his students not to take any action against Henri, the student who betrayed him. He effectively turns the other cheek in Christian fashion. He also adds that »this boy went so far as to intrude into the private life of the teacher to look for sensitive points where he could strike hard. [...] And this boy told stories about this class that were so distorted that they do not even deserve to be called a shadow of the truth.« (Laenen 1975, p. 96) The private details that were so painfully revealed are not specified, nor do we learn what distortions about Ief's teaching were propagated, but once again we can read in these observations the self-justification of a perpetrator – accusations are distortions, private details are unjustly revealed. Laenen has devised a narrative in which he can cast a proxy for himself, namely Ief, as the sacrificial lamb of a conservative society (represented by Henri and the school board) that crucially misunderstands his intentions.

But the presentation of Ief as a martyr has wider implications. Religion is an important theme in the novel. An entire chapter is devoted to a Christmas gathering at Imar's house to which Geert and several classmates, but also Ief and his wife, are invited. The chapter is cloyingly sentimental (songs are sung, and home-baked bread is broken and shared). In a harshly negative contemporary review of *Leven Overleven*, Eric Hulsens

called the book ›a tearjerker‹ (Sollie 1978, p. 38) and deplored its moral preaching as ›a sentimental derivative of the Gospel‹ (Ibid., p. 39). For Hulsens, the novel is an example of the sentimentalism associated with a progressive brand of Catholicism of the 1970s. But these religious elements were obviously important to Laenen, for three years later he published *Zeg het maar* (1978) [You Can Say It], a collection of self-penned modern prayers and religious services for children and teenagers which, perversely, cast Laenen in the role of a kind of lay pastor guiding his youthful flock.

There is a further religious resonance in the novel. As Ief leaves the classroom after announcing his resignation, Imar stands up and calls upon his fellow students to rise to their feet if they consider Ief a friend. Needless to say, everyone stands up except Henri, who remains seated and stares shamefacedly at his desk. In a religious analogy, Imar is presented as the faithful disciple Peter rising to the defence of Ief's sacrificial Christ, while Henri is cast as Judas. This casting of Ief as a charismatic teacher and his students as his loyal followers is highly significant. In his inquiry into the historical roots of child sexual abuse in German educational reform movements, Jürgen Oelkers writes extensively about the ›pedagogical eros‹ that governed much late nineteenth-century thinking about education. This was the notion, based on ancient Greek pedagogics and articulated, among others, in the work of Plato, that the ideal pedagogical relationship was a bond of love between a male youth and an older man (Oelkers 2011, pp. 17–18). Under the designation of the ›love of comrades‹ this pedagogical eros characterised educational reform as it was pioneered in England and subsequently adapted in Germany and elsewhere (Oelkers 2011, pp. 23–71); for example in the influential work of Hartmut von Hentig, whose book *Platonisches Lehren* (1966) envisioned schools as communities on the model of the Greek polis (Oelkers 2016, pp. 110–111). The concept of love of comrades also influenced the late nineteenth-century homosexual emancipation movement that took shape in the intellectual circles around Walter Pater, Oscar Wilde, and John Addington Symonds (Dowling 1994). These men were educated at Oxford University, which is organised around colleges where, based on a medieval monastic model, teachers and students lived and worked together, and where the classics were taught in a tutorial system that sponsored ›an intense but secular religion of friendship‹ (Ibid., p. 44) inspired by Platonic pedagogical principles. Finally, educational reformers also found inspiration for this pedagogical eros in the work of the nineteenth-century American Transcendentalists: Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau and Walt Whitman (most specifically in *Leaves of Grass*, 1860, where he sings of ›the love of comrades‹). This was the tradition that was popularised in the film *Dead Poets Society* (Peter Weir, 1989), in which Robin Williams played the charismatic teacher whose students rally around him as their Whitman-quoting Captain in scenes that are uncannily similar to Imar and his classmates rising to express their support for Ief. The Catholic sentimentalism that Hulsens identified in *Leven Overleven* also draws on this history of pedagogical eros, which provides Laenen with a philosophical framework for the symbolism of the novel.

Boyzone: boarding school homosociality

The concept of love of comrades leads quite naturally to a discussion of one of the subtler subtexts of *Leven Overleven*, Imar's homosexuality. It is merely hinted at in the course of the novel, particularly in two brief passages where Imar is taunted by Henri for not running after girls (Laenen 1975, p. 61 and 89). However, the reader who is attuned to homosexual code, or who is on the lookout for subtle clues, can find several

other indicators. For example, when Imar is first introduced as Geert's best friend, Imar is described (with the kind of sentimentalism that Hulsens decried) as a person »with whom he could share all secrets and who silently taught him all the things of life with a gentleness that was much like that of a girl, but without being really fey or affected« (Ibid., p. 12). It is only at the very end of the novel that it becomes clear to Geert that Imar was, in fact, in love with him, and that Tama knew about it. This explains why, in another subtle clue, Tama had at one point urged Geert to »be kind to Imar« (Ibid., p. 64) and why Geert writes to his friend that »I did not know how much you loved me. And I hope that you, too, can find a friend like I found Tama.« (Ibid., p. 109) A final indication that Ief is actually attracted to boys – despite the fact that he is married and that his wife is, at the end of the novel, expecting their first child (Laenen himself was married and had a daughter) – can be found in Geert's final letter to Tama, where he writes that »Imar greatly resembles Ief. That may explain their close friendship and their profound kindness towards others.« (Ibid.)

This homosexual subtext became the main theme of *Twee en twee is vier* (1979), a novel published four years after *Leven Overleven* and which again takes up the educational trope of the school as repressive environment. In *Twee en twee is vier*, Laenen tells the story of Thomas, a boy from a very well-to-do family who has just turned sixteen, and who is sent off to boarding school because his mother has to accompany his grandmother abroad for extended medical treatment. He immediately befriends Jan, who soon becomes the boyfriend of Thomas's sister, Krisje. Thomas himself falls in love with Klaasje, a boy of fourteen who looks much younger than his age and who innocently assumes that he and Thomas are just ordinary friends. When the other students find out about the relationship (or intimate friendship), Thomas is relentlessly bullied and told by his teachers to stay away from Klaasje. When Thomas tries to visit Klaasje at home, the boy's mother warns him that he »should find other friends. My boy is too young for those kinds of games. You'd better get out of here before I call the police.« (Laenen 1979, p. 125) In the end, Thomas commits suicide. He kills himself in the woods in the exact same spot where, at the beginning of the novel, he had killed a young deer to save it from being chased and killed by hunters. The symbolism is obvious: like the deer, Thomas has now become the hunted who must be put down.

Like Ief in *Leven Overleven*, Thomas is the sacrificial lamb on the altar of propriety. In *Twee en twee is vier*, however, the society that demands this sacrifice is represented by the repressive environment of the boarding school, which reconnects with the trope of progressive educational models in Laenen's work. At boarding school, Thomas has to battle two enemies: the school system on the one hand and the student and teacher population on the other. The school system is described by Vanherve, a teacher who sympathises with Thomas, as a kind of production unit: »In our school factories, there is no more room for talent. [...] We would prefer to only have children cast from the same mould: average children.« (Ibid., p. 32) This echoes the rhetoric found in Everett Reimer's highly influential essay-cum-tract, *School is Dead* (1971), which became a core text for progressive approaches to education in the immediate post-1968 era. This essay was explicitly singled out, in a student workbook on Laenen's first novel, as an important intertext for understanding *Leven Overleven* and the attitudes to education defended by Ief in that novel (Sollie 1978, pp. 14–17). One of Reimer's main criticisms of the modern Western model of schooling was that »schools treat people and knowledge the way a technological world treats everything: as if they could be processed« (Reimer 1971, p. 89). Reimer refers to this model as »a knowledge factory which must run on a prearranged

schedule« (Ibid., p. 40) and one of the main functions of which »is the sorting of the young into the social slots they will occupy in adult life« (Ibid., p. 25). Besides this efficient manufacture of people as production units, schools also inculcate dominant social values. »School domesticates. [...] School requires conformity for survival and thus shapes its students to conform to the norms for survival.« (Ibid., p. 18)

This critique of the educational system was already apparent in Ief's refusal to adhere to the traditional hierarchical teacher-student relation in *Leven Overleven*: education is something that should be done ›together‹ and where students ought to be encouraged to think critically and to act like, and be treated as, equals.

This theme would continue to occupy Laenen and it later became the main topic of his novel *Juf is naar Japan: Bruno's avonturen met de Algehele Automatische Juf* (1982a) [Our Teacher Has Left for Japan: Bruno's Adventures with the Fully Automated Teacher]. In this novel, which was written for young readers aged around eight or nine, a love-sick teacher walks out on her class in pursuit of her boyfriend, who has left to work in Japan. She is replaced by a »Fully Automated Teacher,« a prototype of a robot that fulfils all the tasks of a teacher to perfection. She is incredibly strict, notices everything the children say or do, and hands out extra assignments and punishments for the smallest transgression. For efficiency's sake, the children's names are replaced by numbers: they are reduced to containers for knowledge whose performance and behaviour is constantly monitored and corrected by the all-seeing robot. When the students become aware of the Ministry of Education's plans to mass produce this robot as a cost-saving ploy and to improve the efficiency of education, they revolt and decide to sabotage the robot. At the end of the novel, the message of the story is made explicit: »Children are perfectly capable of governing themselves. Each child is unique, and if each child is allowed to cultivate its individuality, you educate people and not robots!« (Laenen 1982a, p. 116) Needless to say, a good educational environment based on this model would have allowed a boy like Thomas in *Twee en twee is vier* to flourish rather than have driven him to suicide.

The school system is not the only hurdle between Thomas and happiness. He also has to battle the other students and the boorish teachers, who together form a homophobic mob from which only Jan and Vanherve seem to be excluded. In fact, Vanherve at one point says that Thomas »deliberately did not want to conform. I admired that very much about him.« (Laenen 1979, p. 31) The combination of Thomas's well-to-do background, his principled aloofness in relation to the other students, and his homosexual attraction to Klaasje effectively put him in an almost untenably isolated position at school. In this respect, a significant motif in the novel is the fact that, each time he meets Klaasje, Thomas tells the boy part of the story of Hector Malot's novel *Sans famille* (1878), in which the young boy Remi forms an itinerant family unit with an older man and his dog. In view of Laenen's own attraction to young teenage boys, the choice of this novel is hardly innocent. As I argued above, Laenen projected himself on to the character of Ief in *Leven Overleven*. I also suggested that Geert's remark about how Imar and Ief resemble each other could be read as a hint about Laenen's own attraction to teenage boys. *Sans famille* is the first in a series of similar clues about Laenen's identification with Thomas in *Twee en twee is vier*. First of all, the novel makes a point of stressing that Klaasje looks much younger than his actual age. This means that he and Thomas, as a couple, look to be much further apart in age than they actually are. This is reinforced by the remark by Klaasje's mother quoted above. In Flemish, the reference to »dergelijke spelletjes« [those kinds of games] (Laenen 1979, p. 125) is actually a common colloquial form of referring to inappropriate sexual games that older boys might play with younger boys:

it suggests that Thomas is an older predator preying upon Klaasje rather than a loyal friend or partner.

Laenen's identification with Thomas is most explicitly suggested, however, by the words of the narrator. The novel *Twee en twee is vier* has two narrative levels that feature in alternating chapters: the story of the last months of Thomas's life and an account of its reconstruction. This latter level consists of letters exchanged between the narrator and Thomas's sister Krisje, who is helping him to assemble all the pieces of the puzzle. These letters may arguably be read as a distancing device which helps to blur the distinction between the narrator and the author, an effect that is underscored when the narrator explains to Krisje how, in the course of his research, he has come to identify with Thomas. He compares his attempts to reconstruct the story to the slow emergence of an image in a Polaroid photograph:

I suddenly discovered an unknown player emerging from the background. [...] He has the same colour eyes as me, and his mouth is my mouth. I emerge from Thomas's image. I thought I could write this story from a safe distance, but this has turned out to be impossible. [...] I become vulnerable along with him. [...] Judgement falls upon me as brutally as it did on Thomas. To some extent, my name has become Thomas. (Laenen 1979, p. 117–118)

Of course, public judgement did fall quite brutally upon Laenen in 1973, as it would again in 2008 (which was an appeal trial after a previous conviction in 2005). It could therefore be argued that part of Laenen's project with *Twee en twee is vier* was to create a kind of parable in which Thomas's persecution becomes a symbol for Laenen's own. Both, in Laenen's view, are innocent victims of a mob that does not understand the true nature of their attachment to (a) younger boy(s). Both are, as already suggested, portrayed as sacrificial lambs.

A death in the family: multiple narrative levels and paedophile family romance

The last two chapters of *Leven Overleven* are presented as a long letter written by Geert to Tama. He explains how, after Ief's resignation, he and several of the students visited Ief at home. During this visit, Geert's mother dies unexpectedly. The news is received by Ief in a phone call from Geert's father. Nothing in the novel has prepared the reader for this sudden dramatic event, nor is any explanation offered for the mother's sudden death. But it does allow Laenen to introduce a narrative trope to which he would regularly return in his subsequent novels: the domestic pastoral of an adult man and a young boy living together in blissful isolation from the rest of the world. In this case, the mother's death unites Geert with his father. The grief-stricken man promises his son that he will mend his ways, which includes giving up drinking. Laenen then forces an upbeat ending upon the novel. In the final section of the last chapter, after a blank line following the end of Geert's letter, the narrative voice abruptly states: »A boy is walking down a street.« (Laenen 1975, p. 110) Nobody pays any attention to the boy, except for »a man with a moustache and a camera, [who] looks at the boy, captures him through his lens and takes him along as a holiday souvenir« (Ibid.). The boy walks on and stops at the gate of a factory to wait for a man. Boy and man then walk home together while cheerfully whistling a tune. On that note, the novel ends.

This brief sequence requires considerable unpacking. As I pointed out before, Laenen regularly projected himself on to his novels by introducing figures or characters that double for the real author. Ief in *Leven Overleven* is the most obvious example. Another example is to be found in the novel *Anderland* (1982b) [Otherland], in which a young boy acquires a guardian angel modelled upon Laenen. In that particular case, the identification is unmistakable because in the novel's illustrations the figure of the guardian angel was created as a Laenen lookalike, complete with the moustache that Laenen sported in author photographs, such as the one on the back cover of *Leven Overleven*. Hence, I would argue that the detail of the photographer's moustache in the concluding sequence of that novel subtly introduces Laenen himself into the text and allows him to dramatise himself as a photographer who ›captures‹ Geert with his camera.

Such a reading is reinforced by the fact that *Twee en twee is vier* ends with a similar image. Once the narrative of Thomas's suicide has come to an end, there is a blank line and then the observation: »The camera pulls back. The director calls out: ›slowly dim the lights, music!‹« (Laenen 1979, p. 126) In this case, there is no physical description of the director, but the analogy is obvious: by abruptly recasting the whole narrative as if it were an account of a film, the novel introduces a third narrative level. The sudden and unexpected appearance of the figure of the film director functions to further distance the reader from the narrative by introducing a new tier of mediation. This makes us aware of the novel as a text, and hence of the presence of the real author behind it. It requires only a small effort to connect the photographer who ›captured‹ Geert in *Leven Overleven* to the film director who is dramatised in *Twee en twee is vier*. And in both cases, Laenen himself looms large behind these emblematic figures of authorial control, especially if we consider that, from 1974 on, Laenen had been working for the Flemish broadcaster BRT, where he wrote both radio plays and scripts for television. As with the mustachioed photographer in *Leven Overleven*, in *Twee en twee is vier*, too, there is a subtle blurring of the distinction between narrator and author that is equivocal in the text, but which begs interpretation as a significant trope because it repeatedly manifests itself across several novels.

The image that concludes *Leven Overleven* – »A man and a boy whistle down a street at dusk. They are home now.« (Laenen 1975, p. 111) – can now be read as far more than a conventional authorial description of a scene: it is how Laenen himself, as author/director of the novel, chooses to dramatise these two characters. In fact, I would suggest that the significance of this scene is related to Laenen's own erotic attraction to young teenage boys, for the sudden death of Geert's mother can now be read as a deliberate elimination of the mother that functions as the catalyst for the father's transformation from a brutally abusive figure into a happy domestic companion for his teenage son. The mother's unexpected and unmotivated death serves one and only one narrative function in this novel: it allows Laenen to end his book with an image of same-sex intergenerational companionship as father and son are reconciled in domestic bliss. The book ends with a snapshot of an incestuous paedophile family romance: daddy and son happy together, with mommy (and other significant adults or siblings) safely out of the picture. Intriguingly, Ief has functioned as a kind of midwife who delivers the son back to the father. After he has received the phone call announcing Geert's mother's death, it is Ief who drives Geert home, accompanies him into the room where his mother is laid out, and finally also hugs him and tells him: »now you must help your father« (Ibid., p. 106). In an act of intergenerational matchmaking, the boy is instructed by the outcast radical teacher (and Laenen's proxy) to take the place of the mother and wife.

Conclusion: a melancholy farewell to education

At the end of *Juf is naar Japan*, one of the characters observes that »you can only acquire wisdom if you are a little bit in love with your teacher« (Laenen 1982 a, p. 118). Obviously, many students experience crushes on their teachers, and this should not be considered problematic in itself, but in the context of Laenen's work, and considering his real-life abuse of his students, one might well wonder whether this aphorism here reflects a theory of progressive education (with echoes of Platonic pedagogical eros) or suggests a rationalisation of real-life abuse. I have argued the latter. In *Leven Overleven*, Laenen presented a defence of progressive educational ideas that could also be read as an oblique rationalisation and defence of his own abusive behaviour. As one historian of education has put it, »instead of being an ogre or the keeper of traditional mores and values, educators and teachers from the 1960s on increasingly positioned themselves as guides and companions in the process of learning and education« (Depaepe 1998, p. 224). This is also the position taken by Ief, who repeatedly makes clear to his students that he does not have all the answers, that he needs to digest what has been said, and that »I also need to seek, to study, to experiment.« (Laenen 1975, p. 34) I have argued that Laenen mobilises progressive education and the cultural currency it had in the 1970s for a more covert project: the use of juvenile literature as a tool to groom his young readers into accepting attitudes towards different kinds of friendships between adult men and young teenage boys. As such, Laenen's work invites us to reflect on the educational uses and persuasive powers of literature as an important tool for shaping the minds and attitudes of the young. When the analysis is done and the literary stratagems of Laenen's novels revealed, the image that remains is that of a man who was forced to say his melancholy farewell to education because he had been found out, and who turned to literature as a way of living out the fantasies that real life had suddenly denied him through the intervention of the law. But as we now know, the fantasy was not enough, and Laenen remained a serial abuser throughout his literary career. Both in reality and in fiction, the ideals of progressive education were appropriated for ulterior purposes. The teacher was an ogre after all. His books, I have argued, provide a key to his secrets. Or, as a great sexual liberator once said: »Never trust the teller, trust the tale.«²

2 It was D. H. Lawrence.

Primary literature

Laenen, Gie (1975): *Leven Overleven: een herfst, winter en lente uit het leven van een vijftienjarige jongen*. Tielt/Amsterdam: Lannoo

Laenen, Gie (1978): *Zeg het maar: een gebedenboek voor kinderen en jongeren en voor al diegenen die willen bidden*. Tielt/Amsterdam: Lannoo

Laenen, Gie (1979): *Twee en twee is vier: een boek over vriendschap*. Tielt/Amsterdam: Lannoo

Laenen, Gie (1982 a): *Juf is naar Japan: Bruno's avonturen met de Algehele Atomatische Juf*. Tielt/Bussum: Lannoo

Laenen, Gie (1982 b): *Anderland: Bruno's verre reizen*. Tielt/Bussum: Lannoo

Secondary literature

- Brachmann, Jens (2015): *Reformpädagogik zwischen Re-Education, Bildungsexpansion and Missbrauchsskandal. Die Geschichte der Vereinigung Deutscher Landerziehungsheime 1947–2012*. Bad Heilbronn
- De Coster, Tom / Simon, Frank / Depaepe, Marc (2009): »Alternative« Education in Flanders, 1960–2000: Transformation of Knowledge in a Neo-Liberal Context. In: *Paedagogica Historica*, Vol. 45, No. 4–5, pp. 645–671
- Depaepe, Marc (1998): *De pedagogisering achterna: Aanzet tot een genealogie van de pedagogische mentaliteit in de voorbije 250 jaar*. Louvain/Amersfoort
- Dowling, Linda (1994): *Hellenism and Homosexuality in Victorian England*. Ithaca/London
- Oelkers, Jürgen (2011): *Eros und Herrschaft. Die dunklen Seiten der Reformpädagogik*. Weinheim/Basel
- Oelkers, Jürgen (2016): *Pädagogik, Elite, Missbrauch. Die »Karriere« des Gerold Becker*. Weinheim/Basel
- Ravitch, Diane (2001): *Left Back. A Century of Battles Over School Reforms*. New York
- Reimer, Everett (1971): *School Is Dead. An Essay on Alternatives in Education*. Harmondsworth
- Sollie, Ludo (ed.) (1978): *Werkboek bij Gie Laenen, Leven Overleven*. Tielt
- Sterck, Marita de (1986): Gie Laenen. In: *Jeugdboekengids: kritisch-bibliografisch tijdschrift*, Vol. 28, No. 10, n.p.
- Stevens, Jan (2017): Gewezen topdanser Dirk Segers werd als kind verkracht door ex-jeugdacteur Gie Laenen. In: *Zeno*, 11 February 2017, pp. 22–27
- Swert, Fred de (1977a): Over jeugdliteratuur. Geschiedenis, genres, problemen, 43 schrijversportretten. Tielt/Amsterdam
- Swert, Fred de (1977b): Gie Laenen. In: *Jeugdboekengids: kritisch-bibliografisch tijdschrift*, Vol. 19, No. 5, n. p.
- Van den Broecke, Sander (2005): Het pedofilieproces tegen Gie Laenen: een Humoredacteur getuigt. In: *Humo*, No. 3364, pp. 10–17
- Van Eecke, Christophe (2017): Reader, I Groomed Him. Gie Laenen's Juvenile Novels as Paedophile Seduction. In: *International Research in Children's Literature*, Vol. 10, No. 2, pp. 132–145
- Willekens, Emiel (1989): Wat in de kinderjaren het harte boeit en tooit: Het kinderboek in Vlaanderen, 1830–1985. In: Heimeriks, Nettie / Toorn, Willem van (eds.): *De hele Biblebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam, pp. 469–513

Short CV

Christophe Van Eecke, PhD, Lecturer in Media at Radboud University, Nijmegen, The Netherlands. Areas of research: the representation of intergenerational desire in literature of the 1970s, particularly in children's literature; the work of filmmaker Ken Russell in relation to Neo-Victorianism and post-heritage film.

Materialästhetische Bilderbuchanalyse

Eine Perspektivierung der materiellen Dimension

SIMON MESSERLI

Material-aesthetic Picturebook Analysis

Getting the Material Dimension into Perspective

Picturebook research has always required an interdisciplinary approach. What picturebooks actually are is open, but what they represent and what they can perform comes not only from their immaterial but also from their material framings. Material plays different narrative roles in the production and reception. Referring to positions of the ›material turn,‹ this article shows how picturebooks, on various levels, urge readers to pay attention to their materiality and sensuality. This is done by discussing the concept of materiality and looking at the work of the artist Jörg Müller and the writer Jörg Steiner, who have co-created seven picturebooks published between 1976 and 1998. Based on selected examples from their work, it is shown that the interaction of phenomenological aspects of the book and the text-image narrative is multifaceted. This article implements the concepts of ›materiality,‹ ›sensuousness‹ and ›presence‹ in the analysis of picturebooks.

Bilderbücher verfügen über einen Körper im Raum. Sie haben ein bestimmtes Format und Gewicht, bestehen aus Papier, einem Rücken, Vorsatzblättern und Knickkanten. Wie Druckmedien generell sind sie jeweils auf eine bestimmte Art gemacht und konstituieren sich durch eine Form, Gestalt und Oberfläche. BüchermacherInnen weisen in ästhetischen Reflexionen auf die verwandte Struktur der Architektur mit ihrem Metier und Medium hin. Der Typograph Jan Tschichold etwa versteht Druckwerke als eigene *architektonische* Ausdrucksform von Linie, Fläche und Raum und fasst seine Rolle bei der Reform der *Penguin Books* »als verantwortlicher Architekt der Bücher« auf (zitiert in Fleischmann 2013, S. 49). Dass Ideen nicht einfach in der Luft liegen und Künstlerisches der Konstruktion bedarf, hebt der Autor Hermann Burger in *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben* hervor. In seiner Poetik-Vorlesung geht Burger darauf ein, wie der Autor eine Situation *entwirft*, einen Gegenstand mit Wörtern *anpackt*, *dreht* und *wendet*, und schreibt, dass er während seines abgebrochenen Architekturstudiums, »im architektonischen Entwerfen[,] mehr für das spätere Schreiben gelernt habe als während der ganzen Germanistikausbildung« (Burger 1986, S. 12).

Nicht nur die Produktion, auch die Rezeption ist mannigfach an die Gegenständlichkeit geknüpft. Lesen und Sehen sind sich wandelnde Techniken und Kulturen, »die man sich aneignen muss«, wobei sowohl die Technik als auch die Kultur »an die Physiologie gebunden« sind (Hagner 2015, S. 218 f.).

Verlangte die Bilderbuchforschung schon bisher, per se interdisziplinär ausgerichtet zu sein, insofern die Analyse der Text- und Bildstruktur literatur- und kunstwissenschaftliche Methoden erforderte, versuchen neuere Ansätze, das Bilderbuch als eigenständiges bildlich-literarisches Medium zu begreifen. Das Bilderbuch stellt »ein komplexes ästhetisches, kommunikatives und soziales Phänomen [dar], das, nimmt man es als Forschungsgegenstand ernst, ganz unterschiedliche kultur-, geistes- und naturwissenschaftliche Diskurse berührt« (Thiele 2003, S. 11). Bei der Bilderbuchanalyse geht es darum ein Werk als differenziertes Gewebe vielschichtiger Fäden zu betrachten.

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Messerli

Wird das komplexe Ineinanderwirken von Text und Bild allein »durch transdisziplinäre Überlegungen zu narratologischen Aspekten« zu fassen versucht, besteht, so Iris Kruse und Andrea Sabisch, »allerdings die Gefahr, [...] die medialen, materiellen und kontextuellen Bedingt- und Besonderheiten« aus dem Blick zu verlieren (Kruse/Sabisch 2013, S. 15). Michael Staiger betont: »Bei der Bilderbuchanalyse geht es nicht nur darum, zu beschreiben, was in Bild und Schrifttext dargestellt wird, sondern auch wie.« (Staiger 2014, S. 12)¹ Die Frage, welche Rollen das Trägermedium und das Material spielen, »ob sie lediglich das Gezeigte *austragen* und dabei selbst neutral bleiben [...] oder ob sie, zuweilen *unfüglich*, in das [...] Geschehen eingreifen, es *markieren*, stören, modifizieren oder unterlaufen« (Mersch 2013, S. 28), ist in der Bilderbuchforschung allerdings nur in kleinem Umfang diskutiert worden.²

Dieser Artikel geht in drei Schritten den materiellen Dimensionen des Bilderbuchs nach: Im ersten Abschnitt wird nach Aspekten des *Buchs* im Kompositum *Bilderbuch* gefragt. Im zweiten Teil skizziere ich die Rolle des Materiellen in den Geisteswissenschaften und eröffne mit Rekurs auf den *material turn* Zugänge zur Materialästhetik des Bilderbuchs. Drittens gehe ich exemplarisch auf Ausschnitte des Bilderbuchwerks von Jörg Müller und Jörg Steiner ein, wobei diese programmatisch unter den Begriffen *Stofflichkeit*, *Sinnlichkeit* und *Präsenz* vorgestellt werden.

Die Fragwürdigkeit des Gedruckten

Veränderte Ende des 19. Jahrhunderts der einsetzende Massenkonsum von Zeitungen und Zeitschriften und das Aufkommen des Films die Wahrnehmung des Buches, so tritt im Zuge der digitalen Transformation die Gegenständlichkeit des Gedruckten aus ihrer Scheintrivialität erneut hervor. Erst seit uns Bücher zur Last fallen, werde uns nach Karl Günter Bose ganz bewusst, dass sie aus Werkstoffen bestehen und ein Gewicht besitzen. Wir sind durch die digitalen Medien nicht mehr per se auf Papier und Karton angewiesen, um Texte oder Bilder zu rezipieren oder zu bewahren. Für Bose scheint »die Zeit des Papiers vorüber [zu sein]. Wir leben nicht mehr in der Epoche des Papiers« (Bose 2013, S. 9).

Gemäss Michael Hagner ergibt sich ein paradoxer Eindruck, weil einerseits mit dem Aufstieg der elektronischen Medien das Ende der Buchkultur erlebt werde und andererseits »niemals mehr Bücher gedruckt und vielleicht auch gelesen wurden als gerade heute« (Michael Giesecke zitiert in Hagner 2015, S. 12). Die Weltliteratur ist nicht auf 200 Gramm geschrumpft. Und doch ist der digitale Wandel, das E-Book, iPhone, iPad und die KI, eine Tatsache. Basierend auf dieser Gleichzeitigkeit scheint der originale Charakter

¹ Mit Rekurs auf Arbeiten von Nodelman (1988), Sipe (2001), Sipe/Mc Guire (2006) und Nikolajeva/Scott (2006) unterstreicht Staiger in seinem Analysemodell das erzählerische Potenzial paratextueller und materieller Elemente in der Bilderbuchkunst (vgl. Staiger 2014).

² Der von Christian A. Bachmann, Laura Emans und Monika Schmitz-Emans herausgegebene Sammelband *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen* richtet das Augenmerk auf Pop-up-Bücher und movable books und deren vielseitige »Bewegungs- und Benutzungspraktiken«, die darauf ausgelegt sind, »über das hinaus[zu]gehen, was die konventionelle Buchbenutzung ausmacht«

(Bachmann u. a. 2016, S. 8). Mit Fokus auf die Musikalität im Bilderbuch geht der Band *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus* u. a. auf bewusst eingesetzte sensorische Effekte ein, wobei dem Buch als Objekt Aufmerksamkeit entgegengebracht wird (Oberhaus/Oetken 2017). Im Kontext medialer Veränderungen und des Aufkommens digitaler Lesemaschinen ist auf den 2017 von Christian A. Bachmann und Stephanie Heimgartner herausgegebenen Tagungsband *Book – Material – Text. Essays on the Materiality, Mediality and Textuality of the (e-)Book* und darin insbesondere auf den Beitrag von Monika Schmitz-Emans zu verweisen (Schmitz-Emans 2017).

des Buches von Interesse, wobei Imitationsversuche der *Buchhaftigkeit* teilweise absurd anmuten, wenn beispielsweise der destillierte Duft von Lesewelten – Tinte, Staub, Kaffee, Tabak, Leim – als Parfüm *Paper Passion* auf den Markt geworfen wird. Auch Bilderbuch-Apps referieren auf die Prägnanz, Programmatik und die Praktiken in der Bilderbuchkultur und heben diese geradezu hervor. Michael Ritter verweist bei dieser Praktik der Nachahmung auf die Bilderbuch-App *Fünf Meter Zeit* (Winterberg/Hesse 2013), bei der »bei der Seitenansicht ein Schattenwurf der Falzkante zugeschaltet werden« (Ritter 2016, S. 17) kann. Aber so einfach lassen sich signifikante Dimensionen des Buches nicht per Mausclick ein- und ausschalten. Ist bei digitalen Technologien die Verbindung zwischen Text oder Text-Bild und dessen Träger ungebunden und variierbar, so stellt das gedruckte Buch ein physisches, einheitliches Objekt dar.

Im Gegensatz zu ihren gleichwohl äußerst nützlichen virtuellen Gegenstücken sind Bücher konkrete dreidimensionale Objekte. [...] Sie können, wenn gerade niemand an der Lektüre Gefallen findet, schwergewichtig im Regal stehen. Oder auch wuchtig auf einer alten Waage liegen: Der französische Schriftsteller Raymond Queneau hat einmal augenzwinkernd die Anekdote erzählt, der bemerkenswerte Erfolg von Jean-Paul Sartres Werk über *Das Sein und das Nichts* unmittelbar nach Kriegsende sei bloß der Tatsache geschuldet gewesen, dass das Buch genau ein Kilo wog und deshalb auf den französischen Wochenmärkten die im Krieg abhandengekommenen Metallgewichte zu ersetzen vermochte. (Spoerhase 2016, S. 53)

Durch die materiellen Qualitäten und Ordnungen des Buches scheinen sich Zugänge zu eröffnen, die nicht nur auf Gemüsemärkten relevant, sondern auch für bilderbuchwissenschaftliche Untersuchungen und für eine Präzisierung des Mediums Bilderbuch fruchtbar gemacht werden können: Wenn Bilderbücher produziert oder rezipiert werden, werden nicht Text-Bild-Gewebe produziert oder rezipiert, sondern Bücher. »[D]as Material ist [...] jeweils mitzudenken, denn dieses sieht aus, klingt, fühlt sich an, riecht und schmeckt.« (Tomkowiak 2017, S. 23)

Das Bilderbuch wird hier als konkretes Objekt und als ästhetischer Gegenstand begriffen, wobei das Interesse sowohl auf künstlerische Strategien als auch auf Erfahrungen der RezipientInnen gerichtet ist, die mit dem Trägermaterial zusammenhängen. Lässt sich das Bilderbuch nicht als reines Text-Bild-Gewebe identifizieren, gilt es die Eigenheiten des Erzählens unter den spezifischen ästhetischen Charakteristika und materiellen Resistenzen zu begreifen und zu befragen. Wie kann Materialität ein Schlüsselbegriff bei der auf die Produktion und Rezeption gerichteten Betrachtung auf das Bilderbuch sein?

Die Wende zum Materiellen

In der Bilderbuchforschung und genereller »in den Kulturwissenschaften stand die Materialität der Dinge während der vergangenen drei [resp. vier] Jahrzehnte im Schatten strukturalistischer und vom Strukturalismus inspirierter Positionen, die gegenüber der Beschreibung sinnlicher Qualitäten die abstrakte Strukturanalyse favorisierten und sich [...] von Kategorien wie *Substanz* oder *Materie* distanzieren« (Strässle 2013, S. 9). Ab den 1980er-Jahren entstand jedoch eine breite Gegenbewegung, wobei sich zuerst in Archäologie, Anthropologie und Ethnologie theoretische Ansätze etablierten, die sich von der Ideengeschichte wie Platons Höhle, Descartes' Geist und de Saussures Baum distanzieren. Im deutschsprachigen Raum gilt das 1988 von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Lud-

wig Pfeiffer herausgegebene Buch *Materialität der Kommunikation* als Standardwerk des *material turn* (vgl. zusammenfassend Bachmann 2016, S. 23–25). Darauf basierend entwickelte sich eine breit gefächerte Debatte, die die Theoretisierung und Konzeptualisierung der Materialität in den Vordergrund stellte. Abgrenzend von hermeneutischen, semiotischen, strukturalistischen und dekonstruktivistischen Positionen, denen eine »gewisse Materialvergessenheit« (Strässle/Torra-Mattenklott 2005, S. 3) vorgeworfen wird, entstand eine wissenschaftliche Strömung, die den Fokus auf die physische Konstitution und Ausgestaltung von Objekten legt. Mit der Hervorhebung der Materialität verbleiben Werkstoffe nicht mehr per se im Status bloßer Signifikanten; phänomenologische Aspekte des Buches als dreidimensionales Objekt erhalten Brisanz. Eine zentrale Frage lautet demnach, inwiefern Materialien nicht nur als Träger von Ideen dienen, sondern, wie sie »die Bedeutung eines Kunstwerks mitgenerieren« (Wagner 2010, S. 9).

Obwohl im Laufe der vergangenen Jahrzehnte der Materialitätsbegriff in den Geisteswissenschaften breit diskutiert wurde, existiert kein »allgemein anerkanntes Grundverständnis« (Benne 2015, S. 82) des Terminus. Christian Benne sieht die mangelnde Klarheit im Begriffsumfang, wobei unterschiedliche Wissenschaftszweige *Materialität* inflationär und eher intuitiv verwenden (vgl. ebd.). Es gilt also hervorzuheben, dass mit dem Begriff *Materialität* auch innerhalb der Geisteswissenschaften durchaus unterschiedliche Ideen und Vorstellungen verbunden werden. Diese Diversität erweist sich nicht unbedingt als Makel, sondern auch als Möglichkeit, den verschiedenen Objekten und künstlerischen Sparten differenziert gegenüberzutreten.

Schwerwiegend für die Materialitätsdebatte erweist sich dagegen die Feststellung von Benne, dass »[d]ie aktuelle Verwendung des Materialitätsbegriffs in weiten Teilen von Literaturwissenschaft und Editionsphilologie [...] die Form einer Aporie an[nimmt], die eine ähnliche Struktur aufweist und eine ähnliche Problematik enthält wie der traditionelle Geist-Körper- bzw. Leib-Seele-Dualismus« (ebd., S. 90). Gemeint ist damit, dass sich in der Materialitätsdebatte Konzepte anbieten, die von einer starren Dichotomie her denken und zu wenig zwischen Konzepten wie *Sinn* und *Sinnlichkeit* zu vermitteln imstande sind.

Für die Befruchtung der Bilderbuchforschung durch materialitätstheoretische Reflexionen scheinen besonders stoffliche Untersuchungen aus der Kunstwissenschaft, Buchwissenschaft und Designtheorie, Debatten um das Verhältnis von Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit (Erkenntnistheorie und Wahrnehmungsphilosophie) und Diskurse um die Rolle ästhetischer Erfahrung (Medien- und Präsenztheorien) ergiebig. Die Materialität des Bilderbuchs lässt sich dabei programmatisch unter den Begriffen *Stofflichkeit*, *Sinnlichkeit* und *Präsenz* fassen. Diese materialästhetischen Dimensionen respektive Zugänge exemplifiziere ich anhand der Knickkanten in *Die Menschen im Meer* (1981) sowie des Blätterns und des Papiers in *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* (1989).

Stofflichkeit: Knickkanten

Unter *Stofflichkeit* fällt das physische Material eines Werks, also das, woraus Druckerezeugnisse bestehen und woraus sie gemacht wurden. Die sieben herausgegebenen Bilderbücher von Jörg Müller und Jörg Steiner sind jeweils in einem langen Such- und Experimentierprozess und in keinem hierarchischen Nacheinander von Text und Bild entstanden. Durch die Berücksichtigung des Archivmaterials verdeutlichen sich die Arbeit mit Werkstoffen, die unterschiedlichen Formen des Zu-Papier-Bringens und der Umgang mit technischen Reproduktionsmitteln. Nimmt man eine werkgenetische Untersuchung vor, gilt es nicht nur die AutorInnen und IllustratorInnen zu berücksichtigen,



Abb. 1
Marianne Läng
(ca. 1979):
Tonmodell der
großen Insel von
Die Menschen im
Meer. In: Neues
Museum Biel, Ob-
jekte Jörg Müller,
NMB-1993.0313.
Fotografie des
Verfassers.

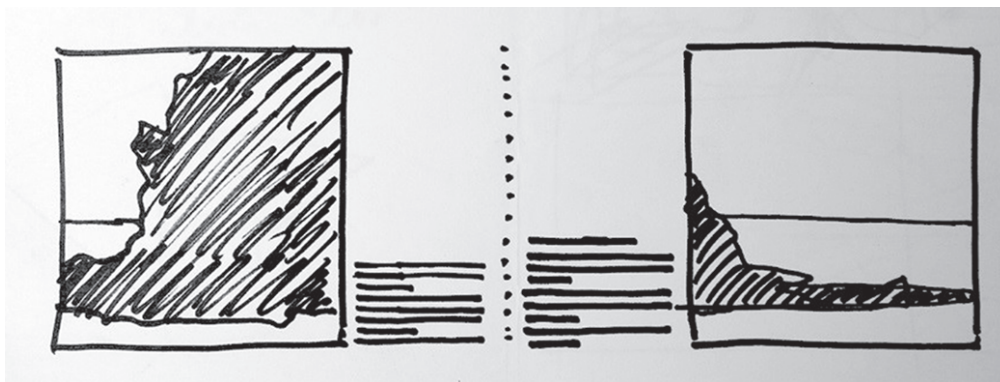


Abb. 2
Jörg Müller (ca.
1979): Entwurf
Bild- und Textan-
ordnung einer
Doppelseite mit
Szenebildern von
Die Menschen
im Meer. Aus:
Privatsammlung
Jörg Müller,
Teilsammlung
Die Menschen im
Meer (1978–
1981). Fotografie
des Verfassers.

sondern die Rollen weiterer AkteurInnen wie VerlegerInnen, LayouterInnen und unterstützende KünstlerInnen herauszuarbeiten. Beispielsweise hat für das Bilderbuch *Die Menschen im Meer* (1981) die Keramikerin Marianne Läng 3D-Modelle der Schauplätze (Hütten und Inseln) kreiert, die Müller und Steiner bei der Erarbeitung des Bilderbuchs dienten (vgl. Sauer 2007, S. 58 f.).

Müller selbst konstruierte und baute Maschinen und Utensilien und ließ Kleider der InselbewohnerInnen der *Menschen im Meer* schneidern. Zuvor verbrachte er Wochen im Deutschen Museum in München, wo er mittelalterliche Maschinen, Minenabbau, landwirtschaftliche Nutzarten und Bau- und Konstruktionsweisen von Booten studierte und fotografierte. Im Musée de l'Homme in Paris vertiefte er seine Recherchen zu Lebensweisen und Sitten außereuropäischer Kulturen.

Müllers buchgestalterische Akribie schlägt sich nicht ›nur‹ in detailreichen Bilddarstellungen nieder, sondern zeigt sich auch in der Beschäftigung mit architektonischen Entitäten des Mediums Bilderbuch. So wird etwa die Seite eines aufgeschlagenen Buches als Spiel von Doppelseiten verstanden, wobei Müller die Knickkante, dieses technisch-mediale Apriori, als Strukturelement für seine Gestaltung von Anbeginn beachtet.³

³ Der Verlag Sauerländer hat einen Werkstattbericht zu *Die Menschen im Meer* herausgegeben, der Einblicke in Müllers Vorarbeiten und in die Zusammenarbeit von Müller und Steiner gibt (vgl. Sauerländer 1981). Zusätzlich beziehe ich mich auf Materialien der Privatsammlung von Jörg Müller in Collonges-Charollais. Müller hat zahlreiche Modelle und Konstruktionen, die im Verlauf der Zeit in die Brüche

gegangen sind, fotografisch festgehalten. Kopien von Manu- und Typoskripten von Steiner und eigene Skizzen, Bildentwürfe, Recherchenotizen, Baupläne, sozialanthropologische und technische Studien, Ideensammlungen, doppelseitige Anordnungen etc. hat er geordnet und jeweils nach Bilderbüchern ›archiviert‹ (vgl. dazu Privatsammlung Jörg Müller, Teilsammlung *Die Menschen im Meer* (1978–1981)).

Der Frage, welche narrativen Funktionen einzelne stoffliche Entitäten im Hinblick auf den Text, das Bild oder das Text-Bild-Gewebe spielen können, gehe ich nun anhand der Knickkante in *Die Menschen im Meer* nach.

Beispiel 1:

Das Bilderbuch *Die Menschen im Meer* handelt von zwei Inseln und enthält fünf über die ganze Geschichte verteilte doppelseitige Panoramabilder, wobei auf diesen die beschriebenen zeitlichen Veränderungen, unter anderem der Zerfall der großen Insel, vermittelt werden. Auf der linken Bildseite erstreckt sich eine große Insel, die Knechte, Herren und einen machthungrigen König beherbergt. Auf der rechten Bildseite ist auf einer kleinen Insel ein klassenloses, in Muße lebendes *Naturvolk* angesiedelt. Bei den doppelseitigen Bildern ragt die große Insel jeweils über die Knickkante hinaus. Mit dem die Erzählung beginnenden pluriszenischen Panoramabild der beiden Inseln wird dadurch der Drang nach Expansion und Erweiterung der großen Insel bereits angedeutet, bevor der Erzähltext dies thematisiert. Die kontrastierende Spannung zwischen Groß und Klein, zwischen wachstums- und lebensbezogen wird durch die Knickkante visuell hervorgehoben. Vorgegeben durch die Materialität des Buches dient sie in *Die Menschen im Meer* als Trennlinie zweier Welten. Die Knickkante erweist sich nicht als unwesentlich (und rein herstellungsbedingt), sondern als narrativ unterstützend, insofern sie die im Druckwerk dargestellten Antagonismen *markiert*. Konzeptionell und künstlerisch in die Geschichte eingebunden, stellt die Knickkante ein Beispiel für das Ineinandewirken von Text-Bild-Teilen und materiellen Aspekten dar.

Werkstoffe wie die Knickkante bieten den RezipientInnen an, in gewisser Art und Weise erlebt, aufgefasst und gedeutet zu werden und können mit dem Plot in Interaktion stehen. Eine *materialistische Hermeneutik* geht demnach den architektonischen Gestaltungselementen des Buchkörpers nach, wobei unter der *buchstäblichen Materialität* physische Dinge nach unterschiedlichen Gestaltungsoptionen und Effekten befragt und als bedeutungserweiternde Elemente hervorgehoben werden (vgl. zusammenfassend Müller-Wille 2017, S. 20–23).

Sinnlichkeit: Blättern

Stofflichkeit stellt für den materialästhetischen Ansatz eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung dar. Die Beschäftigung mit der Knickkante führt vor Augen, dass die Qualitäten von Bilderbüchern der Berücksichtigung von deren spezifischer sinnlicher Erfahrbarkeit bedürfen. Aus wirkungs- und rezeptionsästhetischer Sicht geht es darum, welche Sinneskanäle der RezipientInnen auf welche Weise involviert sind und welche Partizipationspotenziale im anfassbaren Werk liegen.

Wird im Alltagsverständnis der Begriff der *sinnlichen Wahrnehmung* relativ unproblematisch verwendet, so erweist sich die »Frage, was die fünf Sinne [sind] und was sie leisten, [...] [als] nur scheinbar einfach, tatsächlich ist sie äusserst weitläufig und schwierig zu behandeln« (Sonderegger 2010, S. 32). Eine Schwierigkeit besteht darin, dass der naive Realismus der Wahrnehmung verworfen werden muss, weil »[ä]ussere Gegenstände [...] weder in einer täuschenden noch in einer nicht-täuschenden Wahrnehmung das [sind], was direkt wahrgenommen wird« (Baumann 2002, S. 266). Die Falsifizierung des naiven Realismus, demzufolge wir »die Dinge der Welt und ihre Eigenschaften direkt, vollständig und unmittelbar« (Sonderegger 2010, S. 34) wahrnehmen, ist für den materialästhetischen Zugriff bedeutend, insofern sich die Materialität eines Werks nicht als

direkt wahrnehmbare und vollständig beschreibbare Stofflichkeit identifizieren lässt. »Das Material [...] *spricht* nicht; es manifestiert sich solange nicht auf der Ebene der Bedeutung, wie ihm nicht, gleich einem Stempel, ein Symbol aufgeprägt wird; es ist mithin nicht schon *an sich* ein Symbolisches« (Mersch 2010, S. 35).

Den selektiven und subjektiven Wahrnehmungsapparat von RezipientInnen gilt es einzubeziehen, insofern die Perzeptionsmöglichkeiten und Erlebnisgehalte eines Werks erst durch diesen realisiert werden. Mit der Sinnlichkeit sollen demzufolge der Zugang und die Beziehung zum Bilderbuch als Objekt präzisiert werden, wobei sich mitunter die praxeologische Frage stellt, wie bei der Rezeption die »Modalitäten der Vermittlung zwischen körperlicher und geistiger Existenz« (Gumbrecht 2012, S. 202) geartet sind.

Wir nehmen ein Bilderbuch in die Hand, legen es auf den Schoß und beginnen Seiten zu wenden; wir gehen in die Geschichte hinein. Bei diesem Vorgang wird »die materiale, vor allem freilich papierene Beschaffenheit des Buchs immer auch als Sinnlichkeit des Körpers erfahren« (Gunia/Hermann 2002, S. 7). Ist die »Blätterbarkeit [...] die für das Buch bestimmende, es mithin definierende strukturelle mediale Eigenschaft« (Schulz 2015, S. 29), erweist sich das Umwenden von Seiten in Bilderbüchern als variierend. Obwohl in einem Buch auf unzählige Arten geblättert werden könnte, legt uns das spezifische Blattwerk gewisse Interaktionen mit ihm nahe. Das Umwenden von Seiten eines Bilderbuchs wird dabei nicht als eine mehr oder minder habitualisierte Abfolge von Körperbewegungen, sondern als spezifische Art und Weise der (ästhetischen) Teilhabe zu verstehen sein.



Abb. 3
Haug, Simone
(2017): Fotografie
mit Abbildung des
Haupttitelblatts
des Bilderbuchs
Was wollt ihr
machen, wenn
der Schwarze
Mann kommt.
Aarau [u. a.]:
Sauerländer
(1998).

Beispiel 2:

Die Aktionen der Blätterbarkeit erweisen sich in *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* besonders bedeutend, weil Müllers Bilder und Steiners Text auf unterschiedliche Erzählungen hinauslaufen: Steiners Textgeschichte folgt, wie es der Titel nahelegt, dem Grimm'schen Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten*. Der Autor nimmt den Plot des Märchens auf und adaptiert die Musikanten zu Werbefiguren eigener Ausprägung. Eine Eule ist ihres Alltags als Markenzeichen für Sonnenbrillen überdrüssig und liest die Märchen-Geschichte der Bremer Stadtmusikanten nach. Über das Grimm'sche

Märchen orientiert, überzeugt die Eule drei weitere Werbetiere, gemeinsam fortzulaufen. Aber im Unterschied zum Grimm'schen Märchen finden die Tiere auf ihrer Reise nicht eine Idylle aus Wald, Wiese und Räuberhöhle, sondern eine Glanz- und Scheinwelt der Großstadt, Fernsehstudios und Kulturindustrie vor. Dieses Narrationsangebot legt den RezipientInnen ein lineares Blättern nahe, insofern Steiners Binnengeschichte einem chronologischen Verlauf folgt. Diese Geschichte endet beim Rückendeckel, wo der Panda im Licht der Großstadt einsam eine Straße überquert, wobei sich eine Persönlichkeitsentwicklung des Helden abzeichnet.

Innerhalb des Bilderbuchs erscheint nun auf dem Haupttitelblatt ein anderer Titel als auf dem Vorderdeckel. Es werden *Die neuen Stadtmusikanten in Aufstand der Tiere* angekündigt.⁴ Der alternative Titel steht für Müllers Idee einer Filmverbuchung. Die vier Tiere sitzen demnach das ganze Buch hindurch vor dem Fernseher und betrachten ihre eigene TV-Show. Die flimmernde Bildschirmröhre als der Moment des Einschaltens, die wir auf dem vorderen Vorsatzblatt sehen, ist auch jene, die die Protagonisten vor Augen haben. Bei der raffiniert gestalteten Titelei, bei der selbst Verlags- und ISBN-Angaben auf einem gigantischen Fernseher positioniert sind, wird der Film angekündigt, den Steiner textlich formuliert. Erzählt also Steiner vom *Aufstand der neuen Stadtmusikanten*, zeigt Müller mit seinen Bildern den Film, der daraus entstand. Die vier Tiere werden vom Illustrator bereits als diejenigen Serienstars dargestellt, die der Fernsehdirektor im Laufe des Textes erst aus ihnen machen will. Mag das Bilderbuch durch Fokussierung auf den Text als Märchenadaption empfunden werden, entpuppt es sich also gemäß des Bildangebots als Antimärchen, in der die Medialisierung der Gesellschaft total erscheint. Das Leben und die Träume der Werbetiere sind bei Letzterem zur medialen Requisite, zur Fassade verkommen; es gibt kein richtiges Leben im falschen Fernsehspiel. Müllers ironische Medienkritik zeigt sich besonders eindrücklich bei der Seite, auf der die Protagonisten durch die Korridore des Fernsehstudiums laufen: In den Gängen befinden sich Requisiten und Gegenstände, die auf jenen vorderen Seiten bereits einmal abgebildet waren, wo die Träume der Tiere dargestellt wurden. Anstatt als echte Wände, Säulen, Landschaften und funktionierende Musikboxen erweisen sich die Traumdinge als hohle, industriell angefertigte Hüllen. Das bilddominante Rezeptionsangebot entfaltet dabei seine volle Wirksamkeit beim Hin- und Herblättern und führt dazu, eine nicht-lineare Lektüreart zu verfolgen. Wir vergleichen die verschiedenen Bildstörungen auf den einzelnen Seiten und auf dem Rückendeckel miteinander und bringen sie mit Darstellungsformen eines Fernsehfilms in Verbindung. Beginnt beim vorderen Vorsatzblatt eine explizite Thematisierung der elektronischen audiovisuellen Medien, so kehren wir zu diesen zurück und betrachten nochmals die Bildschirmröhren, die die bilddominante Geschichte durchziehen.

Erst durch verschiedenartiges Blättern entfaltet sich das komplexe Spiel mit unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen. Wir halten das Buch in den Händen und nehmen u. a. das darin enthaltene Narrationsangebot eines ablaufenden Filmes wahr, den man eigenhändig ›vor-‹ und ›zurückspult‹. Das Blättern erweist sich dabei als Verfahrensweise einer ästhetischen Produktion, bei der die RezipientInnen durch unterschiedliches Agieren mitwirken und die variierenden Narrationszweige des Bilderbuchs aufblättern, entblättern und abblättern.

4 Jörg Müller hat es nach eigener Aussage geschafft, dass trotz ISBN-Bestimmungen auf der

Innentitelseite ein anderer Titel abgedruckt wurde als auf dem Cover (vgl. Sauer 2007, S. 82f.).

Präsenz: Papier

Bildet die Sinnlichkeit eine Art Reflexionsstufe der Stofflichkeit, so stellt Präsenz eine Hinterfragung, Erweiterung und Ergänzung der Sinnlichkeit dar. Präsenztheoretische Ansätze versuchen »das Objekt der ästhetischen Erfahrung [durch] die Art und Weise der Verkörperung oder Präsenz eines Kunstwerks« (Carroll 2013, S. 61) genauer zu erfassen. Mit dem simultanen Erleben von Bedeutungs- und Präsenzeffekten wird hervorgehoben, dass das, was in einem Werk angeboten wird, untrennbar mit dem verbunden ist, »was *uns* geschieht, wenn wir diese[s] [...] verfolgen« (Seel 2013, S. 187). Wird die »Opposition von Sinn und Präsenz [als] zu starr« erachtet, »um die vielfältigen Effekte von materialästhetischen Verfahren zu beschreiben« (Müller-Wille 2017, S. 29), missachtet man, dass sich die Rezeption aus verschiedenen Erlebnisgehalten und aus spezifischer Mitwirkung von Körperaktivitäten, Sinnesempfindungen und Text-, Bild- und Text-Bild-Zugängen konstituiert. Präsenztheorien erscheinen für einen materialästhetischen Ansatz nun deshalb dienlich, weil es ihnen generell weniger um die Herausarbeitung vermittelter Erkenntnisse in Form propositionalen Wissens eines Werks geht als um das *Wie* der sinnlich-körperlichen Erfahrungen und der formalen Elemente hinsichtlich mannigfacher Rezeptionserfahrungen.

Bei der Berücksichtigung materieller Komponenten des Bilderbuchs bezüglich synästhetischer und affektiver Zustände spielt das Papier eine herausragende Rolle. Papier hat eine bestimmte Straffheit und Elastizität, ist biegsam, lässt sich knicken und falten, ohne zu brechen. Einmal berührt, angestaubt oder verschmiert, unsauber geworden, lässt es sich nicht wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzen. Papier bewahrt die Spuren seines Gebrauchs. Nebst diesen Eigenschaften charakterisiert sich Papier durch stabilisierende Qualitäten und durch eine »Undurchdringlichkeit der Materialität«. Obwohl es im Raum greif-, seh-, riech- und schmeckbar »da ist«, kommen ihm Eigenheiten zu, die unabhängig vom Symbolischen oder Sinnhaften existieren, wobei diese zu beschreiben oder sprachlich zu erfassen paradox anmutet (vgl. dazu Mersch 2002, S. 9). Allerdings lässt sich nicht von vornherein sagen, wo die Undurchdringlichkeit, das Nichtverstehen und folglich das Schweigen beginnen.

Eine präsenztheoretisch motivierte Frage zumindest bezüglich des Bilderbuchwerks von Müller und Steiner lautet, inwiefern die narratologische Position der Bilderbuchmacher im erfahrbaren Material nicht nur ihr Fundament erhält, sondern wie diese gerade im Spannungsverhältnis zu seiner Gegenständlichkeit verstanden werden kann.

Beispiel 3:

Stimmig zum erzählten Leben in einer leuchtenden Großstadtwelt Ende der 1980er Jahre wurde bei *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* stark lichtreflektierendes und glänzendes Papier verwendet. Betrachtet man ein einzelnes Blatt näher, lässt sich fein das Druckraster erkennen. Nun tauchen im Bilderbuch Stellen auf, wo sehr helles Weiß vorkommt. Das, was man dort sieht, ist ungedrucktes Papier. Beinhaltet dieses visuelle Erlebnis nicht notwendigerweise eine *sinnhafte* Erfahrung, so führt es uns zur Konstruktion einer einzelnen Seite. Auf der Mikroebene des Papiers lassen sich Aspekte der Produktionsweise wahrnehmen. Beispielsweise schimmern die Umgebungen, in denen sich die Werbetierrchen bewegen, teilweise etwas durch die Farben der Protagonisten; dies ist besonders beim gelblichen Körper der Eule erkennbar.

Dass Gelb im Vergleich zu Grün (des Krokodils) durchlässiger ist, ergibt sich aus physikalischen Gegebenheiten, wobei zudem die Drucktechnik, die Farb- und Papierqualität und der jeweilige Lichteinfall relevant sind. Dieses Detail lässt erkennen, dass Müller mit verschiedenen Ebenen arbeitete und die Figuren ähnlich wie bei einer Papierbühne auf ein Hintergrundbild positionierte.



Im Hinblick auf die Konstruktion der Bilder erscheinen auch die schwarzen Linien aussagekräftig. Müller hat mit Airbrush die Körper der Tiere angefertigt und sie danach mit schwarzen Linien umrandet. Ab und zu sieht man Spritzer des Luftpinsels, die über die Linien hinausragen. Andere sichtbare Spuren von Müllers Arbeit sind Konstruktionslinien. Die Häufigkeit des Auftretens solcher Konstruktionslinien legt zumindest die Vermutung nahe, dass der Illustrator diese bewusst sichtbar ließ und auf seine spezifische Papierarbeit hinweisen will.



Kehren wir zum Anfang von *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* zurück: Dort löst sich das Sportpullover-Krokodil von seinem papierflachen Dasein, um die Agentur *Miller, Stein & Partner* [!] zu verlassen. In dieser Szene werden der alte Topos des beseelten Gegenstands und die Papierbeschaffenheit des Werks auf raffinierte Art aufgegriffen.

Abb. 4
Unterschiedliche Farbenen eines Seitenausschnitts aus: Müller, Jörg/Steiner, Jörg: *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten*. Aarau [u. a.]: Sauerländer (1989).

Das Krokodil wendet sich von der Zeichnung, seiner Entstehung ab und blickt hinaus auf die kommenden Blätter. Das Papier auf dem Tisch liegt horizontal und parallel zu den unteren und oberen Seitenrändern. Durch den eingerollten Schwanz wirkt das Krokodil noch unproportional und erinnert an ein Tier im Entwicklungsstadium. Auf

Abb. 5
Konstruktionslinien auf einem Seitenausschnitt aus: Müller, Jörg/Steiner, Jörg: *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten*. Aarau [u. a.]: Sauerländer (1989).

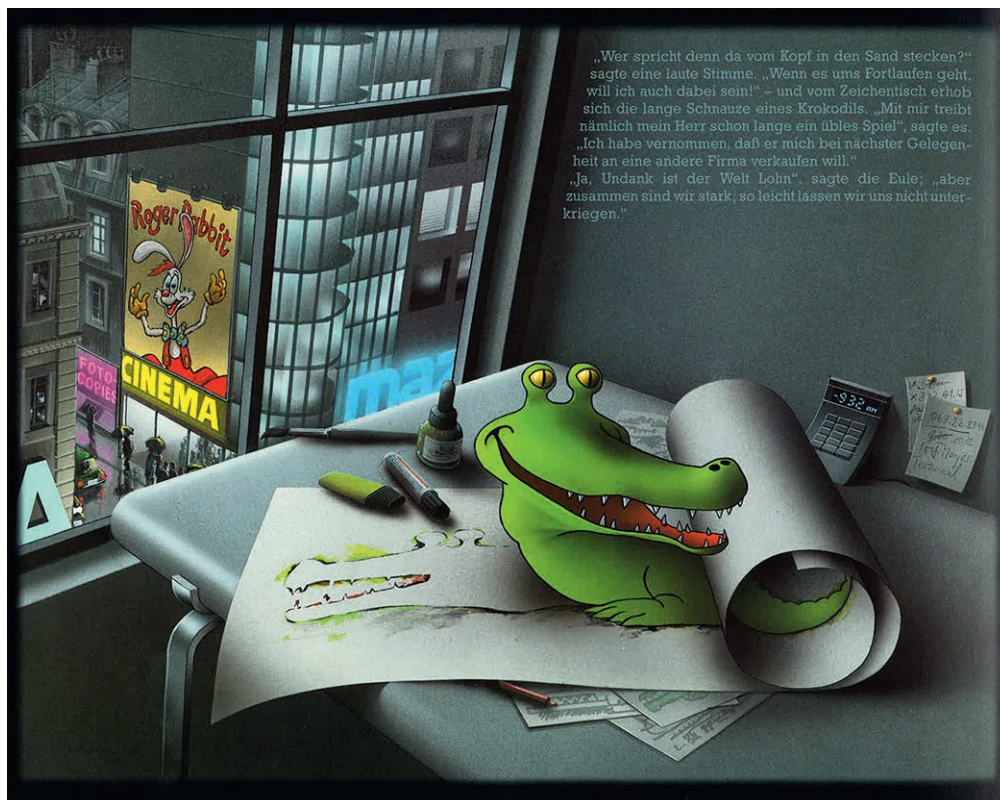


Abb. 6
Seitenausschnitt aus: Müller, Jörg/Steiner, Jörg: *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten*. Aarau [u. a.]: Sauerländer (1989).

einer der kommenden Seiten begegnen wir dann wieder der Papierrolle, von der sich das Krokodil nun gänzlich gelöst hat. Auffällig erscheint auf der Seite auch die Position des Pinsels zu sein. Der Pinsel ist auf eine Außenwelt gerichtet, in der im Kino *Roger Rabbit* läuft. Die Referenz auf den Film *Who Framed Roger Rabbit* von 1988 ist insofern bemerkenswert, als dieser noch ohne Computeranimation produziert wurde und sich die Figuren ähnlich wie das Krokodil vom Papier erhoben. Bei dieser Reflexion des eigenen Schaffens sticht auch der Copy-Shop heraus. Ich stelle mir vor, wie Müller und Steiner mit Kopien gearbeitet und darauf Dinge ausprobiert haben.

Weist Müllers Bild ein dichtes Geflecht intertextueller und intermedialer Bezüge auf, lassen sich solche Szenen auch als Beitrag über das Medium Buch lesen. Der Kontext und das Material der Entstehung werden selbst zum Thema gemacht und verweisen die RezipientInnen auf das unmittelbare druckfertige Buch, das sie in den Händen halten.⁵

Schluss

Ich bin davon ausgegangen, dass sich Bilderbücher im Zuge der digitalen Transformation neu positionieren und gerade im Kontext des wandelnden Medienverbunds, in dem sie sich behaupten, unter dem Fokus der Materialität denken lassen. Die »Eigenständigkeit singulärer Materialien« rückt in den Blick, wobei sich die Frage nach der »Resistenz« und »Eigenevidenz« der Gegenständlichkeit des Bilderbuchs stellt (Müller-Wille 2017, S. 18).

Stofflichkeit, *Sinnlichkeit* und *Präsenz* stellen Reflexionspunkte dar, um konkrete Phänomene der Bilderbucharchitektur eines Werks (etwa die Falzlinien, das Format, Layout, die Typographie, die »leeren« Zwischenräume und verwendeten Materialien) und des sinnlichen Zugangs (beispielsweise die Aktivitäten des Sehens und Blätterns) zu erforschen. Die Arbeit mit und an den vorgestellten Grundbegriffen soll ermöglichen, erzähltechnische Text-Bild-Aspekte und materielle Phänomene sowie deren mannigfaltige Verbindungen zu diskutieren und zu präsentieren. Dabei verhalten sich die Zugangsweisen *Stofflichkeit*, *Sinnlichkeit* und *Präsenz* zueinander aufbauend und ergänzend. Die in diesem Artikel behandelten materiellen Dimensionen, die Knickkante, das Blättern und das Papier, umfassen auch Aspekte, die unter den zwei anderen Begriffen hätten diskutiert werden können.

Das Gelingen einer materialästhetischen Perspektive auf das Bilderbuch wird sich daran messen müssen, sowohl synchrone Untersuchungen eines Werks hinsichtlich der Verknüpfung materieller Aspekte mit narrativen (Text-Bild-)Elementen als auch diachrone Vergleiche bezüglich der Herstellungs- und Reproduktionsweisen bestmöglich zu erlauben. Für die Entwicklung eines materialästhetischen Werkzeugkastens, der noch in Kinderschuhen steckt, bietet sich das Gesamtwerk von Müller und Steiner meines Erach-

5 Wie gerade neuere Studien aufzeigen, besitzt das In-Szene-Setzen und Reflektieren der Materialität im Bilderbuch eine lange Tradition (vgl. dazu u. a. Kurwinkel 2017, Müller-Wille 2017) und besonders für neuere Bilderbücher lassen sich Aufsätze anführen, die die Ästhetik des [scheinbar] Unscheinbaren im künstlerisch gestalteten Bilderbuch thematisieren (Heller / Brandstätter 2013). Beispielsweise wird bei Müllers Werk *Das Buch im Buch im Buch* (2001), »die Materialität von Büchern als Aspekt ihrer

Unabdingbarkeit auf das Extremste verdichtet und auf höchst raffinierte Art vor Augen geführt« (Kato 2015, S. 7). Indem sich in *Das Buch im Buch im Buch* das Buch vom angerissenen Umschlag bis zum hinteren Vorsatzblatt als ganzheitliches, wahrnehmbares Ding ausstellt, werden Fragen nach der Rolle der Autorschaft und der blätternden und involvierten LeserInnen auf vielschichtige und humorvolle Weise thematisiert.

tens an, weil einerseits ein reichhaltiges Archivmaterial vorhanden ist und andererseits Müller und Steiner in ihrem gedruckten Werk immer wieder auf ihre Arbeitsprozesse, Arbeitsutensilien, ihr bisheriges Schaffen und die Materialität des Papiers und des Mediums Bilderbuch selbst Bezug nehmen. Wie Bachmann für AutorInnen von Metacomics darstellt, legen auch die Werke von Müller und Steiner nahe, nicht nur auf Text-Bild-Gewebe reduziert, sondern als Bilderbucharchitekturen mit »komplex strukturierte[n] Wahrnehmungsangebote[n]« (Bachmann 2016, S. 25) begriffen und rezipiert zu werden.

Abschließend ist zu bemerken, dass die Fragen, welches die materiellen Bedingt- und Besonderheiten eines Bilderbuchs sind und wie das Bilderbuch als bildlich-literarisches Medium materialästhetisch zu begreifen ist, ein weites, offenes Forschungsfeld eröffnen. Grenzen der Interpretation, des Verstehens und der Sprache sind (noch) nicht kartographiert. Das Material des Bilderbuchs vibriert in der Schwebel.

Quellen

- Läng, Marianne (ca. 1979): Modell der grossen Insel von *Die Menschen im Meer*. In: Neues Museum Biel, Objekte Jörg Müller, NMB-1993.0313
- Müller, Jörg (1978–1981): Teilsammlung *Die Menschen im Meer*, zusammengestellt von Jörg Müller. In: Privatsammlung Jörg Müller in Collonge-en-Charollais, [ohne Signatur]
- Verlag Sauerländer (Hg.) (1981): Ein Werkstattbericht zum neuen Bilderbuch von Jörg Müller und Jörg Steiner. In: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Archiv Jörg Steiner, SLA-Steiner-A-05-c/05

Primärliteratur

- Müller, Jörg (2001): *Das Buch im Buch im Buch*. Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Müller, Jörg / Steiner, Jörg (1976): *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte*. Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Müller, Jörg / Steiner, Jörg (1977): *Die Kanincheninsel*. Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Müller, Jörg / Steiner, Jörg (1981): *Die Menschen im Meer*. Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Müller, Jörg / Steiner, Jörg (1983): *Der Eisblumenwald*. Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Müller, Jörg / Steiner, Jörg (1987): *Der Mann vom Bärengaben*. Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Müller, Jörg / Steiner, Jörg (1989): *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*. Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Müller, Jörg / Steiner, Jörg (1998): *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* Aarau [u. a.]: Sauerländer
- Winterberg, Philipp / Hesse, Lena (2013): *Fünf Meter Zeit: Eine Gute-Nacht-Geschichte*. Kindle Edition

Sekundärliteratur

- Bachmann, Christian A. (2016): *Metamedialität und Materialität im Comic*. Zeitungscomic – Comicheft – Comicbuch. Berlin
- Bachmann, Christian A. u. a. (Hg.) (2016): *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*. Berlin
- Baumann, Peter (2002): *Erkenntnistheorie*. Stuttgart
- Benne, Christian (2015): *Die Erfindung des Manuskripts – Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin

- Bose, Günter Karl (2013): Das Ende einer Last. Die Befreiung von den Büchern. Göttingen. [Ästhetik des Buches, Bd. 2]
- Burger, Hermann (1986): Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben: Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt/M.
- Carroll, Noël (2013): Neuere Theorien ästhetischer Erfahrung. In: Deines, Stefan u. a. (Hg.): Kunst und Erfahrung – Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse. Berlin, S. 61–90
- Fleischmann, Gerd (2013): Tschichold – na und? Göttingen. [Ästhetik des Buches, Bd. 3]
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): Präsenz. Frankfurt/M.
- Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.) (2012): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M.
- Gunia, Jürgen / Hermann, Iris (2002): Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nicht-linearer Lektüre. St. Ingbert
- Hagner, Michael (2015): Zur Sache des Buches. Göttingen
- Heller, Friedrich C. / Brandstätter, Ursula (2013): ›Little Tree‹. Zur Ästhetik des Unscheinbaren im künstlerisch gestalteten Bilderbuch. In: Rora, Costanze / Roszak, Stefan (Hg.): Ästhetik des Unscheinbaren. Annäherungen aus Perspektiven der Künste, der Philosophie und der ästhetischen Bildung. Oberhausen, S. 135–153
- Kato, Hiloko (2015): Vergessen gegangene Materialität. Inszenierungen des Buchs als Buch in Jörg Müllers *Das Buch im Buch im Buch*. In: interjuli, Zeitschrift zur Kinder- und Jugendliteraturforschung, H. 2, S. 6–24
- Kruse, Iris / Sabisch, Andrea (2013): Fragwürdiges Bilderbuch. Skizzen zu Theorie, Methodologie und Didaktik – Zur Einleitung. In: Kruse, Iris / Sabisch, Andrea (Hg.): Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel – Denkspiele – Bildungspotenziale. München, S. 7–22
- Kurwinkel, Tobias (2017): Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Tübingen
- Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München
- Mersch, Dieter (2010): Posthermeneutik. Berlin. [Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Bd. 26]
- Mersch, Dieter (2013): Erscheinung des ›Un-Scheinbaren‹. Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität. In: Strässle, Thomas u. a. (Hg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten – Theorien, Praktiken, Perspektiven. Bielefeld, S. 27–44
- Müller-Wille, Klaus (2017): Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik. Paderborn [Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 21]
- Nikolajeva, Maria / Scott, Carole (2006): How Picturebooks Work. New York
- Nodelman, Perry (1988): Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books. Georgia
- Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (2017) (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld
- Ritter, Michael (2016): Übergangsphänomene. Neue Bilderbücher im Spannungsfeld analoger und digitaler Medienformate. In: Russegger, Arno u. a. (Hg.): Wie im Bilderbuch. Zur Aktualität eines Medienphänomens. Innsbruck, S. 8–20
- Sauer, Inge (2007): Jörg Müller – die Welt ist kein Märchen. Skizzen, Illustrationen, Bilderbücher. Wädenswil
- Schmitz-Emans, Monika (2017): Books as material, virtual, and metaphorical entities. In: Bachmann, Christian A. / Heimgartner, Stephanie (Hg.): Book – Material – Text. Essays on the Materiality, Mediality and Textuality of the (e-)Book., S. 11–27

- Schulz, Christoph Benjamin (2015): Poetiken des Blätterns. Hildesheim.
[Literatur – Wissen – Poetik, Bd. 4]
- Seel, Martin (2013): Was geschieht hier? Beim Verfolgen einer Sequenz in Michelangelo Antonios Film ›Zabriskie Point‹. In: Deines, Stefan u. a. (Hg.): Kunst und Erfahrung – Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse. Berlin, S. 181–194
- Sipe, Lawrence R. (2001): Picture Books as Aesthetic Objects. In: Literacy Teaching and Learning, 6, 1, https://www.readingrecovery.org/wp-content/uploads/2017/03/LTL_6.1-Sipe.pdf [Zugriff: 05.04.2018]
- Sipe, Lawrence R. / McGuire, Caroline E. (2006): Picturebook Endpapers. Resources for Literary and Aesthetic Interpretation. In: Children's Literature in Education, 37, 4, https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=gse_pubs [Zugriff: 02.04.2018]
- Sonderegger, Erwin (2010): Ohne Sinne kein Sinn und keine Sinne ohne Sinn. In: Egli, Werner M. / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Sinne. Zürich, S. 23–44
- Spoerhase, Carlos (2016): Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen [Ästhetik des Buches, Bd. 8]
- Staiger, Michael (2014): Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Abraham, Ulf / Knopf, Julia (Hg.): Bilderbücher. Theoretische Grundlagen und Implikationen für die Praxis. Baltmannsweiler, S. 12–23
- Strässle, Thomas (2013): Pluralis materialitatis. In: Strässle, Thomas. u. a. (Hg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven. Bielefeld, S. 7–25
- Strässle, Thomas / Torra-Mattenklott, Caroline (2005): Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie. Freiburg i. Br.
- Tiele, Jens (2003): Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Oldenburg
- Tomkowiak, Ingrid (2017): »... die Klangfülle des malerischen Instruments ...«. Sensorische Strategien im Gesamtkunstwerk Bilderbuch. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 23–54
- Wagner, Monika (2010): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München

Kurzvita

Simon Messerli, MA, promoviert an der Universität Zürich über das Bilderbuchwerk von Jörg Müller und Jörg Steiner. Er arbeitet in einem KMU für erneuerbare Energien und ist Co-Präsident der Literarischen Gesellschaft Biel. Forschungsschwerpunkte: Mikrologische Kulturanalyse, Materialitätstheorie, Schweizer Literatur.

Crossover

Mehrfachadressierung als Sprache intermedialer Popularität

LENA HOFFMANN

Crossover

Multiple Address as a Language of Intermedial Popularity

This article deals with multiple address in crossover literature and media. It focusses on the structures and strategies of multiple address, and contrasts that concept with ›double address‹ and other related terms. The concept of multiple address, and therefore of crossover literature and media, can be properly comprehended only when analysed within the context of literary market strategies and the use of the term in public discourse. This article gives a number of examples from literature and audiovisual media, which establish multiple address as a prolific concept for literary and media studies. With the help of this concept a group of texts and other media which has emerged and developed since the late nineteenth century is rendered visible and can be identified as a distinct genre of fiction. This article therefore responds to and contradicts the common view that multiple address and crossover are synonymous with fantasy and merely catchphrases of publishers and distributors.

Twilight, *Tintenherz*, *The Hunger Games* und – auch 20 Jahre nach Erstpublikation des ersten Bandes ist an ihm kein Vorbeikommen – *Harry Potter*: Wir kennen sie alle, die großen kommerziellen Erfolge der Literaturbranche der Gegenwart. Seit dem durchschlagenden Erfolg von J.K. Rowlings Romanserie um den Zauberlehrling ist der Markt geradezu überschwemmt von seriellen Erzählungen, die im öffentlichen Diskurs als Fantasyerzählungen wahrgenommen beziehungsweise beschrieben werden. Deren Popularität dokumentieren seit nunmehr 20 Jahren in Deutschland die Jahresbestsellerlisten des *Spiegel*: Während im Jahr 2000 die deutschen Übersetzungen der ersten drei *Harry Potter*-Bände die Plätze 1 bis 3 belegen (vgl. *Der Spiegel* 2000, S. 206), ist auch das post-*Harry Potter*-Deutschland diese Art von Romanserien nicht leid. Im Jahr 2008 finden sich unter den meistverkauften Romanen unter anderem Cornelia Funkes *Tintenherz*-Trilogie (2003–2007), Stephenie Meyers *Bis(s)*-Romane (2005–2009), Bände von Christopher Paolinis *Eragon* (2004–2011), der Romanserie *House of Night* (2009–2014) des Mutter-und-Tochter-Teams Casts, Kerstin Giers *Liebe geht durch alle Zeiten*- (2009–2010) und *Silber*-Serien (2013–2015) und Suzanne Collins' *Die Tribute von Panem* (2008–2010) (vgl. *Der Spiegel* 2009, S. 131). Die ehemals der Allgemeinliteratur vorbehaltene Belletristik-Bestsellerliste des *Spiegel* kann sich Romanen nicht länger erwehren, die LeserInnen in den Kinder- und Jugendbuchabteilungen ihrer Buchhandlungen finden können.

Schon darin zeigt sich die Grenzüberschreitung, die die genannten Romane auszeichnen. Die Kinder- und Jugendliteratur (im Folgenden KJL abgekürzt), gemeinhin verbannt auf eigens für sie ausgewiesene Bestsellerlisten, Unterabteilungen der Feuilletons, in von der Belletristik abgetrennte Bücherregale in den Buchhandlungen, überschreitet die künstlich gezogene Grenze zur Allgemeinliteratur und wiederholt in einer Vielzahl, was

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2018 | www.gkjf.de
DOI: 10.23795/JahrbuchGKJF2018-
Hoffmann

zwanzig Jahre zuvor nur einem gelungen war: Michael Ende.¹ Doch während die Platzierung seiner *Unendlichen Geschichte* auf der *Spiegel* Bestsellerliste-Belletristik noch für einen Aufschrei unter den führenden Köpfen der Literaturkritik sorgte (vgl. Ende 1994, S. 57f.), scheint *Harry Potter* die Grenze zwischen Allgemeinliteratur und KJL endgültig aufgeweicht zu haben. Woran das liegt, ist Markt und Wissenschaft inzwischen hinlänglich bekannt. Bei den genannten Romanserien handelt es sich um Literatur, die nicht nur ein jugendliches, sondern auch ein erwachsenes Publikum anvisiert. Doch auch wenn insbesondere die Monographien *Crossover Fiction* von Sandra L. Beckett (2009) und *The Crossover Novel* von Rachel Falconer (2009) sich um eine wissenschaftliche Erschließung dieses Phänomens verdient gemacht haben, ist der wissenschaftliche Diskurs noch immer von einer eklatanten Begriffsunschärfe und geradezu von einer Kapitulation vor einer nicht-entschlüsselbaren *Magie des Bestsellers* geprägt. So heißt es beispielsweise bei Beckett, diese Crossover-Literatur zeichne sich durch eine »special magic« (Beckett 2009, S. 222) aus. Ihr Fazit zur Klärung des Phänomens bleibt entsprechend diffus: »you can only make it work if you have a very special book« (ebd., S. 181).

Der vorliegende Beitrag will über eine methodische Fokussierung ein Instrumentarium anbieten, das in Analysen mehrfachadressierter Literatur und weiterer Medien ebendiese Mehrfachadressierung als literaturwissenschaftliches Konzept fass- und fruchtbar macht und darüber hinaus die Vielzahl an begrifflichen Varianten im wissenschaftlichen Diskurs durch definierte Begriffe ablöst. Dabei geht der Beitrag von zwei zentralen Thesen aus: 1) Crossover-Literatur kann nur dann korrekt beschrieben und definiert werden, wenn sie in einem Spannungsfeld von Text, Markt und Diskurs untersucht wird; 2) zur textuellen Analyse von Crossover-Texten und weiteren Medien müssen die Analyse-Parameter Genrehybridität, Metaisierung, Wissenshierarchisierung und die Gleichzeitigkeit kindlicher und erwachsener Erzählperspektiven herangezogen werden, um deren strukturelle Gemeinsamkeiten offenzulegen. In diesen Gemeinsamkeiten nämlich zeigt sich die Entstehung eines strukturellen Genres – auch wenn die bisherige Forschung generische Eigenschaften von Crossover-Texten verneint: »There simply are no stable set of traits, no themes or motifs or modes of address or narrative dynamics [...]. Crossover fiction represents too varied a group of novels to be identified as a distinct genre or class of fiction.« (Falconer 2009, S. 27)

Das hier vorgeschlagene methodische Instrumentarium wird exemplarisch an einer Vielzahl von Romanen und Filmen vorgeführt.

Begrifflichkeiten

Wer sich eingehend mit den literatur-, kultur- und buchwissenschaftlichen Beiträgen zum Phänomen Crossover beschäftigt, dem kann nicht entgehen, dass eine wissenschaftliche Verständigung auf definierte Begrifflichkeiten bislang nicht stattgefunden hat. Dies bezieht sich zunächst auf die Termini Crossover- beziehungsweise All-Age-Literatur. Hinsichtlich ihrer Verwendungshäufigkeit in der Forschungsliteratur könnte man die Bezeichnungen als gleichgewichtig, hinsichtlich ihrer bisherigen Verwendung auch als bedeutungsanalog verstehen. Teilweise tauchen beide Termini in derselben Studie auf. So heißt es beispielsweise bei Carsten Gansel und Paweł Zimniak: »All-Age

¹ Im Jahr 1997, dem Publikationsjahr des ersten *Harry Potter*-Bandes, schafft es auch Jostein Gaarders *Sofies Welt* auf die Bestsellerliste des *Spiegel* (vgl. Der

Spiegel 1997, S.183). Siehe zur ausführlicheren Auflistung aller Crossover-Romane auf den *Spiegel*-Bestsellerlisten die oben genannte Studie.

bzw. Crossover-Titel: Gemeint sind damit Titel, die von Kindern und Jugendlichen wie Erwachsenen gleichermaßen gelesen werden.« (Gansel/Zimniak 2011, S. 11) Hans-Heino Ewers verwendet sowohl den Begriff All-Age-Literatur als auch Crossover-Literatur (vgl. Ewers 2013, S. 256), Gerhard Lauer entscheidet sich für All-Age-Literatur (vgl. Lauer 2013, S. 368), ebenso verfahren Maren Bonacker (vgl. Bonacker 2007, S. XII) und Constanze Drumm (vgl. Drumm 2011, S. 189). Agnes Blümer (vgl. Blümer 2009) und Gabriele von Glasenapp (vgl. Glasenapp 2011, S. 47) hingegen verwenden dominant den Begriff Crossover-Literatur. Die Aufzählung ließe sich fortführen, die Bezeichnung ist durchgehend uneinheitlich. Der Terminus All-Age-Literatur aber lässt sich bei der Beschäftigung mit feuilletonistischem und medialem Diskurs als Marketingbegriff identifizieren, der außerdem eine reine Illusion abbildet: Sofern wir uns außerhalb der Gattung Bilderbuch befinden, ist schon mit Bezug auf das verwendete Lexikon eine Adressierung an jedes Alter unmöglich. Vielmehr bildet sich hier begrifflich das Interesse des Marktes ab: den Text für ein altersdiverses Publikum zu vermarkten, sprich möglichst hohe Verkaufszahlen zu erreichen.

Die Bezeichnung Crossover hingegen wird der Komplexität des Phänomens gerecht, das auch, aber nicht nur über eine sozialkonstruktivistische Betrachtung des Alters zu erklären ist. Crossover meint ins Deutsche übersetzt etwas wie Überführung, Überschneidung. Crossover-Literatur ist eine Literatur, die die gesellschaftlich gezogene und konstruierte Grenze zwischen Allgemeinliteratur und KJL überschreitet, in der sich also Elemente der beiden literarischen (Teil-)Systeme überschneiden. Das ist sowohl inner- als auch außertextuell zu verstehen, bezogen also zum einen auf ihre Präsentation auf dem Markt und zum anderen auf eine textstrukturelle Kombinatorik. In der Musik meint Crossover eine Kombination verschiedener Stile oder Richtungen – in der Literatur bildet der Terminus Crossover die später erläuterte Genrehybridität und strategische Kombination allgemein- und kinder- und jugendliterarischer Konventionen auf Textebene ab.

Crossover ist daher der erste Begriff, den ich für den wissenschaftlichen Diskurs empfehle und der sich an die internationale Forschung anschließt. Eine weitere Begriffsungenauigkeit findet sich nun in der Vielzahl der Termini, die zur Bezeichnung der Verfahren herangezogen werden, die einen Crossover-Text von einem rein jugend- beziehungsweise allgemeinliterarischen Text unterscheiden. Da ist mal von Doppeladressierung, mal von Mehrfachadressierung, mal von Doppelsinnigkeit, Doppelcodierung oder Ambivalenz die Rede. Der Begriff der Mehrfachadressierung aber ist in dieser Reihe der einzige, der sich weder auf eine semantische Doppeldeutigkeit reduziert und damit weitere textstrukturelle Charakteristika wie außertextuelle Verfahren exkludiert, noch begrifflich die Tatsache leugnet, dass Texte, die sich *auch* an Kinder und/oder Jugendliche richten, *immer* doppeladressiert sind. Solange hinter einem Text ein erwachsenes AutorInnenbewusstsein steht, solange er von Erwachsenen redigiert und vermittelt wird, ist auch »single address« (Wall 1991 zitiert nach O'Sullivan 2000, S. 126) im kinder- und jugendliterarischen System eine reine Illusion. Mehrfachadressierte Texte sind demnach immer auch doppeladressiert, weil auch in sie erwachsene Vorstellungen von Kind beziehungsweise Jugendgerechtem eingeschrieben sind. Die Mehrfachadressierung wird aber als von der Doppeladressierung unterschiedener Terminus benötigt, da er die Erwachsenen als gleichberechtigte und gleichwertig adressierte RezipientInnen der Texte denkt, während die Doppeladressierung begrifflich die Erwachsenen in ihrer Funktion als VermittlerInnen fokussiert.

Mehrfachadressierung im Spannungsfeld von Markt und Diskurs

Die – im öffentlichen Diskurs überwiegend als solche deklarierten – Fantasyromanreihen gelten als *die* Crossover-Erfolge unserer Zeit. Daher wird das Phänomen im öffentlichen Diskurs auch häufig als Gegenwarts- und eben als Fantasy-Phänomen wahrgenommen. So schreibt beispielsweise Ulrike Frenkel in der *Stuttgarter Zeitung*: »Gemeinsam ist allen [...] Titeln, dass sie zu 99 Prozent von Fantasiewelten voller Drachen, Werwölfen und Zeitreisenden handeln, und vor allem, dass sie zur Abteilung ›All Age‹ gerechnet werden.« (Frenkel 2010) Um den Zuschreibungen innerhalb des öffentlich-medialen Diskurses und der (Verlags-)Präsentation auf dem Markt analytisch zu begegnen, habe ich für die für meine Untersuchung heranzuziehenden Texte und weiteren Medien einen Kriterienkatalog zusammengestellt. Gemeinsam ist allen diesen medialen Gegenständen, dass über ihre Produktions- und Publikationsgeschichten – also in erster Instanz anhand außertextueller Verfahren und Charakteristika – eine gleichzeitige Partizipation am allgemeinliterarischen und kinder- und jugendliterarischen System nachweisbar ist. Da mehrfachadressierte Literatur als populäre Literatur erst dann möglich ist, wenn der literarische Markt sich ausdifferenzieren beginnt und ein Bewusstsein entsteht für ein literarisches Unterhaltungsbedürfnis auch bei Kindern und Jugendlichen, deckt der Publikationszeitraum der untersuchten Texte das späte 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart ab. In einem zweiten Schritt wurden dann auch Beispiele audiovisueller Medien einer Analyse unterzogen. Um gerade das Überangebot serieller Fantasyliteratur auf dem Markt und in der diskursiven Wahrnehmung zu hinterfragen, gehören die untersuchten Texte nicht nur der Fantasy, beziehungsweise der Phantastik, sondern auch anderen inhaltlich bestimmten Genres an und sind nicht Teil von Romanreihen.

So ist zum Beispiel die Produktions- und Publikationsgeschichte von Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) umfangreich dokumentiert. Beim Schreiben schwebte Twain ein satirischer Roman vor, dessen Adressaten für ihn eindeutig bestimmt waren: »It will only be read by adults. It is only written for adults.« (Zitiert nach Norton 1983, S. 20) Die dezidierte Weigerung, den Roman zu einer »boy's story« (ebd., S. 19), wie sein Verleger es ihm empfahl, umzuarbeiten, ist über die geringe Reputation der Kinder- und Jugendliteratur im 19. Jahrhundert zu erklären – Twain fürchtete um seinen Ruf als Schriftsteller. Dass er sich dann doch zu den vom Verleger vorgeschlagenen Überarbeitungen überreden ließ, lag sicher am »zeitgenössischen Konjunkturhoch der Jugendliteratur« (Müller 2013, S. 33). Der Veröffentlichung stellt Twain ein Vorwort voran, das dennoch seine literarischen Ambitionen erklärt:

Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try pleasantly to remind adults of what they once were themselves, and of how they felt and thought and talked, and what queer enterprises they sometimes engaged in. (Twain 2001, Preface)

Genauso ist für den fast 200 Jahre später erschienen Roman *Tschick* (2010) von Wolfgang Herrndorf eine gleichzeitige Partizipation an den beiden genannten literarischen Systemen nachweisbar. 2010 im allgemeinliterarischen Programm des Rowohlt Verlags veröffentlicht, wird der Roman schon bald nach Erscheinen zur Schullektüre und erhält im Jahr 2011 den Deutschen Jugendliteraturpreis. Rowohlt reagiert auf die Wahrnehmung *Tschicks* als Jugendlektüre, indem der Roman ab 2012 auch im verlagseigenen KJL-Imprint Rowohlt rotfuchs angeboten wird – mit nur einem Unterschied zur Erstausgabe:

einer abweichenden Covergestaltung. Der Text ist fortan also als Doppeledition auf dem Markt erhältlich, ein wiederkehrendes Verfahren innerhalb der Crossover-Vermarktung, das maximale Sichtbarkeit verspricht. Rowohlt reagiert mit dieser Doppeledition aber auch auf die Kritik der Branche. So kritisierte Ulrich Störiko-Blume die Jury des Jugendliteraturpreises für die Auszeichnung von *Tschick*: »Herrndorfs *Tschick* ist chic, gehört aber nicht auf die Liste.« (Störiko-Blume 2011) Das jugendliterarische Äußere, die Platzierung in einem Imprint für KJL, soll die Wahrnehmung des Textes als Jugendliteratur legitimieren.

Die Doppeleditionen betonen zum einen die maßgebliche Beteiligung des Marktes an der Wahrnehmung eines Textes als Crossover-Text und betonen zum anderen eine System-Leerstelle: Wo sind Texte zu platzieren, anzubieten, zu besprechen, die an ein altersübergreifendes Publikum adressiert sind? Indem die Doppeleditionen diese System-Leerstelle umgehen, unterstreichen sie gerade ihre Existenz – die getrennte Distribution eines Textes einmal als Allgemeinliteratur und einmal als KJL ist nur deswegen notwendig, weil die Trennung der literarischen (Teil-)Systeme konstruiert und aufrecht gehalten wird.²

Ebenso zeigt sich in den Doppeleditionen die Wechselwirkung von Markt und Diskurs. Wie schon das Beispiel *Tschick* verdeutlicht hat, ist die Doppeledition neben der Strategie zur Sichtbarkeitssteigerung auch Reaktion auf öffentliche Zuschreibungen. Gerade der feuilletonistische Diskurs verläuft in Bezug auf die angenommene literarische Qualität von Crossover-Literatur dominant pejorativ. Von einer Literatur in »Breiform« (Schwab 2011) ist da die Rede, deren Rezeption durch Erwachsene in der Öffentlichkeit als regelrechte Peinlichkeit angesehen wird: »Neulich sah ich im Zug eine etwa Dreißigjährige vertieft in Cornelia Funkes Erfolgsbuch ›Tintenherz‹. Ich kann nicht sagen, dass mir der Anblick gefiel [...].« (Güntner 2007, S. 41) Die vielfach beschriebene Peinlichkeit (vgl. beispielsweise Spreckelsen 2009) ist gekoppelt an einen angenommenen Kompetenzverlust der Gesellschaft, der sich ausdrückt in der Rezeption von KJL durch Erwachsene – diese wird letztlich als flächendeckende Infantilisierung gedeutet. So fragt beispielsweise Susanne Beyer im *Spiegel*: »Zeugt es von bedenklichem kulturellem Verfall, dass überforderte Leser massenhaft Trost und Orientierung bei kindgerechter Ware suchen?« (Beyer 2003, S. 184) Um das Kaufhindernis einer eventuell empfundenen Peinlichkeit aus dem Weg zu räumen, bieten die Verlage die Texte nach gestalterischen Konventionen des allgemeinliterarischen Systems an, die gestalterischen Konventionen aus dem Bereich KJL hingegen suggerieren den vermittelnden Erwachsenen kind- und jugendgerechte Leseware.

Der Diskurs um Crossover-Literatur knüpft an eine öffentliche Abwertung an, die für die KJL Tradition hat. Ganz wie Mark Twain sehen sich SchriftstellerInnen von (auch) an Kinder und Jugendliche adressierten Texten seit Jahrhunderten mit dem Vorwurf literarischer Minderwertigkeit konfrontiert. Die SchriftstellerInnen reagieren in ihrem Schreiben auf diese Zuschreibungen, gerade wenn es ihnen um eine Anerkennung seitens der Literaturkritik, aber auch wenn es ihnen um eine Rezeption durch ein generationenübergreifendes Publikum geht. Um ihr Bestseller-Potential auf alle möglichen Kanäle auszuweiten, bedient sich Crossover einer Vielzahl wiederkehrender Strukturen und Strategien, die im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden sollen.

2 Natürlich aber werden Crossover-Romane nicht ausschließlich als Doppeleditionen vertrieben. Häufig werden sie in einem extra dafür ausgewiesenen Verlagsimprint angeboten, wie es beispiels-

weise beim ONE Verlag der Bastei Lübbe AG der Fall ist. Siehe für eine ausführliche Beschreibung der mehrfachadressierenden Verfahren des Marktes Hoffmann 2018.

Mehrfachadressierende Strukturen und Strategien von Crossover

Treasure Island, *Die unendliche Geschichte*, *Krabat*, *The Book Thief* und *Erebos*, aber auch Disneys *The Lion King* oder der *Muppets*-Film von 2011: All diese medialen Erzeugnisse (und viele weitere) zeigen wiederkehrende Charakteristika, die ihre Mehrfachadressierung bedingen. Bei der Analyse sticht zunächst die Verarbeitung kinder- und jugendliterarischer Konventionen ins Auge. Zu diesen konventionellen Motiven und Verfahren zählt die Figur des Waisenkindes – die Heldinnen und Helden beispielsweise aus Stevensons *Treasure Island*, Twains *The Adventures of Tom Sawyer*, Preußlers *Krabat*, Endes *Die unendliche Geschichte*, Zusaks *The Book Thief* und Herrndorfs *Tschick* sind Waisen beziehungsweise Halbweisen oder aber sozial verwahrlost – die Eltern des Ich-Erzählers Maik in *Tschick* leben zwar noch, dennoch findet eine Betreuung des Sohnes nicht statt.³ Die international berühmten Klassiker der KJL – man denke nur an Lindgrens Pippi Langstrumpf oder Kiplings Mowgli – haben das Waisenkind zu einem Topos der an ein junges Publikum gerichteten Texte erhoben. Indem Crossover-Literatur dieses Motiv aufgreift, stellt sie sich in kinder- und jugendliterarische Tradition und demonstriert so ihre Zugehörigkeit zu diesem literarischen (Teil-)System. Ebenso verhält es sich mit weiteren Motivkonstellationen, die Heidi Lexe in ihrer Studie *Pippi, Pan und Potter* als wiederkehrende Konstellationen der Klassiker der KJL zusammengetragen hat. Das »Agieren im elternfernen Raum« (Lexe 2003, S. 81) und die »Bewährung in unbekannter Umgebung« (ebd., S. 84) finden sich im Kampf um die Schatzinsel ebenso wie im letztendlichen Kampf im und gegen das Computerspiel »Erebos« in Poznanskis gleichnamigem Roman von 2010. Indem Crossover-Literatur diese Strukturen und Motivkonstellationen aufgreift, knüpft sie zum einen an die Leseerfahrungen und -erwartungen eines jungen Publikums an und kommt zum anderen auch dem entgegen, was Erwachsenen aus an Kinder und/oder Jugendliche adressierten Texten bekannt ist – hier zeigt sich die Doppeladressierung, die Texte können von den im literarischen System handelnden AkteurInnen als KJL wahrgenommen und dementsprechend vermittelt werden.

Auch wenn so die Zugehörigkeit zur KJL herausgestellt wird, integriert Crossover weitere Strukturen, die explizit ein generationenübergreifendes Publikum anvisieren. Zentral ist hier die Genrehybridität, die sich im Terminus Crossover spiegelt. So zeigt sich beispielsweise in Markus Zusaks *The Book Thief* eine Kombinatorik aus historischem und phantastischem Roman (die Diegese ist Nazi-Deutschland, die Erzählinstanz der Tod höchstpersönlich), der Abenteuer-Elemente ebenso in sich vereint wie Motive und Strukturen des Coming of Ages. Letzteres ist strukturgebend in Crossover per se und thematisiert das anvisierte Publikum: die Jugendlichen und die Erwachsenen, zu denen sie werden. Der *Muppets*-Film aus dem Jahr 2011 (Drehbuch und Hauptrolle Jason Segel) kombiniert Elemente des Musicalfilms mit topischen Liebesgeschichten, einem Roadmovie-Plot und komödiantischen Elementen. Zentral ist das Coming of Age des Protagonisten Walter. Verwiesen – und auch diese Verweisstruktur auf weitere Genres und Gattungen ist konstituierendes Merkmal von Crossover – wird hier überdies auf Thriller und asiatische Kampf-Actionfilme. Indem verschiedene populäre Genres miteinander kombiniert werden, kann einer Vielzahl von Rezeptionserwartungen entsprochen

³ Auch die populären Crossoverserien der Gegenwart bedienen sich dieses Motivs. Waisenbeziehungsweise Halbweisen-Figuren finden sich in *Harry Potter* ebenso wie in Pullmans *His Dark Materials*-Trilogie (1995–2000), in Cornelia

Funkes *Tintenwelt*-Trilogie (2003–2007), in Cassandra Clares *The Mortal Instruments* (2007–2014), Suzanne Collins' *The Hunger Games* (2008–2010), in Leigh Bardugos *Grischa*-Romanen (2012–2014) und auch in Patrick Ness' *Chaos Walking*-Trilogie (2008–2010).

werden. Crossover wird darüber zur »Massenkunst«, wie es Gerhard Lauer für Rowlings *Harry Potter*-Romane beschreibt (vgl. Lauer 2013, S. 370), zu Bestseller-Literatur, zum populären Massenmedium. Zugleich aber spielt und bricht Crossover mit Genrekonventionen und erreicht damit auch die VertreterInnen der Literaturwissenschaft und -kritik. Wenn Stevenson sich mit *Treasure Island* auch in die Tradition der gerade im 19. Jahrhundert bei Jung und Alt beliebten Abenteuerromane stellt, so bricht die Figurenzeichnung in seinem Roman doch mit der schematischen Dualität von Gut und Böse, die Axel Dunker als Merkmal des Abenteuerromans beschreibt (vgl. Dunker 2009, S. 1). Wenn Zusak über die beschriebene Erzählinstanz auch ein phantastisches Element integriert und seinen Roman damit in die Nähe der massenhaft auftretenden Fantasyserien stellt, so bricht er doch mit den kommerziell erfolgreichen Romanreihen und erzählt weder in Serie, noch bevölkern Drachen und Zauberer seine Diegese. Genrekombinatorik bedient Rezeptionswünsche eines diversen Publikums, die Konventionsbrüche innerhalb dieser Kombinatorik aber beweisen bewusst literarische Dignität und lassen die Texte aus der beschriebenen Massenkunst hervorstechen. Damit antworten sie auf den öffentlichen Diskurs, der ihnen literarische und ästhetische Minderwertigkeit unterstellt. In jedem Fall zeigt sich: Es ist nicht etwa die Fantasy, die Crossover ermöglicht, Mehrfachadressierung gelingt im Gegenteil über eine Kombination ganz unterschiedlicher Genres.

Eine weitere mehrfachadressierende Strategie findet sich in metaisierenden, meint metanarrativen und metafikionalen Elementen. Hierbei handelt es sich erneut um ein Verfahren, das gleich mehreren Strategien dient: Auf der einen Seite gilt gerade in Literaturwissenschaft und Literaturkritik Metaisierung als literarisches Qualitätsmerkmal, auf der anderen Seite dienen Metaisierungs-Elemente in Crossover einer Steigerung des immersiven Rezeptionserlebnisses. Stefan Neuhaus zufolge sind Metaisierung und speziell Metafiktion genau die Qualitätsmerkmale eines Textes, die darüber entscheiden, ob ein Text zur Literatur gehöre. Durch sie werde eine Distanz zum Text erzeugt, die die Reflexion über seine die Qualität bestimmende Form erst ermögliche (vgl. Neuhaus 2013, S. 69). Diese Perspektive auf literarische Innovation provoziert geradezu Konvention – wenn Metaisierung als Kennzeichen literarischer Wertigkeit diskutiert wird, wird ihre Integration gleichsam zur Erfolgsstrategie, die sich der Ansprüche von Literaturkritik und -wissenschaft bewusst ist. Entsprechend finden sich vielfache Metaisierungselemente in mehrfachadressierten Medien. Dies zeigt sich zum Beispiel in metanarrativen, also den Akt des Erzählens reflektierenden Verfahren. Der Ich-Erzähler in Herrndorfs Text beispielsweise diskutiert wiederholt das eigene Erzählen, immer mit Blick auf die RezipientInnen: »Ist das unklar, was ich da rede? Ja, tut mir leid. Ich versuch's später nochmal.« (Herrndorf 2012, S. 8) Mit diesen direkten LeserInnenanreden zeigt sich bereits die Verknüpfung von Metaisierung und Immersion. Die LeserInnen werden in den Text einbezogen. In *Tschick* zeigt sich das wiederholt in fiktiven Kommunikationsangeboten: »Falls mir jemand erklären kann, warum das so ist, kann er mich übrigens gern anrufen, weil, ich kann es mir nämlich nicht erklären.« (Ebd., S. 16)

Metafiktion ist prominent schon in der thematischen Anlage sowohl der *Unendlichen Geschichte* als auch von Ursula Poznanskis *Erebos*. Beide Texte thematisieren ein Überschreiten der Grenze zwischen Fiktion und Realität und reflektieren damit den ontologischen Status und Sinn und Zweck dieser Grenze. Wenn Fuzzy Bear im Film *The Muppets* eine Explosion mit den Worten: »Wow! This was an expensive looking explosion! I didn't know we had that in the budget.« (Bobin 2011) kommentiert, gibt sich das Medium explizit als Medium zu erkennen. Metafiktion wird darüber hinaus vielfach über syndiegetische Elemente integriert. Als Syndiegesse bezeichnet man das Vorhandensein des Druck-

bildes des Buches, das man in der Hand hält, in der Diegese desselben Buches (vgl. Bunia 2010, S. 196 f.). Damit werden Signifikat- und Signifikantenebene punktuell zur Deckung gebracht, wir sehen beziehungsweise lesen, was die Romanfiguren lesen. Die abgedruckte Schatzkarte in *Treasure Island* ist ein solches syndiegetisches Element, ebenso das Ladenschild ganz am Anfang von Michael Endes Erfolgsroman. Indem das Ladenschild des Antiquariats von Karl Konrad Koreander spiegelverkehrt im Druckbild wiedergegeben wird, wird uns der Blick dessen nahegelegt, der durch die Scheibe des Antiquariats auf die Straße hinausblickt (vgl. Ende 1979, S. 5). Auch der Graphic Novel-Bilderbuch-Hybrid in *The Book Thief* wird genauso im Schriftbild wiedergegeben, wie die Protagonistin Liesel Meminger ihn sieht (vgl. Zusak 2007, S. 233). Auch diese Syndiegesen haben sowohl metaisierende als auch immersionsaffirmative Funktion – mit der Hervorhebung des Druckbilds gibt dieses Druckbild sich als artifizielles Zeugnis zu erkennen, gleichzeitig wird die Perspektive der LeserInnen mit denen der Figuren in Deckung gebracht und damit die Intensität des Rezeptionserlebens gesteigert.

Neben der Genrehybridität und den verschiedenen Verfahren der Metaisierung ist das Spiel mit unterschiedlichen Wissenshintergründen eine wiederkehrende Struktur in mehrfachadressierten Medien. Diese müssen gleichzeitig kindliche respektive jugendliche und erwachsene Kenntnisstände ansprechen, um für die verschiedenen RezipientInnengruppen interessant und attraktiv zu sein. Dieses Prinzip ist zum Beispiel aus verschiedenen Filmen aus dem Hause Disney bekannt. Hier wird das Spiel mit unterschiedlichen Wissenshintergründen, mit der »Hierarchie des Wissens« (O’Sullivan 2000, S. 261), dominant dazu verwendet, dass die Erwachsenen sich als explizit anvisierte RezipientInnen erkennen können – die zumeist auf Komik zielenden Szenen und Dialoge können nur durch ein gewachsenes Weltwissen decodiert werden. Deutlich zeigt sich das beispielsweise in Disneys *The Lion King* (1994). Die Figuren Timon, Pumbaa und Simba philosophieren über die Sterne:

[Pumbaa]: »Ever wonder what those sparkly dots are up there?« [Timon]: »Pumbaa. I don’t wonder, I know.« [Pumbaa]: »Oh! What are they?« [Timon]: »They’re fireflies. Fireflies that uh... got stuck up on that big ... bluish-black thing.« [Pumbaa]: »Oh. Gee. I always thought that they were balls of gas burning billions of miles away.« [Timon]: »Pumbaa, with you, everything’s gas.« (Allers 1994)

Pumbaas – in aller Kürze recht richtige – Überzeugung wird völlig abgetan. Ironie und Komik dieser Szene adressieren erwachsene RezipientInnen, die sich über solche Verfahren als den Kindern und Jugendlichen gleichberechtigt anvisierte RezipientInnen begreifen. Für das Amusement der Kinder ist aber auch gesorgt, wenn gleich darauf eine Anspielung auf Pumbaas (im Film bereits besprochene) Flatulenz gemacht wird. Die Komik um Pumbaas Definition wird nicht aufgelöst und ist so nur an RezipientInnen adressiert, denen Sterne als gasförmige Gebilde durchaus wahrscheinlich vorkommen. Gleichzeitig – und das ist im Sinne der Mehrfachadressierung ganz wichtig – wird auf Belehrung verzichtet. Auch wenn sich also Referenzen an ein gewachsenes Weltwissen richten, muss die vielleicht weniger informierte RezipientInnenschaft als Adressat inkludiert bleiben. In Zusaks *The Book Thief* geschieht dies vornehmlich über die sprachliche Gestaltung, wie beispielsweise in der folgenden Textstelle:

A STRANGE WORD Kommunist

She'd heard it several times in the past few years. There were boarding houses crammed with people, rooms filled with questions. And that word. That strange word was always there somewhere, standing in the corner, watching from the dark. It wore suits, uniforms. No matter where they went, there it was, each time her father was mentioned. When she asked her mother what it meant, she was told it wasn't important, that she shouldn't worry about such things. (Zusak 2007, S. 38)

LeserInnen, denen die Bedeutung des Wortes Kommunist nicht bekannt ist, werden mit dem Wissensstand der Protagonistin eingeführt, können sich also mit deren Unverständnis identifizieren. Die Leerstelle wird im Text nicht aufgelöst, auch wenn die Bedeutung des Wortes in diesem Zusammenhang eng mit der Antwort auf die Frage verknüpft ist, warum Liesel von ihren biologischen Eltern getrennt lebt. Dennoch wird auch unwissenden RezipientInnen ein Verständnis dafür vermittelt, was es in diesem Kontext heißt, ein Kommunist zu sein. Denn genau wie Liesel innerhalb der Erzähllogik spürt, dass dieses Wort etwas Besonderes, etwas Dunkles bedeutet, vermittelt der Text diese Ahnung auch nicht vorgebildeten RezipientInnen. Wie ein Verfolger, wie eine dunkle Bedrohung, ist das Wort Kommunist ›always there somewhere, standing in the corner, watching from the dark‹.

Indem Elemente inkludiert werden, die dezidiert Erwachsene adressieren, werden die Texte und Film-Texte ihrem vermeintlichen und im öffentlichen Diskurs vielfach thematisierten unwürdigen Status enthoben und in Beziehung zu Allgemeinliteratur und -medien gesetzt. Besonders deutlich wird das auch in *Tschick*, hier zeigt sich die Hierarchie des Wissens insbesondere in der Implementierung eines intermedialen Referenzbereichs. Wenn die Struktur eines Textes auf die Struktur eines Filmklassikers wie *Easy Rider* (1969) verweist, wird insbesondere das erwachsene Publikum eingeladen, diesen Strukturverweis zu decodieren. Doch dominant finden sich in diesem Text Referenzen auf unterschiedliche mediale Formate, bei denen von einer generationenübergreifenden Rezeption ausgegangen werden kann. Der intermediale Referenzbereich wird damit in *Tschick* zur wesentlichen mehrfachadressierenden Strategie.⁴

Als weiteres genreprägendes Charakteristikum von Crossover ist die Gleichzeitigkeit kindlicher respektive jugendlicher und erwachsener Perspektiven zu nennen. Besonders in diesen Erzählperspektiven manifestieren sich soziale Konzepte von Kindheit und Jugend in Crossover-Texten. Bei der gleichzeitigen und gleichberechtigten Adressierung eines generationenübergreifenden Publikums muss die dargestellte Lebensphase beiden Zielgruppen entsprechen. Das jeweilige Konzept von Kindheit und Jugend ist damit Teil der Mehrfachadressierung, genauso die Verfahren, über die es sich ausdrückt. Die jeweiligen Erzählperspektiven bestimmen das dargestellte Kindheits-/Jugendkonzept maßgeblich mit. Generell ist festzuhalten, dass sich die Komplexität der Crossover-Texte hinsichtlich ihrer Erzählperspektiven in Grenzen hält. LeserInnen folgen in erster Linie einer zentralen Identifikationsfigur. Über diese Figur ist dominant bestimmt, welche Aspekte der Geschichte erzählt werden, welches Vorwissen besteht, wie die Geschehnisse wahrgenommen werden. Die damit nahegelegte Identifikation mit einer zentralen Figur erleichtert die immersive Lektüre und knüpft zugleich an die Strukturen kinderliterarischer Klassiker an. Doch trotz der zunächst einfach gehaltenen

⁴ Siehe zur ausführlichen Beschreibung dieses intermedialen Referenzbereichs Hoffmann 2019.

perspektivischen Gestaltung implementiert Crossover eine Gleichzeitigkeit kindlicher respektive jugendlicher und erwachsener Perspektiven, um die Identifikationsbedürfnisse der unterschiedlichen RezipientInnengruppen zu berücksichtigen. Im Falle von Stevensons *Treasure Island* geschieht das über eine erwachsene rückschauende Erzählinstanz, die das Leben ihres jugendlichen Ichs schildert. Der Erzähler kommentiert und bewertet dabei das Handeln des jugendlichen Ichs – was letztlich der auch in der heutigen Gesellschaft noch vorherrschenden Anschauung entspricht, die Jugend sei in ihrem Denken und Handeln unfertig und zeichne sich durch Verfehlungen und irrationale Entscheidungen aus. Die Gleichzeitigkeit der Perspektiven äußert sich in *The Book Thief* in wechselnden internen Fokalisierungen. Dabei folgt der Text überwiegend der Perspektive der kindlichen Protagonistin Liesel Meminger, es gibt aber auch Fokalisierungen auf den 24-jährigen Max Vandenburg und Liesels Pflegevater Hans Hubermann. In den Erzählperspektiven des Textes finden sich die VertreterInnen des generationenübergreifenden Publikums des Romans wieder. *The Book Thief* entsteht zur Zeit des Crossover-Booms, mit den changierenden Fokalisierungen beweist der Text ein Bewusstsein für altersübergreifende Rezeption. Zugleich steht die Erzählinstanz des Textes, der Tod, abseits von konventionellen Alterskategorien. Crossover zeigt fluide Konzepte von Alter und wendet sich damit ab von einer strikten Trennung der Lebensphasen – was sich in der aufgehobenen Trennung von Allgemein- und Kinder- und Jugendliteratur spiegelt. Herrndorfs *Tschick* integriert die Gleichzeitigkeit der Perspektiven, indem der Text die Artifizialität und Konstruiertheit literarischer Jugenddarstellung dezidiert ausstellt. Nicht nur Jugend ist in literarischen Texten ein Konstrukt, sondern auch Jugendsprache, die ebenfalls immer einen fiktionalen Entwurf darstellt und nicht außertextuelle Wirklichkeit authentisch abbildet, so sehr der Text sich auch um diese Authentizität bemüht. Jugendsprache wird in *Tschick* als gewollt lässig inszeniert. Die sprachliche Lässigkeit zeigt sich zum einen im inflationären Gebrauch von Schimpfwörtern, zum anderen in wiederkehrenden, ungewöhnlichen Redewendungen: »Aber diese Moll-Scheiße zog mir komplett den Stecker.« (Herrndorf 2012, S. 105); »Aeroflot mein Arsch.« (Ebd., S. 39) Was der Text sehr authentisch abzubilden versteht, ist genau das: Jugendsprache ist immer auch eine bewusste Demonstration von Lässigkeit, von Coolness. Jugendsprache ist (auch, natürlich nicht per se) Kunstsprache. Jugendsprache, als Teil von Jugendkultur, repräsentiert und inszeniert Abgrenzung gegenüber der Erwachsenenwelt (vgl. Maase 2003, S. 40) und ist damit Teil eines subkulturellen Konzeptes. Dies spiegelt sich in Herrndorfs Text wider. Die jugendliche Sprache »entpuppt sich als kohärente, sozusagen in sich ›logisch‹ konzipierte Inszenierung von Natürlichkeit« (Jürgensen 2012, S. 295). Der Text reflektiert poetologisch die Herausforderungen an AutorInnen, Jugend literarisch darzustellen und beweist Kenntnis darüber, dass dies nie authentisch gelingen kann. Maiks Äußerungen wechseln zwischen betont rotzig-cooler Schroffheit: »Zack, krachte es in mein Gesicht, und ich fiel zu Boden. Alter Finne. Auf der Schule heißt es ja immer, Gewalt ist keine Lösung. Aber Lösung mein Arsch. Wenn man einmal so eine Handvoll in der Fresse hat, weiß man, dass das sehr wohl eine Lösung ist.« (Herrndorf 2012, S. 228) und poetischer Ironie: »Ich bin von innen wie mit Glück ausgepolstert und schlafe wieder ein, ohne ein Wort zu sagen. Das Glück, stellt sich später raus, heißt Valium. Es wird mit großen Spritzen verteilt.« (Ebd., S. 13) Was auf den ersten Blick eine Erzählung aus jugendlicher Perspektive ist, erweist sich als eine hybride Erzählform, in der die Inszenierung der Jugendlichkeit nicht konsequent durchgehalten wird. Man könnte sagen: Die Inszenierung wird als Inszenierung inszeniert. Die gewollte Lässigkeit ist gewollt lässig.

Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs – Sprache intermedialer Popularität

Crossover gehört heute zu den populärsten Genres unterschiedlicher Medien. Als Genre, bestimmt vor allen Dingen durch den strukturellen Aufbau, muss man Crossover deziert verstehen, denn alle untersuchten Medien zeigen dieselben wiederkehrenden Charakteristika. Die Mehrfachadressierung im Text realisiert sich in einer Kombination verschiedener Verfahren mit ihren jeweils verschiedenen Funktionen. Die motivische Basis der Texte verortet sie im kinder- und jugendliterarischen System. Dem beigefügt werden literarische Verfahren, die diskursiv mit literarischer Komplexität assoziiert werden. Über Zitate und Anspielungen werden Signale gesetzt, die die Texte gleichzeitig im allgemeinliterarischen System verankern. Literarische Dignität ist im Sinne von Crossover also auch eine Erfolgsstrategie. Sie orientiert sich an Parametern, die von lektüreerfahrenen LeserInnen und der Literaturwissenschaft wie -kritik als komplex verstanden und wechselwirkend diskursiv dazu erklärt werden. Die wahre Komplexität der Crossover-Literatur besteht darin, dass sie diese diskursiven Wahrnehmungen in mehrfachadressierende Verfahren übersetzt und zugleich unterhält, amüsiert, ihre RezipientInnen emotional involviert. Was dabei herauskommt, sind eingängige Texte, die eine starke Immersion generieren und zugleich Fiktionalität, literarischen Erfolg und verklärte Vorstellungen von Kindheit und Jugend reflektieren. Genrehybridität, Metaisierung, ein Spiel mit der Hierarchie des Wissens und eine Gleichzeitigkeit kindlicher respektive jugendlicher und erwachsener Perspektive sind die Charakteristika, die mehrfachadressierte Texte und Medien auszeichnen und eben ihre textuelle Mehrfachadressierung generieren. Damit werden diese Charakteristika zu einer Sprache intermedialer Popularität, ganz losgelöst von serieller Fantasy. Die überbordende Produktion von Letzterer lässt sich als Perspektive des Marktes entlarven, die seit *Harry Potter* lautet: Serielle Fantasy bedeutet kommerziellen Erfolg. Von tatsächlichen mehrfachadressierenden Strategien ist das völlig losgelöst.

Dennoch lässt sich Crossover adäquat nur im Spannungsfeld von Text, Markt und Diskurs beschreiben. Die Entwicklung des Genres ist gekoppelt an die Entwicklung eines sich ausdifferenzierenden literarischen Marktes. Mit einem Bewusstsein für altersdiverse Zielgruppen entsteht die Möglichkeit, mit ein und demselben Text alle diese Zielgruppen anzusprechen und damit maximal präsent und erfolgreich zu sein. Mehrfachadressierte Literatur entwickelt sich aber auch eng entlang der diskursiven Verhandlung von KJL. Die beschriebene Demonstration literarischer Dignität ist eine Reaktion auf das noch immer bestehende Postulat der literarischen Minderwertigkeit von Kinder- und Jugendliteratur. Crossover macht aus dieser Not medienübergreifend eine Tugend und erschließt über die beschriebenen Strukturen ein Publikum nicht nur aus verschiedenen Altersgruppen, sondern auch aus einer ganz diversen gesellschaftlichen Zusammensetzung: lektüreunerfahrenere Menschen wird der Einstieg in die Rezeption erleichtert, alle vermittelnden Instanzen des pädagogischen Systems erkennen Strukturen und Motive, die sie für kind- und jugendgerecht halten, und die VertreterInnen von Literaturkritik und -wissenschaft erkennen das selbstreflexive Potential der medialen Artefakte als ästhetische Qualität an. Nicht Breiform ist es also, die sich in Crossover erkennen lässt, sondern eine Komposition, die unterschiedlichste Rezeptionsbedürfnisse berücksichtigt und damit über die Mediengrenzen hinweg Popularität generiert.

Primärliteratur

- Ende, Michael (1979): Die unendliche Geschichte. Mit Illustrationen von Roswitha Quadflieg. Stuttgart: Thienemann
- Ende, Michael (1994): Gedanken eines zentraleuropäischen Eingeborenen. In: Ende, Michael (Hg.): Michael Endes Zettelkasten. Skizzen & Notizen. Stuttgart: Weitbrecht, S. 55–69
- Herrndorf, Wolfgang (2012): Tschick. Reinbek bei Hamburg: rororo rotfuchs [EA 2010]
- Stevenson, Robert Louis (1970): Treasure Island and The New Arabian Nights. With an Introduction by M. R. Ridley. London: J. M. Dent & Sons LTD [EA 1880]
- Twain, Mark (2001): Preface. In: Mark Twain: The Adventures of Tom Sawyer. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited [EA 1876]
- Zusak, Markus (2007): The Book Thief. Mit Illustrationen von Trudy White. London: Black Swan [EA 2005]

Sekundärliteratur

- Beckett, Sandra L. (2009): Crossover Fiction. Global and historical perspectives. New York
- Blümer, Agnes (2009): Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit. In: Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität (Frankfurt am Main) / Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung (Hg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/2009. Mit einer Gesamtbibliografie der Veröffentlichungen des Jahres 2008. Frankfurt/ M., S. 105–114
- Beyer, Susanne (2003): Ihr sollt lesen wie die Kinder. In: Der Spiegel, H. 45, S. 182–184
- Bonacker, Maren (2007): Writing for children of all ages – Wenn Kinderbücher Grenzen sprengen. In: Bonacker, Maren (Hg.): Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages-Lektüre. Trier, S. IX–XV
- Bunia, Remigius (2010): Mythenmetz & Moers in der *Stadt der Träumenden Bücher* – Erfundenheit, Fiktion und Epitext. In: Bareis, Alexander J./ Grub, Frank (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin, S. 189–201
- Drumm, Constanze (2011): Macht, Gewalt und Eskapismus. Otfried Preußlers *Krabat* zwischen politischem Kinderbuch und All-Age-Titel. In: Gansel, Carsten/ Zimniak, Paweł (Hg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg, S. 175–191
- Dunker, Axel (2009): Abenteuerroman. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart, S. 1–8
- Ewers, Hans-Heino (2013): Kinder- und Jugendliteratur. In: Brittnacher, Hans Richard/ May, Markus (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 249–257
- Falconer, Rachel (2009): The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and It's Adult Readership. New York
- Gansel, Carsten/ Zimniak, Paweł (2011): Kinder- und Jugendliteratur und Grenzüberschreitungen – Vorbemerkungen. In: Gansel, Carsten/ Zimniak, Paweł (Hg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg, S. 9–12

- Glaserapp, Gabriele von (2011): Grenzüberschreitungen. Kinderliteratur und ihre erwachsenen Leser. In: Haug, Christiane / Vogel, Anke (Hg.): Quo vadis Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser. Wiesbaden, S. 37–49 (Buchwissenschaftliche Forschungen der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft; 10).
- Güntner, Joachim (2007): Jugendbücher für jedermann. In: Neue Zürcher Zeitung, H. 44, S. 41
- Hoffmann, Lena (2018): Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs. Zürich
- Hoffmann, Lena (2019): »Dann googelst du einfach.« Mehrfachadressierung, Intermedialität und Popularität von Herrndorfs *Tschick*. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Frankfurt a. M., S. 459–476 (im Druck)
- Jahresbestseller 1997 (1997). In: Der Spiegel, H. 52, S. 183
- Jahresbestseller 2000 (2000). In: Der Spiegel, H. 52, S. 206
- Jahresbestseller 2008 (2009). In: Der Spiegel, H. 1, S. 131
- Jürgensen, Christoph (2012): »Auf den ersten Blick denkt man, genauso sieht es aus in der Natur!« Zur Logik jugendliterarischer Doppelcodierung am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs *Tschick*. In: Arndt, Astrid / Deupmann, Christoph / Korten, Lars (Hg.): Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Göttingen, S. 283–299
- Lauer, Gerhard (2013): Joanne K. Rowling, Harry Potter (1997–2007). In: Bräuer, Christoph / Wangerin, Wolfgang (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen, S. 362–380
- Lexe, Heidi (2003): Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien
- Maase, Kaspar (2003): Jugendkultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart, S. 40–45
- Müller, Kurt (2013): Der Kindheits- und Jugendkult in der amerikanischen Erzählliteratur am Beispiel Mark Twains. In: Becher, Dominik / Schenkel, Elmar (Hg.): Kinder, Kinder! Vergangene, gegenwärtige und ideelle Kindheitsbilder. Frankfurt / M., S. 25–43
- Neuhaus, Stefan (2013): »Eine Legende, was sonst.« Metafiktion in Romanen seit der Jahrtausendwende (Schrott, Moers, Haas, Hoppe). In: Rohde, Carsten / Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld, S. 69–88
- Norton, Charles A. (1983): Writing Tom Sawyer. The Adventures of a Classic. Jefferson
- O’Sullivan, Emer (2000): Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg
- Schwab, Sylvia (2011): All Age-Romane – Woher kommt der Boom? In: hr2 Kultur, Sendungsmanuskript zur Verfügung gestellt von hr2 Kultur.

Netzquellen

- Frenkel, Ulrike (2010): Harry Potter hat die Türen geöffnet.
<http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.all-age-literatur-harry-potter-hat-die-tueren-geoeffnet.1e6547d7-2425-4da6-b399-4df37c47d578.html> [Zugriff: 03.05.2017]
- Spreckelsen, Tilman (2009): Feindliche Übernahme.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kinderliteratur-feindliche-uebernahme-1840004.html> [Zugriff: 03.05.2017]
- Störiko-Blume, Ulrich (2011): Wir brauchen den unabhängigen Buchhandel.
<http://www.buchjournal.de/433685/> [Zugriff: 03.05.2017]

Filmografie

The Lion King. Regie: Allers, Roger / Minkoff, Rob. USA 1994. DVD. 88 Min.

The Muppets. Regie: Bobin, James. USA 2011. DVD. 103 Min.

Kurzvita

Lena Hoffmann, Dr., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für deutsche Sprache und Literatur II und der ALEKI – Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung der Universität zu Köln. Sie wurde mit einer Arbeit zur Mehrfachadressierung von Crossover-Literatur an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Kinder- und Jugendmedien und der Populärkultur.

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG | GKJF

2018

REZENSIONEN

Verzeichnis

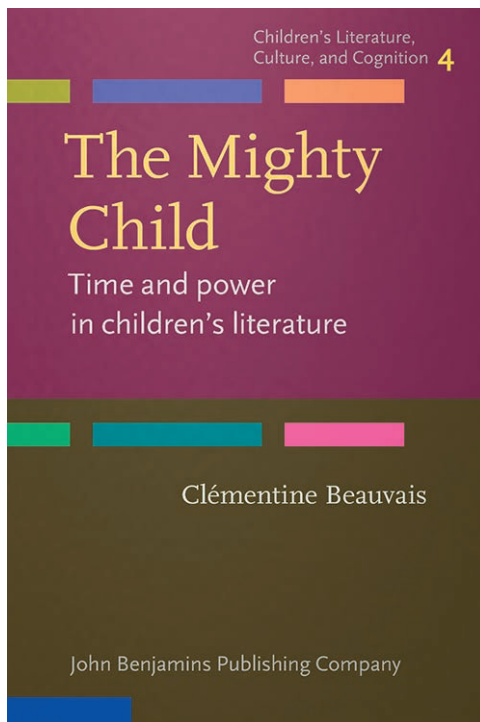
Einzelrezensionen

- 154 Beauvais, Clémentine: *The Mighty Child. Time and Power in Children's Literature* (THOMAS KULLMANN)
- 155 Dean-Ruzicka, Rachel: *Tolerance Discourse and Young Adult Holocaust Literature. Engaging Difference and Identity* (SUSANNE BLUMESBERGER)
- 157 Dolle-Weinkauff, Bernd (Hrsg.): *Geschichte im Comic. Befunde – Theorien – Erzählweisen* (CAROLINE WITTIG)
- 159 Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): *Erster Weltkrieg: Kindheit, Jugend und Literatur. Deutschland, Österreich, Osteuropa, England, Belgien und Frankreich* (KURT FRANZ)
- 161 Franz, Kurt / Lange, Günter (Hrsg.): *Der Stoff, aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers* (SABINE FUCHS)
- 163 Glasenapp, Gabriele von / Kagelmann, Andre / Giesa, Felix (Hrsg.): *Die Zeitalter werden besichtigt. Aktuelle Tendenzen der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Festschrift für Otto Brunken* (KARIN RICHTER)
- 165 Josting, Petra / Schmideler, Sebastian (Hrsg.): *Bonsels' Tierleben. Insekten und Kriechtiere in Kinder- und Jugendmedien* (KURT FRANZ)
- 167 Kriegleder, Wynfrid / Lexe, Heidi / Loidl, Sonja / Seibert, Ernst (Hrsg.): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur* (LENA HOFFMANN)
- 169 Kurwinkel, Tobias: *Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik* (ANNETTE KLIEWER)
- 171 Langenhorst, Georg / Naurath, Elisabeth (Hrsg.): *Kindertora – Kinderbibel – Kinderkoran. Neue Chancen für (inter-)religiöses Lernen* (RENATE GRUBERT)
- 172 Lathey, Gillian: *Translating Children's Literature* (HEIKE ELISABETH JÜNGST)
- 174 Mairbäurl, Gunda / Seibert, Ernst (Hrsg.): *Kulturelle Austauschprozesse in der Kinder- und Jugendliteratur. Zur genrespezifischen Transformation von Themen, Stoffen und Motiven im medialen Kontext* (SARAH TERHORST)
- 176 Maiwald, Klaus / Meyer, Anna-Maria / Pecher, Claudia Maria (Hrsg.): *»Klassiker« des Kinder- und Jugendfilms* (MICHAEL STIERSTORFER)
- 177 Mills, Claudia (Hrsg.): *Ethics in Children's Literature* (THOMAS KULLMANN)
- 179 Nast, Mirjam: *»Perry Rhodan« lesen. Zur Serialität der Lektürepraktiken einer Heftromanserie* (WOLFGANG BIESTERFELD)
- 181 O'Sullivan, Emer / Immel, Andrea (Hrsg.): *Imagining Sameness and Difference in Children's Literature. From the Enlightenment to the Present Day* (IRIS SCHÄFER)
- 182 Oetken, Mareile: *Wie Bilderbücher erzählen. Analysen multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch* (KATHARINA EGERER)
- 184 Schmideler, Sebastian (Hrsg.): *Wissensvermittlung in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Themen, Formen, Strukturen, Illustrationen* (SABINE PLANKA)
- 186 Standke, Jan (Hrsg.): *Wolfgang Herrndorf lesen. Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (SABINE PLANKA)
- 187 Viel, Bernhard: *Der Honigsammler. Waldemar Bonsels, Vater der Biene Maja. Eine Biografie* (RENATE GRUBERT)

- 189** Zellerhoff, Rita: *Komplexe sprachliche Strukturen in der Jugendliteratur. Aufgezeigt an Beispielen preisgekrönter Werke der Jugendjury des Deutschen Jugendliteraturpreises* (SUSANNE RIEGLER)

Sammelrezensionen

- 191** Anker, Martin u. a. (Hrsg.): *Grimms Märchenwelten im Bilderbuch. Beiträge zur Entwicklung des Märchenbilderbuches seit Mitte des 20. Jahrhunderts.* – Brinker-von der Heyde, Claudia u. a. (Hrsg.): *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.* – Joosen, Vanessa / Lathey, Gillian (Hrsg.): *Grimms' Tales around the Globe. The Dynamics of their International Reception* (THOMAS BITTERLICH)
- 194** Böhm, Kerstin: *Archaisierung und Pinkifizierung. Mythen von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur.* – Dangendorf, Sarah: *Kleine Mädchen in High Heels. Über die visuelle Sexualisierung frühadoleszenter Mädchen* (ANNETTE KLIEWER)
- 197** Gordon, Ian: *Kid Comic Strips. A Genre Across Four Countries.* – Kupczynska, Kalina / Renata Makarska (Hrsg.): *Comic in Polen. Polen im Comic.* – Kutch, Lynn Marie (Hrsg.): *Novel Perspectives on German-Language Comics Studies. History, Pedagogy, Theory.* – Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur (66) 2017: *Ein halbes Jahrhundert Carlsen Comics.* – Rosenfeldt, Reginald: *Comic-Pioniere. Die deutschen Comic-Künstler der 1950er Jahre* (FELIX GIESA)



Beauvais, Clémentine: *The Mighty Child. Time and Power in Children's Literature*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2015 (Children's Literature, Culture, and Cognition; 4). XII, 226 S.

Ausgangspunkt der hier vorliegenden Darstellung sind die seit den 1960er und 1970er Jahren geführten Debatten um Literatur und Sprache als Instrumente von Machtausübung und ideologischer Vereinnahmung, die durch Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan, or, The Impossibility of Children's Fiction* (London 1984), und John Stephens, *Language and Ideology in Children's Fiction* (London 1992), auch Eingang in die Kinderliteraturkritik gefunden haben. Die Verfasserin greift diese Diskussion auf, erweitert sie jedoch um Rückgriffe auf den Existentialismus Jean-Paul Sartres und Simone de Beauvoirs und gelangt zu Ergebnissen, die denen von Rose und Stephens zum Teil diametral entgegengesetzt sind. Das Hauptargument der Verfasserin liegt in einem neuen Verständnis von Macht. Nicht nur die erwachsenen Verfasser von Kinderliteratur verfügen über Macht, sondern auch das lesende Kind, das den Erwachsenen durch seine längere Lebenserwartung und größeres Entwicklungspotential überlegen ist. Wegen dieser Überlegenheit wird das

Kind zum Gegenstand des desire, der Sehnsucht bzw. des Verlangens, der Erwachsenen. Der Machtbegriff lässt sich der Verfasserin zufolge unterteilen in *authority*, die Macht der Erwachsenen aufgrund ihrer Erfahrungen und Kompetenzen, und *might*, die Macht der Kinder, die über die Ressource Lebenszeit verfügen. Während einerseits Kinderliteratur grundsätzlich eine didaktische Dimension hat (unabhängig davon, ob sie explizite Belehrungen enthält), ist sie andererseits auch Ausdruck des Wunsches, an den Entfaltungsmöglichkeiten von Kindern teilzuhaben: »Because the implied child reader of children's literature *might* be taught by the children's book something that the adult *does not yet know*, that child is powerful in some sense of the word power – a sense that I call ›might‹. The adult authority is not – or not just, and certainly not always – an omnipotent, manipulative, authoritarian, repressive, oppressive entity [...]. For at the heart of the didactic discourse of contemporary children's literature, even at its most didactic, lies a tension of power – of time-bound powers – between the authoritative adult and its desired addressee, the mighty child« (3). Unter den Gesichtspunkten »Time«, »Otherness« und »Commitment« nimmt die Verfasserin anhand von Beispielen aus der Kinder- und Jugendliteratur, mit einem Schwerpunkt auf Bilderbüchern, eine Präzisierung ihres theoretischen Ansatzes vor. Im ersten Kapitel erläutert sie den Gegensatz zwischen *puer aeternus* und *puer existens*. Während in ›älterer‹ Kinderliteratur das Bild eines sich selbst genügenden, glücklichen Kindes gezeichnet wird, das der Verfasserin zufolge romantischen Vorstellungen entspricht, findet sich in gegenwärtigen Erzähltexten der Typ des Kindes, das unterwegs ist und dessen Situation mit Heideggers Begriff des ›Geworfenseins‹ umschrieben werden kann, eine Situation, die Dave Sheltons Bilderbuch *A Boy and a Bear in a Boat* (2013) besonders anschaulich zum Ausdruck bringt (32–34). Der Rezensent möchte diese Argumentation noch zuspitzen: Kinderliteratur handelt schon immer vom in die Existenz geworfenen Kind. Der selbstgenügsame *puer aeternus* (wie Peter Pan, der nicht erwachsen werden will) ist eine Ausnahme und (da hat Jacqueline Rose recht) ein Konstrukt von Erwachsenen.

Wie die Verfasserin weiter ausführt, lassen sich Kindererzählungen als Gedankenexperimente verstehen, die in der Zukunft liegende Möglichkeiten ausloten, »illusions of promised plentitude« (52, 56) vermitteln. Anhand von Bilderbüchern, die Diskrepanzen zwischen Text und Bild bzw. Lücken oder ›Leerstellen‹ enthalten, illustriert die Verfasserin den paradoxen Wunsch erwachsener Autoren, »to trigger unpredictable responses in the child reader while at the same time seeking to control them« (78). Im Widerspruch zu Theoretikern, die im lesenden Kind ein »Subjekt« oder ein »Objekt« sehen, bezeichnet sie das lesende Kind als »Projekt« (95–101), dessen Ergebnis ebenso erwünscht wie unvorhersehbar ist – wie sie am Beispiel des Verhältnisses von Dumbledore und Harry in den *Harry-Potter*-Bänden augenfällig darstellt (100–101).

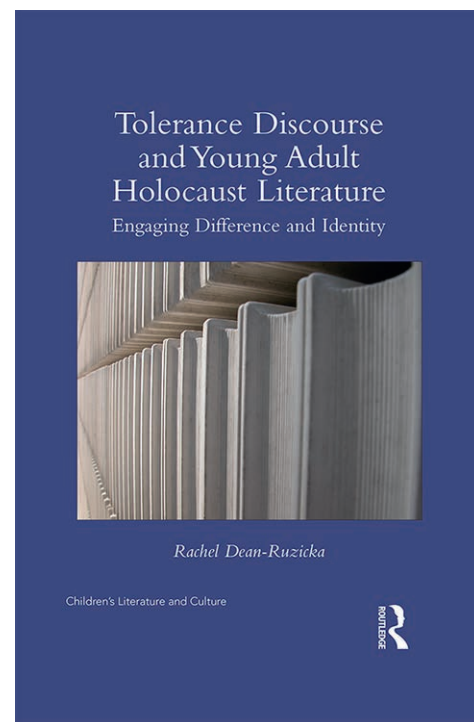
In einem weiteren Abschnitt und unter Rekurs auf Simone de Beauvoir wendet sich die Verfasserin ethischen Aspekten des existentialistischen Konzepts des »being-for-others« und »being-in-the-world« zu (135). Anhand von Rafik Schami, *Wie ich Papa die Angst vor Fremden nahm* (2003), und Armin Greder, *The Island* (2007), demonstriert sie therapeutische Effekte, die die Hinwendung zu Kindern für Erwachsene haben kann. Anhand von politisch engagierter Kinderliteratur illustriert die Verfasserin anschließend die »ambiguity of the didactic discourse«, eines Diskurses, der gleichzeitig »prescriptive and liberating« sei (184).

Das letzte Kapitel ist der »pedagogical romance« zwischen Erzieher und Kind gewidmet, die der Verfasserin zufolge viele jener Merkmale und Paradoxien aufweist, die Sartre in Liebesbeziehungen zwischen Erwachsenen erkennt (185–191) und die Beauvoir dem Verhältnis von Eltern und Kindern zuschreibt (191–195). Pädagogik wird zu einem Spiel, das Erwachsenen »indeterminacy« wiedergibt und sie dadurch ›reloaded‹ (204).

Das Buch ist nicht einfach zu lesen; es folgt dem gleichermaßen abstrakten wie metaphorischen ›Diskurs‹ von Denkern wie Sartre, Barthes, Foucault und Lacan. Wer sich jedoch auf den »jargon« der »dead French philosophers«, wie die Verfasserin bei den Danksagungen (xi) ironisch anmerkt, einlässt, ist überrascht und fasziniert. Während die Werke besagter Theoretiker und ihrer

Gefolgsleute in der Regel jegliche Literatur, jegliche Pädagogik und sogar die Sprache selbst unter Ideologieverdacht stellen, begründet die von der Verfasserin vorgenommene »existentialist theorisation of the adult-child relationship through children's literature« (5), ein affirmatives Verständnis von Kinder- und Jugendliteratur. *Harry-Potter*-Fans zum Beispiel (wie der Rezensent) werden nach der Lektüre des vorliegenden Werks nicht nur ihre Begeisterung als Manifestation eines menschlichen Grundbedürfnisses erkennen können, sondern erhalten auch argumentative Munition, die es erlaubt, mit den schärfsten Kritikern von Kinder- und Jugendliteratur in ein Gespräch einzutreten.

THOMAS KULLMANN



Dean-Ruzicka, Rachel: *Tolerance Discourse and Young Adult Holocaust Literature. Engaging Difference and Identity*. New York [u. a.]: Routledge, 2017 (Children's literature and culture). 198 S.

Die Autorin hat über vierzig Bücher über den Holocaust, die sich an junge Erwachsene richten, untersucht. Zusätzlich ist es ihr gelungen, durch die Einbeziehung aktueller Diskussionen über Neonazis, multikulturelle Erziehung, Rechte für Schwule und Lesben sowie über Toleranz den

Bezug zur Gegenwart herzustellen. Das Textkorpus umfasst jene Werke, die der so genannten »Young Adult Literature« zuzurechnen sind, ein Begriff, der schwer zu definieren ist, aber meist das Lesealter von 12–20 umfasst. Ebenso schwierig ist die Definition von Holocaustliteratur. Zu den Auswahlkriterien zählen das Vorhandensein von jungen bedrohten ProtagonistInnen und die Schilderung eines Reifeprozesses. Vor dem Hintergrund dieser heterogenen Diskurse fasst die Autorin schon zu Beginn zusammen: »There is no singular book that can explain the Holocaust to a young adult. In fact, as many Holocaust scholars have noted, there is no explanation to be had at all as the events of the Nazi era defy reason itself« (18).

Die Analysen beginnen mit dem *Tagebuch der Anne Frank* und dessen Einfluss auf später publizierte Holocaustliteratur. An einigen Werken, 1999 bis 2013 erschienen, zeigt die Verfasserin exemplarisch auf, wie unterschiedlich die Figur Anne Frank immer wieder aufgegriffen wurde. Im zweiten Kapitel steht die Darstellung der Komplexität jüdischen Lebens im Vordergrund, etwa in Art Spiegelmans Comic *Maus*. Das dritte Kapitel handelt von jenen Personen, die während der NS-Zeit als »lebensunwertes Leben« bezeichnet wurden: Homosexuelle, Kranke, Behinderte, aber auch Roma und Sinti. Die Ausgrenzung und Verfolgung letzterer werden zum Beispiel in den Romanen *Farewell Sidonia* (1991) von Erich Hackl, Alexander Ramatis *And the Violins Stopped Playing* (1986) und Jerry Spinellis *Milkweed* (2003) dargestellt. In einem weiteren Kapitel fokussiert Dean-Ruzicka auf die Darstellung von Hitler, die Nazis und die Deutschen in ihrer Gesamtheit. Dahinter steht die oft gestellte Frage, warum so viele Deutsche Hitler folgten. Auch die mehr oder weniger gelungene Vergangenheitsbewältigung findet in Büchern oder Comics für junge Erwachsene ihren Niederschlag. Bette Greene's vielfach ausgezeichneten Roman *Summer of My German Soldier*, 1978 unter dem Titel *Summer* verfilmt, handelt von einem 12jährigen jüdischen Mädchen, das sich während des Zweiten Weltkrieges in Amerika mit einem jungen Deutschen anfreundet, der entgegen ihren Erwartungen viel netter ist als erwartet. John Boynes Werk *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) thematisiert aus der Sicht eines neunjährigen Jungen das ihm

Unverständliche des Holocaust. Bruno, der Sohn eines deutschen Lagerkommandanten, findet in Shmuel einen Spielkameraden hinter der Abspernung, deren Bedeutung Bruno verborgen bleibt. Immer wieder kriecht Bruno unter dem Zaun hindurch zu Shmuel und hilft ihm bei der Suche des plötzlich verschwundenen Vaters. Naiv wie er ist, weiß er nichts über Juden, deren Ausgrenzung, über Lager und die Gefahr, die den beiden Freunden droht. Als Bruno eines Tages seine Kleidung gegen einen »gestreiften Pyjama«, die Häftlingskleidung, tauscht, wird er gemeinsam mit Shmuel gefangengenommen und vergast. Dieses Buch wurde zwar ebenfalls mehrfach ausgezeichnet, zum Teil aber auch wegen seiner historisch falschen Fakten kritisiert, so wäre es niemals möglich gewesen, dass ein Kind mehrmals unbemerkt im Lager ein- und ausgeht. David Chotjewitz' Roman *Daniel Half Human and the Good Nazi* (2004) schildert die Freundschaft zweier Jungen im Jahr 1933. Beide träumen davon, zur Hitlerjugend zu gehören, bis Daniel erfährt, dass seine Mutter aus einer jüdischen Familie stammt. Sein Freund Armin, in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, erhofft sich die Aufnahme in die SS wegen der guten Ausbildungsmöglichkeiten. Armin warnt Daniel vor geplanten Attacken der Nazis gegen ihn und seine Familie. Daniel gelingt die Flucht in die USA. Bei einer späteren Begegnung glaubt Daniel Armin nicht, dass dieser nicht in der SS gewesen war. Armin wird also als ambivalente Figur dargestellt, als einer, der sich den Nazis anschloss, aber gleichzeitig als ein Mensch, dem Freundschaft mehr bedeutet als die Gefahr, in die er sich begibt, indem er Daniel rettet.

In *Hitler Youth: Growing Up in Hitler's Shadow* (2005) gelingt es Susan Campbell Bartoletti, anhand von zwölf deutschen Kindern, einige davon enthusiastische Mitglieder der Hitlerjugend, andere im Widerstand tätig, unterschiedliche Geisteshaltungen aufzuzeigen und die Hitlerjugend aus einer historischen Perspektive zu betrachten. Ilse Koehns Erzählung *Mischling, Second Degree* (1977) gibt einen Einblick in den BDM und erzählt die Geschichte eines Mädchens, das seine jüdischen Wurzeln erst spät entdeckte.

Im letzten Kapitel beschäftigt sich Dean-Ruzicka mit Werken über Neonazis. Eines davon, Laura

Williams' Roman *The Spiders Web* (1999), thematisiert die Vernachlässigung von Kindern und Jugendlichen. Lexi schließt sich aus Einsamkeit einer Skinhead-Gruppe an, rasiert sich den Kopf und lässt sich ein Hakenkreuz tätowieren. Erst nach und nach realisiert sie, welche Motive und Absichten ihre neuen Freunde wirklich haben. Han Nolans Roman *If I Should Die Before I Wake* (2003), handelt von Hilary, die sich Neonazis zugehörig fühlt und bei der erst ein Unfall einen Sinneswandel bewirkt. Auch sie stammt aus einem desolaten Elternhaus, der Vater starb bei einem Arbeitsunfall, laut Hilary war sein jüdischer Chef daran schuld. Die Novelle *Apt Pupil* (1983) von Stephen King, ebenfalls später verfilmt, handelt von der Freundschaft zwischen dem Teenager Todd und einem untergetauchten ehemaligen KZ-Aufseher; er erpresst diesen und ist süchtig nach dessen Geschichten aus seiner brutalen Vergangenheit. Weitere behandelte Werke sind Carol Matas' *The Freak* (1997) und Mats Wahls *The Invisible* (2000).

Rachel Dean-Ruzickas Intention besteht u. a. darin, mit Hilfe der von ihr untersuchten Werke auch über ethische Prinzipien zu reflektieren. Um dies zu erreichen, schlägt sie am Schluss vor, sich bewusst zu machen, wie Identität und Kultur strukturiert sind und in der Jugendliteratur dargestellt werden. Erziehende sollten ein Auge darauf haben, wie Stereotypen durch Texte verbreitet werden und dies mit den Kindern und Jugendlichen diskutieren. Zudem sollte man sich im Klaren darüber sein, dass Identität durch Geschichte und Machtverhältnisse erzeugt wird und niemals zu eindimensional betrachtet werden darf. Die vorliegende Studie gibt einen guten Überblick über kinder- und jugendliterarische Werke, die, entsprechend kontextualisiert, zu Toleranz anregen können, gleichzeitig einen wichtigen Beitrag zum Begreifen der Vergangenheit leisten, aber auch Bezüge zur Gegenwart herstellen. Das Register erlaubt ein rasches Auffinden von Namen, Werken und Begriffen.

SUSANNE BLUMESBERGER



Dolle-Weinkauff, Bernd (Hrsg.): *Geschichte im Comic. Befunde – Theorien – Erzählweisen*. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2017. 328 S.

Ausgehend von der 10. Wissenschaftstagung für Comicforschung versammelt Bernd Dolle-Weinkauff mit *Geschichte im Comic* 20 Beiträge, die das Thema interdisziplinär beleuchten. Die AutorInnen kommen aus Medien-, Kultur-, Literatur- und Geschichtswissenschaften. Die Beiträge sind in vier Bereiche aufgeteilt: Zuerst werden theoretische Annäherungen an Begriff und spezifische Qualitäten von Geschichtscomics vorgestellt, anschließend deren Erzählweisen. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit Comics, die Geschichte von der Antike bis ins 20. Jahrhundert thematisieren, das vierte mit Comicerzählungen über Krieg und Frieden im 20. Jahrhundert.

In den theoretischen Annäherungen zeigt zunächst Dolle-Weinkauff, dass bisher keine zufriedenstellende Definition von Geschichtscomics gefunden wurde. Die Schwierigkeit einer Typisierung, die für Geschichtswissenschaft und Literaturwissenschaft gelten kann, thematisiert anschließend auch Christine Gundermann. Es braucht noch einige Diskurse, um mittelfristig Genrekonventionen herauszuarbeiten. Jörg Ahrens widmet sich Qualitäten des Comics zur Darstellung

von Geschichte. Mit seinen narrativen und grafischen Zugriffen leiste er mehr, als nur ein klassisches Verfahren der Verfremdung anzuwenden (vgl. 55). Stephan Packard erkundet abschließend drei Geschichtscomics im Hinblick auf doppelten historischen Bezug, »that both depicts time and indicates the time in which that depiction was created, and confronts one with the other« (58). Im zweiten Kapitel über spezifische Erzählweisen stellt Tanja Zimmermann Geschichtscomics vor, die Elemente mystischen Erzählens beinhalten und Abstand zur sachlichen Geschichtsschreibung herstellen. Damit können sie aus dem Historischen ins Poetische und aus dem Dokumentarischen ins Fiktiv-Imaginäre übergehen. Bildintegration steht bei Alexander Press im Fokus. Der ursprüngliche Zweck des integrierten Bildes könne direkt verwendet, verstärkt oder allegorisiert werden, sodass der Sinngehalt der Geschichten mit verschiedenen Bildtypen konstruiert werden könne (vgl. 105). Nathalie Veith beschreibt eine postmoderne Form der Geschichtsdarstellung im Comic, die von Misträuen in Objektivität und visuellen Repräsentationen geprägt ist. Geschichte als »Ich-Bildner« (122) wird von Andreas Heimann thematisiert. So sind etwa in Don Rosas *The Life and Times of Scrooge McDuck* (2009) historische Ereignisse mit der Entwicklung des Protagonisten verzahnt und ihm untergeordnet. Im letzten Beitrag dieses Kapitels unternimmt Carolin Führer den Versuch einer narratologischen Typenbildung zu Geschichtscomics. Ihr dreistufiges Modell unterscheidet in Objekt- und Subjektauthentizität sowie unzuverlässige Authentizität.

Das dritte Kapitel thematisiert Geschichte im Comic von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Zu Beginn zeigt Maximilian Görner, dass Comics durch ihre vielschichtig transportierten Geschichtsbilder und Hinweise über ihren zeitgenössischen Entstehungskontext geeignet sind, Geschichtsbewusstsein zu entwickeln. Anja Lange erläutert die mit dem japanischen Ninja vergleichbare historische Figur des Kosaken, die für die Comicreihe *Daophak* (2012) zentral ist. Hier wird ein Bild der Vergangenheit als Deutungs- und Orientierungsmuster für die Gegenwart aktualisiert. Lukas Sarvari beschreibt, wie japanische Geschichte in historischen Comics von Kazuo Kamimura zum Fundus

für »gefällige Geschichten« (186) gerät, deren Geschichtsbild von Stereotypen und Verdrängung gekennzeichnet ist. Hans-Joachim Backe beschäftigt sich mit der Comicserie *The League of Extraordinary Gentlemen* (u. a. 2003; 2007; 2009), die ein Produkt des sozio-politischen Klimas sei. Historiencomics im Zeichen schwedischer Neutralitätspolitik 1942/1943 werden anschließend von Michael F. Scholz thematisiert. Im Widerspruch zwischen antirussischer Einstellung und Sympathien für die Anti-Hitler-Koalition stellen sie über Kultur- und Mediengeschichte hinaus interessante historische Quellen dar. Markus Oppolzer widmet sich der Bürgerrechtsbewegung der 1950er und 60er Jahre. Angelehnt an eine autobiografische Erzählung sei die grafische Aufbereitung des Stoffes wegen tiefgründig eingesetzter Stilmittel grafischen Erzählens und historischer Authentizität ein guter Ausgangspunkt, um mit Jugendlichen über das Thema zu sprechen (vgl. 236). Als nächstes stellt Sándor Trippó drei Dimensionen des Historischen in Geschichtscomics der Vorwendezeit über die DDR heraus: Erstens vermitteln sie zeithistorische Erfahrungswelten, zweitens konservieren sie Sichtweisen ihrer Entstehungszeit, drittens sind sie Teil einer Erzähltradition des Geschichtscomics (vgl. 249f.) Abschließend zeigt Matthias Harbeck am Beispiel verschiedener Comicserien, wie durch die Geschichte hindurch von unterschiedlichen westlichen Kulturen Stereotype über Afrika verwendet und reaktiviert werden (vgl. 269).

Das vierte Kapitel über Krieg und Frieden im 20. Jahrhundert beginnt mit einem Beitrag von Frank Estelmann, der französische Comics über den Ersten Weltkrieg vergleicht. Zeitgenössische Comics seien keine Dokumente zur Visualisierung des Historischen, sondern übernehmen die »eigentlich traditionelle Funktion der Kunst: Ästhetik gegen Geschichte zu setzen.« (289) Christian Chappelow thematisiert die Manga-Reihe *Gekiga Hittorâ* (1971), die sich vom Trend in Japan abkehrt, gewisse Facetten der Kriegsvorgänge zu verleugnen. Dass Comics zum Thema Atomkraft und Atomkrieg in den 1970 und 80er Jahren in Europa und Nordamerika Hochkonjunktur hatten, zeigt Sylvia Kesper-Biermann. Darin auffallend seien Verweise auf historische Ereignisse, die Gegenwart bzw. Zukunft der Geschichte gegenüberstellen (vgl. 317).

Insgesamt bietet der Sammelband einen vielperspektivischen Blick, der allerdings Vorteil und Nachteil zugleich ist. Durch die fehlende Einleitung sind der Kontext der Beiträge und ihre Beziehung untereinander unklar. Diese mangelnde Verbindung zeigt sich auch darin, dass es keine Bezüge zwischen den Beiträgen gibt. Dies ist insbesondere angesichts des schwer zu definierenden Themas Geschichtscomic problematisch. Mit Begrifflichkeiten wird dabei unterschiedlich verfahren. Inhaltlich wird Geschichte im Comic gattungsspezifisch, zeitlich und geografisch in der größtmöglichen Breite bedient: Es gibt Mangas, Comicserien und Graphic Novels mit Erzählungen von der Antike bis hin zu zeitgenössischen Einflüssen, die in der DDR, Japan, Schweden oder den USA angesiedelt sind. Diese Vielfalt lässt den Sammelband schließlich auseinanderfallen. Neben inhaltlichen Aspekten zeigt sich das Fehlen von Gemeinsamkeiten auch in formaler Hinsicht: struktureller Aufbau, Sprache (englisch, deutsch) und Literaturangaben werden unterschiedlich gehandhabt. So bleibt es bei einer Ansammlung von interessanten Aufsätzen, die sich im weiten Sinne mit Geschichte im Comic beschäftigen.

CAROLINE WITTIG



Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): *Erster Weltkrieg: Kindheit, Jugend und Literatur. Deutschland, Österreich, Osteuropa, England, Belgien und Frankreich*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2016 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 104). 356 S.

Das Jahr 1914, das den Beginn des Ersten Weltkriegs markiert, spielt – vergleichbar 1789 – selbst in onomastischer Definition eine symbolträchtige Rolle. Da verwundert es nicht, dass im Umkreis des hundertjährigen Gedenkjahres 2014 nicht nur in Deutschland etliche wissenschaftliche Tagungen stattfanden und es zu einer Fülle an Publikationen kam. Der vorliegende Band ist die gedruckte Summe der internationalen Konferenz »1914/2014 – Erster Weltkrieg. Kriegskindheit und Kriegsjugend, Literatur, Erinnerungskultur«, die im September 2014 in Frankfurt am Main stattfand. Er enthält neben den Tagungsbeiträgen auch einige überarbeitete Aufsätze, die bereits anderweitig erschienen waren, was durchaus angebracht ist, da somit ein umfassenderer Zugang zu einem wichtigen Thema geschaffen wurde. Die Internationalität der Beiträge ist von besonderer Bedeutung, werden doch damit auch die wesentlichen am Krieg beteiligten Länder und ihre unterschiedlichen Perspektiven berücksichtigt.

Hervorzuheben ist zudem, dass verschiedene Genres und Medien der Kinder- und Jugendliteratur wie Bilderbuch, Kinder- und Jugendroman, Kinder- und Jugendzeitschrift sowie Kriegstagebuch berücksichtigt wurden.

Der Band enthält 19 Beiträge, darunter neun englischsprachige, und ist übersichtlich in sieben Abschnitte gegliedert, die sich jeweils auf die im Untertitel genannten Länder bzw. Regionen beziehen, während der erste Abschnitt die grundlegende »Einführung« des Herausgebers darstellt. Akribisch verfolgt Ewers die Forschung der letzten Jahrzehnte und gibt Hinweise auf wesentliche Monographien, Aufsätze, Ausstellungskataloge und Bibliographien. Aufschlussreich ist Ewers' Blick auf die unterschiedlichen Sichtweisen, wenn er den Weg von der geschichtsdidaktischen Darstellung zur »Erinnerungskultur«, speziell der »familiären«, und die Entwicklung vom »erinnerungskulturellen zum historischen Roman« aufzeigt.

Im II. Abschnitt, »Deutschland«, ist der Herausgeber zweimal vertreten, mit »Anmerkungen zur deutschen Kinder- und Jugendliteratur des Ersten Weltkriegs«, in denen er auch die oftmals unberücksichtigte Kinderlyrik berührt, und mit Ausführungen zu einigen Romanen im Beitrag »From the school desk to the front«.

Speziell dem Bilderbuch widmet sich Bernd Dolle-Weinkauff und gibt einen stringenten »Abriss der Themen, Typen und Tendenzen«, wobei er auch Österreich mit einbezieht. In seinen Ausführungen wird klar, welche außerordentliche Bedeutung Kinderspiele und Spielzeug für die »spielerische« Kriegserziehung haben.

Mit besonders eindrucksvollen Zeugnissen, nämlich mit »Diaries«, beschäftigt sich Andrew Denson, und zwar mit Ernst Buchners *Wie es damals daheim war. 1914–1918: Das Kriegstagebuch eines Knaben* (1930) und Jo Mihalys ... *da gibt's ein Wiedersehen! Kriegstagebuch eines Mädchens 1914–1918* (1982). Schließlich nimmt Thomas F. Schneider in seinem Aufsatz zur internationalen Rezeption von Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* ein einzelnes Werk, einen Weltbestseller, in den Fokus und zeigt dessen Weg als Antikriegsbuch in die Schulen und an die Universitäten auf, macht aber gleichzeitig die unterschiedlichen Interpreta-

tionsansätze deutlich. Das Werk habe schließlich »erneut eine Wandlung in der internationalen Wahrnehmung erfahren – nun nicht mehr als Primärquelle, sondern als Beispiel für die mediale Aufbereitung eines historischen Ereignisses in einem von Kontext, Kultur und historischer Situation bestimmten Zusammenhang« (128).

Abschnitt III enthält drei Beiträge zur österreichischen Kinderliteratur. Christa Hämmerle macht die schulische Kriegserziehung und den Missbrauch kindlicher Not bewusst, Friedrich C. Heller zeichnet die Verquickung von Kriegserziehung und Lektüre für »Jugend und Volk« in Österreich nach und Ernst Seibert untersucht an den Werken bekannter Autoren wie Ebner-Eschenbach, Molnar, Salten, Ginzkey und Sonnleitner die »Identitätsprofile der Klassiker österreichischer Kinder- und Jugendliteratur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts«; er kommt zu dem Ergebnis, dass bei allen Autoren der Verlust der Heimat eine zentrale Rolle gespielt habe.

In Abschnitt IV zu Osteuropa stellt Frank M. Schuster mit »Kriegserfahrungen junger osteuropäischer Jüdinnen« wiederum persönliche Zeugnisse ins Zentrum, »festgehalten in zwei Tagebüchern«, während Paweł Zimniak in seinem Beitrag zur Erfahrung des Ersten Weltkriegs in der polnischen Literatur 1914–1919 aufzeigt, dass es hier nicht primär um die Darstellung von Kriegshandlungen geht, »sondern um bestimmte in den Texten eingeschriebene Positionen ›ichhafter Wahrnehmung« (226).

Im ersten Beitrag des fünften Abschnitts, England gewidmet, greift Anja Tschörtner einen Genderaspekt auf und kommt zu dem Ergebnis, dass englischen Mädchen weitergehende Erfahrungen an Heimat- und Kriegsfront zugestanden wurden als deutschen Heranwachsenden. Beeindruckende persönliche Erfahrungen stellt Michael Paris in seinem Beitrag »Boy of my heart. The Death of Roland Leighton« dar. Im Zusammenhang mit dem Prozess von Ereignis – Geschichte – Erzählung ist Dorothea Flothows Beitrag »The First World War becomes History. Strategies of Remembrance in 1920s British School Novels« zu sehen.

Der letzte Abschnitt (VI) fasst Beiträge über Belgien und Frankreich zusammen. Der flämischen Kinderliteratur zwischen 1970 und 2014 widmet sich

Jan Van Coillie; die Leser erhalten einen Blick aus großer Distanz auf eine ihnen nicht vertraute Zeit. Welch entscheidender kultureller Wendepunkt der Erste Weltkrieg war, macht auch Manon Pignot in ihrem Beitrag »The Great War Generation: French Children's Private Experiences of the First World War« deutlich. Den »Between Pacifism and Unilateral View« angesiedelten Blickwinkel von französischer Kinderliteratur der jüngsten Zeit auf den Ersten Weltkrieg untersucht Daniel Delbrassine, wobei er meint, dass man bei dieser Literatur von Informations- und Erziehungsbüchern sprechen könne, von »informational fiction«. Véronique Léonard-Roques untersucht aus vergleichender Perspektive vor allem die englischen und französischen Romane, die aus weiblicher Sicht verfasst wurden.

Damit wird in diesem Sammelband ein weiter Bogen gespannt, der die wichtigsten kriegsbeteiligten Nationen berücksichtigt, der unterschiedliche Perspektiven eröffnet, auch die genderfokussierten, der wesentliche kinderliterarische Genres erfasst und der vor allem auch die Literatur mit einbezieht, die vor, während und nach dem Krieg bis in die Gegenwart entstanden ist, so dass sich bei aller Unterschiedlichkeit der Beiträge ein unglaublich breites Spektrum ergibt. Aufgrund dieser Vorzüge kann der Band als unabdingbare Voraussetzung für die Beschäftigung mit dieser Thematik und als Grundlage für jede weitere Forschung gelten.

KURT FRANZ



Franz, Kurt / Lange, Günter (Hrsg.): *Der Stoff, aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2015 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur; 44). 261 S.

Mit dem vorliegenden Sammelband gedenkt die Deutsche Akademie für Kinder- und Jugendliteratur ihres berühmten Gründungsmitglieds und Initiators sowie langjährigen Redakteurs des *Volkacher Boten* Otfried Preußler. Darin versammeln die Herausgeber die Beiträge der im Frühjahr 2014 stattgefundenen Tagung, bei der besonders die intertextuellen Bezüge im Werk Preußlers im Fokus standen. Eröffnet wird der Band jedoch mit einem Überblick zu Leben und Werk von Preußler, den Günter Lange mit seinem überarbeiteten Lexikonartikel (von 2008) liefert. Es schließt sich eine fundierte Einschätzung von Preußlers Werk für die deutsche Kinderliteratur der 1950er-Jahre von Andrea Weinmann an. Sie untermauert aus unterschiedlichen Perspektiven die »maximale« Repräsentativität Otfried Preußlers in der neuen Kinderliteratur der 1950er-Jahre. Am Beispiel von *Der kleine Wassermann* (1956) zeigt sie, wie dort die neue Strömung der Kindheitsautonomie und die Forderung nach Kindgemäßheit umgesetzt wird und auf welche Weise Preußler

Textverständlichkeit und Textattraktivität einlöst, wobei er dezidiert auf explizit Didaktisches zugunsten des Lesevergnügens verzichtet. Mit seinem zweiten Beitrag nimmt Günter Lange die thematische Fokussierung auf, indem er Preußlers Zugang und Interesse an der Volksliteratur an zwei Bilderbüchern (*Pumphutt und die Bettelkinder* von 1981 und *Wasserschratz und Tatzenkatze* von 2001) sowie dem Roman *Krabat* (1971) erläutert. Auch dieser Beitrag ist die Überarbeitung eines Textes für einen früheren Sammelband zu Preußler (*Otfried Preußler. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt*, 2013). Die mit »Otfried Preußler und die Volksliteratur« von Lange begonnene Diskussion über den Einfluss von volksliterarischen Erzählungen auf das Schreiben von Preußler wird weitergeführt durch Karin Richters Beitrag »Jugendroman – Sage – Mythos. Otfried Preußlers *Krabat* im Kontext der sorbischen *Krabat*-Dichtungen von Jurij Brezan und Merzin Nowak-Njechorński«. Das gesamte Leben Krabats als Wohltäter – »edler Räuber« bis zum Tod – erzählen die späteren Varianten von Brezan und Preußler nicht. »Brezans *Krabat* trägt (...) auch Züge einer Faust-Gestalt (er wird nicht selten als der wendische Faust bezeichnet)« (191), der Wahrheit, Wissen und Freiheit für Geknechtete erlangen möchte. Preußlers Text führe allmählich in die Geheimnisse der Mühle und deren Gesetze ein. Er verbinde »die detaillierte Beschreibung des ›normalen‹ Lebens auf der Mühle mit Traum-Sequenzen« (193). Die angesprochenen Lebensfragen, wie die Bedeutung von Freundschaft und Liebe, Vertrauen und Betrug usw. werden, wie Richter abschließend bemerkt, von den drei Autoren unterschiedlich fokussiert.

Den religiösen Elementen im Werk von Otfried Preußler, die auch in *Krabat* zu finden sind, folgt Erich Jooß, in dem er auch *Die Abenteuer des starken Wanja* und *Die Flucht nach Ägypten* untersucht. Bezeichnend für die besondere Erzählweise des Autors bleibe die mögliche, aber nicht notwendige Kenntnis religiöser bzw. christlicher Erzähltraditionen für ein Verständnis seiner Geschichten. Für Jooß lassen sich in der Figur des starken Wanja Analogien zum heiligen Christopherus finden, wie in erzählenden Passagen zur heidnisch-magischen Welt. Bei *Krabat* könnte der christliche Auferste-

hungsglaube als eine Lesevariante dienen:

»Immerhin erlebt der wendische Betteljunge einen dreijährigen Karsamstag in der Zaubermühle« (145). In *Flucht nach Ägypten* bediene sich Preußler der Erzählhaltung von Legenden, einer »zuversichtlichen Gelassenheit, die Gewissheit, dass sich alles zum Guten wenden wird« (148).

Eine andere Erzähltradition verfolgen zwei Beiträge zu *Die kleine Hexe* von Nadine Heiduk und Heinke Kilian. Weshalb aber Heiduks grundlegende Auseinandersetzung mit Hexen (»Zwischen Tradition und Innovation«) ausgehend von der Antike, den religiösen Vorstellungen im *Hexenhammer*, zu den Darstellungen in Literatur und im Märchen bis hin zur Entwicklung eines emanzipatorischen Bildes der guten Hexe wie bei *Die kleine Hexe* nicht vor Heinke Kilians Beitrag zu *Die kleine Hexe* und den Folgen, die die kinderliterarischen Nachfolger der *Kleinen Hexe* aufspürt und vergleicht, sondern an den Schluss positioniert wurde, bleibt unklar. Als profunder Kenner der Rubezahl-Sammlung von Otfried Preußler geht Kurt Franz in seinem Beitrag »Der Herr des Riesengebirges. Rubezahl im literarischen, künstlerischen und didaktischen Diskurs von Johannes Praetorius bis Otfried Preußler« der Entwicklung des Sagen-Stoffes und deren unterschiedlichen Erzählstrategien nach. Es wird deutlich, dass Preußler die Genealogie des Stoffes gut kannte und sich unterschiedliche Aspekte für seine Rubezahl-Dichtungen in differierenden Varianten zu eigen machte. Dass Kurt Franz hier zudem die Rubezahl-Sammlung Otfried Preußlers, die nun in der Staatsbibliothek von Berlin zu finden ist, auflistet (wenngleich unkommentiert), ist für Forscherinnen und Forscher zum Thema von besonderem Interesse.

Gudrun Schulz untersucht in ihrem Beitrag »Otfried Preußler und Werner Schinko. *Wasserschratz und Tatzenkatze* – Wie Grundschüler sich Text und Bild aneignen« die Lektüre des Bilderbuches für Grundschulkindern. Sie thematisiert die Möglichkeit, sich durch das Werk Unbekanntes durch bekannte Genres wie Märchen und Sage anzueignen: wie der Natur- und Kulturraum (auch in den Bildern) das Geschehen bestimmt und wie die typisierten Figuren als Spieler- und Gegenspieler erkannt werden können. Zugleich zeigt sie auf, wie Kinder selbst das Bilderbuch erweitern.

Möglichkeiten für einen kompetenzorientierten Literaturunterricht zeigt Katrin Manz mit der Lektüre von *Die Abenteuer des starken Wanja*. Nach der inhaltlichen Vorstellung und didaktischen Überlegungen folgen methodische Möglichkeiten, die sich in kopierfähigen Arbeitsblättern zu einzelnen Aspekten des literarischen Lernens und einem Lesekompetenztraining mit einem Sachtext niederschlagen.

Den Abschluss bilden ein kurzer Einblick in die gemeinsame Geschichte des Thienemann Verlages und seines prominenten Autors, die Vorstellung aktueller Preußler-Ausgaben durch Jutta Wenske und ein »paar Gedanken« des Illustrators Mathias Weber über das Kolorieren der Originalillustrationen der Klassiker *Räuber Hotzenplotz*, *Die kleine Hexe*, *Das kleine Gespenst* und *Der kleine Wassermann*.

Die hier thematisch zusammengefasst besprochenen Beiträge sind im Band nicht gebündelt, vielmehr erscheinen die Beiträge willkürlich aneinandergereiht, wodurch die diskursive Lektüre der Artikel zu denselben Werken, selbst wenn die VerfasserInnen auf unterschiedliche Quellen zurückgreifen, unnötig erschwert wird.

SABINE FUCHS



Glasenapp, Gabriele von / Kagelmann, Andre / Giesa, Felix (Hrsg.): *Die Zeitalter werden besichtigt. Aktuelle Tendenzen der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Festschrift für Otto Brunken*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2015 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 99). 372 S.

Mit subtilen Analysen literarischer Texte bietet die Aufsatzsammlung einen fulminanten Einblick in verschiedene Gegenstände der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Im Nachhinein wurde die Publikation, die anlässlich der Emeritierung von Otto Brunken sein Wirken würdigen sollte, zu einem Nachruf. Am 30. März 2017 starb der ausgewiesene Forscher. Nun ist diese Festschrift auch Anlass, über die wissenschaftlichen Gegenstände nachzudenken, die Otto Brunken mit Weitblick und Akribie ins Zentrum seiner Forschungen gerückt hat und damit einen wesentlichen Impuls vermittelte, unübersehbare Einseitigkeiten der literaturwissenschaftlichen und literaturdidaktischen Zuwendungen zur Kinder- und Jugendliteratur und ihrer medialen Kontexte zu erkennen und neue Zugänge zu wagen. Der vorliegende Band mit seinen klug ausgewählten und zusammengestellten Beiträgen bietet dazu eine Fülle von Anregungen. Im Teil I, »Historische Aspekte der Kinder- und

Jugendliteraturforschung«, verweist Hans-Heino Ewers mit Wolfgang Bächlers ›Jugendtragödie‹ *Der nächtliche Gast* (1950) auf einen Jugendroman, der Überlegungen zur Gattungsspezifität bzw. zu Abgrenzungsfragen der Jugendliteratur und der Erwachsenenliteratur evoziert. Ewers geht es um eine wirkungsästhetische Analyse, die die Adressierung des Romans mit Blick auf das Sinnpotential und die intertextuellen Bezüge in all ihren Facetten erfasst. Erich Schöns Ausführungen zur »Archäologie der modernen Lesepädagogik im 18. Jahrhundert« rücken die Lesesucht-Debatten ins Zentrum seines Beitrages, in dem er verschiedene gesellschaftliche Konnotationen im Feld der Warnungen vor der weiblichen Lesesucht aufzeigt. Ernst Seiberts Beitrag zu Alois Theodor Sonnleitner stellt hingegen – wie im Titel hervorgehoben – vor allem eine Spurensuche dar. Nachdem er das Werk Sonnleitners zunächst in einen Bezug zur Klassiker-Debatte gesetzt und auf die beachtliche Verbreitung und Wirkung der *Höhlenkinder* (1918–1920) verwiesen hat, erfolgt eine Verortung von Sonnleitners Œuvre im zeitgenössischen politischen, gesellschaftlichen, ideengeschichtlichen und pädagogischen Kontext, vor allem werden Bezüge zu Charlotte Bühlers Altersstufen-Lesemodell hergestellt.

Einen ebenfalls von historischen und literaturhistorischen Kenntnissen getragenen Zugang bietet im Teil II, »Aspekte der kinder- und jugendliterarischen Bildforschung«, die Studie von Gina Weinkauff und Bernd Dolle-Weinkauff zu Bilderbuch und Gedichtadaption. Zunächst wenden sie sich der Edition *Die Ammenuhr. Aus des Knaben Wunderhorn. In Holzschnitten nach Zeichnungen von Dresdner Künstlern* (1843) zu, kennzeichnen den biedermeierlichen Charakter des Kinderbuchprojektes und erfassen dabei in überzeugender Weise einzelne Elemente der Bildsprache und ihres Wirkungspotentials. Mit den Interpretationen zu Peter Schössows Bilderbuch zu Goethes *Meeresstille* und *Glückliche Fahrt* und zu Hannes Binders All-Age-Bilderbuch zu Mörikes *Um Mitternacht* kennzeichnen die VerfasserInnen die Vielfalt klassischer Gedichtaneignung im Bilderbuch und zeigen die medien-spezifischen Modifikationen auf, die sich im Prozess der Aneignung von Gedichten in Bildwelten ereignen können. Die erzählende

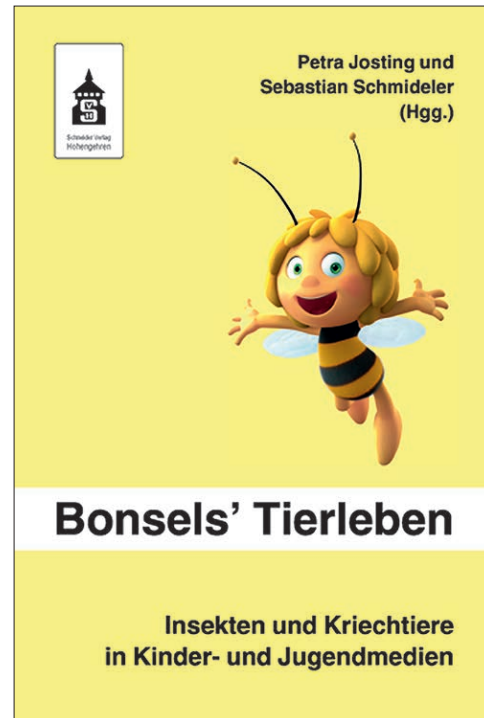
Lesart des Gedichts als Bilderbuch für Kinder könnte vielleicht auch Chancen für einen Literaturunterricht bieten, der Kindern Wege zu Lyrik und klassischer Dichtung ebnet. Maria Linsmann geht in ihrem Beitrag über Kindheitsdarstellungen im Bilderbuch vom 19. bis zum 21. Jahrhundert der Frage nach der Widerspiegelung von vorherrschenden gesellschaftlichen und pädagogischen Vorstellungen der verschiedenen Zeiten zur Rolle des Kindes nach. Als Einstieg wählt sie Hoffmanns *Struwwelpeter*. Sie kennzeichnet die Ambiguität der Bilderbuchgeschichte und analysiert auch einzelne von dessen Variationen und Nachahmungen. Es ist bedauerlich, dass gerade unter dieser Fragestellung neben Waechters *Anti-Struwwelpeter* (1970) und der *Struwelliese* von 1870 nicht auch ein Blick auf den DDR-Struwwelpeter von Karl Schrader und Hansgeorg Stengel geworfen wird, der 1968 unter dem Titel *So ein Struwwelpeter* erschien. Besonders wichtig im Resümee Linsmanns ist der Verweis auf die Tatsache, dass auf der textlichen und visuellen Ebene die Vorstellungen Erwachsener über Kindheit zum Ausdruck kommen und die dahinterstehenden möglichen Spiegelungen von realer Kindheit erst noch zu erfassen wären. Mareile Oetken leitet ihre Gedanken zu Klassikern im Bilderbuch mit Anmerkungen zur Qualität der aktuellen Bilderbuch-Szene und der kontroversen Standpunkte zu den Begriffen Klassiker und Kanon im Terrain der Kinder- und Jugendliteratur ein. Bedeutsam erscheint ihr Verweis auf Positionen von Aleida und Jan Assmann zu Text- und Sinnpflege und den damit verbundenen Hintergrund der ›Umsetzung von Text in Leben‹. Allerdings erforderten die Zugänge zu Publikationen des Kindermann Verlages in den Reihen »Weltliteratur für Kinder« und »Poesie für Kinder« in diesem Rahmen eine akribischere Betrachtung von Text- und Bildebene, sowohl separat als auch in ihrem ›Zusammenspiel‹. Gerade bei den von Klaus Ensikat illustrierten Bänden gewinnt die visuelle Ebene ein weitreichendes Erzählpotential, das Kindern eine Fülle von Anregungen bietet, in das Sinnpotential der Dichtungen ›einzusteigen‹. Eine stringente Analyse des Wirkungspotentials der Bilder ist eine *Conditio sine qua non*, die dann durch Rezeptionsuntersuchungen zu ergänzen und zu überprüfen wäre. Der kritische Blick der

Autorin auf die Erzählfassungen Barbara Kindermanns zu einzelnen dramatischen Dichtungen bedürfte einer exakteren Präsentation, wenn er zu Impulsen für Veränderungen der kritisch angemerkten ästhetischen Struktur führen sollte. Für eine Qualifizierung des literatur- und kunstdidaktischen Diskurses wäre auch ein Nachdenken über Unterrichts-Arrangements sinnvoll, die im medienintegrativen Sinne die Erschließung von Text- und Bildebene (eventuell unter Einbeziehung der Hörmedien) mit handlungs- und produktionsorientierten Verfahren wie dem Schattenspiel und anderen dramatischen Szenarien verbinden. Dergestalt erfolgt gleichsam eine partielle Aufhebung der epischen Umwandlung der dramatischen Dichtungen.

Im Teil III sind unter dem Titel »Thematische und narratologische Aspekte – Einzelstudien« sehr heterogene Gegenstände aufgenommen worden. Interpretationen zu Adoleszenzromanen, zu erzähltheoretischen Aspekten, zu Figurenkonstellationen und zu multiperspektivisch erzählten Texten bieten interessante Einblicke und Anregungen. Das für Pädagogen und Didaktiker wichtige Praxisfeld der Schule und der mit ihr verbundenen Institutionen und Bewegungen gerät jedoch nur randständig in den Blick, was besonders im Beitrag von Sieglinde Grimm augenfällig wird: »Urszenen des Erzählens. Zum Erwerb narratologischer Kompetenzen im Szenischen Spiel«. Ein weiterer Rahmen wird von den antiken Überlegungen zur Dichtung bis zu Ansichten von Klafki und Spinner entworfen, aber im schulischen Rahmen findet das Szenische Spiel nicht statt.

Schon Malte Dahrendorf und Gerhard Haas beklagten, dass die Präsentationsriten im internen Wissenschaftskreis den tieferen Ernst, in die schulische Praxis hineinzuwirken, verdrängt hätten. Auch für dieses Feld könnte Otto Brunkens Akribie im Zugang zu historischen Gegenständen anregend sein, um über Verluste und Gewinne nachzudenken, die sich in diesen Wissenschaftsdisziplinen in den letzten Jahrzehnten ereignet haben.

KARIN RICHTER



Josting, Petra / Schmideler, Sebastian (Hrsg.): *Bonsels' Tierleben. Insekten und Kriechtiere in Kinder- und Jugendmedien*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2015. 362 S.

Tiere haben als Gegenstand gerade der Kinder- und Jugendliteratur ihre eigene Geschichte, und so verwundert es nicht, wenn dies gegenwärtig, in einer Zeit des Klimawandel- und Umweltdiskurses, in hohem Maße und unter ganz spezifischen Gesichtspunkten der Fall ist. Der Fokus liegt dabei offensichtlich auf Insekten als relevanten Indikatoren für die Veränderungen in der Natur, und hier wiederum sind es die Bienen, deren Präsenz in Meldungen, Berichten, literarischen Darstellungen und Medien auffällt. Umweltaktionen und Ausstellungen wie »Summende Staatenbauer und pikende Plagegeister« in der Internationalen Jugendbibliothek 2018, in der ebenfalls die Bienen einen Schwerpunkt bilden, komplettieren dieses Szenarium. Bernhard Viels Biographie über Waldemar Bonsels trägt sinnigerweise den metaphorischen Obertitel *Der Honigsammler* (2015; siehe dazu die Rezension auf S. 187).

Da wird es auch verständlich, dass im vorliegenden Sammelband mit dem Obertitel *Bonsels' Tierleben*, der aus einer Tagung 2014 an der Universität Bielefeld hervorgegangen ist, von der Waldemar-

Bonsels-Stiftung unterstützt wurde und als zentralen Schwerpunkt *Biene Maja* herausstellt, zwei entsprechende Beiträge unter der Überschrift »Einführung« an den Anfang des Buches gesetzt wurden. Irene Wellershoff, die zuständige Redaktionsleiterin, zeichnet den »Wandel der *Biene Maja* in den Animationsserien des ZDF« nach und verweist auf die Bedeutung der Fernsehserie für den Rezeptionserfolg. Helga Karrenbrock porträtiert und charakterisiert Bonsels als »Tierdichter«, indem sie seine Karrierestrategien aufzeigt, aber auch seine verständnisvolle Einschätzung des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier. Unter der Rubrik »Politische Insekten – Insektenstaaten als soziale Modelle in Geschichte und Gegenwart« zeigen Niels Werber (»Kleine Gattungen: Ameisen in Mikroformaten der Literatur«), mit Schwerpunkt auf der Fabel, Geralde Schmidt-Dumont (»Politische Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur zum Thema Insektenstaaten 1910–1949«), mit einem chronologischen Überblick über die Entwicklung von Insektendarstellungen, und Ute Dettmar (»Ameisen mit Ideen – Staaten mit System. Gesellschaft, Politik und Krieg in neueren Animationsfilmen«), mit dem Blick auf die spezifische Codierung im Medium Animationsfilm, wie sehr hier Tiere doch Abbild menschlichen Handelns sind, aber auch, wie sich der Blickwinkel historisch verändert hat. Neben der historischen Komponente wurde in diesem Sammelband auch auf die kultur- und länder-spezifische Perspektive geachtet, so dass internationale Vergleiche ermöglicht werden. Einen tiefen Blick in die englischsprachige Literatur wirft Julia Benner in ihrem Beitrag »Wenn Insekten den American Dream leben – Roald Dahls *James and the Giant Peach*«. Susanne Blumesberger untersucht Insekten als Identifikationsfiguren in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1933 bis 1945, während im Beitrag »Ameisen-Fleiß und Zwergen-Eifer« Ernst Seibert »Literarhistorische Spuren des Kleintierlebens in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur« über einen längeren Zeitraum verfolgt. Der DDR- und Sachbuchspezialist Sebastian Schmideler eruiert in seinem Beitrag über Insekten und Kriechtiere in Wissen vermittelnden Kinderbüchern der DDR der 1980er-Jahre die literarische Entwicklung des DDR-Sachbuchs

mit dem entsprechenden Themenschwerpunkt. Der tschechoslowakischen Kinder- und Jugendliteratur widmet sich Jana Mikota, insektenspezifische Kinderlyrik untersucht Annemarie Weber im Beitrag »Die Grille und die Ameise – ein fabelhaftes Paar im sozialistischen Raum«, wobei Bezüge zu Niels Werbers Darstellung naheliegen. Die Schildkröte steht im Fokus bei Bettina Wild, die das Thema »Die Queste einer Schildkröte. Wieland Freunds *Törtel* – eine Schildkröte, wie sie im (deutschen und englischen) Kinderbuche steht?« bearbeitet hat, wobei sie zu dem Ergebnis kommt, dass »die *Törtel*-Trilogie in allererster Linie Lektüre für Kinder« ist (230).

Eine eigene Rubrik ist den »Schmetterlinge[n] in der Kinder- und Jugendliteratur aus literaturtheoretischer und illustrationsgeschichtlicher Perspektive« gewidmet. Hier sind vertreten Gina Weinkauff (»Schmetterlinge als Chiffren uneigentlicher Rede in der Kinderliteratur«), die anhand unterschiedlicher Textbeispiele die zunächst verborgene Zeichenhaftigkeit, vor allem bei Ernst Kreidolf, offenlegt, und Carola Pohlmann, die in ihrem reich bebilderten Beitrag die Insektendarstellungen in religiösen Texten, Kinderenzyklopädien und naturkundlichen Sachbüchern für Kinder vom 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts untersucht. Der Band schließt mit der Rubrik »Literarische Repräsentationen insektenspezifischer Formen in einzelnen Gattungen«, wobei hier explizit Lyrik und Sachbuch vertreten sind, während in den übrigen Beiträgen Narration, teilweise in Kombination mit Illustration im Vordergrund standen. Weit zurück greift Meinolf Schumacher, der »Majas Ahnfrauen?« nachspürt und »Über Bienen in der mittelalterlichen Literatur« (so der Untertitel) berichtet. Bernd Dolle-Weinkauff verfolgt in seinem Beitrag über Lurchi und die deutsche Bilderbuchlandschaft der 1920er- bis 1950er-Jahre die »Entwicklung der Heftserie zum Klassiker der populären Kinderliteratur« und beschäftigt sich dabei detailliert mit Requisitenverschiebung, Anthropomorphisierung und Miniaturisierung im Bilderbuch der 1920er- und 1930er-Jahre. Ein wichtiges Thema greift Caroline Roeder auf, indem sie die Entwicklung der komischen Literatur mit entsprechenden Stoffen und Motiven seit Ringelnatz und James Krüss verfolgt und in diesem Zusammen-

hang auch auf deren anhaltende Beliebtheit im Deutschunterricht verweist. Heike Elisabeth Jüngst zeigt in ihrem Beitrag über Insekten im Kindersachbuch, welchen emotionalen Bezug Kinder zu Insekten haben, dass Insekten mittlerweile zu den »beliebtesten Naturthemen« gehören (345). Die Beiträge sind durchweg fundiert und aufschlussreich, ganz gleich, ob sie einführenden, überblicksartigen oder fokussierenden Charakter haben. Wenn die Herausgeber Waldemar Bonsels, der die Biene Maja auf die lehrreiche Begegnung mit Insekten allgemein hinweisen lässt, am Schluss ihrer Einleitung zitieren und die Hoffnung aussprechen, »dass dieses Buch zu einer lebendigen Fortsetzung der Diskussion um Tiere in Kinder- und Jugendmedien beitragen möge«, dann kann man uneingeschränkt festhalten, dass sie dieses Ziel erreicht haben. Vielleicht kann man noch verstärkt den Gedanken von der potenziellen Förderung eines nachhaltigen Umweltbewusstseins durch Literatur ins Spiel bringen, wie er am Schluss bei Jüngst anklingt, dass Kinder »das Insekt als Mitbewohner des menschlichen Lebensraums und als agierendes und reagierendes Lebewesen« (357) wahrnehmen sollten.

KURT FRANZ



Kriegleder, Wynfrid / Lexe, Heidi / Loidl, Sonja / Seibert, Ernst (Hrsg.): *Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur*. Wien: Praesens, 2016 (Wiener Vorlesungen zur Kinder- und Jugendliteratur; 1). 370 S.

Jugendliteratur entsteht und besteht im Kontext von Jugendkultur, bildet diese ab, formt sie, um über sie zu reflektieren, und prägt sie dabei wechselwirkend mit. Das Programm des Bandes, jugendliterarische Texte mit Fokus auf ihre Bezüge zu den sich wandelnden Jugendkulturen im 21. Jahrhundert zu untersuchen, ist deshalb durchaus sinnvoll und bietet fruchtbare Anschlussmöglichkeiten für wissenschaftliche Fachdiskussionen. Der interdisziplinäre Zugriff nimmt dabei nicht nur die beschriebenen Wechselwirkungen in den Blick, sondern widmet sich der Jugend auch als literatur- und medienübergreifendem Darstellungsgegenstand.

Die 16 Beiträge gehen zurück auf eine Ringvorlesung an der Universität Wien und sind unterteilt in die Sinnabschnitte »Schnittstellen«, »(Trans-) mediale Perspektiven«, »Thematische und genrespezifische Perspektiven« und »Transkulturelle Perspektiven«.

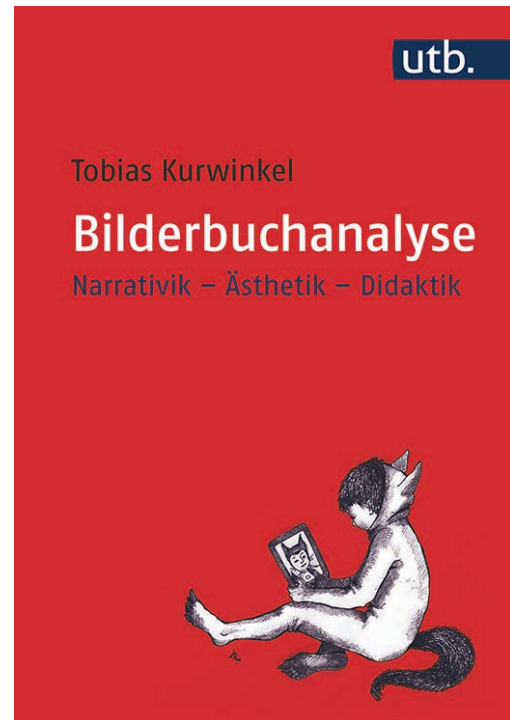
Der Abschnitt »Schnittstellen« beginnt mit einem grundlegenden Beitrag von Beate Großegger zu

den Jugendkulturen in der Gegenwartsgesellschaft. Großegger bietet hier einen theoretischen Überblick über einen der zentralen Begriffe des Bandes und stellt heraus, dass sich Jugendkulturen durch eine nicht zu überschauende Pluralität auszeichnen, in der Jugendliche ihr Möglichkeits-ICH erproben. Heidi Lexe betrachtet Jugend als Darstellungsgegenstand und setzt ihn in ein Geflecht eines – über digitale Medien möglich gemachten und von den AutorInnen selbst inszenierten – Kultstatus. Herangezogen werden Beispieltexte von Wolfgang Herrndorf, Helene Hegemann, Alexa Hennig von Lange und Benjamin von Stuckrad-Barre. Die transmedialen Perspektiven werden eröffnet von Anna Stemmanns Betrachtungen zu transmedialen Erzählverfahren. Ihre Analysen zu den Erzählräumen in Comics und den grafischen Gestaltungen von kinder- und jugendliterarischen Texten, in denen »verschiedene [...] Textfragmente und die Inhalte der Marginalien mit dem Fließtext verwoben [werden] und in diesem hybriden Erzählraum einen dichten narrativen Kosmos [schaffen]« (69), gehören sicher zu den stärksten des Bandes. In einer zunehmenden (typo)grafischen Ausgestaltung kinder- und jugendliterarischer Texte, die Stemmann als »Verräumlichung des Erzählens« (76) bezeichnet, sieht sie ein Abbild gewandelter jugendkultureller Rezeptionsprozesse, die heute vielfach auf Visualität fokussiert sind. Dem schließt sich ein Beitrag von Ludwig Maximilian Breuer und Christina Ulm zum Thema Comics an. Der sprach- und literaturwissenschaftliche Beitrag schlägt zur Analyse von Comics eine strukturalistische Semiotik vor verbleibt jedoch auf einer einführenden Ebene und damit hinter dem Komplexitätsniveau der anderen Beiträge zurück. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Beitrag von Robert Buchschwenter, in dem er Alina Bronskys *Scherbenpark* mit der gleichnamigen Verfilmung von Bettina Blümer aus dem Jahr 2013 vergleicht. Es handelt sich zwar um eine durchaus sehr gut lesbare Analyse – jedoch ohne grundlegend neue Aspekte. Einem Feld, das in der Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft bislang noch wenig vertreten ist, widmet sich Thomas Walach. Er nimmt eine strukturelle Untersuchung von Fantasyrollenspielen vor, unter Berücksichtigung ludischer wie narra-

tologischer Elemente. Der Beitrag macht Lust, sich eingehender mit der Thematik zu befassen, und sei es nur, um den mitunter absurd anmutenden Diskursen um Fantasyrollenspiele entgegenzutreten, den Walach anschaulich nachzeichnet. Interessant und vor allen Dingen zum Thema des Bandes passend ist auch Sébastien François' Beitrag zur Verknüpfung von Jugendliteratur und Fankultur. François zeigt, dass die Ausprägungen und Aktivitäten der Fankulturen heute im Feld der Literaturproduktion berücksichtigt werden und damit nicht nur zur »cultural reception«, sondern auch zur »cultural production« (136) zu rechnen sind. Der Abschnitt »Thematische und genrespezifische Perspektiven« beginnt mit einem Beitrag von Manuela Kalbermatten zu Kulturkritik, Identität und Geschlecht in Future Fiction für Jugendliche. Bei Kerstin Gittinger gerät die Verknüpfung von Jugend und Jugendliteratur noch einmal aus einer ganz anderen Perspektive in den Blick; sie untersucht die generationenabhängige Gestaltung von Jugendliteratur zum Thema Nationalsozialismus und Holocaust. Susanne Reichl widmet sich Texten von Malorie Blackman und Benjamin Zephaniah. Schwarze Figuren seien in Kinder- und Jugendliteratur eklatant unterrepräsentiert – dem stellen sich die Werke der untersuchten AutorInnen entgegen. Es schließt sich eine Betrachtung von Renaud Lagabrielle zur Thematisierung von Homosexualität im französischen Jugendroman um 2000 an. Erstaunlich ist, dass Homosexualität dort noch immer zu den Tabuthemen (vgl. 226) gehört, etwas banal ist dann aber doch die Erkenntnis, dass homosexuelle Figuren in literarischen Texten den jungen RezipientInnen als Identifikationsfiguren dienen könnten (vgl. 225 f.). Unter der Kategorie der »Transkulturellen Perspektiven« widmet sich Ernst Seibert der Geschichte der Jugendliteratur als Abbild der Jugend-Kultur-Geschichte. Dieser Beitrag, prägend für das Profil des Bandes, stellt Kinder- und Jugendliteratur als »Eldorado kulturanthropologischer Reflexionen« (246) heraus. Der dabei vorgenommenen Berücksichtigung der diskursiven Verhandlung von Kinder- und Jugendliteratur in Österreich schließt sich ein sprachwissenschaftlicher Beitrag von Ulrike Eder zu diatopischen Variationen in österreichischer Kinder- und Jugendliteratur an. Der Beitrag

fügt sich nicht nur durch die Thematisierung der Jugendsprache in die Konzeption des Bandes ein, sondern auch durch die Kontextualisierung literarischer Texte in die Sprach- und Sprechrealitäten von Kindern und Jugendlichen in Österreich. Susanne Blumesberger konzentriert sich ebenfalls auf österreichische Jugendliteratur – aus der Zeit von 1933 bis 1945. Wynfried Kriegleders Beitrag zu Karl Mays *Winnetou*-Romanen geht dann wieder den Schritt aus Österreich heraus und zeigt, dass die Zuschreibungen von Jugendliteratur und Klassiker eingehend reflektiert sein wollen. Leider fehlt hier die Einordnung in die Thematik des Bandes, was auch für den Beitrag von Sylvia Schreiber gilt. Ihre Überlegungen zur Rolle des Kindes in der italienischen Literatur sind zwar interessant, haben aber mit der Verschränkung von Jugendliteratur und Jugendkultur wenig zu tun. Der Sammelband hätte es nicht nötig gehabt, am Ende doch noch zum Sammelbecken ganz heterogener Aufsätze zu werden. Neben den ›Ausreißern‹ aus der thematischen Konzeption sind die vielen Druckfehler zu bemängeln, ein eingehendes Korrektorat wäre ratsam gewesen. Dies kann jedoch den Gesamteindruck nicht schmälern: Hier liegt ein Sammelband vor, der unter einem wichtigen und fruchtbaren Thema eine Vielfalt ganz unterschiedlicher und interessanter Beiträge vereint.

LENA HOFFMANN



Kurwinkel, Tobias: *Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik*. Tübingen: Francke, 2017 (utb.). 306 S.

UTB-Bände können unterschiedlich gut geeignet sein für den Einsatz in Universitäts-Seminaren. Ein vorbildliches Werk war der Band *Kinder- und Jugendliteratur* (2010) von Gina Weinkauff und Gabriele von Glasenapp. Der Band *Bilderbuchanalyse* von Tobias Kurwinkel lässt sich an diesem Vorbild messen, auch er tritt mit dem Anspruch an, ein »Grundlagenwerk« für »Lehrveranstaltungen« für »Lehramtsstudierende der Fächer Deutsch und Kunst« (11) zum Thema Bilderbuch anzubieten. Der in der Szene auch als Chefredakteur des Internetportals *KinderundJugendmedien.de* bekannte Verfasser leitet als Universitätslektor für Germanistische Literaturwissenschaft den Arbeitsbereich Kinder- und Jugendliteratur sowie Kinder- und Jugendmedien am Fachbereich 10 der Universität Bremen und ist Ko-Leiter des Bremer Instituts für Bilderbuchforschung (BIBF). Dem formulierten Anspruch wird der Band weitgehend gerecht, besonders leserfreundlich sind die didaktische Gestaltung der Einzelkapitel, das 20-seitige Glossar zu Fachbegriffen und das 30-seitige aktuell recherchierte Medienverzeichnis zu den Themen Bilderbuch, frühkindliches Lesen,

Kinderliteratur und -medien sowie das Sachregister im Anhang, aber vor allem die »Literatur und Internetseiten zum Weiterlesen« nach jedem Kapitel, wo der Verfasser auch Internetseiten und Zeitschriftenartikel bzw. die thematisch relevanten Aufsätze aus Sammelbänden kurz bespricht.

Das Buch besteht aus vier Teilen: In einer Einleitung wird der Begriff »Bilderbuch« auch in seiner aktuellen medialen und adressatenspezifischen Entgrenzung dargestellt. Dem folgen der Hauptteil zu Aspekten der narratoästhetischen Bilderbuchanalyse und ein etwas kurz geratenes Kapitel zu pädagogischen und didaktischen Aspekten. Abschließend finden sich vier exemplarische Analysen zu neueren Bilderbüchern: *Die Regeln des Sommers* (2014) von Shaun Tan (Mareile Oetken), *Das Kind im Mond* (2013) von Jürg Schubiger und Aljoscha Blau (Annika Sevi), *Tatu und Patu und ihre verrückten Maschinen* (2010) von Sami Toivonen und Aino Havukainen (Mirijam Steinhauser) und *Das Haus in den Bäumen* (2013) von Ted Kooser und Jon Klassen (Michael Staiger).

Überzeugend ist der Band vor allem in seinem narratologischen Hauptteil, der intermedialen Konzepten von Werner Wolf (2002) folgt. Der Begriff »narratoästhetisch« überzeugt als Doppelung hier allerdings nicht wirklich, bezieht sich doch jede Narratologie auf die Umsetzung von Inhalten in ästhetischen Texten im weitesten Sinn. Nach einem Teil zur *histoire* (Handlung, Figuren, Motive und Themen, Raum), widmet sich Kurwinkel der Frage des *discours*, wobei er Schrifttext und Bildtext zunächst einander gegenüberstellt, dann aber auch zu den Interdependenzen von Bild und Text (unter Einbeziehung der Typographie) kommt und schließlich mit zusammenfassenden Anregungen zur Analyse von Bilderbüchern abschließt. Seine Gliederung in Makro- und Mikroanalyse – und hier noch einmal zu textexternen und dann textinternen Aspekten – ist sehr übersichtlich und praxisbezogen. Kurwinkel bekommt die Möglichkeiten der Analyse anhand von Klassikern der Bilderbuchproduktion wie von aktuellen Bilderbüchern gut in den Griff, ohne zu vereinfachen. Damit regt er zur Übertragung auf eigene Beispiele an, zeigt aber auch, welche Herausforderungen eine Bilderbuchanalyse an VermittlerInnen stellt, die

nicht fächerübergreifend ausgebildet wurden: So lernen bislang zukünftige DeutschlehrerInnen nur, wie man mit dem Schrifttext umgeht, zukünftige KunstlehrerInnen nur, wie man mit dem Bildtext arbeitet.

Schwach ist dagegen das Kapitel zu didaktischen Aspekten, denn es geht kaum auf die Probleme des Einsatzes von Bilderbüchern im Unterricht ein, was natürlich – gerade, wenn dieses Buch sich an Lehramtsstudierende richten soll – enttäuscht. Welche didaktischen Probleme gibt es, wenn Bilderbücher, wie Kurwinkel es ja in seinem zweiten Kapitel einleuchtend vorführt, für ältere Schüler adressiert sind und man sie jenseits der frühkindlichen Vorlesesituation dazu auffordert, sich auf ein Medium einlassen, das in unserer Gesellschaft als »kindlich« gilt? Wie kann ich im Fremdsprachenunterricht, den Kurwinkel als Rezeptionsort empfiehlt, auf vermeintlich »einfache« Texte von Bilderbüchern eingehen, die gerade in ihrer Reduktion komplexer sind, als sie auf den ersten Blick erscheinen? Wie arbeite ich mit Bilderbüchern in der Schule, deren Anschaffung als Ganzschrift von den Eltern kaum finanziert werden kann? Neben ein paar allgemeinen Äußerungen zu *literacy* und völlig allgemein gehaltenen Plattitüden zur Heterogenität in der Schule wird den LeserInnen hier nur als Beispiel ein willkürlich ausgewählter Zugang zu *Wo ist mein Hut* von Jon Klassen in einer dritten Klasse vorgestellt. Hier enttäuscht Kurwinkel, und die 14 Seiten Vorzeigididaktik hätte man sich sparen können.

Diese Hilflosigkeit im didaktischen Bereich zeigen auch die vier folgenden Beispielanalysen, nur in einer finden sich kurze Verweise auf Einsatzmöglichkeiten. Die ausführlichen Interpretationen haben aber den Vorteil, dass exemplarisch gezeigt wird, wie das im dritten Kapitel dargestellte Handwerkszeug tatsächlich angewendet werden kann. Insgesamt ist der Band also doch zu empfehlen, als leicht verständlich geschriebene, übersichtliche Handreichung zu einem Thema, das bislang noch kaum Eingang gefunden hat in die LehrerInnen-ausbildung. Vielleicht dient es ja der Aufwertung einer missachteten Gattung auch im Sekundarbereich der Schulen!

ANNETTE KLIEWER



Langenhorst, Georg/Naurath, Elisabeth (Hrsg.):
Kindertora – Kinderbibel – Kinderkoran.
Neue Chancen für (inter-)religiöses Lernen.
 Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2017. 308 S.

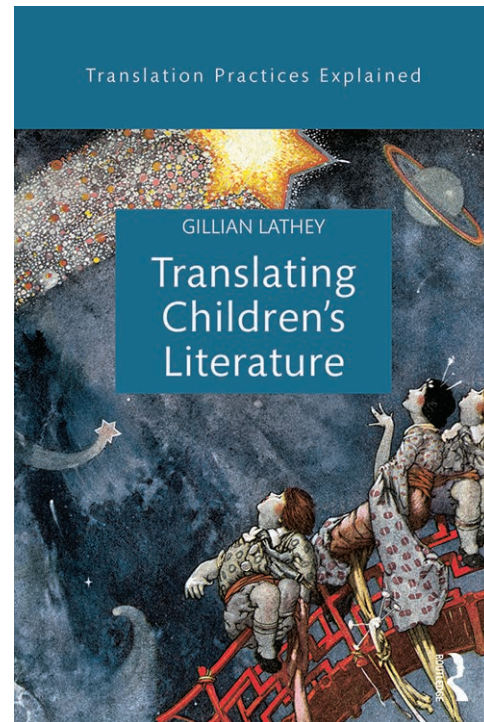
Die großen Wanderungsbewegungen unserer Zeit bringen nicht nur politische Integrationsfragen in stärkerem Maß als je zuvor mit sich. Auch die damit verbundene Durchmischung der Kulturen und Religionen fordert intensivere Aufmerksamkeit sowohl im tagesaktuellen wie im akademischen Bereich. So trifft das vorliegende Werk *Kindertora – Kinderbibel – Kinderkoran. Neue Chancen für (inter-)religiöses Lernen* genau ins Herz der aktuellen Fragestellungen zur Thematik des religiösen Miteinanders – und zwar sowohl das Genre als solches betreffend wie auch die diversen praxisorientierten Ansätze einbeziehend. In seiner Herangehensweise an das Thema stellt sich das Werk tatsächlich als Novum dar. Denn: »Erstmals in der Geschichte der drei monotheistischen Weltreligionen liegen speziell für Kinder und Jugendliche konzipierte Ausgaben von Tora, Bibel und Koran vor« (Rückseitentext). Im Herausgeberteam Georg Langenhorst und Elisabeth Naurath haben sich zwei in der Thematik äußerst erfahrene Religionswissenschaftler gefunden, die einerseits von katholischer wie evange-

lischer Seite in den Stand von Forschung und Vermittlung einführen, gleichzeitig aber auch in ihren einleitenden Worten deutlich auf die Erstmaligkeit und Einzigartigkeit des hier zusammengetragenen interreligiösen Überblicks und des interdisziplinären Gesprächsfelds hinweisen. Langenhorst und Naurath haben, dem dreidimensionalen Inhalt des Bandes folgend, für jede Religionsgemeinschaft hervorragende Fachkräfte zur Mitarbeit gewinnen können. In vier Großkapiteln wird man lesend in die besonderen Sichtweisen, speziellen Rahmenbedingungen und Begrifflichkeiten wie auch in den Stand der jeweiligen Forschung eingeführt. Der Diskurs startet mit »Systematischen Grundlagen«, die sich auf die Kinderbibeln und den weit entwickelten Zweig der Kinderbibelforschung beziehen. Michael Fricke stellt Kinderbibeln als »pädagogisches Erfolgsmodell« dar, Robert Schellander und Klaus von Storch ergänzen um interreligiöse bzw. komparative Forschungsaspekte zum »Wort Gottes für Kinder«. Konsequentermaßen folgen dann die spezifischen Betrachtungsweisen der Einzelreligionen. Schon im zweiten Kapitel »Zugänge aus jüdischer Sicht« wird klar, dass die Fragestellungen keineswegs deckungsgleich sind. Während das Grundanliegen der Kinderbibel zutiefst dem Kern des Christentums entspricht (vgl. 65), fragt Dorothea M. Salzer »Was sind und zu welchem Zweck studiert man historische jüdische Kinderbibeln?«, untersucht Hadassah Stichnothe »Die Kindertora aus literaturwissenschaftlicher Sicht« und Bruno E. Landthaler bewegt das Kernthema »Was macht die Kinderbibel jüdisch?«. Fragen nach den Adressaten (Jungen – Mädchen) und bilingualer Alphabetisierung spielen da eine Rolle, Identität, Wertewandel und Transformationsprozesse, um nur einige Stichwörter herauszugreifen. Zu dieser bereits hochspannenden Auseinandersetzung bringen die »Zugänge aus muslimischer Sicht« eine nochmals andere und sehr aktuelle Sichtweise in die Diskussion. »Qur'an für Kinder? Theologische und pädagogische Chancen aus Sicht von Autorinnen« erörtert Hamideh Mohagheghi, die selbst Mitautorin eines Kinderkorans ist. Und in »Kinderkoran. Religionspädagogische Reflexionen zu einer neuen Gattung« erarbeiten Yaşa Sarıkaya und Dorothea Ermert Grundlagen zu der im Wesentlichen noch vollkommen unbekanntem Literaturgattung

»Kinderkoran«. Was für ein Gewinn, an diesen grundsätzlichen Überlegungen teilhaben zu dürfen. Zwei weitere, den gesamten Sammelband prägende Leitlinien sind ebenfalls zu benennen: Herausforderung und Chance! Ganz besonders, wenn man das Zusammenspiel der drei Religionen im dialogischen Vergleich einbezieht. So legt das vierte Kapitel »Zugänge aus christlicher Sicht« den Kernpunkt der Diskussion frei, befasst sich mit Bedeutungspluralität, gemeinsamen Wurzeln und unterschiedlicher Ausdeutung der drei monotheistischen Weltreligionen. Georg Langenhorst spricht von »komparativen Chancen« (157). Die theoretischen Denkansätze werden – und das ist besonders lobenswert – von einer Reihe praktischer Überlegungen begleitet, so in Marion Keuschens Beitrag »Mit Bildern elementar bilden. Bild-Konzeptionen in Kindertora, Kinderbibel und Kinderkoran«. Auch Thomas Schlag und Elisabeth Naurath erweitern und bereichern den Denk- und Handlungshorizont mit Beispielen aus Lernwerkstätten und Tagungen. Hier wird nicht ohne Grund gefragt, welche Fähigkeiten Heranwachsende besitzen müssen, um interreligiös kompetent urteilen und handeln zu können (vgl. 210). In einem abschließenden Ausblick – als Klammer sozusagen – äußert das Herausgeberteam folgenden Wunsch, der mit Sicherheit als zukünftiges Anliegen aller hier Publizierenden benannt werden kann: »Eine zentrale religionspädagogische Aufgabe wird (deshalb) darin liegen, eine Didaktik der ›Heiligen Texte‹ in der Spannung von diskursiven wie ästhetischen Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten zu entwerfen.« (294)

Dieses wichtige und momentan mit einem Alleinstellungshinweis zu markierende Werk schließt mit einer umfangreichen Gesamtbibliografie, die Primär- und Sekundärliteratur beinhaltet, und Kurzportraits aller AutorInnen.

RENATE GRUBERT



Lathey, Gillian: *Translating Children's Literature*. London, New York: Taylor and Francis, 2016 (Translation Practices Explained). 161 S.

Gillian Lathey ist eine ausgewiesene Expertin, was Forschung zur Übersetzung von Kinderliteratur angeht. Davon zeugen ihre Untersuchung *The Role of Translators in Children's Literature* (2010) und der von ihr herausgegebene Sammelband *The Translation of Children's Literature: A Reader* (2006). Außerdem genießt die Reihe *Translation Practices Explained*, in der die neue Arbeit der Autorin erschienen ist, unter DozentInnen und PraktikerInnen in der Translatologie einen sehr guten Ruf. Das Buch weckt also Erwartungen, und es enttäuscht sie nicht: Es bietet eine vorzügliche Mischung aus Fachkenntnis, Belesenheit und wissenschaftlich-didaktischer Kreativität. Beim Durchblättern fällt als erstes die Vielzahl der Ausgangssprachen und Zielsprachen ins Auge, aus denen die Beispiele stammen. Nicht nur Englisch, Französisch und die typische Kinderbuchsprache Schwedisch kommen zum Zug, sondern auch Finnisch, Italienisch, Deutsch, Japanisch, Niederländisch, Russisch und Arabisch. Diese Bandbreite macht es möglich, sehr unterschiedliche sprach- und kulturspezifische Probleme darzustellen. Immer wieder wird außerdem der Punkt ange-

sprochen, dass Kinder Freude am Fremden und Unbekannten haben. Ein Punkt, den erklärungs-übereifrige ÜbersetzerInnen nur allzu oft übersehen. Lathey weist schon zu Beginn der Monographie auf die Komplexität kinder- und jugendliterarischer Übersetzungen hin – und auf die Vorurteile, auf die man dabei stößt: »The writing of books for children is an underestimated art, and the translation of books for children doubly so.« (1), lautet der erste Satz des Buches.

Am Inhaltsverzeichnis sieht man, dass Lathey die unterschiedlichsten Facetten des Themas anspricht. Die einzelnen Kapitel behandeln die Kommunikation mit dem kindlichen Leser (15 ff.), den Umgang mit Kulturspezifika wie Namen und Intertextualität (37 ff.), die Rolle von Abbildungen bei Übersetzungsentscheidungen in Bilderbüchern und Comics (55 ff.), Dialekte und Slang (71 ff.), Lyrik und Wortspiele (93 ff.) und schließlich die äußerlich bedingten Kategorien Relay- und Neuübersetzung (113 ff.) sowie Globalisierung (127 f.). Zu allen Themen findet man eine Vielzahl an Beispielen, gründlich analysiert, dazu Hinweise auf aktuelle Sekundärliteratur ebenso wie auf Standardtexte. Man muss nicht mit allem einverstanden sein, was Lathey sagt, aber sie ist nie dogmatisch, und wo eine Diskussion angeregt wird, hat das Buch seinen Zweck erfüllt.

Die im Inhaltsverzeichnis so ordentlich aufgelisteten Kategorien sind im Buch vernetzt. So die Kulturspezifika, die oft eine Entscheidung zwischen Einbürgerung oder Exotismus erfordern und die in der Kinder- und Jugendliteratur ein besonders leidenschaftlich diskutiertes und relativ gut erforschtes Phänomen darstellen. Bei Lathey ist ihnen nicht nur ein eigenes, ausführliches Kapitel gewidmet, sondern sie tauchen auch in den anderen Kontexten auf. So können Bilder in Bilderbüchern ebenso wie Illustrationen in Kinderbüchern Kulturspezifika enthalten. Die Veränderung von Bildern, die in der Praxis durchaus stattfindet (wenn auch selten), spielt hier keine Rolle, wohl aber der Umgang mit Sprache im Bild (vgl. u. a. 65). Doch auch Dialekte und Slang sind auf ihre Art kulturspezifisch. Die kreative *Verlan* hätte nie an einem anderen Ort entstehen können als in den französischen Banlieues – jetzt quälen sich ÜbersetzerInnen damit, sie in andere Sprachen

zu übertragen (81) bzw. eine ähnliche Wirkung in Jugendbüchern der Zielsprache zu erzielen.

Wie bei jeder Untersuchung gibt es auch hier kleinere Monita: Die Verortung von Comics, gerade von *Astérix*, innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur wirkt etwas künstlich. Gleichzeitig spielen Manga überhaupt keine Rolle (sie werden nur kurz im Rahmen von Bezahlungsmodellen für ÜbersetzerInnen erwähnt, 130 f.), aber gerade unter diesen Comics finden sich viele, die Teil der Kinder- und Jugendkultur geworden sind, und die typischen Übersetzungsprobleme und -entscheidungen sind ausgesprochen interessant. Damit zusammenhängend hätte auch das Thema Jugendliche als ÜbersetzerInnen (im Rahmen von Fan-Übersetzungen und Scanlation) etwas ausführlicher angesprochen werden können. So erscheint es nur kurz als Anmerkung zu *Harry-Potter*-Übersetzungen (10) und im letzten Kapitel (140 f.), zudem ganz ohne Beispiele. Auch das Kapitel zum Thema Lyrik ist nicht optimal; der Fokus auf Nonsense-Sprachen erscheint etwas zu stark.

Doch diese kleinen Schwächen werden von den Stärken aufgefangen. Immer wieder werden nonchalant in Nebensätzen Forschungsdesiderata erwähnt, aus denen sich mühelos eine Vielzahl von wissenschaftlichen Qualifikationsarbeiten entwickeln ließe. Das Literaturverzeichnis ist nicht nur umfassend und aktuell, es zeigt auch, dass es gerade im deutschsprachigen Raum hervorragende Forschung zum Thema gibt. Vielleicht macht das jungen ForscherInnen Mut.

Das Buch ist als Lehrbuch konzipiert. Jedes Kapitel schließt mit Vorschlägen für Diskussionen, Übungsfragen und Literaturempfehlungen. Gerade letztere gehen oft über das kleine Fachgebiet kinder- und jugendliterarischer Übersetzungen hinaus, ordnen es ein und regen zu erweiterter Lektüre und damit neuen Fragestellungen an. Überhaupt rät Lathey ihren LeserInnen zum Lesen, denn wer keine Kinder- und Jugendliteratur liest, kann auch keine übersetzen. Und sie mahnt an, dass die ÜbersetzerInnen von Kinder- und Jugendliteratur Kontakt zur Zielleserschaft suchen und halten. Jugendliche sind die besten BeraterInnen, was Jugendslang betrifft (81 ff.). Kinder sind gewissenhafte Text HörerInnen für Übersetzungen, denn Texte für jüngere Leser werden oft vorgelesen

(93 f. und passim). Übersetzungen von Kinder- und Jugendliteratur finden nicht im luftleeren Raum statt und es sind nicht nur ÜbersetzerInnen daran beteiligt. Lathey vermeidet es, Illusionen zu nähren, und präsentiert daher auch keinen Königsweg, wie man tatsächlich ÜbersetzerIn von Kinder- und Jugendliteratur wird, sondern nur ein paar erste mögliche Schritte (127 ff.). Die durchgehende Mischung aus Praxisfragen und Forschungsfragen kommt all denen entgegen, die gern forschen *und* übersetzen möchten.

Nicht zuletzt hat dieses Buch die Tugend so vieler englischer Lehrbücher: Es liest sich, bei aller Gelehrsamkeit, vorzüglich und vergnüglich.

HEIKE ELISABETH JÜNGST



Mairbörl, Gunda / Seibert, Ernst (Hrsg.): *Kulturelle Austauschprozesse in der Kinder- und Jugendliteratur. Zur genrespezifischen Transformation von Themen, Stoffen und Motiven im medialen Kontext*. Wien: Praesens Verlag, 2016 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich; 17). 234 S.

Die Entwicklungen in einer globalisierten Gesellschaft sowie die gegenwärtigen Migrations- und Fluchtbewegungen nehmen nicht nur Einfluss auf soziale Strukturen und Identitäten.

Sie wirken sich ferner auf die in Kinder- und Jugendliteratur und Medien verhandelten Themen, Stoffe und Motive aus. Doch welche Einflüsse sind ausgehend von Literatur und Medien im kulturellen Austausch wahrzunehmen? Was sind kulturelle Eigenheiten der Literatur und welche narrativen Darstellungen von Eigenem und Fremdem lassen sich insbesondere in Bezug auf die Identitätsbildung feststellen? Neben dem Vorwort gehen im vorliegenden Sammelband diesen und anderen Fragen dreizehn Beiträge nach. Er geht zurück auf die 26. Jahrestagung der »Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung«, die erstmalig in Kooperation mit der »Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteratur-Forschung« in Wien zum Thema »Kinder- und Jugendliteratur und -medien: Kulturalität, Interkulturalität, Transkulturalität« stattfand.

Der Band ist in drei Abteilungen gegliedert: Im ersten Teil finden sich unter der Überschrift »Überblick« drei Beiträge: Andrea Weinmann befragt die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteraturgeschichte seit 1945 daraufhin, inwiefern übersetzte Literatur darin Berücksichtigung findet. Anhand eines überschaubaren Einblicks in ausgewählte Werke der Kinder- und Jugendliteraturgeschichte aus den 1960er und 1990er Jahren zeigt sie die Vernachlässigung der übersetzten Werke auf und spricht sich hinsichtlich künftiger Geschichtsschreibungen dafür aus, diese einzubeziehen, sofern sie in deutscher Sprache vorliegen. Den Übersetzungen literarischer Werke widmet sich auch Emer O'Sullivan in ihrem Beitrag. Sie geht exemplifizierend der Frage nach dem Erhalt der Identität der originalen Werke und derjenigen der literarischen Figuren in den jeweiligen Zielsprachen nach. Der Beitrag von Ernst Seibert schließt den ersten Teil mit einer vergleichenden Darstellung der »kulturellen Eigenart« (58) der kinder- und jugendliterarischen Entwicklung Österreichs gegenüber deutschen Entwicklungen ab. Den Beiträgen des zweiten Teils, »Themen und Gattungen«, ist die unterschiedlich perspektivierte Auseinandersetzung mit dem Identitätsaspekt im Kontext kultureller Auseinandersetzungen gemeinsam. So eröffnen Susanne Blumesberger und Jana Mikota diesen Teil mit einem an Beispielen breit gefächerten Beitrag zum Fremden

und Eigenen in der Kinder- und Jugendliteratur des Exils. Mit gleich zwölf ausgewählten ExilschriftstellerInnen greifen die beiden Autorinnen Romane und Sachbücher auf und verweisen auf die vielfältigen Verhandlungen interkultureller Aspekte sowie der Heimat-, Identitäts- und Vertreibungsfrage. Aufbauend auf dem »Opfer-Mythos« (95) Österreichs, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstand, untersucht Kerstin Gittinger die Narrative einer österreichischen Identitätskonstruktion in zeitgeschichtlicher Jugendliteratur der 1980er Jahre dahingehend, inwieweit diese als Verdrängungsmechanismen gelten können. Differenziert geht sie den Verdrängungsstrategien in ausgewählten Werken nach, um die Narrative, Thematiken und Motive abschließend hinsichtlich ihrer Funktion in den jugendliterarischen Texten beurteilen zu können. Nicht einer nationalen, sondern einer individuellen Identitätskonstruktion nähert sich Anna Stemmann in ihrem Beitrag, in dem sie auf die Bedeutung gesellschaftlich vorgegebener, räumlicher Grenzen aufmerksam macht. Sie erfasst die verhandelten räumlichen Grenzen in den Romanen als »topographisches Narrativ des Fremden« (126), um anschließend auf die Wirkungen dieser räumlichen Grenzen auf die Identitätsentwicklung der jugendlichen ProtagonistInnen einzugehen. Insgesamt zehn europäischen und nicht-europäischen Romanen wendet sich Hajnalika Nagy mit der Fragestellung zu, wie kinder- und jugendliterarische Reiseabenteuer zum einen den Wechsel zwischen Eigenem und Fremden behandeln und inwiefern sie zum anderen das Fremde pädagogisieren. Mit dem Genre Future Fiction befasst sich Christina Ulm unter dem Gesichtspunkt des Kommunikationsprozesses von LeserIn, Text und Wirklichkeit und spricht sich unter Berufung auf die Vielfalt der Inhalte für eine Unterteilung dieses Genres in Subgenres aus. Mit dem Blick auf die weiter wachsende Präsenz und Bedeutung Sozialer Netzwerke im Internet ist der informationsreiche Beitrag von Iris Schäfer der einzige, der den Identitätsaspekt außerhalb der Printmedien untersucht. Sie leistet mit ihrer Untersuchung der Möglichkeiten des Webs 2.0 hinsichtlich der Identitätsbildung und der daraus resultierenden Auswirkungen einen Beitrag, der einen erweiterten Blick

auf die kulturellen Austauschprozesse eröffnet und auch berechtigterweise einfordert. Zu Beginn des dritten Teils, »Einzeldarstellungen«, steht der Beitrag von Sarolta Lipóczy, die in knapper Ausführung zwei Beispiele »für die Transkulturalität in der ungarischen Literatur« (183) vorstellt. Leider lassen die im Titel angekündigten »[t]heoretischen Positionen« (183) eine vertiefte Zuwendung vermissen. Unter dem Fremdheitsaspekt beleuchtet Nadine Maria Seidel zwei Werke der Kriegs- und Fluchtliteratur, welche eint, dass die afghanischen Protagonisten mit dem westlichen Leben konfrontiert werden – dies jedoch auf unterschiedliche Weise. In welchem Ausmaß die Trilogie Brian Jacques' *Castaways of the Flying Dutchman* sich Klischees bedient und inwieweit sie seinen »Minimalanforderungen« (203) für die Kinder- und Jugendliteratur hinsichtlich menschlich-demokratischer Einstellungen, sachlicher Richtigkeit und ästhetischer Darstellung entspricht, arbeitet Wolfgang Biesterfeld heraus. Jasmin Schäfer – im Vorwort fälschlicherweise angekündigt als Iris Schäfer – widmet sich in ihrem Beitrag den Illustrationen dreier Bilderbücher des Schriftstellers und Illustrators Shaun Tan (hier verspricht das Vorwort verwirrenderweise sieben Bilderbuchanalysen). Besondere Beachtung erfahren hier die je verschiedenen Zugänge zum Fremden. Vergleichend zieht die Autorin in ihrem Fazit noch zwei Romane hinzu und greift über die Analyse hinausgehend durchaus interessante, jedoch vorher nicht benannte Aspekte auf, für die allerdings vertiefende Ausführungen nötig gewesen wären. Insgesamt bieten die Beiträge des Sammelbandes eine umfängliche Spanne an Perspektiven auf die Thematik: Sie umfassen sowohl historische als auch aktuelle kulturelle Austauschprozesse und Entwicklungen. Neben der Literatur aus dem deutschsprachigen Raum wird die Perspektive auch auf andere europäische und außereuropäische Kinder- und Jugendliteratur gerichtet.

SARAH TERHORST



Maiwald, Klaus / Meyer, Anna-Maria / Pecher, Claudia Maria (Hrsg.): »Klassiker« des Kinder- und Jugendfilms. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016. 155 S.

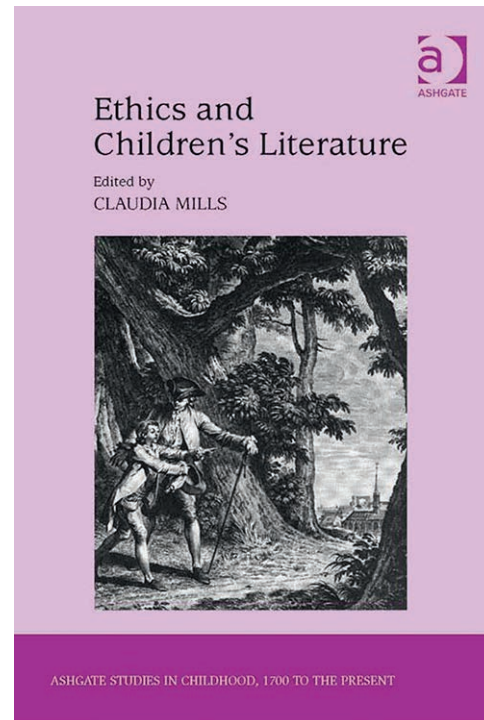
Der Sammelband gibt einen breit gefächerten, diachronen Überblick über potenzielle Klassiker des Kinder- und Jugendfilms. Dieser setzt im Jahr 1901 mit dem nahezu vergessenen Science-Fiction-Film *Die Reise zum Mond* ein und endet im Jahr 2014 mit dem Film *Rico, Oskar und die Tieferschatten* nach dem gleichnamigen Roman von Andreas Steinhöfel aus dem Jahr 2008. Die Beiträge schließen stringent an den von Anita Schilcher und Claudia Pecher herausgegebenen zweiteiligen Sammelband *Klassiker der internationalen Kinder- und Jugendliteratur* (2012) an und basieren auf Vorträgen einer Ringvorlesung der Universität Augsburg im Jahr 2015. Als zentral für die Begriffsbestimmung erweist sich der erste Beitrag von Ulf Abraham, der den viel diskutierten und strapazierten Klassikerbegriff auf den Film zuschneidet. So wählt er einen deskriptiven Ansatz bei der Bestimmung des Klassikerstatus und unterscheidet zwischen innertextuellen (Inhalt und Form) und außertextuellen (Rezeption und Tradierung) Kriterien. Abraham kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass Kinderfilme nur dann

zu Klassikern avancieren könnten, »wenn sie neu verfilmt, zitiert oder parodiert werden« (23). Somit vermutet er auch, dass *Hugo Cabret* (2012) aufgrund der hohen Rezeption in didaktischem Kontext den Status eines Klassikers erhalten werde. Diesem Artikel wird eine zielführende Einleitung der HerausgeberInnen vorangestellt, in der sie den Klassikerbegriff kritisch beleuchten und ihn auch als bildungsbürgerliche Art der Manifestierung längst überholter Werte und Normen ansehen, zur Ausgrenzung bildungsferner(er) Schichten etabliert. Als Zweites fokussiert Matthis Kepser mit *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) einen Klassiker des Silhouettenfilms und gelangt zu der Ansicht, dass dieser vergessene Klassiker erst wieder neu entdeckt werden müsse, weil er in aktuelleren Animationsfilmen, wie z. B. Disneys *Aladdin* (1992) und *Persepolis* (2007), implizit aufgegriffen werde. Claudia Maria Pecher und Irene Wellershoff widmen sich den Transformationen des aus dem Französischen stammenden Stoffs *Die Schöne und das Biest* mit Blick auf filmische Umsetzungsperspektiven zwischen 1946 und 2013. Sie resümieren, dass dieses Märchen auch in der (Post-)Moderne aufgrund der multiplen Bereitstellung von Identifikationsfiguren so erfolgreich sei. Tobias Kurwinkel stellt die Verfilmung von *Ronja Räubertochter* (1984) ins Zentrum seiner Untersuchung von Bildgestaltung und musikalischen Motiven, welche gekonnt den Inhalt des Films, wie z. B. die Freundschaft zwischen Ronja und Birk, stützen. Der Film nach der Romanvorlage von Astrid Lindgren habe aufgrund seiner Maßstäbe setzenden Auralität (aufwändige Geräuschkulisse und abwechslungsreiche Dialogsituationen) und Musikalität einen Klassikerstatus verdient. Zudem sei er keine rein illustrierende Adaption, sondern beschreibe eigene Wege. Michael Staiger untersucht mithilfe des im Film weit verbreiteten Schemas der Heldenreise nach Joseph Campbell den populären Science-Fiction-Film *E. T.* (1981) und stellt heraus, dass sich dieses Modell eigne, um sowohl die *histoire*- als auch die *discours*-Ebene eines Films zu analysieren. Klaus Maiwald wählt für seine Analyse den die DDR persiflierenden Film *Sonnenallee* (1999) und arbeitet heraus, dass diese Verfilmung eines Romans von Thomas Brussig, einer vielgelesenen Schullektüre, »ein wichtiger Text der Wendelite-

ratur mit popliterarischen Anklängen und daher von literaturgeschichtlicher Bedeutung« (118) sei. Heidi Lexe betont bei ihrer kritischen Betrachtung von *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014), dass bei der Klassikerbestimmung dieses Films noch keine historische Distanz gegeben sei, weshalb er noch nicht in einen populären Kanon eingeschrieben werden könne. In Bezug auf Kinder- und Jugendfilme dominiere ein deskriptiver Klassikerbegriff, weil Prozesse der Rezeption und Adaption wichtiger seien als ästhetische Wertungskriterien. Sie stellt am Ende stringent heraus, dass der Film durch innovativ-kreative Momente der Kommunikation, Raumgestaltung und Bewegung der Figuren eigene Akzente setze und sich damit eines eigenen Zeichensystems bediene. Als Letztes nimmt sich Anna-Maria Meyer dem von der Kritik verrissenen Film *Die unendliche Geschichte* (1984) an und legt plausibel dar, dass die fragwürdig umgesetzte Verfilmung des gleichnamigen Romans von Michael Ende zwar keinen Klassikerstatus habe, jedoch entscheidend zur Ausdifferenzierung des Medienverbands um Endes Roman beigetragen, sodass er letztlich als Bestätigung der literarischen Vorlage als Klassiker diene. Ein Medium alleine mache nämlich noch lange keinen Klassiker aus. Verfilmungen von klassischen Stoffen seien jedoch immer dann problematisch, wenn diese nur zur Generierung von ökonomischem Erfolg verfilmt würden, wie dies auch bei Wolfgang Petersens Verfilmung der Fall sei.

Dieser rundum gelungene Band zeigt schön, dass es sich auch oder gerade bei Filmen und Literaturverfilmungen lohnt, die lang anhaltende Klassikerdiskussion mit Blick auf das audiovisuelle Medium fortzusetzen. Als kleiner Kritikpunkt kann angemerkt werden, dass die Auswahlkriterien der analysierten Filme nicht ausreichend erläutert werden. Auch hätte zur Erweiterung des methodischen Repertoires die Definition von Intermedialität nach Irina O. Rajewski den Band bereichert, um die Art des Medienwechsels bei Literaturverfilmungen noch genauer zu bestimmen. Insgesamt ist jedoch ein sehr lesenswerter Sammelband entstanden, der eine kritische Sichtweise auf sogenannte und »echte« filmische »Klassiker« wirft.

MICHAEL STIERSTORFER



Mills, Claudia (Hrsg.): *Ethics in Children's Literature*. Farnham: Ashgate, 2014. XIV, 264 S.

Diskussionen um Kinderliteratur haben in vielfältiger Weise mit Ethik zu tun: In vielen kinderliterarischen Texten geht es um den Gegensatz zwischen ›gut‹ und ›böse‹; viele Bücher für Kinder dienen der moralischen Unterweisung, das heißt dem Zweck, Kindern das ›richtige‹ Verständnis von Gut und Böse zu vermitteln, und schließlich verspüren manche Kinderliteratur-Kritiker eine ethische Verpflichtung, kinderliterarische Texte auf ihre moralische (und politische) Korrektheit zu überprüfen.

All diesen Fragen widmet sich der vorliegende Band: Einige Beiträge sind dem Anliegen der Interpretation von Texten verpflichtet: Emanuelle Burton untersucht die Rolle der Wahrnehmung und des logischen Denkens in C. S. Lewis' *Narnia*-Büchern und weist darauf hin, dass es sich bei ihnen eben nicht nur (wie vielfach angenommen) um die allegorische Veranschaulichung christlicher Lehren geht. Mary Jeanette Moran interpretiert Madeleine L'Engles Science-Fiction-Erzählungen als Veranschaulichungen von »relational ethics« (76), einem Konzept, das feministischen Diskussionen entstammt. Um die moralische Entwicklung der Protagonistin geht es Martha Rainbolt zufolge

auch in Suzanne Collins' *Hunger Games*. Niall Nance-Carroll interpretiert *Winnie-the-Pooh* als Ausdruck einer Ethik des Alltagslebens. Suzanne Rahn schließlich wendet sich den Kampfszenen bei Lewis und J.R.R. Tolkien zu und gelangt zu einer differenzierten Analyse der in *The Hobbit* und den *Narnia*-Büchern zum Ausdruck kommenden Theorien des ›gerechten Krieges‹. Während für Lewis das *ius ad bellum*, das Recht, Kampfhandlungen aufzunehmen, im Kampf gegen das Böse kein Problem darstellt, wird das *ius in bello*, das Verhalten im Krieg, in den *Narnia*-Büchern im Detail thematisiert. Bei Tolkien hingegen liegt das Augenmerk auf dem *ius ad bellum*: Krieg ist grundsätzlich zu vermeiden, und Bilbos Heldentat besteht darin, dass er auf seinen Anteil an der Beute verzichtet, um einen Ausgleich zwischen den verfeindeten Armeen herbeizuführen.

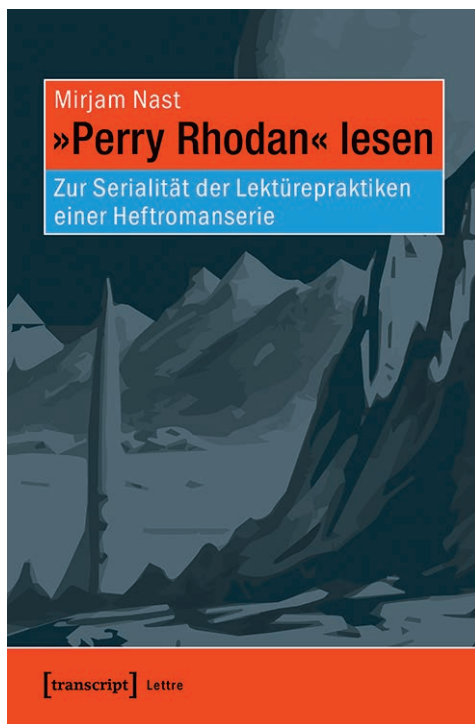
Eine weitere Gruppe von Beiträgen lässt sich dem Bereich der kulturhistorischen Analyse zurechnen: Claudia Nelson wendet sich der Tradition der »Books of Golden Deeds« zu, die zwischen 1864 und den 1920er Jahren entstanden und aufopferungsvolle Heldentaten tapferer Individuen preisen. Moira Hinderer untersucht die Tendenzen und Entwicklungen der Darstellung von Afroamerikanern in kinderliterarischen Texten von 1930 bis 1945. Ein nichtenglischsprachiger Kulturkreis ist Gegenstand des Beitrags von Andrea Mei-Ying Wu, der sich mit Bildern tugendhafter Kindheit in taiwanischer fiktionaler Jugendliteratur der 1960er Jahre auseinandersetzt. Dem Bereich Kulturgeschichte ist auch der Beitrag von Ramona Caponegro über einen Kinderliteraturpreis mit thematischer Ausrichtung zuzuordnen: »Prizing Social Justice: The Jane Addams Children's Book Award«. Eine genuin pädagogische Thematik behandeln zwei Beiträge. Claudia Mills, die Herausgeberin des Bandes, vergleicht in ihrem Beitrag zwei Kindererzählungen, die sich dem Abbau von Vorurteilen im Hinblick auf Klassenzugehörigkeit bzw. »learning disorders« (186) verpflichtet sehen. Von konkreten Erfahrungen mit dem Versuch, Kinder durch Erzählungen und Bilderbücher an philosophische Themen wie den Tod heranzuführen, berichtet Sara Goering.

Die bisher dargestellten interpretatorischen, kulturhistorischen und pädagogischen Beiträge

zeichnen sich durch methodische Stringenz und inhaltliche Relevanz ebenso aus wie durch gehaltvolle Ergebnisse. Leider gilt dies nicht für jene Beiträge, die den ethischen Charakter der Abfassung und Lektüre kinderliterarischer Texte in Frage stellen und dabei literaturanalytische und präskriptiv-pädagogische Ansätze miteinander vermengen. So stellt Emma Adelaida Otheguy nicht nur die Kinderliteraturzeitschriften *St. Nicholas* von Mary Maples Dodge und *La edad de oro* von José Martí einander gegenüber, sondern polemisiert auch gegen Dodges Praxis, in ihrer Zeitschrift auf die Veröffentlichung von Moralpredigten zu verzichten, sowie gegen »the deeply ingrained American notion that the moral and pedagogical intentions of a book are irrelevant to its quality« (32). In Jani L. Barkers Beitrag »Virtuous Transgressors, Not Moral Saints: Protagonists in Contemporary Children's Literatur« irritiert zunächst ein sehr merkwürdiges Verständnis von traditioneller Kinderliteratur, die angeblich durch die Präsentation von »moral saints« gekennzeichnet war. Zu Recht stellt Barker zunächst fest, dass Harry Potter und seine Freunde diesem ›Ideal‹ nicht entsprechen, um schließlich bedauernd zu konstatieren, dass selbst Harrys »transgressions« den »status quo« aufrechterhalten, anstatt eine gesellschaftskritische Haltung zu befördern. In dem vielleicht problematischsten Beitrag des Bandes, »The Rights and Wrongs of Anthropomorphism in Picture Books«, stellt Lisa Rowe Fraustino die Frage, ob es überhaupt ›ethisch‹ sei, Geschichten von sprechenden menschenähnlichen Tieren zu erzählen. Erlaubt sei anthropomorphes Erzählen nur dann, wenn es »natural behaviour in ways that serve both the humans and nonhumans ethically« (156) wiedergebe. Auch Marcus Pfisters *Regenbogenfisch* gerät in den Bannstrahl von Fraustinos Kritik, die in der Weitergabe der farbigen Schuppen durch den Fisch eine »ugly racial message« (156) erkennt: Farbige Kinder werden durch die Erzählung angehalten, sich der ›weißen‹ Mehrheitsgesellschaft zu assimilieren. In Europa können wir vielleicht (noch) über so viel destruktive literaturkritische Phantasie lachen. Ein Trend der Kinderliteraturkritik hin zu Präskription, zur Propagierung literarischer Texte als Instrument einer stromlinienförmigen, politisch korrekten Erziehung ist jedoch unverkennbar.

Leona W. Fishers unter dem Titel »The Ethics of Reading Narrative Voice: An Anti-Bakhtinian View« formulierte Polemik gegen ein von Michail Bachtin inspiriertes dialogisches Literaturverständnis erscheint in diesem Zusammenhang, so berechtigt sie ist, als Anachronismus: Nicht nur erkennen die übrigen Beiträge in allen untersuchten Texten eine eindeutige Aussage, nicht wenigen von ihnen ist es auch darum zu tun, dass Kinderliteratur die ›richtigen‹ Aussagen in möglichst eindeutiger Form vermittelt. Von der emanzipatorischen Qualität anglo-amerikanischer Kinderliteraturklassiker, die auf Moralpredigten verzichten und lesenden Kindern ermöglichen, auf der Basis literarischer Entwürfe ein individuelles moralisches Bewusstsein zu entwickeln, ist leider nicht mehr die Rede.

THOMAS KULLMANN



Nast, Mirjam: »Perry Rhodan« lesen. Zur Serialität der Lektürepraktiken einer Heftromanserie. Bielefeld: transcript, 2017. 342 S.

Ich lernte Perry Rhodan 1961 kennen, als ich an einem Zeitungskiosk das erste Heft der Serie kaufte, das mittlerweile antiquarisch hoch gehandelt wird. Ich blieb der Serie ein paar Jahre treu, erwarb später auch die Schallplatte *Count down* (1969) des

Sängers Norman Space (d. i. Uwe Reuss) sowie das *Perry Rhodan Lexikon* (1971) von H. G. Ewers und H. Scheer. In den Jahren, die uns Studenten kreativ politisierten, stellten wir Kauf und Lektüre der Serie ein und sprachen von Perry Rhodan nur noch als »Space Adolf«. Nicht als naiver Rezipient, sondern als Forschender, nahm ich später die Analyse eines Hefts der Serie in meine Habilitationsschrift *Aspekte der literarischen Utopie* (1976) auf. Soweit der persönliche Beitrag zur Rezeption.

Mirjam Nast, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, hat 2016 die vorliegende Untersuchung als Dissertation, die im Rahmen der DFG-Forschergruppe »Ästhetik und Praxis Populärer Serialität« entstand, an der Universität Tübingen eingereicht. Nun ist ein beachtliches Buch daraus geworden.

In der Einleitung wird klar, was hinter dem für Literaturwissenschaftler irritierenden Untertitel steckt. Die Arbeit begreift sich als ethnographisch, benutzt das entsprechende zeitgenössische Vokabular und sieht die Literaturwissenschaft als Hilfswissenschaft – was ja umgekehrt ebenso möglich wäre. Ausgangspunkt für die Untersuchung sind verschiedene mediale Umsetzungen von Perry Rhodan, darunter Taschenbücher, Hardcovers, E-Books und Hörbücher. (In der Frühzeit der Serie gab es auch, von der Verfasserin nicht analysiert, Hörspiele auf Schallplatten.) Das Hauptmedium bildet jedoch nach wie vor der Heftroman, gegenwärtig mit einer Auflage von 80.000 Exemplaren pro Heft. Die Serie verfügt über eine »äußerst aktive Fanszene, innerhalb derer sich im Science-Fiction-Bereich klassische Organisationsformen finden – etwa Conventions, Clubs und die Herausgabe von Fanmagazinen« (13). Damit kommt eine Serie in den Blick, die »ein singuläres Phänomen auf dem deutschen Heftromanmarkt ist, was die Länge ihrer Laufzeit, ihre aktive Fanszene und ihre mediale Diversifizierung betrifft. Die hier gemachten Beobachtungen können somit nicht ohne Weiteres auch für andere Heftromanserien postuliert werden« (14). Wegen des buchstäblich ›galaktischen‹ Umfangs der Serie, die sich prinzipiell in Zyklen gliedert, konzentriert sich die Verfasserin lediglich auf einen, den »Stardust«-Zyklus (Heft Nr. 2500–2599), erschienen von 2009 bis 2011.

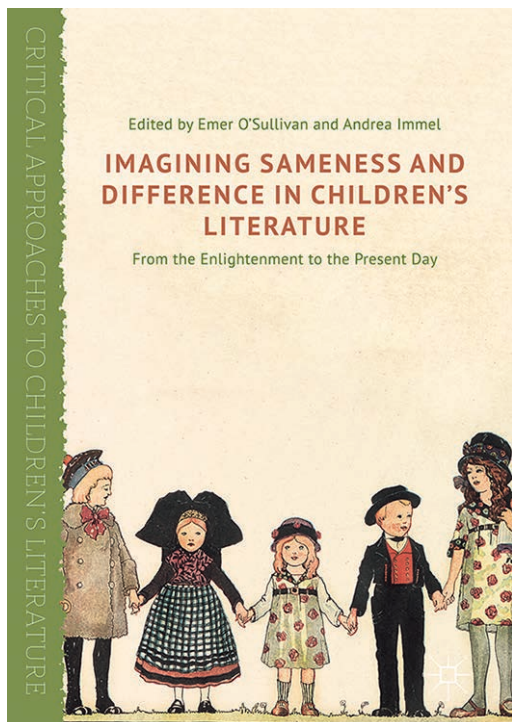
Der Aufbau der Studie kennzeichnet sich durch einen theoretisch-methodischen, einen empirischen und einen konklusiven Teil. Am Beginn steht ein Forschungsbericht zum Hefroman. Dabei distanziert sich die Verfasserin bewusst von den »empiriefernen« (28), in den 1970er Jahren einsetzenden Bemühungen um die Trivialliteratur und favorisiert gegenüber diesem abwertenden Begriff den der Populärliteratur. Sie betont, wobei sie Erich Schön zitiert, die von der Forschung lange vernachlässigten »körperlichen Dimensionen des Leseglücks« (45). Es geht ihr um die Praktiken im Umfeld der Textrezeption: »Während beim Lesen eines einzelnen Romans offenbar die zeitgleich mit der Textlektüre stattfindenden Handlungen am ausgeprägtesten sind, lassen sich beim Lesen einer Serie weitaus mehr Praktiken vor und im Anschluss an die Textlektüre beobachten. Serialität, so die Hypothese, wirkt in allen Lektürepräsen verstärkend auf die mit dem Lesestoff verbundenen Aktivitäten« (55).

Nach einem Kapitel zu den methodischen Zugängen und Quellen der zugrunde liegenden Erhebungen folgt das Kapitel »Vor der Lektüre.« Hier geht es um Publikations- und Vertriebsformen, die Praktiken des Bezugs und Situationen des Lesens, dabei besonders interessant ist der Aspekt der Hefromanlektüre in der Öffentlichkeit (130–136). Im Kapitel »Während der Lektüre« wird der Vorgang der Rezeption der Serie als »Entdecken des Universums« charakterisiert, wobei die Stile der einzelnen Autoren und Autorinnen (dass jetzt auch Frauen beteiligt sind, hat der Serie gutgetan!), Figuren und mediale Formate eine wichtige Rolle spielen. Im Kapitel »Nach der Lektüre« geht es u. a. um das Kommunizieren von Fans mit Nicht-Fans und Einsteigern sowie das Sammeln von Heften und Gegenständen. Dabei wird zwischen funktionalem, ästhetischem und dokumentarischem Sammeln differenziert. Solche Differenzierungen und die damit verbundenen Erkenntnisse lassen die frühe Forschung zur Trivialliteratur weit hinter sich: »Gerade durch seinen seriellen Charakter lädt *Perry Rhodan* dazu ein, selbst produktiv zu werden.« (304) Dieses Erkenntnis hat, obwohl es der Verfasserin auf diesen Aspekt nicht primär ankommt, eine wohltuende pädagogische Relevanz.

Am meisten hat mich die Dokumentation von Kultobjekten der Fans fasziniert, die z. T. von der Verfasserin selbst fotografiert wurden. Auf den 27 Illustrationen wirken die kleinen Bücherregale und Vitrinen mit Sammelobjekten wie buddhistische Gebetsnischen oder Herrgottswinkel, wie man solche Installationen vor allem in Süddeutschland und Österreich nennt. Und nicht zuletzt: Bereits das von Maria Arndt gestaltete Cover der Untersuchung ist den Titelseiten der Serie geschickt nachempfunden.

Was aus der Sicht der Literaturwissenschaft noch interessant gewesen wäre: ein Gedankenspiel über die Serie als literarische Großform. Das mir vorliegende aktuelle Heft Nr. 2950 hat 70 Seiten (63 Seiten Text, ein Glossar, die Leser-Kontakt-Seite, Werbung); in der Frühzeit der Serie waren es deutlich weniger. Wenn wir von einem Durchschnitt von 50 Seiten und einem künftigen Heft Nr. 3000 ausgingen und das Ganze drucken ließen, ergäbe sich ein vielbändiges Werk von 150.000 Seiten, das mehrere Regalfächer beanspruchte, und damit der längste Roman der Literaturgeschichte wäre. Dass ein Roman zunächst in Fortsetzungen in einer Zeitschrift erscheint, ist nicht ungewöhnlich (man denke u. a. an Eugène Sue: *Les mystères de Paris* und Jack London: *The Sea-Wolf*). Aber dass Hefromane zum Buch werden, ist selten, in der deutschen Literatur könnten hier u. a. die Kolportageromane Karl Mays angeführt werden. Sein Werk *Waldröschen* (1882–1884) umfasst 2613 Seiten. Mirjam Nast hat Großartiges geleistet, mit einem überzeugenden theoretischen Fundament, einer scharfsinnigen Analyse und klarer Sprache, aber auch dadurch, dass sie gerade auf diese Serie wieder aufmerksam gemacht hat. Eine auffällige Koinzidenz: Im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 2. März 2018 erschien ein gut recherchierter und brillant formulierter Beitrag zu *Perry Rhodan* von Dietmar Dath unter dem Titel »Was gar nicht so fremde Wesen lesen.« Die Serie wird weiterleben. Auf der eingangs erwähnten Schallplatte heißt es: »Er besiegte die Zeit, seine Reise endet nie ... Unser Mann im All.«

WOLFGANG BIESTERFELD



O'Sullivan, Emer / Immel, Andrea (Hrsg.):
Imagining Sameness and Difference in Children's Literature. From the Enlightenment to the Present Day. London: Palgrave Macmillan, 2017. 268 S.

Der Sammelband ist in drei Abschnitte unterteilt und enthält 12 Beiträge. In ihrem einführenden Beitrag gehen die Herausgeberinnen Emer O'Sullivan und Andrea Immel unter anderem auf die historisch verankerte Funktion der Kinder- und Jugendliteratur als Sozialisationsinstanz ein, auf ihre gemeinschaftskonstituierende Funktion sowie das Potenzial, einen Eindruck davon zu vermitteln, wie sich ein »uns« gegenüber einem wie auch immer gearteten »Anderen« und »Fremden« verhält. Dass die Perspektive, aus der das literarische Geschehen geschildert und betrachtet wird, für die Rezeptionslenkung und die (Be-)Wertung der Dichotomie von »eigen« und »fremd« bzw. »vertraut« und »unbekannt« ausschlaggebend ist, veranschaulichen sie am Beispiel der Imagologie. Die Fragen danach, wer sieht, was gesehen wird und warum die Objekte auf diese bestimmte Weise fokussiert werden, leiten über zu Überlegungen zur Bedeutung der jeweiligen Bilder – auch im Kontext des Mediums, der Form und des Genres, welchen sie angehören. Innerhalb der Beiträge werden unterschiedliche Medien und Genres in

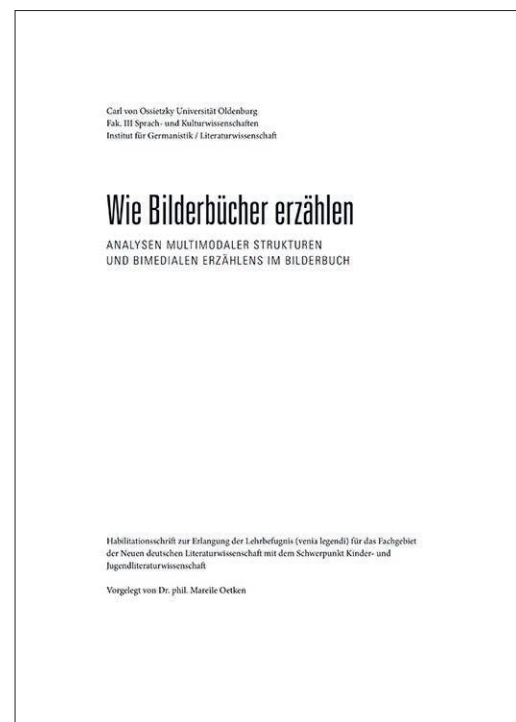
den Blick genommen und daraufhin analysiert, auf welche Weise und mit welchem Effekt Eigenes und Fremdes in der Europäischen Kinder- und Jugendliteratur seit der Aufklärung thematisiert wird. Der erste Abschnitt, »Ethnography on Display«, wird mit Silke Meyers Beitrag über kulturelle Praktiken der visuellen Wahrnehmung eingeleitet. Sie fokussiert nicht nur die Praktiken des »erlernen« Sehens im England des 18. Jahrhunderts, sondern auch die Funktionen und Folgen visueller Stereotypisierung. Emer O'Sullivan analysiert aus imagologischer Perspektive englischsprachige Kinderliteratur des frühen 19. Jahrhunderts. Der Anglozentrismus, der sich z. B. in *The Little Enquirer* (1830) und anderen zeitgenössischen, von der Kolonialisierung geprägten Texten abzeichnet, trägt zu einer klaren Trennung von als positiv und vertraut markierten Werten bei, die wiederum mit politischen, gesellschaftlichen und pädagogischen Diskursen dieser Zeit korrespondieren, und dem als negativ markierten Fremden und Anderen. Gesellschaftliche Diskurse berücksichtigt auch Gillian Lathey, wenn sie anhand bildlicher Darstellungen der Weltausstellung des Jahres 1851 für kindliche RezipientInnen eine interessante Verschiebung herausarbeitet: Während die Weltausstellung Vielfalt und Diversität als positiv deklarierte, wird in der von ihr vorgestellten illustrierten Kinderliteratur über die Ausstellung der kindliche Blick von Seiten der erwachsenen Autorschaft manipuliert und das Fremde als defizitär markiert. Eine andere Strategie, das Fremde und Andere zu visualisieren, zeigt Amanda M. Brian in ihrem Beitrag über Lothar Meggendorfers Karikaturen aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert auf. Sie arbeitet heraus, dass Meggendorfers Karikaturen zwar zeitgenössische Stereotype veranschaulichen, diese jedoch durch eine komische Brechung destabilisieren und demnach nicht nur eine bestimmte Lesart erlauben. Der folgende Abschnitt, »Internationalism and Tolerance«, wird mit Nina Christensens Beitrag über die dänische Kinderliteratur des 18. Jahrhunderts eingeleitet. Während einige der ersten Beiträge die in den Einführungen zur Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur postulierte einseitige Sichtweise der Kolonialmächte auf das Fremde, Wilde und Unzivilisierte bestätigen und die hiermit verbundene Stereotypisierung aus

unterschiedlichen Perspektiven kritisch in den Blick nehmen, veranschaulicht Nina Christensens Beitrag, dass es auch in Zeiten der Kolonialisierung eine Kinderliteratur gab, die das Vorgehen der Kolonialmächte kritisierte. So wird etwa in der Kinderzeitschrift *Avis for Børn* (um 1770) die Sklaverei verurteilt und die junge Leserschaft darüber aufgeklärt, dass alle Menschen gleich sind; und das zu einer Zeit, in der Dänemark Kolonien in West-Afrika besaß. Christensen folgert aus dem Umstand, dass die kindlichen und jugendlichen RezipientInnen im Dialog mit erwachsenen Figuren als aufgeklärte, reflektierte und mündige Mitglieder der Gesellschaft agieren, dass es keineswegs nur negative Aspekte aufweist, dass Kinder im 18. Jahrhundert als kleine Erwachsene betrachtet wurden. Ihr Beitrag lädt entsprechend zum Umdenken ein und macht auf Forschungslücken aufmerksam, die sich erst im Kontext einer transkulturellen Perspektive offenbaren. Cynthia J. Koepps Beitrag über Louis-François Jauffrets Mädchenliteratur des ausgehenden 18. Jahrhunderts beleuchtet, wie der französische Autor unter Berücksichtigung genderspezifischer Interessen und (limitierter) Möglichkeiten ein kinderliterarisches Drama kreiert, um es der weiblichen Leserschaft zu ermöglichen, personifizierte fremde Länder kennenzulernen, selbst in einen Dialog mit diesen einzutreten und Respekt und Toleranz für Diversität zu erlernen. Gabriele von Glasenapps Untersuchung zur Konstruktion religiöser Differenz in deutschen Sachbüchern seit den 1990er Jahren arbeitet aus imagologischer Perspektive und unter Berücksichtigung der Text-Bild-Interdependenzen ausgewählter Texte heraus, dass auch die jüngere Sachliteratur kulturelle und religiöse Stereotype kreiert und transportiert.

Der dritte Abschnitt, »Constructing Self and Nation«, enthält Beiträge von Lara Saguisag, die mit *On the Sidewalks of New York* eine amerikanische Cartoon-Serie aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert analysiert, Verena Rutschmann, die russische Bilderbücher zwischen 1922 und 1934 in den Blick nimmt, Martina Seifert, die Kanada-Bilder in der deutschen Kinderliteratur untersucht, sowie Margaret R. Higonet, welche das Motiv der Reise in Augustine Tuilleries *Le Tour de la France par deux enfants* (1877) und Catharine

Sedgwicks *Hope Leslie* (1827) aus transnationalen und interdisziplinärer Perspektive fokussiert. Der Sammelband bietet einen überaus facettenreichen, fundiert recherchierten und sehr gut strukturierten Einblick in die Eigenheiten der literarischen Schilderung des Eigenen und des Anderen bzw. Fremden in der Kinder- und Jugendliteratur. Deutlich wird nicht nur die Bereicherung durch inter- bzw. transdisziplinäre Analyse, sondern es werden auch zahlreiche Forschungslücken ausgewiesen, die zur weiteren Auseinandersetzung mit diesem Forschungsgegenstand einladen.

IRIS SCHÄFER



Oetken, Mareile: *Wie Bilderbücher erzählen. Analysen multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch*. Oldenburg: Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2017. 347 S.

Mareile Oetken widmet sich in ihrer Habilitationsschrift dem Bilderbuch als einem sich in Entgrenzungs-, Erweiterungs- und Durchlässigkeitsprozessen befindlichen Medium. Die ausschließlich im Netz verfügbare Veröffentlichung (http://oops.uni-oldenburg.de/3204/1/oetken_bilderbuecher_habil_2017.pdf) lehnt sich an etablierte Positionen von Jens Thiele und Michael

Staiger an und erweitert mittels Anschluss an den Diskurs um Narratologie das vorrangig von Didaktik und Praxisbezügen geprägte Forschungsinteresse am Gegenstand Bilderbuch (vgl. 16). Die Arbeit geht Fragen zu »dynamischen bildästhetischen und literarischen Entwicklungen« (17) nach und bietet unter Berücksichtigung medienkonvergenter Prozesse und künstlerischer Anlehnungen einen analytischen Blick auf Strukturen, die narrative und ästhetische Kategorien sowie die Interdependenz von Bild- und Sprachtext bedingen. Werden Ausgangspunkte und Grundgedanken zum Bilderbuch im einleitenden Teil der Arbeit und mit Blick auf angrenzende Künste, Medien und Standpunkte des Erzählens dargelegt, folgt anschließend ein Korpus, bestehend aus drei Kumuli. Der umfangreichste erste Kumulus thematisiert unter dem Titel »Narrative Strategien« anschaulich und exemplarisch Grenzüberschreitungen des Erzählens. Im Abschnitt »Es war finster. Über das Dunkle im Bilderbuch« werden, ausgehend von einem literaturhistorischen Blick auf Märchen der Brüder Grimm – die »Illustratoren einzigartigen gestalterischen Spielraum gerade für das Dunkle und Abgründige« bieten (114) –, die Ästhetik der Farbe Schwarz und deren in modernen Veröffentlichungen vorkommende Spielarten thematisiert (vgl. 119, 121). Diese erschöpfen sich nicht immer in angelegter »Dramatik, Tragik und Konflikt« (121), sondern zeigen sich je nach Lesart auch komisch oder kraftvoll. In diesem ersten Kumulus sind des Weiteren Aufsätze zu den Themen Komik, das Unheimliche und das Fremde als »literar-ästhetisch[e] Strategien zur Inszenierung einzelner narrativer Aspekte« (18) integriert und Erweiterungen in verschiedenen Kontexten herausgestellt. Im Artikel »Wo geht's lang?«, der das Bildersachbuch thematisiert, wird die angesprochene Erweiterung von aktuellen Sehgewohnheiten, dem Anspruch an eine (narrativ-fiktionale) Rahmung, expandierten bildkünstlerischen Mitteln sowie deren digitalen Bearbeitungstechniken konstruiert. Diese Aspekte sichern im Sachbilderbuch noch immer Objektivität und Allgemeingültigkeit, eine subjektive Sicht möchte jedoch nicht verwehrt werden: »[D]enn ohne Annäherung an das Fremde ist auch das Eigene nicht zu haben« (137). Werden zwischen diesen beiden Polen Grenzen überschritten, so

beschäftigt sich auch der zweite Kumulus, der drei Beiträge umfasst, neben einem Überblick zu im Bilderbuch vermittelten Vorstellungen von Kind und Kindheit ebenso mit »narratologische[n] Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen« (181). Im ersten Beitrag werden Strategien von Partizipation, dem Unterlaufen traditioneller Erwartungen, angenommener Mündigkeit der Rezipienten und einer Mehrfachadressierung ausgeführt (vgl. 185), darauf folgen die Themenfelder Schule und Behinderung. Der Abschnitt »Hoheitsgebiet Schule« stellt an Beispielen heraus, dass die »Klarheit der kinderliterarischen Grenze, die ›klein‹ von ›groß‹ scheidet« (199), ein Trugbild ist, Bilderbücher als Brücke fungieren und damit einen weitaus größeren Adressatenkreis anzusprechen vermögen. Der abschließende Kumulus knüpft an jene Öffnung, nicht zuletzt von multimedialen Strukturen bedingt, an. Unter dem Titel »Kinderliterarische und illustrationsgeschichtliche Traditionslinien und mediale Bezugssysteme« werden Entwicklungen des Bilderbuches dargelegt. Dem formulierten Anspruch einer »facettenreich fachwissenschaftlich[en]« (221) Darstellung kommt besonders der Überblicksartikel »Entgrenzung und Varianz« entgegen, er knüpft an Oetkens Dissertation *Bilderbücher der 1990er Jahre: Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption* (2008) an und stellt heraus, dass weniger starke Paradigmenwechsel denn Relativierungen und Durchlässigkeiten ihre Wirkung entfaltet und so zu innovativen Entwicklungen geführt haben (vgl. 233). Spezifiziert werden Innovationen in diesem Kumulus im Hinblick auf das Wimmelbuch, Machtinszenierungen sowie Erzählungen über die geschichtlichen Ereignisse von Erstem Weltkrieg und Wende. Damit wird mit der Veröffentlichung insgesamt dem Interesse nachgegangen, »das Bilderbuch in seinen aktuellen künstlerischen und medialen Bezugssystemen narratologisch zu betrachten« (Begleitschrift: Zusammenfassung der eingereichten Arbeiten, 11). Bilden der Rahmen, die Überblicksaufsätze sowie die einführenden Worte zu den Kumuli mittels Fachbegriffen und Bezugsautoren für die Lesenden einen gedanklichen Einstieg in die Arbeit, widmen sich einzelne Artikel konkreten Fragestellungen oder aufgestellten Thesen. Die Bearbeitung erfolgt

anhand zahlreicher Buchbeispiele und ausgewählter Illustrationen und kann damit sehr gut nachvollzogen werden. Im Bezug auf die Gesamtheit obliegt es vorrangig den Lesenden, einen roten Faden zu generieren beziehungsweise diesen immer wieder aufzunehmen. Wird zu Beginn erwähnt, dass Bilderbucherzählungen Konstruktionsgesetzen folgen und jene in Kategorien zu erfassen seien, so wird im Weiteren festgestellt, dass »für das Medium Bilderbuch keine formal-ästhetischen Regeln des Narrativen in Form einer ›Grammatik‹ festgelegt werden« (70) können und daher die Notwendigkeit eines Methodenpluralismus besteht. Thematisiert Oetken die bildkünstlerische und literarische Öffnung des Bilderbuches, begegnet sie dieser mit selbigen Mitteln: einer spezifiziert weitläufigen Betrachtung. Vor diesem Hintergrund erscheint die Habilitationsschrift für einen Expertenblick empfehlenswert, auch für Kenner der integrierten kinderliterarischen Veröffentlichungen ist sie durch das Schaffen neuer Blickwinkel auf ausgewählte Aspekte lesenswert. Hinzu kommt ein Gefühl für die Vielfalt des Bilderbuches und seiner Betrachtungsmöglichkeiten; die Zusammenführung dient im Sinne einer kumulativen Habilitation mehr einer Sammlung denn einer linearen Aufschlüsselung. Dabei ist es lohnenswert, sich durch einen Blick in das aussagekräftige Inhaltsverzeichnis leiten zu lassen und nach Interesse auszuwählen. Auf diese Weise lässt sich an das der Veröffentlichung vorangestellte, sich auf das weite Meer beziehende Zitat anknüpfen, denn im Meer (der Habilitation) ist es möglich, ein- und abtauchen; man kann erfrischt, geklärt und getragen werden und sich mitunter darin ebenso verlieren und untergehen. Der Titel wird damit weniger der suggerierten globalen Betrachtung gerecht, wie Bilderbücher erzählen, sondern zeigt vielschichtige Möglichkeiten auf, wie Bilderbücher erzählen können.

KATHARINA EGERER



Schmideler, Sebastian (Hrsg.): *Wissensvermittlung in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Themen, Formen, Strukturen, Illustrationen.* Göttingen: V & R Unipress, 2017. 454 S.

Der mit 120 Abbildungen reich illustrierte Sammelband greift ein Themengebiet auf, das von der Forschung bisher etwas nachlässig behandelt wurde. Die Kinder- und Jugendliteratur der DDR ist bereits seit langer Zeit in den Fokus der Forschung gerückt (z. B. Richter, Karin: *Die erzählende Kinder- und Jugendliteratur der DDR*, 2016; Roeder, Caroline: *Phantastisches Leseland. Die Entwicklung phantastischer Kinderliteratur der DDR [...]*, 2006; Havekost, Hermann/Langenhahn, Sandra/Wicklein, Anne (Hrsg.): *Helden nach Plan? Kinder- und Jugendliteratur der DDR zwischen Wagnis und Zensur*, 1993; Thiel, Bernd-Jürgen: *Die realistische Kindergeschichte in der Bundesrepublik Deutschland und in der Deutschen Demokratischen Republik*, 1979). Mit Schmidelers Buch offenbart sich jedoch ein Bereich, der noch viel Raum für sich anschließende Forschungen beinhaltet. Dementsprechend deckt der Band auch ein breites Themenspektrum ab, das in fünf Teilen sowie einer vorgeschalteten Einführung des Herausgebers achtzehn Beiträge präsentiert, die sich dem Thema aus unterschiedlichen Perspektiven annähern. Da-

bei werden in den »verschiedenen Abschnitten [...] spezielle Einzelfragen, die sich zum Gegenstand der kinder- und jugendliteraturwissenschaftlichen Analyse von Sachbüchern ergeben, exemplarisch in Einzelbeiträgen thematisiert und an zahlreichen Beispielen aus der Kinder- und Jugendsachbuchproduktion der DDR erörtert« (9).

Die ersten Beiträge liefern die Grundlagen für die folgenden Analysen. Sowohl der Herausgeber, der neben der Einführung und einem Beitrag im Teil »Grundlagen« noch zwei weitere Beiträge verfasst hat und so seine umfassende Kenntnis über das Themengebiet demonstriert, als auch Reiner Neubert widmen sich in ihren Beiträgen dem Sachbuch bzw. der Sachliteratur der Kinder- und Jugendliteratur in der DDR.

Es folgen Beiträge zu den »Themen« – so der Titel des zweiten Teils – der Sachbücher: von Reiseliteraturen (Gina Weinkauff) über Utopien (Heidi Nenoff), die mitunter ihrer formalen Merkmale enthoben wurden, um instrumentalisiert werden zu können, bis hin zu Werken, die ökologische Aspekte in den Fokus rücken (Jana Mikota). Der Beitrag Gerald Schmidt-Dumonts stellt »einen Ausschnitt der Sachliteraturproduktion der DDR« (13) im Querschnitt dar, während Maria Becker und Maria Scholhölter ein Interview mit Maren Ahrens, der langjährigen Lektorin des MOSAIK Steinchen für Steinchen Verlags, führen, in dem die Bilderzeitschrift *MOSAIK* erschienen ist.

Im Abschnitt »Formen« werden Sachlexika und Sachbilderbücher unter unterschiedlichen Gesichtspunkten untersucht: Heterogenes Erzählen und Darstellen (Wiebke Holm), Entwicklungsgeschichten, Wandlungen und die damit verbundene adressatenspezifische Anschaulichkeit (Schmideler), Formenreichtum von Sachbilderbüchern in Verbindung mit der dort aufgegriffenen Umweltthematik und der damit einhergehenden Poetisierung von Sachwissen (Maria Becker), Wissensvermittlung im Spannungsfeld von Information und Propaganda (Bettina Kümmerling-Meibauer / Jörg Meibauer) sowie Sprachspielbücher und deren ideologische Nutzbarmachung (Meibauer) finden Beachtung im Rahmen dieser Analysen.

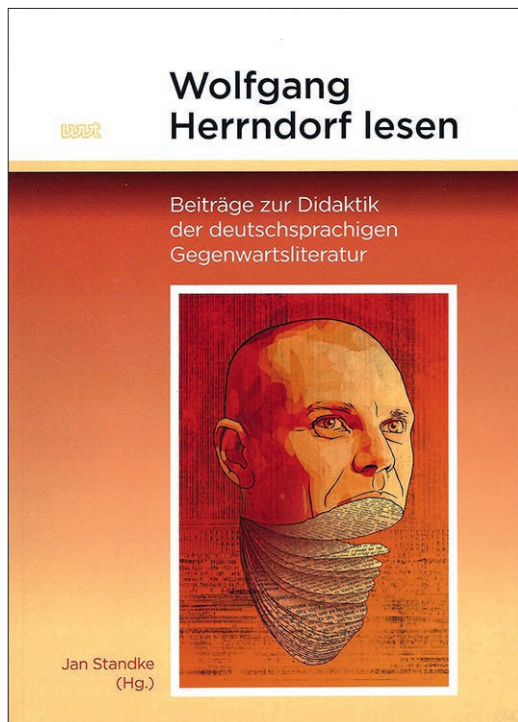
Der vierte Bereich des Sammelbandes widmet sich »Strukturen«, »die sich zwischen dem Thema der Wissensvermittlung und den (buch)gestal-

terischen formalen Merkmalen des jeweiligen Sachbuchtyps ergeben« (18). Dementsprechend stehen in den Beiträgen hybride Texte, oszillierend zwischen fiktionalen und faktualen Elementen, im Fokus. Sie untersuchen exemplarisch Texte, die als »Mischformen [...] Sachstoffe mit narrativen Strukturen« (313) verbinden (Karin Richter) oder Geschichtswissen in fiktionalen Texten vermitteln und sich zugleich »an den konkreten Vorgaben der Geschichtsdidaktik der DDR« (20) orientieren (André Barz) bzw. als Geschichtserzählungen im Schulunterricht eingesetzt wurden (Thomas Arnold). Der Beitrag von Schmideler setzt sich mit der Anschauungsbildung und den damit verbundenen Visualisierungsstrategien auseinander und kommt zu dem Ergebnis, »dass [sich] visuelle und visualisierende Wissensvermittlung im Sachbuch für Kinder und Jugendliche [...] im Spannungsfeld von Anschauungsbildung und Weltanschauung bewegte« (400).

Die beiden den Sammelband beschließenden Beiträge der Rubrik »Illustrationen« sind zum einen allgemein der Illustrierung von Sachbüchern (Andreas Bode) gewidmet, zum anderen gibt Anne Preuß einen »sehr persönlichen Einblick in Leben und Werk« (22) ihres Onkels Gerhard Preuß, seinerzeit Grafiker in der DDR und Dozent an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee.

Mit der Lektüre der informativen Beiträge zeigt sich, dass es thematische Querverbindungen gibt, die die Beiträge noch enger miteinander verzahnen, als ohnehin durch die thematische Ausrichtung des Sammelbandes gegeben. Zum anderen wird deutlich, wie eng Wissensvermittlung und ideologische Nutzbarmachung in Sachbüchern für Kinder und Jugendliche zusammenhängen konnten. Insgesamt bietet der Sammelband aufgrund seiner Struktur nicht nur einen gelungenen Einstieg in die Thematik – vor allem für Leser, die in diesem Themengebiet noch nicht versiert sind –, sondern bietet sich auch als Nachschlagewerk sowie als nützliches Werk für den Einsatz in universitären Lehrveranstaltungen an. Nicht zuletzt ebnet der Band weiteren Forschungen den Weg.

SABINE PLANKA



Standke, Jan (Hrsg.): *Wolfgang Herrndorf lesen. Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tier: WVT, 2016. 286 S.

»Als Erstes ist da der Geruch von Blut und Kaffee.« Versierte Leser – und vermutlich ganze Schülergenerationen – wissen bei der Lektüre dieses ersten Satzes, dass so Wolfgang Herrndorfs Jugendroman *Tschick* (2010) beginnt, der inzwischen in über 60 Auflagen erschienen ist und zahlreiche Preise, darunter 2011 den Deutschen Jugendliteraturpreis, gewonnen hat. Das literarische Oeuvre Wolfgang Herrndorfs ist überschaubar, hat er sich doch 2013, weil unheilbar erkrankt, das Leben genommen. Den Kampf gegen den Tumor in seinem Kopf hat er mit dem Blog *Arbeit und Struktur* begleitet, der schließlich posthum (2013) als Buch veröffentlicht wurde und sich, so der Herausgeber des vorliegenden Bandes, »vom privaten Egodokument mehr und mehr zum literarischen Konstrukt wandelte« (3). Darin findet sich ein Foto einer mit in Wasser eingeweichten Dokumenten gefüllten Badewanne, begleitet von dem Blogeintrag: »23.8.2011 12:23 Bücher, in die ich mir Notizen gemacht hab, in der Badewanne eingeweicht und zerrissen. Nietzsche, Schopenhauer, Adorno. 31 Jahre Briefe, 28 Jahre Tagebücher. An zwei Stellen reingeguckt: ein Unbekannter«

(Herrndorf 2013, 232 f.). Zudem hat er in seinem Testament festgehalten: »Keine Fragmente aufbewahren, niemals Fragmente veröffentlichen. Niemals Germanisten ranlassen. Freunde bitten, Briefe etc. zu vernichten. Journalisten mit der Waffe in der Hand vertreiben« (zitiert nach Gärtner, Marcus/Passig, Kathrin: Zur Entstehung dieses Buches, in: Herrndorf, Wolfgang: *Bilder deiner großen Liebe. Ein unvollendeter Roman*. Reinbek 2015, 133–141, hier 136).

Trotz alledem konnten zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten entstehen, die sich mit Herrndorfs Gesamtwerk kritisch auseinandergesetzt haben, nicht zuletzt auch begründet durch den Erfolg von Herrndorfs Romanen. In diese wissenschaftlichen Arbeiten reiht sich auch der von Jan Standke herausgegebene Sammelband ein. Dessen fünfzehn Beiträge erschöpfen sich glücklicherweise nicht nur in der Analyse von *Tschick* – auch wenn derartige Beiträge in der Überzahl sind, vermutlich aus eben dem Grund, dass *Tschick* zu einer erfolgreichen Schullektüre mutiert ist –, sondern berücksichtigen auch Herrndorfs letzten, jedoch unvollendeten, fragmentarischen Roman *Bilder deiner großen Liebe* (2014) ebenso wie seinen ersten Roman *In Plüschgewittern* (2002) und den Erzählungsband *Diesseits des Van-Allen-Gürtels* (2007) sowie das Weblog *Arbeit und Struktur* und beleuchten diese Werke aus verschiedenen Perspektiven. Die einzelnen Analysen, oftmals ihrerseits interdisziplinär und intermedial ausgerichtet, reichen – hier abweichend von der Reihenfolge im Sammelband aufgeführt – von der Betrachtung interkultureller (Julian Osthues sowie Cornelia Zierau; letztere verbindet interkulturelle Aspekte mit solchen der Adoleszenz in ihrer Analyse) und intertextueller Phänomene (Stefan Born sowie Antje Arnold) über die Manifestation von Reiseidentitäten (Katharina Brechensbauer) und die Bildung von Freundschaften (Alex Schindler) bis hin zur Betrachtung von literaturdidaktischen Materialien für den Schulunterricht (Julia Hodson und Andrea Sieber; Lena Lang; Stephanie Kroesen und Angela Mielke; Nina Marie Loderhose und Kirsten Kumschlies) und zum Einsatz von Herrndorfs Werken im Unterricht (Carolin Führer). Zudem werden dekonstruktivistische Aspekte (Elisabeth Hollerweger) und der fragmentarische

Gestus (Henriette Hoppe) ebenso wie die Roman- tikrezeption in Herrndorfs Werk (Annika Bartsch) in den Blick genommen. Es zeigt sich, dass man sich Herrndorfs Werk mit sehr unterschiedlichen theoretischen Ansätzen nähern kann, zum Beispiel subjekttheoretisch und damit anknüpfend an Julia Kristeva (Stefan Born) ebenso wie kulturökologisch (Elisabeth Hollerweger).

Die Ergebnisse sind äußerst vielfältig – Born hält z. B. fest, dass Herrndorfs Romane »immer wieder ironisch, fast schon dandyesk, das Problem der Identität [umkreisen]« (51), während Ost- hues u. a. anhand des Elements des Staunens in *Tschick* konstatiert, dass der Roman gerade über »das Staunen [...] eine kritische Perspektive auf fremdkulturelle Stereotype [entwickelt], die den Konstruktcharakter xenophober Vorurteile und Vorstellungen bloßlegt« (79). Sie eröffnen Raum für neue Untersuchungen, die sich einerseits wei- terhin vertieft mit Herrndorfs Werk beschäftigen können, andererseits aber auch eine Anschluss- fähigkeit an andere jugendliterarische und auch filmische Werke möglich machen, wie sie exem- plarisch bereits in einigen Beiträgen des Sammel- bands erprobt werden: So stellt Carolin Führer in dem Beitrag »Intermediales Erzählen. *Oh Boy* und *In Plüschgewittern* als Generationenporträts?« den Bezug zwischen dem Film *Oh Boy* und Herrndorfs Roman her, während der Intertextualität gewid- mte Beiträge Bezüge zu Fasil Abdulowitsch Iskanders Roman *Tschik. Geschichten aus dem Kaukasus* von 1981 (Antje Arnold) oder zu Jerome D. Salingers Geschichte *Ein herrlicher Tag für Bananenfisch* von 1948 bzw. Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* von 1920 (Stefan Born) ermöglichen.

Standkes Sammelband »gewähr[t] am Beispiel des Autors Wolfgang Herrndorf einen praxeologischen Einblick in die Didaktik der deutschsprachigen Ge- genwartsliteratur, die ihre Konturen vor allem aus der immer wieder neuen, theoriebewussten und vermittlungsorientierten Begegnung mit literari- schen Texten gewinnt« (8) – so konstatiert es der Herausgeber selbst. Dies aufzuzeigen gelingt dem Sammelband hervorragend, der somit über die Erforschung von Herrndorfs Werk hinausgeht und viele Anknüpfungspunkte – nicht nur für weitere didaktische Forschungen – bereithält.

SABINE PLANKA



Viel, Bernhard: *Der Honigsammler. Waldemar Bonsels, Vater der Biene Maja. Eine Biografie*. Berlin: Matthes & Seitz, 2016. 446 S.

Beim Stichwort Biene Maja gibt es kaum jeman- den, der nicht sofort ein Bild von der »kleinen frechen Biene« vor Augen hätte. Man kennt den Begriff – zumindest gefühlt – seit Generationen. Nicht wenige werden parallel auch gleich den Beginn der Melodie im Ohr haben, die über Jahre im Fernsehen die namensgleiche Zeichentricks- erie begleitet hat. Ja, *Die Biene Maja* hat sich zu einem ausgesprochen bekannten Markenzeichen ent- wickelt und ist damit weit bekannter als ihr Erfinder, der Schriftsteller Waldemar Bonsels. Ihm widmet Bernhard Viel seine nicht nur an Seitenzahlen umfangreiche, sondern auch zeitgeschichtlich weit umspannende Biografie.

Was bei der Lektüre zuerst auffällt, ist die üppige, komplexe, poetische Sprache, die Viel zu eigen ist. Leichtfüßig, ja scheinbar schwerelos, bewegt er sich über die Seiten, entwickelt eine Lust am Fabu- lieren, dass es eine Freude ist, diesen ungewöhnli- chen Lebenslauf lesend zu erkunden und dabei der deutschen Sprache in ihrem voll ausgeschöpften Nuancenreichtum zu folgen. Viel zeigt sich als Meister der Sprache und hält über die gesamte Länge seiner Bonsels-Biografie die üppige Wahl

der Worte durch. Zudem fällt eine ausgesprochen präzise Beobachtungsgabe auf. Diese, gekoppelt mit einer intensiven Rechercheleistung und der Fähigkeit, Menschen zu durchleuchten, Situationen, Begebenheiten und Entwicklungen in ihrer äußeren und inneren Tragweite zu beschreiben, prägt diese Biografie.

Viel baut sein Werk fast in Gänze chronologisch auf. Nur der Einstieg ist ein Vorgriff auf spätere Zeiten, jedoch klug gewählt und spannend, weil er den Hauptakteur nicht als Baby in einer unbeschriebenen Kinderzeit vorstellt, sondern als den, der er ist: einer, der schon manches erlebt hat. Der eben aus Indien nach Deutschland, nach München, zurückkehrt. Einer, der sehr bewusst in dieser Welt und seiner Zeit lebt, und der zugleich immer wieder neu beginnt und sich selbst neu (er)findet und positioniert. Ja, Viel macht schon nach wenigen Seiten klar, dass Bonsels ein ausgesprochen eigenständiger, zugleich jedoch auch arroganter und eingebildeter Mensch gewesen sein muss. Ein zwiespältiger Charakter. Auf der einen Seite Weltmann und Dandy, nicht zuletzt ein *homme à femmes*, wie er im Buche steht. Auf der anderen Seite seinen Zwängen folgend und erliegend, Freundschaften und Feindschaften gleich intensiv pflegend.

Minuziös zeichnet der Autor die Lebensgeschichte von Bonsels nach, beginnend 1880 oder 1881, denn das genaue Geburtsjahr ist ungewiss. Er folgt den dänischen Wurzeln, seiner Liebe zur Mutter, dem schwierigen Verhältnis zum Vater. Malt Kindheit und Jugend in den differenziertesten Tönen aus, weist auf das Terrarium mit den beiden Ringelnattern hin, kann jedoch nichts über die vier Geschwister erzählen, die Bonsels wohl unwichtig waren. Dann folgt die Zeit als Missionar in Südindien. Nach der Rückkehr erste eigene literarische Arbeiten und der Sprung ins Verlegerleben. Hier beginnt der Bonsels, den wir verinnerlicht haben: der Zeitgenosse von Thomas Mann, Hermann Hesse, Stefan George, Gottfried Benn, Gerhard Hauptmann, Else Lasker-Schüler, um nur einige herauszugreifen. Bonsels kommuniziert mit vielen Größen der Literatur und Kultur, verlegt selbst Lion Feuchtwanger und Heinrich Mann, findet in den bewegten politischen Jahren des beginnenden 20. Jahrhunderts langsam seinen eigenen Publi-

kationsrhythmus – und pflegt neben all dem ein reges Liebesleben: »Man muss sich Bonsels also wohl als einen glücklichen Mann vorstellen. Er ist Schriftsteller, er ist elegant, er hat Erfolg, Freunde und einen Schlag bei den Frauen. Und er besitzt einen Verlag, der vorzüglich läuft und doch Wert auf Qualität legt.« (111)

In der Mitte der Biografie angesiedelt, als fünftes von 12 Kapiteln, beschreibt Viel den eigentlichen Kernpunkt von Bonsels' heutiger Berühmtheit: Im Jahr 1912 veröffentlicht der Schriftsteller sein Werk *Die Biene Maja*, dessen Titelfigur ungebrochen bis heute auf Honigflug unterwegs ist. Ursprünglich als Märchen für seine Söhne gedacht, entwickelt Bonsels »Maja als autobiografische Figur. Bonsels selbst konnte seine Biografie als klassischen Bildungsroman deuten.« (136) Der Roman erreichte ein großes Lesepublikum – über soziale und nationale Grenzen hinweg. Aus welchem Grund? Auch darauf gibt Bernhard Viel Antwort:

»Der Leser brauchte weder literarische Kenntnisse noch einen Berufsweg zurückgelegt zu haben. Als Märchen und Fabel ist *Die Biene Maja* auch eine mythologische Erzählung, in der sich menschliche Urfahrungen, archaische Gemütsaffekte ausdrücken: Neugierde, die Lust am Entdecken, am Erobern neuer Erfahrungsräume, die Lust nach der Welt zu greifen, Überschwang, Freude, Glück, Schrecken und Angst. Jeder, der lesen kann, wird im Unbewussten berührt.« (152)

Bonsels, das wird bei Viel klar, wollte eigentlich kein Kinderbuch schreiben und ist auch definitiv kein Kinderbuchautor. Genau das macht den weiteren Reiz dieser Biografie aus: Wir erforschen die Lebensgeschichte eines wenig Bekannten, eines – vielleicht oder wahrscheinlich – falsch Eingeschätzten. Umso gewaltiger ist der Spannungsbogen, der sich hier entwickelt, denn wir erleben Bonsels nicht nur im beruflichen und privaten, sondern auch im zeitgeschichtlichen Umfeld. Feinteilig und wortgewandt beschreibt Viel nicht nur, wie Bonsels von einer Liebelei zur nächsten flattert, aparte Tänzerinnen und Schauspielerinnen sich wie die Perlen auf einer Kette von Geliebten und Musen aneinanderreihen, sondern er macht parallel auch klar, wie sich Bonsels durch die politische Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg, die Weimarer Republik, die Machtübernahme der National-

sozialisten, durch den Zweiten Weltkrieg und – bis hin zu seinem Tod 1952 – durch die Nachkriegsjahre hangelt.

Es entsteht ein Bild von vielschichtiger Farbigkeit, ja Brillanz, und einer literarischen Üppigkeit, die mit nur einmaliger Lektüre kaum zu fassen ist. Das Buch ist eine wahre Fundgrube, nicht zuletzt auch dank des detaillierten Anhangs mit ausführlichen Anmerkungen, einem Werk- und Literaturverzeichnis und – das gefällt besonders – einer umfangreichen Zeittafel sowie einem ebensolchen Personenregister.

RENATE GRUBERT



Zellerhoff, Rita: *Komplexe sprachliche Strukturen in der Jugendliteratur. Aufgezeigt an Beispielen preisgekrönter Werke der Jugendjury des Deutschen Jugendliteraturpreises*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2016 (ZOOM – Kultur und Kunst; 6). 132 S.

»Welche sprachlichen Formen sollten Kinder kennen, um gewinnbringend aktuelle Kinder- und Jugendliteratur lesen und verstehen zu können?« (11) Diese Frage stellt die frühere Grund- und Hauptschullehrerin und Lehrerin für Sonderpädagogik Rita Zellerhoff an den Beginn des von ihr vorgelegten schmalen Bändchens, das

in der kleinformatischen Reihe »ZOOM – Kultur und Kunst« des Peter Lang Verlages erschienen ist. Ausgehend von der These, dass die Rezeption aktueller jugendliterarischer Texte bei der jugendlichen Leserschaft ein »bildungssprachliches Register« (5) sowie »eine literarische Bildung auf hohem Niveau« (Klappentext) voraussetzt, wird an sechs preisgekrönten Jugendromanen der Nachweis erbracht, dass die neuere Kinder- und Jugendliteratur sprachlich komplexe Formen aufweist, wie sie früher nur Werken der Erwachsenenliteratur vorbehalten waren. Hierzu werden sechs Romane, die zwischen 2003 und 2014 mit dem Preis der Jugendjury des Deutschen Jugendliteraturpreises ausgezeichnet wurden, auf ihre sprachlichen Strukturen untersucht: *Krokodil im Nacken* von Klaus Kordon (2004), *Lucas* von Kevin Brooks (2006), *Simpel* von Marie-Aude Murail (2008), *Sieben Minuten nach Mitternacht* von Patrick Ness (2012), *Das Schicksal ist ein mieser Verräter* von John Green (2013) und *Wunder* von Raquel J. Palacio (2014). Nach Aussage der Autorin wurden die Texte so gewählt, dass »Beispiele unterschiedlicher Genre [sic!]« (34) im Analysekorpus vertreten sind. Da dieses Kriterium im genannten Zeitraum jedoch ebenso auf andere Romane anwendbar wäre, muss die Textauswahl als weitgehend willkürlich bezeichnet werden. Die Besprechung der ausgewählten Werke folgt einem einheitlichen Schema, nach dem in einem ersten Schritt Preise und Ehrungen aufgeführt, die jeweilige Begründung der Jugendjury wiedergegeben sowie vorliegende Rezensionen des Buches in Auszügen zitiert werden. Die daran anschließende Analyse der sprachlichen Strukturen fragt bei allen untersuchten Texten zunächst nach der »Kongruenz von Inhalt und Form«, bevor sich weitere Analysen zu den spezifischen sprachlichen Besonderheiten des jeweiligen Romans anschließen. Dabei werden sowohl semantische (Wortschatz, Metaphorik), grammatische (Morphologie, Syntax) als auch pragmatische Textaspekte angesprochen; bei einigen Texten spielen ergänzend auch Fragen der Textgestaltung (Typographie, Layout, Illustration) eine Rolle. Die wesentlichen Analyseergebnisse werden für jeden untersuchten Text abschließend kurz zusammengefasst.

Die auf der Oberfläche einheitliche Grundstruktur der Analysen darf allerdings nicht darüber hin-

wegtäuschen, dass eine Begründung und Herleitung der zentralen Analysefragen im Buch ebenso unterbleibt wie eine grundlegende Bestimmung des Analysefokus selbst. Was im Rahmen der Untersuchung unter »sprachlichen Strukturen« bzw. »sprachlicher Komplexität« genau verstanden werden soll und wie diese zweifellos komplexen Konstrukte für die Analyse der Texte auf den verschiedenen sprachlichen Ebenen ausdifferenziert und konkretisiert werden, wird an keiner Stelle offengelegt. Die im Ganzen durchaus lesenswerten, eng am Primärtext geführten Analysen kommen auf diese Weise kaum über Einzelbeobachtungen zu mehr oder minder zufällig ausgewählten Textaspekten hinaus.

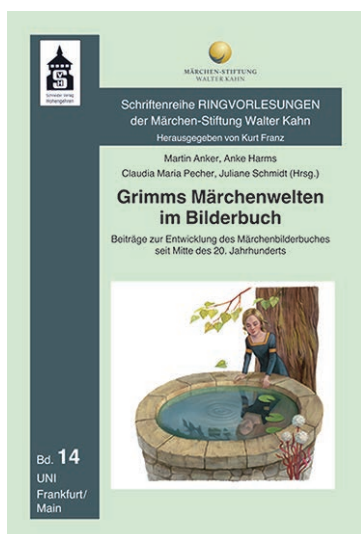
Wie die einleitend zitierte Ausgangsfrage der Untersuchung bereits deutlich macht, möchte die Autorin die an den besprochenen Werken aufgezeigte sprachliche Komplexität aktueller Jugendliteratur als entschiedenes Plädoyer für eine umfassende Sprachbildung der Kinder und Jugendlichen verstanden wissen: »Die moderne Kinderliteratur ist inhaltlich und sprachlich anspruchsvoll, deshalb kann in der sprachlichen Bildung der Heranwachsenden nicht auf sprachlich komplexe Formen verzichtet werden.« (122) Ihre Kritik richtet sich an dieser Stelle vor allem auf »in der Bildungspolitik vorhandene Tendenzen zur Vereinfachung von Sprache« (Klappentext), wie sie in ihren Augen mit den Ausdrucksformen der sog. »leichten« und »einfachen Sprache« und ihren »reduzierte[n]

sprachliche[n] Register[n]« (5) vorliegen und denen sie mit Blick auf die sprachlich-literarische Bildung der Heranwachsenden eine klare Absage erteilt. Ganz abgesehen davon, dass die Autorin das auf die Ermöglichung von Teilhabe (und eben nicht auf Förderung bzw. »Sprachbildung«) zielende Konzept der »leichten bzw. einfachen Sprache« meines Erachtens gründlich missversteht: Die Einseitigkeit, mit der hier ein als »elaboriert« beschriebenes Sprachniveau als »Bringschuld« für die Lektüre anspruchsvoller Kinder- und Jugendliteratur eingefordert wird, verkennt vollkommen, dass literarische Texte die Sprachfähigkeiten ihrer Leser nicht nur (heraus)fördern, sondern umgekehrt auch fördern können. Gerade aus der von der Autorin eingenommenen »pädagogischen Sicht« (17) wäre ein differenzierterer Blick auf den Zusammenhang von Sprach- und Literaturerwerb hilfreich und geboten gewesen.

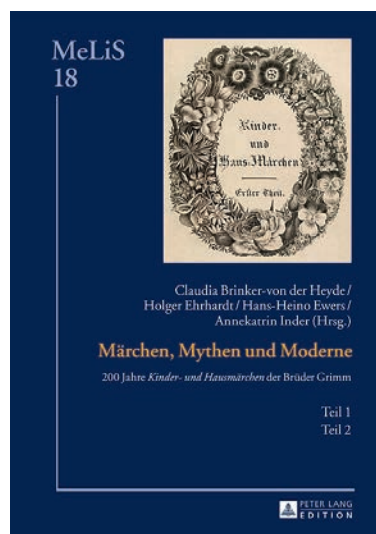
Insgesamt betrachtet lässt das Buch die Leserin einigermaßen ratlos zurück. Dies hat allerdings nicht nur inhaltliche, sondern in erheblichem Maße auch strukturelle Gründe: Der Argumentationsgang ist durchgängig so sprunghaft und wenig kohärent, dass einem die Orientierung in dem ohnehin stark fragmentierten Text stellenweise schwerfällt – und dies bei einem Text, der durch den Verlag explizit als »begutachtet« ausgewiesen ist. Bereits ein gründliches Lektorat hätte dem Buch äußerst gutgetan.

SUSANNE RIEGLER

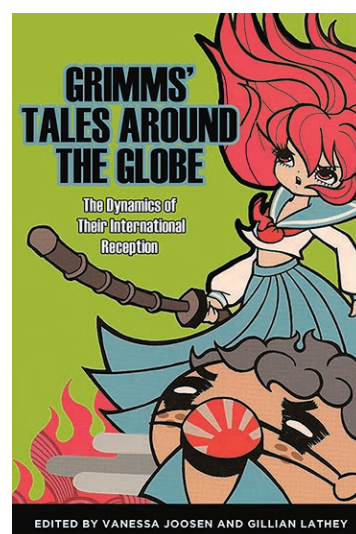
Sammelrezensionen



Anker, Martin u. a. (Hrsg.): *Grimms Märchenwelten im Bilderbuch. Beiträge zur Entwicklung des Märchenbilderbuches seit Mitte des 20. Jahrhunderts.* Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2015 (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn; 14). 354 S.



Brinker-von der Heyde, Claudia u. a. (Hrsg.): *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm.* 2 Teile. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2015 (MeLis; 18). 1207 S.



Jooßen, Vanessa / Lathey, Gillian (Hrsg.): *Grimms' Tales around the Globe. The Dynamics of their International Reception.* Detroit: Wayne State University Press, 2015. 322 S.

Nicht erst seit den scheinbar nicht enden wollenden Grimm-Publikationsjubiläen: 2012 Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* (KHM), 2016 *Deutsche Sagen*, 2019 *Deutsche Grammatik* erfährt die ›Gattung Grimm‹ eine erhöhte kulturelle und wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Sie ist quasi ein ›Dauerbrenner‹, Jahr für Jahr, allerdings unter wechselnden Perspektiven. Die Fülle kann hier nur in einer fokussierten Auswahl vorgestellt werden. Ein gemeinsames Thema der drei vorliegenden Publikationen ist das Verhältnis der Gattung zu ganz unterschiedlichen Bildwelten. Erst die Verschränkung von Text und Bild hat, so eine Sicht, ein philologisches Editionsprojekt in einen kinderliterarischen Klassiker von Weltbedeutung transformiert.

Der Sammelband *Grimms Märchenwelten im Bilderbuch* (2015) legt den Schwerpunkt auf die (kunst-)historischen Entwicklungen des Verhältnis-

ses von Text und Bild seit 1945. Ausgangspunkt der verschriftlichten Vorlesungsbeiträge war eine bibliografische Erschließung von Märchenbilderbüchern in verschiedenen Bibliotheken. Damit korrespondierend skizzieren die Beiträge die künstlerischen und editorischen Rahmenbedingungen der Text-Bild-Medien. Über das Buch hinaus betrachten sie Märchenbilder in Spielmaterialien, auf Schulwänden, im Film, im Comic etc. Hauptsächlich wird dabei der deutschsprachige Raum beschrieben, ein Artikel gibt einen Überblick über internationale Illustrationen von *Rotkäppchen* nach 2000. Zeitlich nehmen die Beiträge verschiedene Zeiträume in den Blick, Überschneidungen sind eher zufällig: nach 1945, 1960er, 1970er Jahre, bis 1990, nach 2000. Dabei stehen vor allem die Akteure, insbesondere Bild(erbuch)künstler und Verlage, im Zentrum. Vor dem Hintergrund einer Werksgeschichte wird die Frage nach der Tradition,

Modernität und Postmodernität der Märchenbilder diskutiert. Dabei bleibt etwas unscharf, was die Begriffe bedeuten. Manchmal ist mit »Tradition« das 19. Jahrhundert, mal die Jahrhundertwende (die Moderne) und mal die Zeit nach 1933 gemeint. Manche Künstler scheinen zudem je für sich die Grenzen von Tradition und unterschiedlichen Modernen festzulegen. Die mit diesem Sammelband vorliegende Kartographie von Märchenbilder-Akteuren könnte um kulturtheoretische Fragestellungen erweitert werden, welche die Text-Bild-Medien auch in politischen, wirtschaftlichen oder gedanklichen Zusammenhängen verorten. Diese Perspektive nimmt nur ein Beitrag durch die Analyse antiautoritärer Tendenzen von Märchenbildern um 1970 in den Blick.

Im Unterschied dazu ist der Band *Märchen, Mythen und Moderne* (2015) breiter aufgestellt. Die Publikation ist ein Ergebnis des gleichnamigen internationalen Kongresses an der Universität Kassel im Jahr 2012. Die Beiträge ordnen sich verschiedenen thematischen Bereichen rund um die KHM zu: Fragen nach den Quellen, den Erzählformen, der Stellung in der Kinder- und Jugendliteratur, der internationalen Rezeption, aber auch nach den Märchenillustrationen und medialen Adaptionen. Aspekte der Bildlichkeit der Grimm'schen Märchen werden in allen Bereichen thematisiert, so in einem Beitrag über das visuelle Konzept »der Natur« der Brüder Grimm im Vergleich zu Philipp Otto Runge's Auffassungen von Landschaft. Ich beschränke mich hier jedoch auf die Bereiche »Illustrationen« und »mediale Adaptionen«. Unter der Kapitelüberschrift »Märchenillustration« finden sich nun ebenfalls auch kunsthistorische Betrachtungen einzelner Illustrationskünstler, z. B. von E. N. Neureuther, L. Richter, R. J. Beyschlag oder O. Ubbelohde. Neben Buchillustrationen werden auch Druckgrafiken, Wand- und Ölgemälde besprochen. Zeitlich liegt der Schwerpunkt auf den Jahren vor 1945, so dass das Kapitel als Ergänzung zum vorhergehenden Sammelband gelesen werden kann. Eine Gemeinsamkeit ist die Konzentration auf den deutschsprachigen Raum, abgesehen von Beiträgen zur japanischen Rezeptionsgeschichte und den gegenwärtigen Adaptionen. Das thematische Spektrum wiederum reicht über die Frage nach Tradition und Moderne hinaus. In den Bei-

trägen zu Bild(erbuch)künstlern wird die Werkgeschichte oft mit kunsttheoretischen Begriffen verbunden, z. B. »Arabeske« und »Interieur«. Stehen der kulturelle Transfer oder eine Gegenwartsbetrachtung im Zentrum, thematisieren die wissenschaftlichen Perspektiven verstärkt ästhetische Fragen. Wie inszenieren Bilderbücher Märchen? Entstehen dabei nicht schrecklich-schöne Bilder? Was für ein Bild ergibt sich, wenn West (z. B. deutsche Märchentexte) auf Ost (z. B. japanische Bildtraditionen) trifft? Das Kapitel »Adaptionen und mediale Transformationen« umfasst erwartungsgemäß ein breiteres mediales Spektrum. Neben Büchern werden Dramen, Opern, Gedichte, Filme und Fernsehsendungen in den Blick genommen – wobei die Filme eindeutig überwiegen. Historisch setzen die Beiträge, sofern es sich nicht um Schriftmedien handelt, erst nach 1945 ein und legen den Schwerpunkt auf die Gegenwart. Richtet sich der Blick auf Bildwelten jenseits der Schriftlichkeit, dominieren Einzelwerk- oder Genreanalysen, die wiederum auf gesellschaftliche und kulturelle Kontexte verweisen. Den Märchenbildern wird eine »Schlüsselfunktion«, so eine Artikelüberschrift, zugeschrieben. Ihre medialen Adaptionen sind an der Konstruktion verschiedener sozial-kultureller Konzepte beteiligt. Walter Moers' *Ensel und Krete* biete bspw. eine Reformation des romantischen Märchenmodells. Märchenfilme eröffnen dementsprechend zunächst einen Blick auf das Medium Film, z. B. auf die Gattung Kinderanimationsfilm. Über bewegte Filmbilder hinausgehend konstruieren und rekonstruieren Märchenfilme soziale Vorstellungen ihrer Entstehungszeit. DEFA-Märchenfilmschlösser bildeten und bilden Vorstellungen über das Mittelalter. Märchenfilme inszenieren ebenso Geschlechteridentitäten. Sie hinterfragen männlichen Heroismus oder weibliche Schönheit, wobei auch andere soziale Differenzierungen präsentiert und mitunter kritisch bewertet werden.

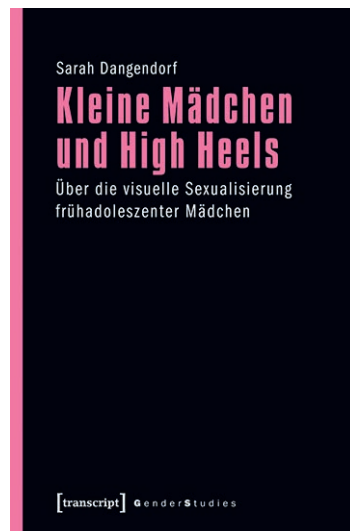
Der Band *Grimms' Tales around the Globe* (2015) ergänzt die beiden anderen Sammelbände punktuell durch eine internationale Perspektive auf die Rezeptionsgeschichte der Grimm'schen Märchen. Der erste Teil legt den Schwerpunkt auf den textuellen interkulturellen Transfer. Im zweiten Abschnitt werden mediale und damit auch

bildwissenschaftliche Fragen aufgeworfen. Vier Beiträge stellen Text-Bild-Bezüge in britischen, französischen, DDR-deutschen, japanischen und koreanischen Bildmedien in den Mittelpunkt. Aus britischer Sicht werden Buchillustrationen bis 1909 untersucht. Die DDR-Geschichte gerät wegen der DEFA-Märchenfilme in den Blick. Aus Korea werden Film- und Fernsehadaptation analysiert. Ein französisch-japanischer Vergleich rückt Comics und Manga in den Blickpunkt. Die Ansätze sind ähnlich vielfältig. Die britische Illustrationsanalyse streift, ausgehend von den Künstlern, die technische Entwicklung und rückt so das individuelle Schaffen in buchwirtschaftliche Produktionszusammenhänge. Bei den DEFA-Märchenfilmen bildet die Werkanalyse den Ausgangspunkt für die Diskussion ihrer Ideologie und ihrer trotzdem überraschend komplexen Ästhetik. Comics und Manga wiederum stellen mediale Transformationsprozesse in den Vordergrund. Aus koreanischer Sicht werden die Märchen(bilder) als Handlungsmuster- und Motivlieferanten akzentuiert. Unabhängig vom nationalen Blickwinkel oder dem

Genre ist den unterschiedlichen Ansätzen damit ein interdisziplinärer Charakter inhärent, indem sie mehrere Blickrichtungen thematisieren und miteinander verbinden.

Bei Betrachtung aller drei Publikationen bleibt der Eindruck einer relativ langen Geschichte der Grimm'schen Märchenbilder zurück – von 1823 bis heute. Eine Geschichte, die selbst bei der langen Dominanz durch Schriftmedien sehr vielfältig ausfällt. Ein wesentlicher Faktor dieser Multiplikation sind die Märchenbilder in unterschiedlichen Medien, so dass die modernen Märchen – aus meiner Sicht bereits in der Aufklärung – streng genommen immer eine multimediale Inszenierung darstellen. Diese Perspektive wird durch die Beiträge gestützt, aber selten ausgewogen, sowohl Schrift- als auch Bildmedien betrachtend, eingenommen. Zudem geraten die sozialen oder kulturellen Inszenierungsstrategien noch zu selten und oft nur bei Gegenwartsbetrachtungen in den Blick. Ebenso wäre eine durchgängig internationale Perspektivierung in den einzelnen Beiträgen wünschenswert gewesen.

THOMAS BITTERLICH



Böhm, Kerstin: *Archaisierung und Pinkifizierung. Mythen von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur*. Bielefeld: transcript, 2017 (Lettre). 200 S.

Dangendorf, Sarah: *Kleine Mädchen in High Heels. Über die visuelle Sexualisierung frühadoleszenter Mädchen*. Bielefeld: transcript, 2012 (Gender Studies). 336 S.

Archaisierung und Pinkifizierung, das sind für Kerstin Böhm Schlagworte, mit denen die geschlechtergetrennte Literatur für Jungen einerseits und für Mädchen andererseits beschrieben werden kann. Während Jungen über einen Heldenmythos erreicht werden könnten, sei für Mädchen eine »emphasized femininity« über bestimmte Mythen der »schwärmerisch-romantischen, emotionalen Liebe« und damit einhergehend den Mythos der »Ästhetisierung der Demut« ausschlaggebend. Böhm behauptet, dass klare Mädchen- und Jungenbücher geschlechterübergreifende KJL auf dem Markt verdrängen (50). Dazu untersucht sie die *Wilde-Kerle*-Reihe von Joachim Massanek (15 Bände, 2002–2015) und die *Wilde-Mädchen*-Reihe von Cornelia Funke (sechs Bände, 1993–2009). Sie stellt fest, dass sich die stereotypisierende Wirkung in beiden Reihen durch den Medienwechsel in Merchandising-Produkte, Filme und Internet-Fanseiten verstärkt, also durch die Kommerzialisierung zunimmt, aber auch mit dem Mitwachsen der Reihen im Übergang von der kindlichen zur jugendlichen Leserschaft. Je mehr demnach die kindlichen oder jugendlichen LeserInnen als Fans einbezogen würden, umso mehr gehe man auf ihre geschlechtsspezifischen Interessen ein, was gleichzeitig zu einer immer stärkeren Trivialisierung der Texte führe (vgl. 159). Ausgehend von Grundlagen der Feldtheorie von Bourdieu und gendertheoretischen Fragen nach der »Performativität von Geschlecht« nach Judith Butler untersucht Kerstin Böhm (ehemals Stachowiak), wieso insbesondere der Begriff »Jungen-

bücher« in der aktuellen Kinderliteratur zu neuer Bedeutung gekommen ist. Wurden »Mädchenbücher« schon seit 1800 aus dem allgemeinen Kinder- und Jugendliteratur-Kanon ausgegrenzt, wurden klar jugenadressierte »Abenteuerbücher« des 19. Jahrhunderts als für beide Geschlechter relevant wahrgenommen – nach dem Schema »Männliches ist Menschliches«. Im Zuge des PISA-Schocks nach 2000 laufen aber die kommerziellen Ziele des Marktes und die der Leseförderung zusammen, um »Jungenbücher« als besonders geeignet für die männlichen (Nicht-)Leser zu propagieren: »[...] so lassen die derzeitigen, an der ›männlichen Natur‹ ausgerichteten Inhalte und Vermittlungsformen den Schluss zu, dass man derzeit vor der Folie der vermeintlichen ›(Lese-)Krise der Jungen‹ von einer Revitalisierung eben dieses Paradigmas der ›Geschlechtscharaktere‹ mit einer spezifischen Männlichkeitsmarkierung sprechen muss« (53). Böhm legt demnach den Akzent auf diese »Jungenliteratur«, denn hier sind die stereotypen Einschränkungen besonders sichtbar: Nicht verschiedene »Männlichkeiten«, sondern sehr stereotype Bilder von Kriegern, Sportlern, Cowboy-Helden bestimmen Jungenlesereihen. Böhm hält die feministische Kinder- und Jugendliteratur-Kritik für verkürzt, die sich zu stark auf die Mädchenbilder und Mädchenbücher gestürzt und dabei übersehen habe, dass Geschlecht als »relationaler Begriff« immer beide (bzw. mehrere) Geschlechter umfasst. In einem zweiten Kapitel wagt die Verfasserin die diffizile Frage nach der literarischen Wertung von

Kinder- und Jugendliteratur: Wieviel schwieriger ist es doch, Trivialisierung festzustellen, wenn KJL-Texte sich doch gerade durch »Einfachheit«, Komplexitätsreduzierung oder Typisierung auszeichnen. Mit Maria Lypp zeigt Böhm denn auch, dass »einfache Texte« im positiven Sinn offen für Deutungen sind, triviale Texte aber Stereotypen festigen und bipolare Figuren anbieten. Böhm sieht den »Bandenroman« als besonders geeignet, Stereotypen zu verstärken, etwa indem »Abenteuer« in Mädchen- und Jungenbanden völlig verschieden dargestellt werden. Bei den Jungenbanden handelt es sich um »existenziell bedrohliche« Situationen (158), die die Jungen in ihrer Selbstbestätigung stärken, bei den Mädchenbanden dienen die Alltagsabenteuer eher dazu, sie in Selbstzweifel zu stürzen.

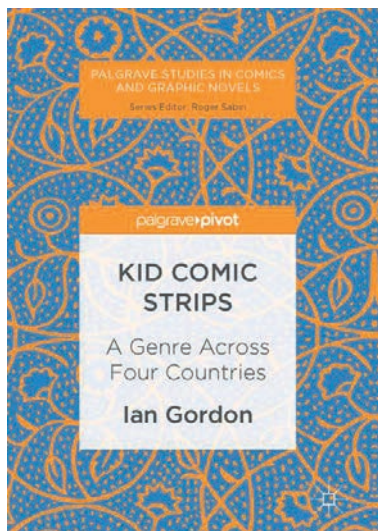
Der Band zeigt, wie wichtig eine Kooperation von Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik wäre, deutet diese aber nur an. Literaturdidaktik, auch geschlechtersensibel, war seit PISA in der Regel zu stark empirisch bestimmt und arbeitete nicht wirklich an den Texten – deshalb ging es nur um das Werben um die Gunst der nichtlesenden Jungen und nicht darum, was die Texte vermitteln. Deshalb nahm man Texte, die aufgrund ihrer Trivialität ansonsten nie Eingang in den Deutschunterricht gefunden hätten, in Kauf, um angeblichen »Jungeninteressen« entgegenzukommen. Böhms genaue Analyse der Verknüpfung von antiken Mythen mit Mythen des Alltags (Barthes) in der aktuellen Jugendliteratur erlaubt eine Entlarvung der Naturalisierungsversuche (145). Die Suche nach dem »echten Jungen«, den man den Lesern vermitteln wollte, war damit immer auch verbunden mit einer Verfestigung »archaischer« und damit vermeintlich natürlicher Männlichkeitskonzepte. Gestandene FeministInnen schütteln den Kopf über die Wiederkehr von Diskussionen, die schon in den 1970er Jahren abgehandelt schienen. Auch die Kultur-, Musik- und Kunstwissenschaftlerin Sarah Dangendorf setzt sich mit der Rückkehr von Stereotypen in der Populärkultur auseinander. Sie stellt sich in ihrer Dissertation *Kleine Mädchen in High Heels* die Frage: Wie autonom handeln kleine Lolitas? Lassen sie sich von der Popkultur und der Ökonomie dazu drängen, sich schon in ihrer prä-adoleszenten Phase zu kleinen geschminkten

und gestylten Kindfrauen herauszuputzen? Oder verdeutlichen sie »das Prinzip der Eigenverantwortung, in einer Kultur, die das auch von Kindern schon erwartet?« (318) Also eigentlich: Sind sie Opfer des Systems oder aktive Teilhaberinnen an ihm? Anders als die Diskurse der Erwachsenen es erwarten lassen, antworteten 33 junge Mädchen zwischen neun und vierzehn Jahren in qualitativen Interviews mit einer durchdachten Identitätsbildung, die sie nicht als sexualisierte Opfer erscheinen lassen. Sexualität sei auch gar nicht ihr Ziel, diese projizierten nur die Erwachsenen auf sie – so Dangendorf –, sondern nur »Schönheit«, denn diese brauchten auch schon sie, um Anerkennung und Erfolg zu erzielen. Die Erwachsenen dagegen begegneten den »Kindfrauen« in einer pädagogischen Beschützerhaltung, indem sie betonten: »Kinder sollen Kinder sein« (72), und sich einem traditionellen Kindheitsbild anschließen, wie es mittlerweile gar nicht mehr gültig ist. Der offizielle Diskurs von Psychologie, Medizin, Erziehungswissenschaft oder Medien- und Kommunikationswissenschaft bestehe demnach weiter in einer Darstellung der Mädchen als Opfer, die krankmachender Manipulation ausgesetzt seien, vor allem aus dem Bereich Musikvideos, Mädchenwebseiten oder TV-Programmen. Dem entgegen steht eine inoffizielle, an kommerziellen Interessen orientierte Botschaft an die Mädchen, die Dangendorf am Beispiel der Ikonographie einer »Hannah-Montana«-Werbung und einer »Pepe-Jeans-Anzeige« ausführlich interpretiert: Mädchen sind verantwortlich für ihre Wirkung in der Öffentlichkeit. Dangendorfs Analyse besticht durch ihre Differenziertheit, verunsichert aber immer wieder, weil man befürchtet, sie idealisiere ihre Interviewpartnerinnen zu eigenverantwortlich »erwachsen« reflektierenden Akteurinnen, die sich ihre Verortung in einer zweigeschlechtlichen Welt selbst ausgewählt haben. Übersieht sie damit die feministische Kritik an einer fremdbestimmten Geschlechterkonstruktion? Dass dem nicht so ist, zeigt der Schluss ihrer Ausführungen. Denn hier wird deutlich, wie bitter der »aftermath of feminism« (Mc Robbie 2009) für diese jungen Mädchen ist: »Kulturelle Unterscheidung der beiden Geschlechter und die Zurschaustellung ihrer weiblichen Identität« seien »hochgradig relevant für

Mädchen« (316), selbst Mädchen auf der Schwelle zwischen Kindheit und Jugend müssten sich als »Unternehmer ihrer selbst« vermarkten, »Visibility« sei demnach nicht nur Pflicht für Frauen, die Erfolg suchen, sondern auch schon für Mädchen. Damit wollten sich diese Mädchen nicht gegen den offiziellen Diskurs der Gesellschaft wenden, keinen Aufstand gegen traditionelle Rollen von Kindern und Erwachsenen wagen, sondern ihr schönheitsfixiertes Handeln sei Teil einer Subjektivierung, die ihnen keinen anderen Ausweg lässt. Dieses bittere Résumé erklärt sich nach Dangendorf aus einer Veränderung der Generationengrenzen: Ein neues Eltern-Bild von Müttern als Freundinnen habe zur Konsequenz, dass auch die Kinder nicht mehr Kinder bleiben, sondern sich an eine für alle gültige soziale Ordnung anpassen müssen. Die Autorin nimmt die Kritik, ihre Ergebnisse seien nicht repräsentativ genug, vorweg: Das kann in der Tat auf die Auswahl der Interviewpartnerinnen aus dem Umfeld der Autorin bezogen werden, darauf, dass der Fragebogen zur Strukturierung der Interviews und eine ansatzweise quantifizierte Darstellung

der Resultate fehlen, aber auch auf die sehr singuläre Auswahl von Beispielen zu den unterschiedlichen Diskursen zum Thema im dritten Kapitel (hier werden einzelne Artikel aus »Eltern«-Zeitschriften einzelnen Werbungen oder einzelnen wissenschaftlichen Zugriffen gegenübergestellt). Dangendorfs Arbeit überzeugt aber gerade in ihrer persönlichen Herangehensweise, die Irritationen und Fehler im Forschungsablauf auch zum Thema macht, was angesichts der Unschärfe-Probleme eines diskursanalytischen Zugriffs verständlich ist. Beide Untersuchungen sind in der Fragestellung, wie mit rückwärtsgewandten Geschlechterklichses umzugehen ist, spannend: Anders als die Ideologiekritik der 1970er Jahre werden LeserInnen nicht nur als manipulierte Opfer von Trivialität wahrgenommen, sondern als aktive Individuen, die diese einfordern. Es ist nicht eine ominöse ›Gesellschaft‹, ›der Kapitalismus‹ oder ›das Patriarchat‹ allein verantwortlich, sondern, wie Böhm selbst feststellt: »Angebot und Nachfrage bedingen sich gegenseitig.« (33)

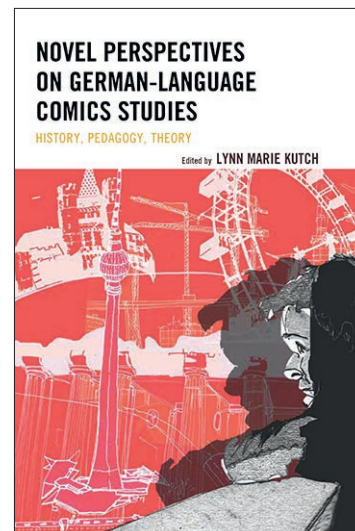
ANNETTE KLIEWER



Gordon, Ian: *Kid Comic Strips. A Genre Across Four Countries*. New York: Palgrave Pivot, 2016 (Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels). 96 S.



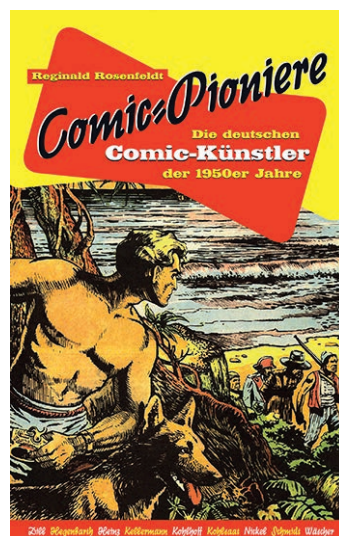
Kupczynska, Kalina / Renata Makarska (Hrsg.): *Comic in Polen. Polen im Comic*. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2016 (Bildnarrative. Studien zu Comics und Bilderzählungen; 4). 278 S.



Kutch, Lynn Marie (Hrsg.): *Novel Perspectives on German-Language Comics Studies. History, Pedagogy, Theory*. Lanham u. a.: Lexington Books, 2016. 290 S.



Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur (66) 2017: *Ein halbes Jahrhundert Carlsen Comics*. 82 S.



Rosenfeldt, Reginald: *Comic-Pioniere. Die deutschen Comic-Künstler der 1950er Jahre*. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2016. 294 S.

Die Jahrestagung 2015 der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor) stand unter dem Thema »Geschichte im Comic – Geschichte des Comics«. Ein Blick in das damalige Programm (als LINK: <http://www.comicgesellschaft.de/2015/07/23/programm-der-10-comfor-jahrestagung-in-frankfurtm/>) oder den mittlerweile erschienenen Tagungsband (als LINK: http://www.christianbachmann.de/b_comfor7.html) offenbart, dass der zweite titelgebende Teil deutlich unterrepräsentiert

war. Geplant war die Tagung auch als Gegengewicht zu den Theoriediskursen in der Comicforschung, d. h. zur Stärkung diachroner Arbeiten. Das Desiderat historischer Comicforschung blieb damit bestehen. Ein um weitere Beiträge ergänzter Band basierend auf den wenigen gehaltenen Vorträgen ist für 2018 angekündigt; bereits 2016 ist jedoch eine erfreulich große Anzahl an Publikationen mit teilweise historischen Fragestellungen erschienen.

Im mittlerweile arrivierten Christian A. Bachmann Verlag ist mit Reginald Rosenfeldts *Comic-Pioniere. Die deutschen Comic-Künstler der 1950er Jahre* eine Textsammlung mit biographischen Porträts von neun Comiczeichnern aus der Entstehungszeit der deutschsprachigen Comics erschienen. Rosenfeldt berichtet hier anekdotisch als Fan der ersten Stunde (Vorwort: »So war's!«; 8) aus seinem reichhaltigen Wissensfundus.

Die einzelnen Porträts sind ähnlich aufgebaut, haben jedoch, dem jeweiligen Werk und der Quellenlage entsprechend, zum Teil einen sehr unterschiedlichen Umfang. Vertreten sind neben bekannten Protagonisten wie Hannes Hegen (d. i. Johannes Eduard Hegenbrath; *Mosaik*), Helmut Nickel (*Robinson* und *Winnetou*) oder Hansrudi Wäscher (*Sigurd*, *Akim* und *Nick*) auch Klaus Dill (Bessy) bzw. Roland Kohlsaas (*Jimmy, das Gummipferd*). Nach den Porträts folgen zu allen biographierten Künstlern detaillierte Werkverzeichnisse, die neben Comics auch weitere Arbeiten u. a. in der Buchillustration oder dem Trickfilm, aber auch verlorengegangenes Material auflisten. Somit gleichen die Ausführungen konsequenterweise denen des *Lexikons*, aber auch etwa Themenheften der *Reddition* oder dem Jahrbuch *Deutsche Comicforschung*. Dem kursorischen Detailwissen fehlt dabei allerdings oftmals die wissenschaftliche Methode und ein analytischer Zugriff auf das Material, der über die bloße Deskription hinausgeht.

Somit ist *Comic-Pioniere* selbst keine Pionierleistung, bildet aber eine informative Ergänzung zu den nach wie vor gültigen Ergebnissen in *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945* (1990) von Bernd Dolle-Weinkauff.

Einen überraschenden, weil transnationalen Blick auf die deutschsprachige Comicproduktion verspricht der von Lynn Marie Kutch (Kutztown University of Pennsylvania) herausgegebene Band *Novel Perspectives on German-Language Comics Studies*. Unter den Schlagworten *History*, *Pedagogy*, *Theory* versammelt Kutch eine Vielzahl disparater Beiträge, die sich in der Summe in ihrem methodischen und theoretischen Zugriff an englischsprachige PraktikerInnen für den Einsatz von Comics richten. Dass es dabei für deutschsprachige ComicforscherInnen zu Redundanzen

kommt, zeigen u. a. zwei Beiträge: Die von Matt Hambro angestellten Überlegungen zu Form und Inhalt der deutschen Comics überschneiden sich mit jenen von Eckhard Kuhn-Osius; beide argumentieren in ihren Ausführungen zu frühen Comicformen in bekannten Mustern und anhand üblicher Beispiele.

Aufschlussreicher sind Beiträge wie der von Jens Kußmann, der den Einsatz von Comics in Schulbüchern der bayrischen Sekundarstufe untersucht und feststellt, »that there is plenty of room for the development in Bavarian high schools of lesson plans that treat graphic literature« (86). Der Beitrag endet mit der Hoffnung, dass Comics in Zukunft hoffentlich nicht mehr legitimierungsdürftig seien (vgl. 87). Angesichts zahlreicher Publikationen zum Comiceinsatz in der Schule kann jedoch bereits von einem Umdenken in diesem Zusammenhang gesprochen werden. Neben weiteren unterrichtspraktischen Ansätzen findet sich mit Joshua Kavaloskis Aufsatz eine Auseinandersetzung mit Graphic Novels zum deutschen Bundeswehreininsatz in Afghanistan. Im Kern handelt es sich hierbei um einen Vergleich von Schraven und Burmeisters *Kriegszeiten* (2012) mit Jyschs *Wave and Smile* (2012). In einer narratologisch-gesellschaftspolitischen Lektüre arbeitet Kavaloski eindringlich die unterschiedlichen Darstellungsweisen des Scheiterns der deutschen ISAF-Mission heraus. Den Abschluss des Bandes bilden drei Beiträge zu österreichischen Comics, insbesondere zu Nicolas Mahler (*Kunsttheorie versus Frau Goldgruber* sowie *Alte Meister*).

In der Gesamtschau eröffnet *Novel Perspectives* ein breites Spektrum der deutschen Comicskultur für den englischsprachigen Raum, deren Argumente im deutschsprachigen Comicsdiskurs zwar weitgehend Konsens sind, die jedoch in der Auswahl ihrer Gegenstände durchaus neue Perspektiven eröffnen.

Einen ausschnitthaften Überblick über die Entwicklung der deutschen Comiclandschaft bietet die 66. Ausgabe der *Reddition*, die sich anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens Carlsen Comics widmet. Wie kaum ein anderer Verlag hat Carlsen die Entwicklung der Comiclandschaft in Deutschland geprägt. So erschienen hier die ersten Ausgaben von *Tim und Struppi* in deutscher Übersetzung, in

den 1980er Jahren hatte man maßgeblichen Anteil an der Etablierung der Comics als Lektüre auch für Erwachsene, und schließlich nahm der Verlag in den 1990er Jahren mit der Publikation zahlreicher Titel ebenso eine Vorreiterrolle bei der Etablierung der Manga ein wie nach der Jahrtausendwende in der Prägung des Begriffs ›Graphic Novel‹. In zahlreichen Beiträgen werden Entwicklungen des Verlagsgeschehens nachgezeichnet und wichtige Wegmarken gewürdigt. Für eine Geschichtsschreibung der Comics in Deutschland bietet die Ausgabe ein Modell *en miniature*, von dem aus sich die großen Entwicklungen nachvollziehen lassen.

»Der polnische Comic ist in Deutschland und auch generell im Ausland so gut wie unbekannt«. So beginnen die Herausgeberinnen Kalina Kupczynska und Renata Makarska ihre Einleitung zum Tagungsband *Comic in Polen. Polen im Comic*, der auf eine 2014 in Mainz stattgefundene Tagung zurückgeht. Die Beiträge sind in vier Kategorien untergliedert, die sich den Themenfeldern ›Geschichte polnischer Comics‹, ›Analytische Zugriffe auf polnische Comics‹, ›Bilder Polens im Comic‹ und ›Interviews‹ widmen. Die zahlreichen, in deutscher Sprache hier erstmals erschlossenen Comics machen es schwer, konkreter auf einzelne Beiträge einzugehen, ohne in bloße Zusammenfassungen zu verfallen. Im Kontext einer sich zunehmend transnational ausrichtenden Comicforschung bzw. Literaturwissenschaft sind jedoch die Erkenntnisse und auch die teilweise daraus entstehenden Probleme der polnischen Comicforschung durchaus anschlussfähig, unterscheiden sie sich doch kaum von den grundsätzlichen Schwierigkeiten, mit denen die Comicforschung konfrontiert ist.

Betrachtet man die Erkenntnisse des Bandes im Vergleich mit der deutschen Comicgeschichte, so stellt man vielfach ähnliche, teils sogar parallele Entwicklungen fest. So waren und sind polnische ComiczeichnerInnen ebenso wie ihre deutschen KollegInnen häufig im Ausland erfolgreicher bzw. werden überhaupt zur Kenntnis genommen. Diese Feststellungen legen einen transnationalen

Blick auf die historischen Entwicklungen nationaler Comictraditionen nahe, denn, so lässt der ange-deutete Vergleich zwischen Deutschland und Polen vermuten, nationale Comickentwicklungen sind eigentlich nur in einer transnationalen Perspektive nachzuvollziehen: Nicht erst seit der Existenz des Internets bedienen sich ComiczeichnerInnen aus dem Bilderfundus sämtlicher Kulturkreise. In Ansätzen löst Ian Gordon in seiner knapp gehaltenen Studie *Kid Comic Strips. A Genre Across Four Countries* diese Überlegungen ein. Gordon untersucht amerikanische Kid Comic Strips (also Serien mit kindlichen Hauptfiguren, nicht unbedingt kinderliterarische Serien) und die translatorischen Auswirkungen australischer, britischer und französischer Fassungen. Insbesondere fokussiert er dabei auf den Humor der Serien *Skippy*, *Ginger Meggs*, *Perry Winkle* und *Dennis the Menace*, wodurch es ihm gelingt, die internationale Geschichte der Comics aufzuzeigen (vgl. 9). Der komparatistische Zugang ermöglicht, Faktoren wie unterschiedliche Traditionen oder kulturelle Unterschiede für ein Verständnis der Comics aus verschiedenen Ländern fruchtbar zu machen. Das schmale Bändchen zeichnet sich in seinem Zugriff durch eine akribische Archivarbeit aus, wurden doch für den Vergleich jeweils mehrere Jahrzehnte der Strips miteinander verglichen. Dabei konnte nur teilweise auf aktuelle Reprints zurückgegriffen werden, sodass große Magazinbestände ausgewertet werden mussten. Allerdings nur, um am Ende doch keine Vollständigkeit erreichen zu können.

Es ist gerade diese Art der Arbeit, die für die Comicforschung immer noch von großer Bedeutung ist, stehen doch nach wie vor keine größeren Archive mit umfassenden Sammlungen auch solch flüchtiger Publikationen wie Zeitungscomics zur Verfügung; von digitalen Archiven ganz zu schweigen. Ian Gordon gelingt also mit *Kid Comic Strips* nichts weniger, als eine zentrale zukünftige Perspektive der Comicforschung unter vorbildlicher Anwendung wissenschaftlicher Archivarbeit aufzuzeigen.

FELIX GIESA