

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

HERAUSGEBEN VON JULIA BENNER, THOMAS BOYKEN,
GABRIELE VON GLASENAPP, LENA HOFFMANN, ANNA STEMMANN

2025

UNHEIMLICH!

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

2025

HERAUSGEBEN VON JULIA BENNER, THOMAS BOYKEN,

GABRIELE VON GLASENAPP, LENA HOFFMANN, ANNA STEMMANN

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:

Julia Benner | Thomas Boyken | Gabriele von Glasenapp |

Lena Hoffmann | Anna Stemmann

Redaktion:

Beiträge: Julia Benner, Thomas Boyken, Gabriele von Glasenapp,

Lena Hoffmann, Anna Stemmann

Rezensionen: Gabriele von Glasenapp, Lena Hoffmann unter

Mitarbeit von Petra Schrackmann, Aleta-Amirée von Holzen

ISSN 2568-4477

© Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung

(GKJF) e.V.

Grafisches Konzept:

© berndt & fischer, berlin GbR

Schrift: TheSans + TheAntiqua von LucasFonts

Satz, Layout und Cover: Markus Miller, München



Dieses Jahrbuch ist lizenziert unter der
Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC

4.0. Diese Lizenz erlaubt es, den Inhalt/das Werk in jedwedem Format oder Medium zu vervielfältigen und weiterzuverbreiten. Folgende Bedingungen sind dabei zu beachten: Die Namen der Autor:innen und der Rechteinhaber:innen müssen genannt werden, ein Link zur Lizenz muss eingefügt werden und es muss angegeben werden, ob Änderungen vorgenommen wurden. Das Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden. Weitere Informationen unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer Review: Eingereichte Manuskripte werden einer anonymen Begutachtung unterzogen. Angenommene Beiträge werden frei zugänglich veröffentlicht, ohne dass Bearbeitungsgebühren anfallen.

Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats:

Prof. Dr. Maren Conrad, Universität zu Köln

Prof. Dr. Nina Christensen, Aarhus University

Prof. Dr. Ute Dettmar, Goethe-Universität Frankfurt/M.

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

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

Prof. Dr. Petra Josting, Universität Bielefeld

Prof. Dr. Heinrich Kaulen, Philipps-Universität Marburg

Prof. Dr. Tobias Kurwinkel, Universität Hamburg

Dr. Gillian Lathey, University of Roehampton

Mag. Dr. Heidi Lexa, Universität Wien/STUBE

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

Prof. Dr. Johannes Mayer, Goethe-Universität Frankfurt/M.

Prof. Dr. Klaus Müller-Wille, Universität Zürich

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

Prof. Dr. Emer O'Sullivan, Leuphana Universität Lüneburg

Prof. Dr. Julie Pfeiffer, Hollins University

Dr. Christiane Raabe, Internationale Jugendbibliothek München

Prof. Dr. Caroline Roeder, Pädagogische Hochschule

Ludwigsburg

Dr. Sebastian Schmideler, Staatsbibliothek zu Berlin

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

Jun.-Prof. Dr. Nadine Seidel, Pädagogische Hochschule

Ludwigsburg

Prof. Dr. Michael Staiger, Universität zu Köln

Prof. Dr. Gina Weinkauff, Universität Bielefeld

Assoc. Prof. Dr. Lies Wesseling, Maastricht University

Prof. Dr. Marlene Zöhrer, Pädagogische Hochschule Steiermark

Inhalt

6 **EDITORIAL** (deutsch)

9 **EDITORIAL** (english)

12 **BEITRÄGE**

13 Julia Lückl

Noli me tangere

Mutters unheimliche Hände im Medienverbund *Coraline*

Noli me tangere

Mother's Uncanny Hands in Intermedial Adaptations of *Coraline*

27 Vera Cuntz-Leng

»Innocence can be hell«

Liminalität, Seitwärtswachsen und das Ende der Kindheit in Philip Ridleys *The Reflecting Skin* (1990)

»Innocence can be hell«

Liminality, Growing Sideways, and the End of Childhood in Philip Ridley's *The Reflecting Skin* (1990)

40 Sabrina Dunja Schneider

»Hier geht es nicht um ästhetische Maßstäbe«

Das Unheimlich-Groteske in Walter Moers' *Wilde Reise durch die Nacht*

»This does not concern aesthetic standards«

The Uncanny-Grotesque in Walter Moers's *Wilde Reise durch die Nacht*

53 Lea Merle Bachmann / Hebah Uddin

Hues of Health and Horror

Visualising Uncanny Adolescent Mental Health through Video Game Space Design

66 Hartmut Hombrecher

Uncanny Funnies

Funktionalisierungen des Unheimlichen im populären Kinderhörspiel am Beispiel von *Bibi Blocksberg*

Uncanny Funnies

Bibi Blocksberg and the Functionalisation of the Uncanny in Popular Radio Plays for Children

80 Ben Dammers

Bruchlinien des Selbst im invertierten Raum

Das Unheimliche in Frida Nilssons

Lindormars land (2020)

Fractures of the Self in the Inverted Space

The Uncanny in Frida Nilsson's *Lindormars land* (2020)

BEITRÄGE AUS GESCHICHTE UND THEORIE

91 Andre Kagelmann

»Transformationsromane« oder Autofiktionen und Adoleszenz in Post-DDR-Szenarien

»Transformation Novels« or Autofictions and Adolescence in Post-GDR Scenarios

104 Caroline Roeder

»Ethnologin meiner selbst sein«

Scham als soziale Gestalt in Jugend erzählender Gegenwartsliteratur nach 1989/90

»To be an ethnologist of my own self«

Shame as Social Quality in Contemporary Narrative Youth Literature since 1989/90

116 Anika Guse

Last und Lust des Gehens

Kinderarbeit in Carl Dantz' *Peter Stoll* (1925)

Ein Beitrag zum 100-jährigen Textjubiläum

The Burden and Pleasure of Walking

Child Labour in Carl Dantz's *Peter Stoll* (1925). A Contribution to the 100th Anniversary of the Text

129 Dariya Manova

Demenz in der Kinder- und Jugendliteratur

Krankheit als Metapher und narrative

Struktur bei Georgi Gospodinov und Zoran Drvenkar

Dementia in Children's and Young Adult Literature

Illness as Metaphor and Narrative Structure in the Works of Georgi Gospodinov and Zoran Drvenkar

- 142 Judith Leiß**
**Gegenhegemoniale Wissensproduktion
im Modus des Literarischen**
Gulraiz Sharifs Jugendroman *Ey hör mal!*
**Counter-Hegemonic Knowledge Production
in Literary Mode**
Gulraiz Sharif's Young Adult Novel *Ey hör mal!*
- 156 Theresia Dingelmaier**
»Wir müssen spielen, spielen, spielen«
Spielerische Einfachheit als Logik der Kinder-
literatur
»We have to play, play, play«
Playful Simplicity as a Logic of Children's Literature
- 169 REZENSIONEN**

Editorial 2025

»Sie bringen den Schrecken in die heile Familienwelt: Unschuldig lächelnd treten sie mit ihren kleinen Füßen ein Loch in den dünnen Boden der Zivilisation.« So fasst die *Süd-deutsche Zeitung* das Grauen zusammen, das von einer wirkmächtigen Figur ausgeht: dem unheimlichen Kind, das vom Oktober 2023 bis zum Januar 2024 im Zentrum der Zürcher Ausstellung »Enfants Terribles – Unheimliche Kindergeschichten« stand. Das Unheimliche ist spätestens seit Freud eng mit literarischen Motiven und Figuren verbunden. Neben einer solchen psychoanalytischen Lesart von Texten gilt es nach neueren Entwicklungen und Methoden zu fragen, die insbesondere kinder- und jugendliterarische Medien perspektivieren.

Der neunte Jahrgang der peer-reviewed Open-Access-Publikation *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* nimmt die Figur des unheimlichen Kindes zum Ausgangspunkt, um nach Figurationen und Verfahren des Unheimlichen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien zu fragen. Wie wird mit Tabus gespielt, wie werden Kindheitskonzeptionen (neu) entworfen, wenn kindliche Figuren nicht mehr – wie in der Tradition romantischer Kindheitsvorstellungen – die Aura des Unschuldigen haben? Neben Bildern von Kindheit gilt es dabei, auch nach Konstruktionen von Jugend zu fragen.

Das Unheimliche kommt in ganz unterschiedlichen Gestalten daher, so ist beispielsweise das Monströse ein durchaus tradierter Topos der Kinder- und Jugendliteratur. Fragen nach den Ausgestaltungen von Schauer- und Horrorliteratur und damit nach adressatenorientierten Spezifika der Genres schließen sich an. Wie wird das Unheimliche im Bilderbuch, im Comic, im Roman, in Filmen und Videospielen evoziert bzw. wie beeinflussen oder durchdringen sie einander? Lassen sich neuere Ansätze der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung produktiv einbeziehen, um die Rezeption des Unheimlichen zu beschreiben? Inwiefern spielen hier auch bestimmte Geschlechtervorstellungen eine Rolle, die möglicherweise mit der Konstruktion des Unheimlichen und Monströsen verbunden sind?

Das diesjährige *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* widmet sich dem Unheimlichen in seiner Breite und Vielfältigkeit und zeigt, wie es in verschiedenen Medien – von Hörspielen über Romane und Comics bis hin zu Filmen und Computerspielen – verhandelt und ausgestaltet wird. Die Beiträge widmen sich dem Thema sowohl aus verschiedenen theoretischen als auch aus gegenstandsorientierten Perspektiven, vielfach unter Bezugnahme auf die Überlegungen Sigmund Freuds.

So richtet **Julia Lückl** ihren Blick auf die intermedialen *Coraline*-Adaptionen von Neil Gaimans Kinderroman und analysiert, wie das Motiv der (un)toten Mutterhände jenseits psychoanalytischer Deutungen als ästhetisches Moment von Körperlichkeit und Bedrohung wirksam wird.

Auch **Vera Cuntz-Leng** widmet sich dem Medium Film und untersucht in ihrem filmanalytisch ausgerichteten Beitrag am Beispiel von Philip Ridleys Film *The Reflecting Skin* und unter Bezugnahme auf Kathryn Bond Stocktons Konzeptualisierung des *queer child* sowie Lee Edelmanns Überlegungen zum *reproductive futurism* Darstellungen des unheimlichen Kindes.

Sabrina Dunja Schneider beschäftigt sich hingegen mit dem Grotesken als Schnittstelle von Komik und Unheimlichem in Walter Moers' *Wilde Reise durch die Nacht* und zeigt, wie über das Zusammenspiel von Text und Bild künstlerische Autonomie und Marktlogiken ironisch befragt werden (können).

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITE-
RATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.140

Lea Merle Bachmann und **Hebah Uddin** analysieren in ihrem gemeinsam verfassten Beitrag das Videospiel *Omori* als Beispiel für eine neue Form des psychologischen Horrors, in dem unheimliche Räume als metaphorische Landschaften psychischer Leiden fungieren und eine empathische Auseinandersetzung mit mentaler Gesundheit ermöglichen.

Hartmut Hombrecher untersucht die Hörspielserie *Bibi Blocksberg* und zeigt anhand einer diachronen Analyse, dass unheimliche Elemente von Anfang an Teil des Erzählkosmos sind – zunächst als ideologiekritische Ressource, später zunehmend zur Spannungserzeugung, während sie in den jüngeren Folgen fast gänzlich verschwinden.

In seiner Analyse von Frida Nilssons *Lindormars land* zeigt **Ben Dammers**, wie über die räumliche Struktur der Diegese das Unheimliche entsteht. Unter Rekurs auf Freud, Lacan und Derrida arbeitet er heraus, wie es in Nilssons Erzählung insbesondere über fließende Übergänge hergestellt wird.

Die Beiträge eint das Interesse daran, wie das Unheimliche in Kinder- und Jugendmedien bzw. Kindheit und Jugend erzählenden Medien produktiv gemacht wird: als ästhetische Strategie, als Reflexionsraum kultureller Normen und als Experimentierfeld narrativer Möglichkeiten.

Über das Schwerpunktthema hinaus gibt es zudem offene Beiträge zu kinder- und jugendliterarischen bzw. -medialen Fragestellungen aus historischer wie auch theoretischer Perspektive. **Andre Kagelmann** untersucht in seinem Beitrag die Transformationsprozesse im Zuge der ›Wendezeit‹ nach 1989 und wie diese in gegenwärtiger Jugend thematisierender Literatur dargestellt wird. Er fokussiert sich dabei u.a. auf die Konstruktion der sogenannten ›Baseballschlägerjahre‹.

In **Caroline Roeders** Beitrag geht es ebenfalls um spezifische Transformationsprozesse in dem gleichen Zeitraum, wobei sie sich in ihrer Analyse vor allem auf die Darstellung und Funktion von Scham konzentriert.

Anika Guse fokussiert in ihrem Beitrag über Carl Dantz' Roman *Peter Stoll* die mediale Inszenierung von Kinderarbeit als materiell bzw. sozioökonomisch geprägtem Bewegungsmodus. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf unterschiedliche Formen des Flanierens gelegt unter Berücksichtigung der Aspekte Geschwindigkeit und Raumwahrnehmung sowie der Beziehung zur Waren- und Konsumwelt.

Im Gefolge der Ansätze aus den *medical humanities* untersucht **Dariya Manova** in ihrem Beitrag die Darstellung und Funktionalisierung von Demenz in dem Roman *Zeitzuflucht* des bulgarischen Autors Georgi Gospodinov und in Zoran Drvenkars *Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück*. Ihre Überlegungen zu den genannten Texten bettet sie überdies in einen Überblick über die Geschichte von Demenz und Alzheimer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur der letzten 30 Jahre ein.

Ausgehend von einer postmigrantischen Lesart des norwegischen Jugendromans *Ey hör mal!* erprobt **Judith Leiß** einen methodischen Zugang, der das Postmigrantische als Angebot einer reflexiven Deutungspraxis versteht. Die Analyse ergänzt sie daher um eine – kursiv gesetzte – reflexive Ebene, die durch den Roman selbst geprägt ist und sich dezidiert an der Grenze zum literarischen Schreiben verortet.

Theresia Dingelmaier diskutiert in ihrem Beitrag Maria Lypps bekannte Studie zur kinderliterarischen Einfachheit und schlägt eine Erweiterung im Sinne einer »spielerischen Einfachheit« vor, die sie als konstituierend für kinderliterarische Texte begreift.

Auch für diesen Jahrgang wurden wieder Rezensionen von GKJF-Mitgliedern vorgelegt, die Fachliteratur vorwiegend aus dem vergangenen Jahr diskutieren, aktuelle theoretische Fragen vorstellen und neuste Untersuchungen reflektieren.

Ein besonderer Dank gilt wie immer den vielen an dieser Publikation Mitwirkenden: zunächst den Autor:innen, die mit ihren Beiträgen das *Jahrbuch* 2025 zu einem inspirierenden Geflecht aus Theorie und Analysen gemacht und neue wissenschaftliche Horizonte abgesteckt haben, sowie den Peer-Reviewer:innen für die akribische Prüfung und Kommentierung der Beiträge.

Unser großer Dank geht außerdem an das Team Petra Schrackmann und Aleta-Amirée von Holzen vom Schweizerischen Institut für Kinder- und Jugendmedien (SIKJM) in Zürich, das die Rezensionen wieder mit großer Sorgfalt und Umsicht koordiniert hat.

Außerdem bedanken wir uns sehr herzlich bei Anika Ullmann, die die Herausgeber:innen bei der Einrichtung der Beiträge mit Open Journal Systems wie jedes Jahr maßgeblich unterstützt hat.

Die Herausgeber:innen wünschen eine anregende und hoffentlich nicht zu gruselige Lektüre sowie weiterführende Diskussionen über unheimliche Akteur:innen in Kinder- und Jugendmedien.

Berlin, Oldenburg, Köln, Bielefeld, Leipzig, im Herbst 2025

JULIA BENNER, THOMAS BOYKEN, GABRIELE VON GLASENAPP,

LENA HOFFMANN, ANNA STEMMANN

Editorial 2025

»They bring horror to the perfect family world: smiling innocently, they kick a hole in the thin veneer of civilisation with their little feet.« This is how the newspaper *Süddeutsche Zeitung* summarises the horror emanating from a powerful character: the uncanny child. The uncanny has been closely associated with different literary motifs and characters at least since Freud, but in addition to psychoanalytical readings of texts, scholars have to consider more recent developments and methods that focus in particular on children's and young people's media.

The ninth year of the open-access, peer-reviewed *Yearbook of the German Children's Literature Research Society* takes the character of the uncanny child as its starting point in order to enquire into figurations and methods of the uncanny in children's and young adult literature and media. How do texts play with taboos? How do they (re)design concepts of childhood when childlike characters no longer have the aura of innocence – as in the tradition of Romantic notions of childhood? Along with images of childhood, it is also important to examine constructions of youth.

The uncanny comes in very different guises, for example the monstrous is a traditional topos of children's and young adult literature. This raises questions about the forms of gothic and horror literature and thus about the target group-oriented specifics of the genres. How is the uncanny evoked in picturebooks, novels, films, series and video games and how do these media influence each other? Can more recent approaches in literary research on emotions be productively incorporated to describe the reception of the uncanny? To what extent might concepts of gender be linked to the construction of the uncanny and the monstrous?

This edition of the *Yearbook of the German Children's Literature Research Society* is dedicated to the uncanny in all its diversity and demonstrates how it is negotiated and developed in various media – from radio plays to novels and comics to films and computer games. The contributions address the topic from various theoretical perspectives, often with reference to the ideas of Sigmund Freud.

Julia Lückl focuses on the adaptations of Neil Gaiman's children's novel *Coraline* and analyses how the motif of the (un)dead mother's hands, beyond psychoanalytical interpretations, becomes effective as an aesthetic moment of physicality and threat.

Vera Cuntz-Leng's research also investigates the field of film, wherein she employs film analysis to examine representations of the uncanny child. She examines Philip Ridley's film *The Reflecting Skin* and draws parallels with Kathryn Bond Stockton's conceptualisation of the queer child and Lee Edelman's reflections on reproductive futurism.

Sabrina Dunja Schneider explores the grotesque as an interface between comedy and the uncanny in Walter Moers' *Wilde Reise durch die Nacht* (*Wild Journey Through the Night*). She demonstrates how artistic autonomy and market logic can be ironically questioned through the interplay of text and image.

In their co-authored contribution, **Lea Merle Bachmann** and **Hebah Uddin** analyse the video game *Omori* as an example of a new form of psychological horror in which uncanny spaces function as metaphorical landscapes of psychological suffering and enable an empathetic engagement with mental health.

Hartmut Hombrecher examines the radio play series *Bibi Blocksberg* and uses diachronic analysis to show that uncanny elements have been part of the narrative cosmos from the beginning of the series. Initially a means to express ideological critique, these

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.142

elements were more and more used to generate suspense. In recent episodes they have nearly vanished.

In his analysis of Frida Nilsson's *Lindormars land* **Ben Dammers** demonstrates how the uncanny emerges through the spatial structure of the diegesis. Drawing upon the theories of Freud, Lacan and Derrida, the author explores the formation of the narrative in Nilsson's work, with a particular look on fluid transitions.

The contributions share an interest in how the uncanny is made productive in children's and youth media and in media that depict childhood and youth. The uncanny is regarded as an aesthetic strategy, a space for reflection on cultural norms and a field for experimenting with narrative possibilities. In addition to the main topic, there are also open contributions on children's and young adult literature and media from both a historical and theoretical perspective.

In his contribution, **Andre Kagelmann** examines the transformation processes that took place in the wake of the »Wende« after 1989 and how these are portrayed in contemporary literature. His research encompasses the periodisation of the so-called »baseball bat years« (Baseballschlägerjahre). **Caroline Roeder's** article is concerned with specific transformation processes during the same period. Her analysis highlights the representation and function of shame.

In her contribution on Carl Dantz's novel *Peter Stoll*, **Anika Guse** focuses on the medial portrayal of child labour. This study focuses on the various forms of strolling, with particular attention being paid to aspects such as speed and spatial perception. Additionally, the relationship between strolling and the world of commodities and consumption is considered.

Following approaches from the medical humanities, **Dariya Manova** examines the representation and functionalisation of dementia in the novel *Zeitzuflucht* by Bulgarian author Georgi Gospodinov and in Zoran Drvenkar's *Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück*. Furthermore, she contextualises her reflections on these texts in an overview of the history of dementia and Alzheimer's in German-language children's and young adult literature over the past 30 years.

Based on a post-migrant reading of the Norwegian young adult novel *Ey hör mall!*, **Judith Leiß** tests a methodological approach that understands the post-migrant as a possibility for reflexive interpretation. She therefore supplements her analysis with a reflexive level – set in italics – that is influenced by the novel itself and is decidedly located on the borderline of literary writing.

In her contribution, **Theresia Dingelmaier** engages with Maria Lypp's seminal study on simplicity (Einfachheit) in children's literature, proposing an extension of this notion in the form of a ›playful simplicity‹. This ›playful simplicity‹ is conceptualised as constitutive for children's literature.

For this year's edition reviews were once again submitted by GKJF members, discussing specialist literature mainly from the past year, presenting current theoretical issues and reflecting on the latest research.

As always, special thanks go to the numerous contributors to this publication. Firstly, the authors are to be commended for their contributions, which have resulted in the 2025 Yearbook becoming an inspiring tapestry of theory and analysis, in addition to opening up new scientific horizons. We would also like to thank the peer reviewers for their meticulous examination and commentary on the contributions. Furthermore, we would

like to express our sincere gratitude to Petra Schrackmann and Aleta-Amirée von Holzen from the *Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien* (SIKJM) in Zurich, who once again coordinated the reviews with great care and diligence. We would also like to express our sincere thanks to Anika Ullmann, who, as every year, provided the editors with invaluable support in setting up the contributions with Open Journal Systems. The editors hope to provide stimulating and, it is to be hoped, not too scary reading material, as well as further discussion of sinister characters in children's and youth media.

Berlin, Oldenburg, Cologne, Bielefeld, Leipzig, autumn 2025

**JULIA BENNER, THOMAS BOYKEN, GABRIELE VON GLASENAPP,
LENA HOFFMANN, ANNA STEMMANN**

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

2025

BEITRÄGE

Noli me tangere

Mutters unheimliche Hände im Medienverbund *Coraline*

JULIA LÜCKL

Als Motive ›abnormaler‹ Körper- und Weiblichkeit ziehen sich widerspenstig-monströse, (un)tote Hände durch die Geschichte der Märchen- und Schauerliteratur. Dass sie in der Erforschung literarischer Unheimlichkeitsphänomene dennoch lediglich ein peripheres Dasein führen, nimmt der vorliegende Beitrag zum Ausgangspunkt, um dieses Motiv anhand der beiden intermedialen Adaptionen von Neil Gaimans Kinderroman *Coraline* (2002) – P. Craig Russells Graphic Novel (2008) und Henry Selicks Stop-Motion-Animationsfilm (2009) – in den Fokus zu rücken: Wie lässt sich das unheimliche Potenzial ›abnormaler‹ (Mutter-)Hände, jenseits ihrer psychoanalytischen Deutung als Ausdruck männlicher Kastrationsängste, als ästhetisches Phänomen fassen? Der Beitrag fokussiert dazu auf die Darstellung ihrer Gestik (Perversion mütterlicher Schutzgesten, *fear of touch*), Körperlichkeit (Fragmentierung, Hybridisierung, Transmorphismus) und Agentialität (Animität, Agilität). Gezeigt wird, wie ›händische Unheimlichkeit‹ bei Russell und Selick jeweils medienspezifisch hervorgebracht wird, welche literatur- und kulturgeschichtlichen Traditionen sich über diese Ästhetiken in die beiden Adaptionen einschreiben und wie sich dies für die Analyse der *Coraline* prägenden Frage nach ›(ab)normaler‹ Mutterschaft fruchtbar machen lässt.

Noli me tangere

Mother's Uncanny Hands in Intermedial Adaptations of *Coraline*

As motifs of ›abnormal‹ corporeality and femininity, monstrous, (un)dead hands permeate fairy tales and gothic literature. In research on literary uncanniness, however, they continue to play only a minor role. Therefore, this paper examines this motif by analysing two intermedial adaptations of Neil Gaiman's children's novel *Coraline* (2002), namely P. Craig Russell's graphic novel (2008) and Henry Selick's stop-motion animation film (2009). Beyond their psychoanalytical interpretation as an expression of male fear of castration, how do ›abnormal‹ (mother) hands acquire their uncanny potential as an aesthetic phenomenon? To approach this question, the paper focuses on the representation of their gestures (perversion of maternal protective acts, fear of touch), corporeality (fragmentation, hybridisation, transmorphicism) and agency (animacy, agility). It shows how Russell and Selick each create a sense of the uncanny by drawing on the distinctive features of their art forms (graphic novel vs. film), and how their aesthetics are shaped by traditions from the literary and cultural history of (female) monstrosity. On this basis, I examine the role of the uncanny hand as it relates to the question of ›(ab)normal‹ motherhood, a central theme in *Coraline*.

Zwischen dem Eindruck heimeliger Vertrautheit und dessen unheimlicher Verfremdung liegt in P. Craig Russells Graphic-Novel-Adaption (2008) von Neil Gaimans Kinderroman *Coraline* (2002) nur ein schmaler Grat – eine Panelgrenze: Nachdem sich die Titelheldin, gelangweilt und von ihren Eltern vernachlässigt, auf Erkundungstour durch das neue Wohnhaus begeben hat, stolpert sie durch einen Tunnel in eine Welt, die der ihr vertrauten fast gleicht – aber eben nur fast. »A woman stood in the kitchen. She looked a little like Coraline's mother« (Russell 2008, S. 30, Herv. J.L.), so heißt es im

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.145

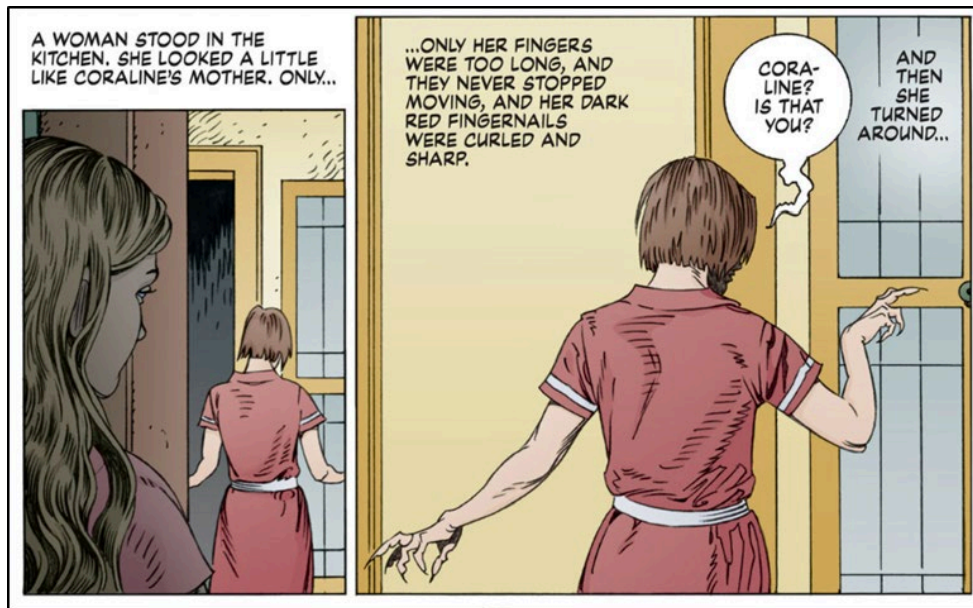


Abb. 1
 Die Hände der
 Other Mother
 © P. Craig Russell.
 Aus *Coraline* (Har-
 perCollins 2008,
 S. 30)

Textblock zu demjenigen Panel, das Coraline als Betrachterin dieser vermeintlich heimeligen Szenerie illustratorisch einfängt (s. Abb. 1). Was die ›kleine‹, aber entscheidende Differenz zwischen dem ihr Vertraut-Realen und der sich vor ihr abspielenden Szene ausmacht, wird – ein Moment spannungserzeugender Retardierung – erst mit der Überschreitung der Grenze zum nächsten Panel deutlich. Die Küchenszene rückt nun aus Coralines Perspektive ins Bild und verrät augenblicklich auch den Rezipient:innen, was die Protagonistin längst bemerkt hat: die krallenartigen Hände dieser »Other Mother«, deren knöchernen Finger »never stopped moving« (Russell 2008, S. 30).

Mit diesen unheimlichen Händen schreibt sich in *Coraline* ein Motiv mit langer literatur- und kulturgeschichtlicher Tradition ein: Seit jeher sind monströse »creepy-crawly hands« (Rowe 1999, S. 15) integraler Bestandteil einer Ikonografie des Bösen und Widerspenstigen. Die Traditionslinie reicht von den Spinnenfingern unterschiedlicher Hexenfiguren und aus dem Grabe kriechenden Kinderhänden in folkloristischen Texten (z. B. »Das eigensinnige Kind«, KHM 117, vgl. Daxelmüller 1990) über vom Körper abgetrennte Hände in der Gothic Novel (z. B. Sheridan Le Fanus *Ghost Stories of the Tiled House*, 1861) bis hin zu ihren populärkulturellen Adaptionen – wohl am prominentesten vertreten in Gestalt von Thing, der untoten Hand aus *The Addams Family*, jüngst wiederbelebt in der Netflix-Erfolgsserie *Wednesday* (2022).

Trotz dieser offensichtlichen Abundanz unheimlicher Hände in den diversen Genres des Schau(d)erns fristet dieses Motiv in der Forschung im Allgemeinen wie auch in der umfassenden *Coraline*-Rezeption im Besonderen (z. B. Gooding 2008; Rudd 2008; Werner 2017; Mihailova 2021) nach wie vor ein eher peripheres Dasein. Wird es doch einmal Gegenstand kultur- oder literaturwissenschaftlicher Betrachtung, so zumeist im Kontext psychoanalytischer Interpretation: als männliches Phallussymbol unheimlicher Übermacht oder als verkörperte Kastrationsdrohung monströser Frauenhände (z. B. Campbell 1976, S. 73; Rowe 1999). Worin aber liegt – jenseits tiefenpsychologischer Interpretationen – das unheimliche Potenzial in der Ästhetik ›abnormer‹ Hände? Der vorliegende Beitrag geht dieser Frage anhand der beiden künstlerischen Adaptionen von Neil Gaimans *Coraline* nach, die die ›abnorme‹ Mutterhand zum zentralen Moment unheimlicher Verfremdung machen: P. Craig Russells Graphic Novel (2008) und Henry Selicks Stop-Motion-Animationsfilm (2009). Ist die »white hand with crimson fingernails« (Gai-

man 2013 [2002], S.182) in der Romanvorlage nur eine von vielen Referenzen auf die romantische Schauerliteratur (v. a. E. T. A. Hoffmanns Texte, vgl. Grimm 2012), wird sie im Zuge des Medienwechsels in diesen beiden Adaptionen zur zentralen Reflexions- und Subversionsfigur im Diskurs ›(ab)normaler‹ Mutterschaft.

Hegen und erlegen. Unheimliches Bemuttern in P. Craig Russells *Coraline*

In jenem Panel, das erstmals den Blick auf die Monstrosität der Other Mother freigibt (s. Abb. 1), mögen ihre unheimlichen Hände wohl alle Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Doch es lohnt ein genauerer Blick auf die ›Kulisse‹ dieser Szene, den diegetischen Raum und seine Semantisierung: Mit dem Rücken zur Tür steht die Other Mother in der Coraline vertrauten Küche, einem Ort »regenerative[r] und reproduktive[r] Tätigkeiten« (Sieder 1987, S.139), der spätestens seit dem 18. Jahrhundert als Raum mütterlicher Innerlichkeit besetzt wurde. Diese »Sphäre der Sicherheit« (ebd.) wandelt sich hier, bedingt durch die Präsenz der ›abnormen‹ Hände, zum Ort drohenden Unheils: Die Pseudomutter scheint die Protagonistin bereits erwartet zu haben. »Lunchtime, Coraline« (Russell 2008, S.31), so lauten die ersten Worte, die sie an sie richtet. Wer oder was hier verpeist werden soll, verbleibt dabei zunächst in bedrohlicher Ambiguität, gemahnt diese Mutterfigur doch qua ihrer Hände an die aus dem Märchen bekannte menschen- bzw. kinderfressende Figur der Hexe. Ein solcher Bezug zu dieser Traditionslinie weiblicher Monstrosität wird auch in der Namensgebung manifest. Stellt sich die Frau Coraline zunächst als ihre »Other Mother« vor, wird sie im Laufe der Handlung auch als »beldam« (ebd., S.91) benannt – ein mitttelenglischer Begriff, der im Zuge der Hexenverfolgungen zur Bezeichnung einer »witch, [...] a furious raging old woman« (Simpson / Weiner 1989, S.84), diente. Die Hände der als Beldam bzw. Hexe proklamierten Frauen waren dabei historisch immer schon Objekte gesellschaftlicher Diffamierung (vgl. Rosner 2009), wurde ihnen doch eine bedrohliche, teuflische Kraft nachgesagt, die sich auch in die etablierte Ikonografie der Hexe als literarisches und künstlerisches Motiv eingeschrieben hat – konkret in deren ästhetische Deformation: den langen Nägeln, Verfärbungen oder der ungewöhnlichen Skalierung ihrer Finger. Ihre ›Abnormität‹ und Un-Förmigkeit steht indexikalisch für den gesellschaftlich-sozialen Normbruch, die Un-Taten, die durch sie vermeintlich begangen wurden. So wie die Augen sprichwörtlich als Spiegel der Seele gelten, fungieren ›wicked hands‹ demnach als Symptom böser Absichten.

Mit diesem induktiven Schluss wird in *Coraline* zu Beginn der Narration scheinbar gebrochen. Nicht als Beldam erweist sich die Other Mother hier zunächst, sondern als deren Homophon, als »belle dame« – eine Bezeichnung, die sprichwörtlich für Frauen verwendet wurde, die ihre Mutterrolle ›ideal‹ verkörpern. Das gilt auch für die Other Mother, die, frei von jeder Biografie oder Persönlichkeit, zur Projektionsfläche konservativer Mutterideale wird: Während der »Other Father« arbeitet, verbringt sie den Tag in der Küche, um Coralines Lieblingsgerichte zuzubereiten, ist stets bereit zum gemeinsamen Spielen und schenkt der Protagonistin all ihre Zeit. Für Coraline, die sich in ihrer ›richtigen‹ Familie vernachlässigt und gelangweilt fühlt, deren reale ›working mom‹ die Küche wenige Seiten zuvor noch mit ihrem Laptop als Arbeitsplatz (aus Coralines Sicht) ›missbraucht‹ hat und sich die Hausarbeit mit ihrem Ehemann teilt, scheint die von der Other Mother verkörperte Mutterrolle verführerisch. Die fantastische Other World ist eine Manifestation ihrer »fantasy of maternal plenitude« (Fletcher 2019, S.115), die Coralines echte Mutter ihr nicht (mehr) bieten kann und will – einerseits da sie berufstätig ist und andererseits weil Coraline an der Schwelle zum Jugendalter steht und lernen

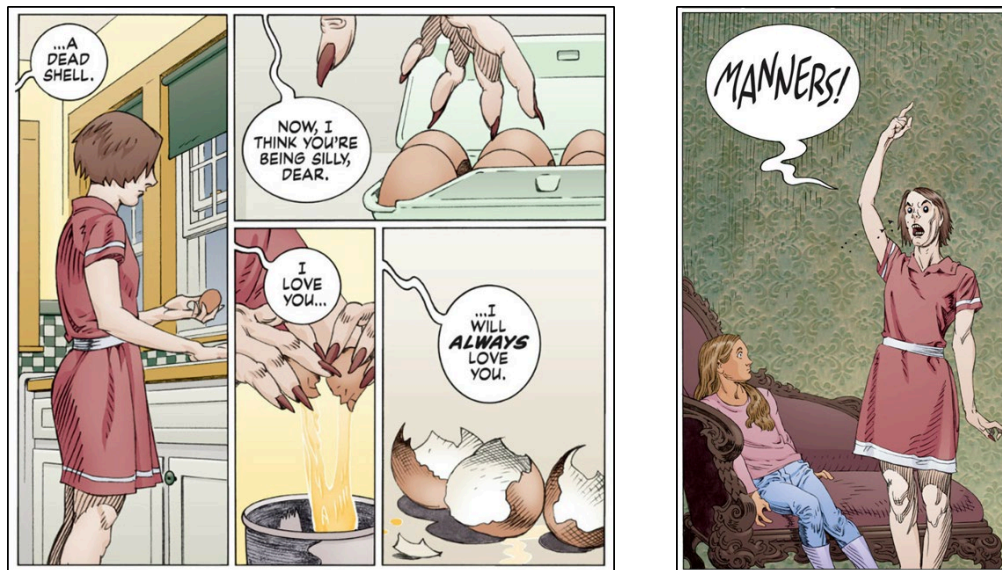


Abb. 2 und 3
Die Hände der
Beldam performen
»Mutterschaft«
© P. Craig Russell.
Aus Coraline (Har-
perCollins 2008,
S. 89 und 99)

muss, unabhängig zu sein. In Analysen von Gaimans Roman wurde Coralines Katabase entsprechend psychoanalytisch als »infantile regression« (ebd.) gelesen und die Other World als »uterine imaginery« (Rudd 2008, S. 161).

Das mag für Gaimans Roman (und vielleicht auch für Selicks Film) gelten, Russells Adaption verschiebt den Fokus aber ein wenig: Sie zeigt Coraline in der Other World nicht als »comforted child« (ebd.), sondern als stets misstrauische Beobachterin, deren in zahlreichen Close-ups eingefangenen Blicke auf die omnipräsenten ruhelosen Hände der Other Mother fokussiert bleiben (z. B. Russell 2008, S. 37f.). Auch diese werden in zahlreichen Panels in Detailaufnahmen ins Zentrum gerückt und dabei stets in der Performanz mütterlicher Praxis – vom Haushalten (s. Abb. 2) über erzieherische Disziplinierung (»for your own good«, ebd., S. 89, s. Abb. 3) bis hin zu den Versuchen, Zärtlichkeiten mit Coraline auszutauschen (s. Abb. 4, linke Seite, Panel I. u.) – gezeigt.

All diese bemutternden Tätigkeiten werden durch die »abnorme« Körperlichkeit der Other Mother in ihrer grafischen Gestaltung zugleich verfremdet. »Unheimlichkeit als Atmosphärenphänomen« (Werner 2017, S. 26) entsteht dabei aber auch und vor allem durch die narrativen Mittel der Graphic Novel, insbesondere durch (1) die visuelle Fragmentierung und Multiplizierung der Mutterhand im Erzählraum und deren damit einhergehende »tendency to stray« (San Juan 2011, S. 435) sowie (2) durch die illustratorische Perversion mütterlicher Zärtlichkeitsgestik zu bedrohlichen Zu-Griffen.

Fragmentierte Hände – in Form von Modellen oder Abbildungen, die nicht den ganzen Körper, sondern nur die Extremität selbst zeigen – sind, so schreibt Joana Ramalho, per se mit einer gewissen Unheimlichkeit belegt: »[T]he fragmented experience of the body appears to empty the hand of humanity, by presenting it as independently capable of agency« (2016, S. 99). In anderen Worten: Isoliert gezeigte Hände stehen stets im Verdacht, sich selbstständig zu haben, sich damit menschlicher Kontrollierbarkeit zu entziehen und eine eigensinnige Agilität zu entwickeln; etwas Vertrautes erscheint plötzlich fremd.¹ Eine solch unheimliche »tendency to stray« (San Juan 2011, S. 435) prägt

¹ Hier spiegelt sich Freuds Annahme wider, dass das Unheimliche »wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes« (1919, S. 310) sei, aber nun plötzlich ent-

fremdet erscheint. Den Grund dieser Entfremdung verortet Freud im »Prozess der Verdrängung« (ebd.), Ramalho dagegen in unwillkürlicher Bewegung und Fragmentierung.

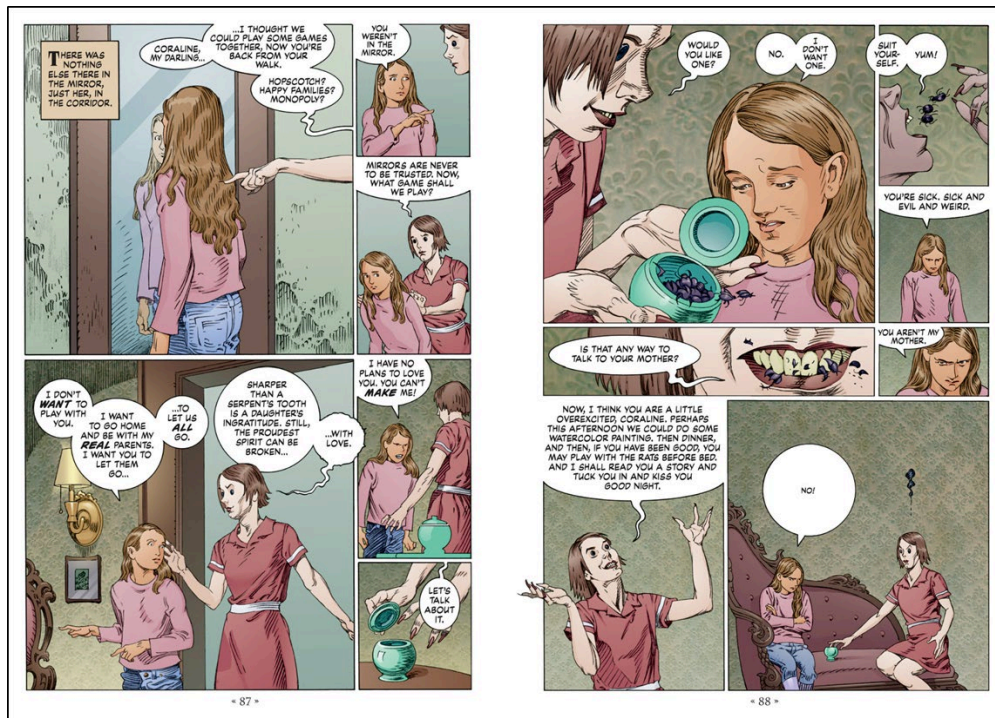


Abb. 4
Russell visualisiert
die unheimliche
Omnipräsenz der
Beldam'schen
Hände © P. Craig
Russell. Aus Cora-
line (HarperCollins
2008, S. 87–88)

auch Russells Graphic Novel in vielerlei Hinsicht. Einerseits manifestiert sie sich in der theatralen Gestik der Other Mother, deren Hände oft in den Bildvordergrund rücken. Ihre unablässige Bewegung wird aber nicht über *action lines* oder andere grafische Mittel *innerhalb* der Panels visualisiert, sondern durch Panelsequenzen, die die Hände in den unterschiedlichsten Bewegungen »einfangen« – mal fragmentiert und durch den Panelrahmen vom Restkörper getrennt (s. Abb. 4, linke Seite, Panel l. o.), mal durch die widerspenstige Transgression dieser Grenze (s. Abb. 4, rechte Seite, Panel l. u.). So bricht die Beldam'sche Hand wiederholt in den *gutter* aus; die widerspenstige Ästhetik, die die Hand auf diegetischer Ebene prägt, wird damit auch in ihrer Platzierung im Erzählraum gespiegelt. Darüber hinaus führt die für Comics und Graphic Novels medien-spezifische Notwendigkeit, zeitliche Abläufe durch wiederholte Darstellung eines oder einer Aktant:in zu zeigen, zu einer Multiplizierung der bewegten Hand, die in der Gesamtbetrachtung der Doppelseite omnipräsent erscheint. Coralines zunehmende Überforderung durch die Zudringlichkeit der pseudomütterlichen Hände wird damit auch illustratorisch vermittelt: Sie sind, im wörtlichen Sinne, überall, stets ruhelos und stets bereit, auf Coraline zuzugreifen.²

Hier lassen sich unmittelbar einige Überlegungen zur zweiten Russell'schen Strategie zur unheimlichen Verschränkung von Monstrosität, Körperlichkeit und Mutterschaft anschließen, die dieses Mal auf der Ebene der Proxematik zu finden ist. In der Theaterwissenschaft versteht man darunter die Bedeutung, die durch bestimmte Nähe- und Distanzverhältnisse zwischen Figuren und deren Veränderung (durch Bewegung aufeinander zu bzw. voneinander weg) entsteht (vgl. Schößler 2017, S. 188). In Russells *Coraline* ist diese von wiederholten Momenten mütterlicher Annäherung und darauffolgender kindlicher Repulsion geprägt. Immer wieder wird hier der Versuch der monströsen

² Zusätzliche Bewegtheit erhalten die Panels der Other Mother auch durch die besondere Darstellung des Dorns ihrer Sprechblasen, der in seiner defor-

mierten, sich windenden Gestalt ein wenig an die Darstellung ihrer Hand erinnert (s. z. B. Abb. 4).

Hand, Coraline zu berühren, und deren damit verbundene *fear of touch* ins Bild gesetzt (in Abb. 4 auf der linken Seite z. B. in drei Panels). Dazu arbeitet Russell vielfach mit einer Darstellung, die Doris Kolesch auch als Ikonografie (unheimlicher) Berührung beschrieben hat: die Darstellung einer »gerade nicht [...] realisierte[n] Berührung« (2010, S. 230), die den Moment kurz davor, in dem diese noch abwendbar wäre, einfängt. Im Fokus steht dabei der Abstand zwischen dem:der potenziell Berührenden und dem:der potenziell Berührten, »ein *spatium*, der [sic] gleichsam Bedingung der Möglichkeit wie auch Grenze der Berührung ist« (ebd., s. dazu Abb. 4). Die Annäherungsversuche der Beldam muten dabei mehr als Zu- und Angriffe denn als Gesten mütterlicher Zuneigung an, erfolgen sie doch meist von oben herab oder von hinten und erscheinen durch die krallenförmige Gestalt der Hände wenig behutsam. Die Unfähigkeit zur Zärtlichkeit ist in die Physiognomie der monströsen Mutterhand eingeschrieben. In den zu-, er- und angreifenden Krallenhänden werden ikonografische Schutzgesten (etwa die Berührung des kindlichen Kopfes als Geste mütterlicher Zuneigung oder die Segnungsgeste als göttliche Protektion³) zur Besitzgeste pervertiert. Durch Russells Ästhetik unheimlicher Hände und deren Gestik manifestiert sich damit bereits illustratorisch, was Coraline in Gaimans Roman erst spät erkennt – dass nicht Selbstlosigkeit und Zuneigung die Beldam antreiben, sondern Habgier und der Wunsch nach Dominanz: »In the other mother's button eyes, Coraline knew that she was a possession, nothing more.« (Gaiman 2013 [2002], S. 126)

Um sie vollständig zu besitzen und Coralines Seele zu stehlen, müsste Coraline ihre Augen gegen Knopfaugen, wie die Other Parents sie tragen, tauschen. Es droht also ein Akt körperlicher Verletzung und Entindividualisierung, den die Other Mother jedoch unter dem Versprechen, ihr alle Wünsche zu erfüllen und mit ihr und dem Other Father »one big happy family [...] for ever and always« (Russell 2008, S. 49) zu werden, als »a little thing« (ebd., S. 50) kleinredet. Auch wenn sich Coraline der Knopfaugen verwehrt und zunächst in ihre eigene Welt zurückkehrt, kann sie sich dem Zu-Griff ihrer Antagonistin nicht entziehen. Als diese ihre wirklichen Eltern entführt, muss sie zu deren Rettung erneut zur Katabase antreten.

Es sind aber eben nicht nur diese offenen Akte potenzieller Gewalt (einer Art antizipierten ›body horror‹), die die unheimliche Atmosphäre dieser Graphic Novel konstituieren, sondern auch und vor allem die ästhetische Darstellung der Beldam mit ihrer entfremdeten Körperlichkeit und Gestik. Geht man mit Barbara Creed (2007) und Lisa Cunningham (2016) davon aus, dass die Art und Weise, »in which women are portrayed and understood as monstrous«, Rückschlüsse darüber erlaubt, »how a society defines undesirable (and thus, desirable) femininity« (Cunningham 2016, S. 157), so lässt sich auch die unheimliche Engführung zwischen Monstrosität, Hand und Mutterschaft in *Coraline* neu befragen. In den alten Händen der Beldam (deren Name, daran sei noch einmal erinnert, sich auch als ›alte Frau‹ oder ›Großmutter‹ übersetzen lässt) und der von ihnen performierten Mutterschaft – das Haushalten und Disziplinieren – manifestiert sich symbolisch ein konservatives Ideal, »out-dated but still unconsciously ruling« (Vandenberg-Daves 2014, S. 257). Deformiert und als »undesirable« im Sinne Cunninghams markiert, erscheint hier also gerade ein ›traditionelles‹ Mutterbild, von dem sich Coraline lossagen muss, um ihren Platz in der modern(er)en Familienkonstellation mit ihrer ›working mom‹ zu finden. Gibt diese ihr Raum zum Wachsen, wie sich etwa in den

3 »The witch's gesture also alludes to the sacramental blessing given by a priest, who places his hands

on the body of the devout, or stretches them outward toward his congregation.« (Rosner 2009, S. 375)

absichtlich zu groß gekauften Pullovern zeigt (Russell 2008, S.25), fordert die unheimliche Hand der Other Mother autoritär »Manners!« (ebd., S. 89) und Liebe durch Zwang ein.⁴ Just diese Szene, die Russell durch eines der wenigen *splash panels* besonders hervorhebt (s. Abb. 3), wird auch in Henry Selicks filmischer Adaption zur Schlüsselstelle – wobei der Film dabei die Möglichkeit anderer medienspezifischer Formen des Unheimlichen eröffnet.

Mensch, Tier, Technik. Transmorph-hybride Mutterhände in Henry Selicks filmischer Adaption

»You aren't my mother!« (Selick 2009, 57:59). Mit diesen Worten bietet Henry Selicks Coraline ihrer Antagonistin Paroli. Es ist ein Schlüsselmoment im Film, nicht nur aufgrund der furchtlosen Widerständigkeit der Protagonistin gegen die Zugriffe der Other Mother, sondern auch mit Blick auf Selicks filmische Ästhetik und die Rolle, die er der unheimlichen Mutterhand in diesem Film zuweist: Ihre Monstrosität entsteht in dieser Szene – anders als in Gaimans Roman und Russells Graphic Novel – als Teil einer durch kindlichen Ungehorsam heraufbeschworenen Metamorphose. Mahnt die Other Mother zunächst, mit erhobenem Zeigefinger, eine Entschuldigung für Coralines Aufbegehren an (s. Abb. 5), beginnt zugleich ihre körperliche Transformation, die sie am Ende als monströses Spinnenwesen entlarven und die vertraute »normale« Mutterhand in eine gealterte, dürr-knochige, skelettartige Extremität verwandeln wird (s. Abb. 6). Auf sie legt Selick den Fokus: Bedrohlich richtet sie sich auf die kindliche Protagonistin, deren Perspektive die Kamera einnimmt; der Low-Angle-Shot macht Coralines (körperliche) Unterlegenheit und ihr Ausgeliefertsein deutlich. Durch den Einsatz einer negativen Parallaxe und das giftgrüne Unterlicht scheint der gemorphte Finger regelrecht aus dem filmischen Bildrahmen herauszutreten.

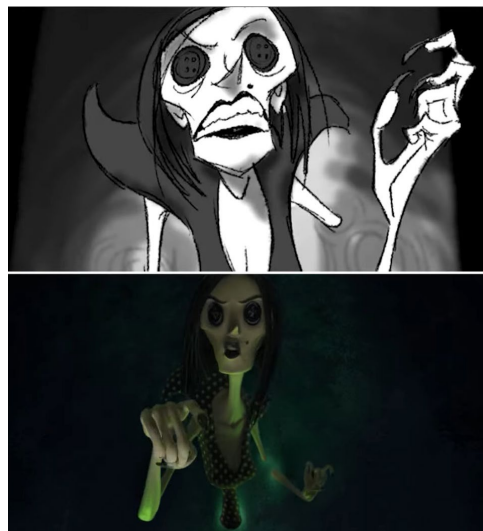


Abb. 5 und 6
Die (erste) Transformation der Mutterhand
© LAIKA. Screenshot aus dem online verfügbaren Making-of-Material »The Dark Side of Other Mother. Storyboard to Scene« (YouTube 2023, 00:59 und 01:22)⁵

⁴ Die Unzeitmäßigkeit dieser Erziehungsideale wird auch in den altenglischen Sprachfloskeln, mit denen die Other Mother ihre autoritäre Erziehungsgestik begleitet, manifest (vgl. Russell 2008, S. 89f.).

⁵ Die Verwendung von Film-Stills war aus rechtlichen Gründen nicht möglich, daher dienen hier Screenshots aus dem frei verfügbaren Making-Of-Material, das LAIKA auf YouTube veröffentlicht hat, zur Illustration meiner Analyse.

Die Szene ist nun in zweierlei Hinsicht eine Schlüsselstelle des Films. Erstens aufgrund der körperlichen Transformation, die die knopfäugige, aber sonst in allen Äußerlichkeiten Coralines Real Mother gleichende Beldam in »a furious raging old woman« (Simpson/Weiner 1989, S. 84) verwandelt. Ist Russells Other Mother ein steifes, fast puppenhaftes Wesen, aus dessen Körper- (oder, so die Assoziation, Leichen-)Starre (s. z. B. Abb. 3) einzig die eigensinnigen Hände auszubrechen vermögen, arbeitet Selick mit dem konträren Prinzip körperlicher Metamorphose. Dass dabei insbesondere die Hand – die im Film in der einen oder anderen Form, etwa als Wolke am Himmel oder als böses Omen im Teesud, ebenso omnipräsent scheint wie in Russells Graphic Novel – visuell in den Fokus gerückt wird, verweist, zweitens, auf das zentrale intertextuelle Vorbild dieser Szene: Jiří Trnkas 18-minütigen Stop-Motion-Puppenanimationsfilm *Ruka / The Hand* (1965). Er erzählt die Geschichte eines Skulpteurs, der von einer überdimensionalen, vom Restkörper getrennten Hand im weißen Handschuh (eine Allegorie auf die tschechoslowakische kommunistische Regierung) mit der Forderung konfrontiert wird, ihr ein heroisches Denkmal zu kreieren. Als sich der Skulpteur weigert, wird er von dem zuvor zärtlichen, ihm Ruhm und Reichtum versprechenden Un-Wesen immer mehr bedrängt und schließlich bis in den Tod heimgesucht. Auch wenn sich kein direkter intertextueller Bezug von Gaimans *Coraline* zu Trnkas *Ruka* behaupten lässt, erscheinen die *Ähnlichkeiten* bemerkenswert – und Selick arbeitet sie in seiner filmischen Interpretation näher heraus.⁶ Hier wie dort wird die Hand zum Symbol zweifelhafter Ideale, für konservative Mutterbilder und damit einhergehende genderpolitische Regime bei Selick, für staatspolitische bei Trnka; hier wie dort geht es um Widerstand gegen autoritäre Oppressionen, die durch unheimliche Hände verkörpert werden. Aber auch jenseits der inhaltlichen Ebene gibt es eine wichtige Gemeinsamkeit dieser beiden Filme: So wie *Ruka* bis heute als Pionierfilm des frühen Stop-Motion-Kinos gilt, wurde Selicks *Coraline* zum Vorreiter der 3-D-Stop-Motion-Kunst erklärt, handelt es sich dabei doch um den ersten in RealD gedrehten Animationsfilm. Die Kunst, leblose Objekte filmisch zu beleben, auf der jede Stop-Motion-Produktion gründet, erfährt dabei einige Neuerungen, von denen hier, mit Blick auf Selicks Inszenierung händischer Unheimlichkeit, insbesondere eine von besonderer Bedeutung ist: der Einsatz stereoskopischer 3-D-Fotografie.⁷ Sie vermag dem Film eine besondere *hapticity* zu verleihen, i. e. das Gefühl unmittelbarer Greifbarkeit und Materialität: »[V]ision itself can be tactile« (Marks 2000, S. XI).

Vor diesem Hintergrund lässt sich die händische Unheimlichkeit der eingangs beschriebenen (Hand-)Transformation (s. Abb. 5 und 6) noch einmal präziser fassen. Auch filmtechnisch handelt es sich um eine Schlüsselszene, denn es ist die erste Szene, in der der stereoskopische Effekt in seiner vollen Qualität, mit maximalem »stereoscopic space« (d. h. mit maximalem *hapticity*-Effekt) regelrecht »aggressive« (Prince 2012, S. 215) eingesetzt wird. Sie verfügt daher (zumindest bei ihrer Rezeption im Kino)⁸ über einen besonders ausgeprägten »sense of touch« (Bharoto 2017, S. 216), der hier Hand in Hand mit der für die Ästhetik unheimlicher Hände charakteristischen *fear of touch* geht. Denn über den POV-Shot aus Coralines Perspektive sind es die Filmrezipient:innen selbst, die von

6 Dass Selick von den Pionieren des tschechischen Stop-Motion-Kinos beeinflusst ist, hat er selbst an mehreren Stellen deutlich gemacht (z. B. Leader 2009).

7 »Selick's crew shot each scene of *Coraline* frame by frame with a digital still camera that was moved laterally between each exposure, generating two

slightly different shots for every frame. IoD [interocular distance] could be adjusted between frames for a meticulous control of stereo space.« (Higgins 2012, S. 200)

8 Für Details zur technischen Realisierung von RealD vgl. Mihailova (2021).

der, durch die RealD-Technik regelrecht aus der Leinwand herausragenden, Hand der Beldam bedroht werden.

Es ist dies allerdings nicht die einzige Transformation der von Selick inszenierten Mutterhand: Während Coraline versucht, ihre entführten Eltern und die versteckten Seelen der Kinder, die die Other Mother vor ihr in Besitz genommen hat, in der fantastischen Sekundärwelt zu finden, vollzieht sich deren zweite Metamorphose (s. Abb. 7).

Die zuvor animiert-pseudomenschliche, später skelettartige Hand hat sich nun in eine Hybridform gewandelt, die jeder Menschlichkeit entbehrt. Als eine Art Instrument gemahnt sie mit ihren »creepy-crawly« (Rowe 1999, S.15) Bewegungen an ein Hybrid aus Spinne und nadelartigem Greifwerkzeug, das das den Film (wie auch Russells Graphic Novel) durchziehende Spiel mit dem »horrrifying potential of touch« (Ramalho 2016, S. 97) fortführt und wiederholt seine »Finger« – mal bedrohlich, mal fast zärtlich – nach Coraline ausstreckt. Dass es sich bei der Beldam-Figur um eine für den Film produzierte Puppe (also eigentlich ein lebloses und nur filmisch animiertes Wesen) handelt, wird in dieser Szene nun nicht mehr durch umfassende digitale Bearbeitung verborgen (vgl. v.a. das Gesicht der Beldam in Abb. 7), sondern die mimische Expressivität der Figur wird auf ein Minimum reduziert. Lediglich die Hände bleiben seltsam agil; sie scheinen das einzig wirklich Lebendige, eben Animierte (*animatus*, lat. »beseelt«) an dieser monströsen Puppe zu sein. Damit verkehrt sich auch die Steuerungshierarchie Kopf-Hand – eine Inversion, der ein gewisses Unheimlichkeitspotenzial innewohnt: Was hier beseelt (oder besser: *animiert*) ist, wer oder was auch immer dieses Wesen steuert, erscheint nicht länger durch menschliche Kategorien fassbar. Die (Lebens-)Kraft der Beldam liegt nun in den un-menschlich anmutenden Händen, die eher an die Gestalt einer Spinne erinnern.

Eine solche Hybridisierung von Frauen- bzw. Mutter- und Spinnenfigur hat in der Ikonografie weiblicher Monstrosität eine lange Tradition und diente dabei stets der Diffamierung autonomer, mächtiger Weiblichkeit. Denn solcherart dargestellt und diskursiviert – z.B. bei Karl Abraham (1922) – wurden in erster Linie Frauen, denen »phallische« Eigenschaften nachgesagt wurden, die den »natürlichen«, »weiblichen« Attributen, etwa Sorge und Zärtlichkeit, entgegenstehen und deshalb in einem patriarchalen Diskurs als »Bedrohung« für Kinder (und, so könnte man hinzufügen, Heteronormativität) galten. In die spinnenartige Ästhetik der Beldam'schen Hand ist damit eine ganze (Bild-)Tradition der Diffamierung und Deformierung weiblicher Autonomie eingeschrieben. Vor diesem Hintergrund lässt sich ihre Darstellung auch kritisch betrachten, reproduziert sie doch, was Sara Williams in ihrer Analyse von Mutterfiguren im Gothic-Genre festgestellt hat: »Unmediated female autonomy and activity which does not in some way service heteronormativity is depicted as [...] monstrous.« (2025, S. 3) Das gilt auch für die Beldam, die nicht nur den einzigen (von ihr selbst erschaffenen) Mann der fantastischen Welt, den Other Father, dominiert, sondern durch ihre Omnipotenz auch Coralines heteronormative Kleinfamilie auseinanderzureißen droht. Sie wird im Film entsprechend als monströs markiert; nicht nur, aber auch durch die Deformation ihrer Hand.



Abb. 7
Die Spinnen-
Nadel-Hände der
Beldam © LAIKA.
Screenshot aus
dem online
verfügbaren
Making-of-Ma-
terial »Puppet
Featurette: The
Beldam« (YouTube
2023, 01:18)

Bei dieser Kritik gilt es jedoch zu beachten, dass die Hand der Other Mother bei Selick nicht *nur* ein Hybrid aus Menschenhand und Spinne ist – darauf komme ich gleich noch zurück – und auch nicht nur als Marker unheimlicher Monstrosität fungiert. Denn qua ihrer Hände ist die Beldam zwar eine diabolische Spinne, aber zugleich auch die mächtige Spinnerin einer matriarchalen Unterwelt, in der sie alles – Haus, Garten, selbst den Other Father – erschaffen hat. Als »divine Creator« (Rowe 1999, S. 13) ist das schöpferische *Handwerk* ihr Metier, nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer unheimlichen Händigkeit. Das zeigt sich schon im Filmvorspann, in dem ihre hybriden Hand-Instrumente ihren ersten Auftritt haben (vgl. LAIKA 2009, 00:00:45–00:02:22).

»Dreaming Fingers«, so heißt die mystische Melodie, die diese erste Szene mit den Opening Credits begleitet. Zwei handähnliche, prothesenhafte Instrumente, die die Rezipient:innen zu diesem Zeitpunkt noch nicht als Hände der Other Mother identifizieren können, ergreifen eine vom Fenster hereinschwebende Puppe und gehen sogleich geschäftig ans Werk – ein Werk, das zwischen traumhafter Choreografie, fast tänzerisch anmutenden Bewegungsmustern und alpträumhafter Destruktion und Invasion des Puppenkörpers changiert. Auf einem abgenutzten Arbeitstisch wird die Puppe inmitten einer Palette invasiver Gerätschaften – Nadeln, Spritzen und Scheren – platziert. Haare, Knopfaugen und Kleidung werden vom Puppenkörper getrennt und aus der verbleibenden Stoffhülle, nun all ihrer Individualität beraubt, eine neue Puppe geschaffen. Dichotome Kategorien von Inhalt und Form, Brutalität der Tat und Anmut der Tätigkeit sowie nicht zuletzt von Agent und Instrument verunklaren sich hier. In einer Serie von Close-ups folgt die Kamera diesem Prozess handwerklicher Sorgfalt, an deren choreografierte Präzision menschliche Finger scheitern würden, die also nur durch die besondere Händigkeit der Other Mother überhaupt leistbar scheint. Sie konstituiert sich über die Verschränkung von menschlicher Extremität (die in den Greiffingern noch zu erahnen ist), spinnengliedrigem Tierwesen *und* technisch-metallenen Artefakt (s. Abb. 7), ist also das Produkt einer *dreifachen* Hybridisierung. Der Film fügt der kulturgeschichtlich tradierten Ikonografie des menschlich-tierischen Spinnenhandhybrids also noch eine dritte, technische Dimension, die Nadel, hinzu, die der Other Mother ihr magisch-präzises Handwerk erst ermöglicht. Die vermeintlich deformierte Hand erscheint so nicht länger als der Menschenhand unterlegenes »Etwas«, das qua ihrer Monstrosität ihrer eigentlichen »natürlichen« Gestalt, der liebevoll-weichen Mutterhand, entfremdet ist, sondern als überlegenes Instrument. Nicht von De-Formation, sondern von Re-Formation des Händischen sollte hier also die Rede sein.

Bis zu einem gewissen Grad »liest« Selicks Film Gaimans Roman, der die schöpferische Kraft der Beldam explizit marginalisiert,⁹ damit gegen den Strich: Sie ist eine autonome, in ihrer hybriden Veruneindeutigung über ein gewisses subversives Potenzial verfügende Figur – die allerdings am Ende des Films, in Einklang mit Gaimans Romanende, zugunsten der Wiederherstellung von Coralines heteronormativer Kleinfamilie vernichtet wird.

Tot und lebendig: Händische Wiedergänger und ihre Vernichtung

Um den Fingern der Other Mother zu entrinnen, reicht es nicht, die unterirdische Other World in einer spektakulären Fluchtaktion zu verlassen. So kann Coraline die Beldam zwar hinter dem verschließbaren Tor zur sekundären Welt bannen, nicht aber ihre agile,

9 »The other mother could not create. She could only transform, and twist, and change.« (Gaiman 2013 [2002], S. 149 f.)

widerspenstig-untote Hand, die bei Coralines Flucht von der zuschlagenden Tür von ihrem Restkörper getrennt wird. Wurde ihre Eigenständigkeit, Animität und Agilität bei Russell und Selick bereits zuvor grafisch und filmisch – durch ihre Fragmentierung, ihre »tendency to stray« (San Juan 2011, S. 435) und ihre Animität – unheimlich in Szene gesetzt und ihr finales Schicksal dabei auch proleptisch vorweggenommen,¹⁰ ist sie nun, am Ende der Narration, ein vollständig autonomes Wesen, das Coraline in der Real World heimsucht (s. Abb. 8).

Damit erlangt die Hand final diejenige Gestalt, in der sie auch in die wohl bekannteste Abhandlung zur Theorie des Unheimlichen Einzug gefunden hat: »Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand [...] haben etwas ungemein Unheimliches an sich, besonders wenn ihnen wie im letzten Beispiel noch eine *selbständige Tätigkeit* zugestanden wird«, so heißt es in Sigmund Freuds Essay »Das Unheimliche« (1919, S. 312, Herv. J. L.). Zwar bindet Freud die händische Unheimlichkeit sogleich an die von der (Mutter-)Hand signalisierte Kastrationsdrohung und damit sein psychoanalytisches Theoriegerüst zurück; in seiner Beobachtung verbirgt sich aber noch eine andere Dimension unheimlich-händischer Ästhetik, nämlich ihre »selbständige Tätigkeit« und Belebtheit. In der Märchen- und Schauerliteratur, auf die Freud seine Lesart der abgespaltenen Hand stützt¹¹ und an die auch Gaimans Roman anschließt, drückt sich diese Belebtheit in erster Linie über die spinnenhafte Agilität dieses untoten Wesens aus. Auch die beiden *Coraline*-Adaptionen inszenieren dies entsprechend: Russell durch die Zentrierung der überdimensionierten Hand, die in ihrer Bewegung mit ihren blutroten Nägeln auch den Panelrahmen leicht überschreitet (s. Abb. 11); Selick durch zahlreiche Close-ups, aus denen die rege Spinnenhand stets herauspringt. In ihrer ruhelosen Agilität mag es, so wird dadurch impliziert, auch der Kamera nicht gelingen, sie einzufangen und festzuhalten (v. a. 01:29:52–01:30:47).

Als vitaler Wiedergänger verunsichert die untote Hand dabei gleich zwei Ordnungskategorien: einerseits die Differenz zwischen Agent und Instrument, andererseits diejenige zwischen »tot« und »lebendig«. Schon Ernst Jentsch hat Letzteres, »den Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens« (1906, S. 197), als Kern unheimlicher Ästhetik beschrieben. Um diese Unheimlichkeit zu bannen und das heimelige Familienleben für Coraline wiederherzustellen, gilt es, dieses zwischen Tod und Leben existierende, transgressive Wesen in einen eindeutigen Zustand zu überführen, es also zu vernichten – so zumindest in Selicks filmischer Adaption. Hier wird die Hand im finalen Kampf vollständig zerstört. In Russells Graphic Novel muss Coraline dagegen, in Übereinstimmung mit Gaimans Romanende, nicht ihre körperliche Kraft (ihre

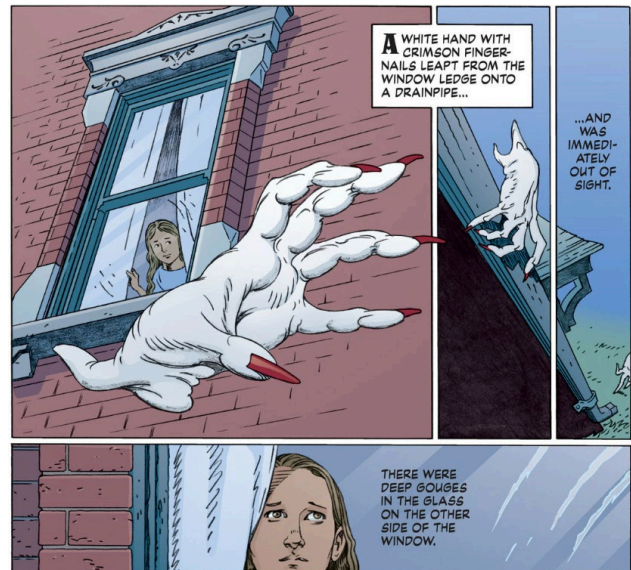


Abb. 8
Die untote Mutterhand jagt Caroline
© P. Craig Russell.
Aus *Coraline* (HarperCollins 2008, S. 172)

¹⁰ Als eine solche visuelle Prolepse dient etwa eines der wenigen *split panels* in Russells Graphic Novel (S. 90): Nachdem sich Coraline der Bemutterung durch die Beldam verwehrt hat, zerrt diese sie durch den Flur. Ihr rechter Arm erstreckt sich dabei über den Rahmen ins nächste Panel, sodass ihre Hand

durch den *gutter* vom Arm getrennt wird – ganz so, wie es im Showdown auch tatsächlich passieren wird.

¹¹ Freud verweist auf Wilhelm Hauffs Novelle »Die Geschichte von der abgehauenen Hand« aus dem *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826*.

Hand), sondern ihren Kopf gegen die Mutterklaue ausspielen. So gelingt es der *canny* (altengl. ›pfiffig‹, ›klug‹) Protagonistin die *uncanny* (altengl. ›dumm‹) Hand zu einem Brunnen zu locken, um das Untote in dessen Untiefe (für immer?) zu begraben. Körperliche Unheimlichkeit und Monstrosität werden hier also durch geistige Rationalität und Listigkeit gebannt und damit die Überlegenheit von Kopf über Hand, von der vertrauten Real World über die unheimlich-fantastische Other World demonstriert.

Wiederhergestellt ist damit am Ende auch die familiäre Ordnung: Die zwar nicht auf konservativen Mutterschaftsbildern aufbauende, aber dennoch heteronormative Kleinfamilie lebt in neuer Harmonie; die Spinne(nhand) als »Abbild des Aufruhrs gegen göttliche und weltliche Ordnung« (Lindemann/Zons 1990, S. 6) scheint besiegt. Während ihre Zerstörung bei Selick irreversibel ist, behält sich die Graphic Novel (wie auch Gaimans Roman) jedoch die Möglichkeit einer zweiten Wiederkehr aus dem Brunnen vor. Das drohende Unheil der unheimlichen Hand bleibt so auch über das Ende der Narration hinaus bestehen.

Primärliteratur

Gaiman, Neil (2013): *Coraline*. London: Bloomsbury [EA 2002]

Russell, P. Craig (2008): *Coraline*. Based on a Novel by Neil Gaiman. New York: HarperCollins

Filmografie

Selick, Henry (2009): *Coraline*. USA: LAIKA

Trnka, Jiří (1965): *Ruka*. ČSR: Krátký Film Praha

Sekundärliteratur

Abraham, Karl (1922): Die Spinne als Traumsymbol. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* 8, H. 4, S. 470–475

Campbell, Joseph (1976): *The Masks of God. Primitive Mythology*. Harmondsworth

Creed, Barbara (2007): *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York

Cunningham, Lisa (2016): Queerness and the Undead Female Monster. In: Miller, Cynthia / Van Riper, A. Bowdoin (Hg.): *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from Bride of Frankenstein to Zombieland*. Lanham, S. 154–168

Daxelmüller, Christoph (1990): Hand. In: Brednich, Rudolf Wilhelm u. a. (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens*. Band 6. Berlin [u. a.], S. 436–447

Fletcher, Judith (2019): *Myths of the Underworld in Contemporary Culture. The Backward Gaze*. Oxford

Freud, Sigmund (1919): Das Unheimliche. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5, S. 297–324

Gooding, Richard (2008): »Something Very Old and Very Slow«. *Coraline, Uncanniness, and Narrative Form*. In: *Children's Literature Association Quarterly* 33, H. 4, S. 390–407

Grimm, Sieglinde (2012): Romantische Motive aus E. T. A. Hoffmanns Erzählungen in Neil Gaimans *Coraline*. In: *Der Deutschunterricht* 4, S. 73–77

Higgins, Scott (2012): 3D in Depth. *Coraline, Hugo, and a Sustainable Aesthetic*. In: *Film History. An International Journal* 24, S. 196–209

- Jentsch, Ernst (1906): Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift 22–23, S. 196–205
- Kolesch, Doris (2010): Die Geste der Berührung. In: Wulf, Christoph / Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis. München, S. 225–241
- Lindemann, Klaus / Zons, Raimar Stefan (1990): Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Bonn
- Marks, Laura U. (2000): The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. London
- Mihailova, Mihaela (2021): *Coraline*. A Twitchy, Witchy Girl in Stop-Motion Land. In: dies. (Hg.): *Coraline*. A Closer Look at Studio LAIKA's Stop-Motion Witchcraft. New York, S. 1–17
- Prince, Stephen (2012): Digital Visual Effects in Cinema. The Seduction of Reality. New Brunswick
- Ramalho, Joana Rita (2016): The Aesthetics of the Tangible. Haptic Motifs and Sensory Contagion in Gothic Terror Films. In: Irish Journal of Gothic and Horror Studies 15, S. 96–112
- Rosner, Anna (2009) The Witch Who Is Not One. The Fragmented Body in Early Modern Demonological Tracts. In: Exemplaria, 21, H. 4, S. 363–379
- Rowe, Katherine (1999): Dead Hands. Fictions of Agency, Renaissance to Modern. Stanford
- Rudd, David (2008): An Eye for an I. Neil Gaiman's *Coraline* and Questions of Identity. In: Children's Literature in Education 39, S. 159–168
- San Juan, Rose Marie (2011): The Horror of Touch. Anna Morandi's Wax Models of Hands. In: Oxford Art Journal 34, H. 3, S. 433–447
- Schöbler, Franziska (2017): Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart
- Sieder, Reinhard (1987): Sozialgeschichte der Familie. Frankfurt/ M.
- Simpson, John / Weiner, Edmund (1989): Beldam. In: dies. (Hg.): Oxford English Dictionary. Vol. 2, BBC–CHA. 2nd Ed. Oxford, S. 83–84
- Vandenberg-Daves, Jodi (2014): Modern Motherhood. An American History. New Brunswick
- Werner, Tamara (2017): »Evil Witch! I'm Not Scared!« Der Stop-Motion-Film *Coraline* zwischen Kinderzimmer und Horrorkino. In: kids+media 1, S. 24–48
- Williams, Sara (2025): The Maternal Gaze in the Gothic. Cham
- Yekti, Bharoto (2017): Visual Tactility of 3D. Printing Utilization in Stop Motion Animation. In: Advanced Science Letters 23, H. 1, S. 126–129

Internetquellen

- LAIKA (2023): The Dark Side of Other Mother. Storyboard to Scene. In: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pt2sqo8OWKY> [Zugriff: 13.05.2025]
- LAIKA (2022): Puppet Featurette. The Beldam. In: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S2tMfaDq8OQ> [Zugriff: 13.05.2025]
- Leader, Michael (2009): Exclusive: Henry Selick on *Coraline*. In: Den of Geek. <https://www.denofgeek.com/movies/exclusive-henry-selick-on-coraline/> [Zugriff: 12.12.2024]

Kurzvita

Julia Lückl, MA, ist Prae-Doc-Universitätsassistentin am Institut für Germanistik der Universität Wien und freie Mitarbeiterin der STUBE. Zu ihren Forschungsinteressen zählen historische und gegenwärtige ›Mädchenliteratur‹, Gender Studies und Spoken Word.

»Innocence can be hell«

Liminalität, Seitwärtswachsen und das Ende der Kindheit in Philip Ridleys *The Reflecting Skin* (1990)

VERA CUNTZ-LENG

Philip Ridleys *The Reflecting Skin* (1990) ist ein verstörendes und bildstarkes Kleinod des nord-amerikanischen Arthouse-Kinos, das in der Filmgeschichtsschreibung zu Unrecht übersehen wird. Neben der beeindruckenden Inszenierung des filmischen Raums und den beinahe gemalt anmutenden Bildern sind es insbesondere der unheimliche kindliche Protagonist, die Tragik der Handlung und das eigenwillige Spiel mit Genreelementen, die *The Reflecting Skin* so bemerkenswert machen. Entstanden ist ein Film über Kindheit, der kompromisslos die gesellschaftlichen Umstände und Widersprüche des *Rural America* der 1950er Jahre kommentiert, dabei aber auch eine viel universellere Botschaft von dem Ende kindlicher Unschuld bereithält, die auch 35 Jahre nach der Veröffentlichung des Films noch schmerzlich pointiert ist.

Das Ziel dieses filmanalytischen Beitrags ist es, sowohl fußend auf Überlegungen von Arnold van Gennep und Victor Turner zu Liminalität und Übergangsriten als auch unter Bezugnahme auf Kathryn Bond Stocktons Konzeptualisierung des *queer child* und Lee Edelmans Überlegungen zum *reproductive futurism*, herauszuarbeiten, inwiefern *The Reflecting Skin* den filmischen Raum, in dem sich der Protagonist bewegt, symbolisch auflädt und mit welcher Art der Konzeptualisierung des unheimlichen Kindes wir es zu tun haben.

»Innocence can be hell«

Liminality, Growing Sideways, and the End of Childhood in Philip Ridley's *The Reflecting Skin* (1990)

Philip Ridley's *The Reflecting Skin* (1990) is a disturbing and visually powerful gem of American arthouse cinema that has been mostly overlooked in film historiography. In addition to the impressive cinematic spaces of the movie and the almost ›painted‹ images, the uncanny child protagonist, the tragedy of the plot and the unconventional play with genre elements make *The Reflecting Skin* so remarkable. It is a film about childhood that uncompromisingly comments on the social circumstances and contradictions of 1950s rural America. Moreover, it provides the audience with a universal message about the end of childhood's innocence, which is still painfully poignant 35 years after the film's initial release.

Drawing on both Arnold van Gennep's and Victor Turner's reflections on liminality and rites of passage, as well as on Kathryn Bond Stockton's conceptualisation of the queer child and Lee Edelman's rejection of reproductive futurism, the aim of this analysis is to work out the extent to which *The Reflecting Skin* symbolically charges its cinematic space in order to understand what kind of uncanny child we are dealing with.

Unheimliche Kinder sind ein Topos vieler Horrorfilme – als unschuldige Opfer wie etwa in *Poltergeist* (1982) oder auch als monströse Transgressoren wie in *The Omen* (1976). Mit Ausnahme von Danny in *The Shining* (1980) und Cole in *The Sixth Sense* (1999)

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.146

sind wenige von ihnen beides beziehungsweise bewandern den schmalen Pfad zwischen Opfer und Täter in so indifferenter Weise wie die Figur des Seth in Philip Ridleys ikonischem, aber wenig beachtetem Melodram *The Reflecting Skin* (1990), das trotz seiner geringen Bekanntheit zum Kultfilm avancierte (vgl. Ridley 1997, S. xx).¹ Der Film verknüpft auf einzigartige Weise Elemente aus Horror-, Vampir- und Kriegsfilm, ergänzt um schwarzen Humor und eine grotesk-surreale Bildsprache. Im Unterschied zu Danny und Cole ist Seth allerdings der zentrale Handlungsträger, und die vermeintlich übernatürlichen Horrorelemente stellen sich letztlich als alpträumhafte Versuche des Kindes heraus, seine unerträgliche Lebensrealität zu erklären. Und am Ende ist nichts an diesem Szenario fantastisch – anders als in *The Shining* oder *The Sixth Sense* holt den Protagonisten die grausame Realität ein, eine tröstliche Erleichterung des Schreckens durch eine übernatürliche Erklärung der Ereignisse bleibt verwehrt. Stattdessen steht am Ende des Films die »bittere Erkenntnis der unbarmherzigen Härte der erwachsenen Realität [...], der die kindliche Fantasiewelt weichen muss« (Cuntz-Leng 2015, S. 202 f.).

Der Handlungsrahmen von *The Reflecting Skin* ist das ländliche Idaho der 1950er Jahre, wo der achtjährige Seth mit seinen Eltern lebt, die eine Tankstelle betreiben. Die Mutter ist kalt und autoritär, der Vater wirkt hingegen sensibel und passiv. Seth streift viel mit seinen beiden Freunden Eben und Kim durch die schier endlos anmutenden Kornfelder, über ihnen ein leuchtend blauer, wolkenloser Himmel. Als die Freunde verschwinden und ermordet aufgefunden werden, fällt Seths Verdacht auf die Witwe Dolphin Blue, von der er überzeugt ist, sie sei eine Vampirin. Ihr spielt er gleich zu Beginn des Films einen üblen Streich, indem er einen lebendigen Frosch in ihrem Gesicht platzen lässt. Obgleich Seth mitbekommt, wie Kim von ein paar jungen Männern in einen schwarzen Cadillac gezerzt wird, ist er überzeugt von Dolphins Schuld an Kims Tod. Der Verdacht der Polizei fällt allerdings auf Seths Vater, der in der Vergangenheit bei homosexuellen Handlungen mit einem 17-jährigen Teenager gefasst worden war. Der Film greift hier ein fatales Homosexuellen-Stereotyp auf, das schwule Männer mit gewaltbereiten Päderasten gleichsetzt. Unter Druck geraten und zutiefst beschämt, zündet sich der Vater vor den Augen seines Kindes an. Während die Mutter anschließend paralysiert ist vom Suizid ihres Mannes, kehrt Seths erwachsener Bruder Cameron vom Militär zurück. Cameron trifft zufällig auf Dolphin, und beide verlieben sich, woraufhin Seth schockiert versucht, seinen Bruder davon abzuhalten, sie zu sehen und die Beziehung zu vertiefen. An die Stelle seiner verschwundenen Freunde tritt als Seths einziger wirklicher Vertrauter und Gesprächspartner der mumifizierte Leichnam eines Säuglings, den er in einem Stall findet und für einen Engel hält und heimlich unter seinem Bett versteckt. Als Cameron, der Atomtests ausgesetzt war, aufgrund seiner Strahlenkrankheit immer schwächer wird, sieht sich Seth in seinem Vampirglauben bestätigt. Er ist überzeugt, dass Dolphin Blue die Lebensenergie seines Bruders absaugt. Darin, dass Seth Dolphin Blue fälschlicherweise für eine Vampirin hält, zeigen sich Tyrus Miller zufolge die »tragic effects of misrecognizing and disavowing the real social, political, and historical sources of violence. The child's adoption of the monster figure is initially an innocent, if unfortunate, failure of understanding« (Miller 2003, S. 222). Als schließlich der schwarze Cadillac erneut

¹ Matt Hills schreibt über den Kultstatus von *The Reflecting Skin*, der Film wende die Strategie »Kult-als-Modalität« an, indem er beim Publikum viszerale Ekel und einen ontologischen Schock hervorrufe. Der Film versuche, selbstreflexiv eine mythologische

Umdeutung gängiger Genretropen (z. B. Vampir, Kindermörder) anzubieten, in der sein eigener Zweiterstatus (Genrefilm vs. Kunstkino) zum Ausdruck komme (vgl. Hills 2008, S. 450).

auftaucht und der Fahrer Dolphin eine Mitfahrgelegenheit anbietet (Abb. 1), lässt Seth sie einsteigen, obgleich sich die Ahnung des Verstehens auf seinem Gesicht abzeichnet (Abb. 2).² Als die zu erwartende Ermordung Dolphin Blues wenig später traurige Gewissheit ist und Cameron über den Verlust der Geliebten zusammenbricht, endet der Film mit dem einminütigen verzweifelten Schrei Seths, während die Sonne über den Kornfeldern untergeht.



Das Unbehagen des Films resultiert aus der Widersprüchlichkeit klaustrophobischer Weiten, die die Bilder eindrucksvoll und durch Andrew Wyeths Malerei inspiriert (vgl. Ridley 1997, S. xxviii) gestalten. Die Folge ist ein permanenter Schwellenzustand innerhalb der Diegese, der sich in der Figur des Seth verdichtet, dessen große Leidensfähigkeit und Transgression der gesellschaftlichen Normen charakteristisch für liminale Individuen ist. Das unheimliche Kind wird hier zerrissen zwischen Verzweiflung und Herzlosigkeit, ist dabei nicht immer, aber zu weiten Teilen selbst Quelle des Unheimlichen. Für den tatsächlichen, realen Horror der gezeigten Lebensumstände – Kindesentführung und Mord an Seths Freunden, Suizid des Vaters, unheilbare Strahlenkrankheit des Bruders – findet der kindliche Protagonist übernatürliche Erklärungen und wird gleichzeitig zum Opfer und zum Täter. Idyllische Landschaftsaufnahmen kontrastieren dabei mit einer wachsenden Atmosphäre des Grauens, wodurch *The Reflecting Skin* kunstfertig eine romantisierte Vorstellung der Prärie als Ort der Freiheit und Unschuld dekonstruiert (vgl. Annandale 2008). Stattdessen zeigt der Film die Prärie als Ort der Isolation, der Geheimnisse und Traumata. Die scheinbare Idylle wird als Fassade entlarvt, hinter der sich menschliche Abgründe verbergen. Dergestalt kommentiert der Film eindrucksvoll die gesellschaftlichen Umstände und Widersprüche des *Rural America* der 1950er Jahre und ist eine kritische Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen Kultur und ihren Mythen. Der Film entzaubert insbesondere den Mythos vom sozialen Aufstieg des *American Dream* und die – gerade im Kino – wieder und wieder postulierte Idee, Leiden und harte Arbeit würden sich am Ende (im Erwachsenenalter) auszahlen (vgl. Stewen

Abb. 1–2
Dolphin Blue
verschwindet mit
dem schwarzen
Cadillac und Seth
sieht zu
The Reflecting
Skin, 1:28:20

² Auf der Bildebene wird eine intertextuelle Referenz zu *The Omen* hergestellt: Seths Gesichtsausdruck ruft die letzten Einstellungen von *The Omen* ins Gedächtnis, bei denen durch einen Close-up von Damiens Gesicht erst die teuflische Natur des Kindes Gewissheit wird, wenn ein deplatziertes, feines Lächeln während der Beerdigung seiner Eltern seine Lippen umspielt. »Die spezifische Verunsicherung ergibt sich in diesen Inszenierungen in erster Linie aus

der Zusammenführung scheinbar widersprüchlicher Zuschreibungen« (Stewen 2011, S. 189), wie Stewen richtig bemerkt. Das Sehvergnügen an *The Reflecting Skin*, aber sicherlich auch an *The Omen* ist aber genau das Ergebnis dieses Widerspruchs. Die Aussage, dass es »für den Zuschauer die meiste Zeit bewusst [bleibt], ob das Kind eine eindeutige Gefahr ist und auch wie sich Vorstellungen von Gut und Böse zur Figur des Kindes verhalten« (ebd.), erscheint daher diskutabel.

2011, S. 155–158). Seth steht dabei stellvertretend für die verlorene Unschuld einer ganzen Generation.

Unter Einbeziehung von Arnold van Genneps (2005) sowie Victor Turners Überlegungen zu Liminalität und Ritual (1982; 2005), die insbesondere in der Theaterwissenschaft rezipiert wurden, sich aber gut auf den Film übertragen lassen, soll im Folgenden film-analytisch die Inszenierung des Handlungsortes als eines liminalen Raums vorgenommen werden, in dessen Zentrum das *queer child* Seth und seine Entwicklung stehen (vgl. Bond Stockton 2009) sowie das Idealbild reproduktiver Heteronormativität in Frage gestellt wird (vgl. Edelman 2004). Dabei ist der Aufsatz in drei Abschnitte gegliedert, von denen der erste Liminalität im Zusammenhang mit *The Reflecting Skin* diskutiert und der zweite Überlegungen aus den Queer Studies auf den Protagonisten anwendet; in einem abschließenden Abschnitt werden die Ergebnisse beider Teile zusammengeführt und filmhistorisch perspektiviert.³

Im Schwellenzustand

[A]ll gothic children have to deal with loss. The same is valid for the symbols of growing up. All children in gothic are symbols of growth and development. Adults see them as signs of prosperity and stability [...]. While there seem to be no preferred rites of passage to mark the transition from childhood to adulthood, gothic novelists favour a particular imagery of growing up. [...] The gothic adolescents open doors, cross passages, discover portraits, manuscripts and daggers, suits of armour, tapestries and bloodied scarves. (Georgieva 2013, S. 89)

Das Überwinden von Schwellen oder das Öffnen von Türen sind keine zufälligen Motive, die in Schauerliteratur, aber auch in anderen fantastischen Erzählungen Verwendung finden, um die Entwicklung kindlicher Handlungsträger zu bebildern. Schwellenzustände und sogenannte *rites of passage* sind ein typisches Motiv des *coming-of-age*-Films (vgl. bspw. Driscoll 2011, S. 65 ff.; Cuntz-Leng 2015, S. 43–45; Münschke 2019). Denn in den Übergangsriten, in Schwellenübertritten sowie im Abnabeln und im Wiedereingliedern, kommt nicht nur der Reifungsprozess eines Individuums zum Ausdruck – ein *coming-of-age*, bei dem das *coming* mit einer tatsächlichen Bewegung im Raum assoziiert ist. Tatsächlich weist die Häufung von Schwellen und Übergängen auch auf eine bestimmte Verfasstheit des Raums selbst hin.

³ Stewens zu weiten Teilen – insbesondere hinsichtlich des Primats der kindlichen Unschuld als Kontrapunkt zur erwachsenen Schuld – instruktive Studie zum Kindheitsfilm (2011) ist aufgrund ihrer recht eingeschränkten Perspektive auf die Funktion des Fantastischen in der filmischen Darstellung von Kindheit und ihres Schwerpunkts auf Hollywood-Produktionen nur bedingt im Rahmen der vorliegenden Analyse produktiv zu machen. So steht Stewens Ridley's Film ein wenig ratlos gegenüber. Neben *The Reflecting Skin* benennt Stewens *The Butcher Boy* (1997) und *Liam* (2000) als Beispiele für Filme, die »die Idee von Fantasie als Inszenierungsmotiv auf[greifen]. Sie wählen eine Gestaltung,

innerhalb derer die Fragen nach dichotomen Vorstellungen von kindlicher Fantasie, erwachsener Realität und ihrer eindeutigen Unterscheidbarkeit nicht in entscheidender Weise gestellt werden. Die Inszenierungen formulieren keine eindeutigen Unterscheidungskriterien und lassen sich schwer diesbezüglich befragen. Bei der Betrachtung dieser Filme stellt sich die Frage nach anderen analytischen Kategorien, die der Inszenierung von Subjektivität in diesen Genreformen jenseits dichotomer Strukturen gerecht werden können« (Stewens 2001, S. 71). Unklar bleibt sowohl, welche Genreformen, als auch, welche Unterscheidungskriterien beziehungsweise anderen analytischen Kategorien konkret gemeint sind.

Der Anthropologe Arnold van Gennep (2005) hat beschrieben, dass viele Kulturen Rituale verwenden, um wichtige Veränderungen im Leben eines Individuums zu markieren, und diese dazu dienen, den Übergang von einem sozialen Status zu einem anderen zu erleichtern. Von den drei Phasen Trennung, Übergang und Eingliederung (vgl. van Gennep 2005, S. 29) ist im Kontext von *The Reflecting Skin* besonders die mittlere, liminale Phase von großem Interesse, in der sich das Individuum (Seth) keiner klaren sozialen Rolle zugehörig sieht und in einer Art Zwischenraum die üblichen Regeln und Normen außer Kraft gesetzt scheinen. Der liminalen Phase wohnt eine transformative, quasimagische Kraft inne, die für das Individuum eine »gewisse Autonomie aufweis[t]« (ebd., S. 183) und die mit Wiedereintritt in die geltende soziale Ordnung abschließt.

Regisseur und Autor Ridley hat sich hauptsächlich als Theatermacher und Dramatiker einen Namen gemacht (vgl. Sierz 2009; Pilný 2016, S. 29–55). Aufgrund seiner Affinität zur Bühne drängt sich gerade die Bezugnahme auf Victor Turners Überlegungen zum Ritual auf, die insbesondere in der Performancekunst und im postdramatischen Theater eine große Rolle spielen beziehungsweise von diesem beeinflusst sind (vgl. Turner 1982, S. 15 ff.) und mit denen Turner van Genneps Ideen weiterentwickelt. Turner akzentuiert, der van Gennep'sche Schwellenzustand impliziere, dass »es kein Oben ohne das Unten gibt und daß der, der oben ist, erfahren muß, was es bedeutet, unten zu sein« (Turner 2005, S. 96 f.). Er beschreibt das liminale Individuum als Schwellenwesen oder Grenzgänger »betwixt and between« (Turner 1982, S. 40) und unterstreicht den Autonomieaspekt der liminalen Phase, da »dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen« (ebd., S. 95). Seth befindet sich über die komplette Filmhandlung hinweg in einem Zustand des dauernden Dazwischens, dessen liminale Qualität sich aus einer »complex sequence of episodes in sacred space-time [ergibt, die außerdem] subversive and ludic (or playful) events« (Turner 1982, S. 27) inkludiert: das Explodieren des Frosches, das Urinieren auf die Hose von Ebens Vater, der Einbruch in Dolphin Blues Haus und die Zerstörung ihres Inventars, das heimliche Beobachten, als Dolphin Blue masturbiert, das Lauschen an der Tür, als die Mutter den Vater schlägt, das Staunen über das Brennen der Tankstelle, als sich der Vater das Leben nimmt, sowie das Auffinden, die Interaktionen und intimen Zwiegespräche mit dem mumifizierten Leichnam des Neugeborenen.

In (filmischen) Erzählungen sind Passagen und das Übertreten von Schwellen häufig mit einer tatsächlichen Bewegung im Raum verbunden (vgl. ebd., S. 25). Daher zeigt sich im Reisemotiv häufig auch der Reifungs- und Entwicklungsprozess des Helden oder der Heldin (vgl. Vogler 1999; Krützen 2004; Cuntz-Leng 2015, S. 43–45) – wieder und wieder rekurrierend auf Joseph Campbells in *Der Heros in tausend Gestalten* (1953) eindrücklich und als universell beschriebenen Monomythos: Dorothy reist ins zauberhafte Land und folgt der *yellow brick road*, Harry Potter reist mit dem Hogwarts-Express in die Zauberschule, Luke Skywalker verlässt das vertraute Tatooine und erkundet die Weiten des Weltraums, Lucy Pevensies Weg führt durch einen Kleiderschrank nach Narnia, und Frodo übertritt die unsichtbare Grenze des Auenlandes zum Rest von Mitteleuropa. »If I take one more step it'll be the farthest away from home I've ever been«, sagt sein Gefährte Sam beim Verlassen des sichtgeschützten Maisfeldes in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001) wortwörtlich.



Anders verhält es sich bei Seth, dessen Schwellenübertritte sich in einer Kreisbewegung vollziehen, die ihn immer wieder an seinen Ausgangspunkt zurückführt. So entpuppt sich die Weite der Landschaft, die in Totalen eingefangenen Kornfelder, lediglich als eine Illusion von Möglichkeitsräumen, denn tatsächlich gibt es aus Seths Welt kein Entkommen. Die Weite und Helligkeit der gleichförmigen Landschaft wird immer wieder kontrastiert mit Aufnahmen von ihrer Funktion beraubten statischen Schrottteilen aus Metall, rostenden Teilen von Fahrzeugen, Tonnen, Kanistern und Altreifen, die nur noch Form sind und keine Funktion mehr haben (Abb. 3–5). Der scheinbar einzige Ausweg aus der dergestalt eigentlich so beengten Heimat nimmt lediglich in Form des schwarzen Cadillacs Gestalt an – ein harter Kontrast zu den Autowracks, eine Begehrlichkeiten weckende motorisierte Schönheit aus glänzendem Chrom und poliertem Lack. Doch eine Fahrt mit dem Cadillac führt unvermeidlich zum Tod. Da die Vorwärtsbewegung des Autos für Seth ausgeschlossen ist, vollzieht sich seine Entwicklung in einer Kreisbewegung, im Seitwärtswachsen, das ihn ein aufs andere Mal mit der Unausweichlichkeit des heimischen Grauens konfrontiert. Anders als das Maisfeld des Auenlandes stehen die Kornfelder Idahos hier nicht für eine schutzversprechende Heimat, sondern sie akzentuieren die Geheimnisse und das Verborgene, von dem Seths Welt durchdrungen ist.⁴ Mit van Gennep gesprochen, bedeutet dies, dass sich der Protagonist in *The Reflecting Skin* in einem permanenten Schwellenzustand befindet, der erst in den letzten Filmminuten, mit Überschreiten einer letzten Schwelle, abrupt endet. Anders als in anderen *coming-of-age*-Filmen ist die Reifung des Protagonisten hier also kein kontinuierlicher Prozess, sondern sie ähnelt einem plötzlichen Kappen der Verbindung zum liminalen Raum – wie das schreckhafte Erwachen aus einem Albtraum. »Poor Seth, it's all so horrible, isn't it? The nightmare of childhood and it only gets worse. One day you'll wake up and you'll be past it. [...] Innocence can be hell«, lautet Dolphin Blues letzte Botschaft an Seth. Ihr Monolog deutet prophetisch an, dass dieser Tag des Erwachens unmittelbar bevorsteht. So geht dann Seths Verlassen der liminalen Phase mit der Wucht des Erkennens der wahren Gründe für die schrecklichen Geschehnisse einher und mit der rationalen statt der fantastischen Auflösung der Handlung: »Sometimes, terrible things happen quite naturally«, erklärte ihm auch Dolphin Blue. Seth hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt aber die Beweisstücke für die fantastische Qualität seiner Realität gut zurechtgelegt: Dolphin Blues Bedrohung als Vampirin wird durch die Gothic-Motivik in ihrem Haus erreicht (z.B. Totenschädel und Gegenstände, die an den verstorbenen Mann erinnern) und dadurch, dass das Kind die Worte einer erschöpften und trauernden Erwachsenen

Abb. 3–5
Gleichförmigkeit
und Verfall
The Reflecting
Skin, 0:02:15
(Abb. 3), 0:42:42
(Abb. 4), 0:12:31
(Abb. 5)

⁴ Im Verborgenen vollzieht sich beispielsweise auch die gesamte Kalter-Kriegs-Thematik, die Angst vor der Atombombe und die Strahlenkrankheit von Seths Bruder Cameron, in deren Zusammenhang Deborah Lovatt von einer »alarming discrepancy between the power of the Bomb and the descriptive powers of language« (Lovatt 2022, S. 135) gesprochen

hat. Dass »nuclear explosions in terms of a crisis of the imagination, of speechlessness« (ebd.) zu denken seien, korrespondiert mit einer Krise der audiovisuellen Repräsentation der Atombombe in *The Reflecting Skin* – und bietet eine schlüssige Erklärung für den sich zunächst nicht intuitiv erschließenden deutschen Verleihtitel *Schrei in der Stille*.

wörtlich nimmt – ihr achtlos dahingesagtes »I'm 200 years old« wertet er als Beweis für Dolphin Blues Unsterblichkeit; wenn sie ihn mit den Worten »It's the smell of him« dazu drängt, das Parfüm ihres verstorbenen Ehemannes zu riechen, ist er überzeugt, sie habe in dem Flakon dessen Schweiß gesammelt. Die große Körperlichkeit und auch der Ekel, der die Szenen mit Dolphin Blue kennzeichnet, legt als zentrales Element des Horrorfilms als *body genre* (vgl. Williams 1991; Diffrient 2023) die übernatürliche Erklärung der schrecklichen Geschehnisse nahe, der sich Seth bis zu Dolphin Blues Ermordung sicher war. Bleibt dann aber der mögliche Trost einer fantastischen Lösung schließlich unerreichbar, muss Seth auch mit seiner eigenen Schuld und Verantwortung leben: dass er zum Komplizen des Mordes an Dolphin Blue wurde (vgl. Miller 2003, S. 222).⁵ Und so endet der Film mit dem verzweiferten Schrei einer zweiten Geburt.

Dienen der Abschluss der Schwellenphase und die Wiedereingliederung als transformiertes Individuum mit neuem Status im sozialen Gefüge (z. B. zunächst Kind, dann Erwachsener) in Ritualen unter Umständen auch der Bewältigung von Leid, Schmerz oder Verlust (z. B. Bestattungsrituale), so stehen am Ende von *The Reflecting Skin* Erkenntnis, Wahrheit und Schuld – und mit ihnen eine neue, unerwünschte soziale Rolle für Seth und das Versprechen zukünftigen Leids. Da durch die ermordeten Freunde und den Säuglingsleichen in der Erzählwelt von *The Reflecting Skin* von allen Kindern lediglich noch Seth übriggeblieben ist, macht sein Erweckungserlebnis am Ende deutlich, dass wir es nicht nur mit dem Ende seiner individuellen Kindheit zu tun haben, sondern der Schrei markiert auch das Ende von Kindheit als Konzept.

Seitwärtswachsen

The Reflecting Skin ist ein Film über das Ende der Kindheit, aber es ist weniger das *growing up* als ein *growing sideways* des Protagonisten, dem das Publikum beiwohnt (analog zur Kreisbewegung im filmischen Raum gedacht). Bond Stockton zufolge ist das Kind per Definition »queer« und wird daher im Zuge gesellschaftlicher Normierungsregimes zum Objekt von Anpassungs- und Reifungsprozessen (vgl. Bond Stockton 2009, S. 7). In einer Gesellschaft aufzuwachsen, die durch einen ganzen Apparat an erzieherischen Maßnahmen und Trainingsprogrammen für Kinder die Idee unterstreicht, Heterosexualität und normativ akzeptables Verhalten ließen sich anerkennen, beschreibt Bond Stockton als genuin queere Erfahrung, wie Halberstam prägnant zusammenfasst: »If you believe that children need training, you assume and allow for the fact that they are always already anarchic and rebellious, out of order and out of time« (Halberstam 2011, S. 27). Der Annahme einer vermeintlich linearen Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen hält Bond Stockton entgegen, dass die kindliche Entwicklung häufig von Umwegen, Verzögerungen sowie individuellen Erfahrungen und Schlüsselereignissen geprägt sei. Erwachsene versuchen laut Bond Stockton, auf diesen Prozess Kontrolle auszuüben, wobei gewalttätige, unberechenbare oder indifferente Verhaltensweisen des Kindes sanktioniert werden, wo sie den Erwartungen der Erwachsenenwelt zuwiderlaufen und dergestalt von normativen Vorstellungen von Kindheit abweichen (wie sich dies in den autoritären Erziehungsmethoden von Seths Mutter zeigt). Fiktionalisierten Dar-

5 In einer anderen Lesart ließe sich der Cadillac auch als Imagination Seths begreifen, da er die einzige Figur ist, die mit den Personen im Wagen interagiert und trotzdem weiterlebt. Der Cadillac ist gleichzeitig verlockend wie bedrohlich, und er

offeriert den einzigen Ausweg aus der begrenzten Lebenswelt Seths. Deutet man den Cadillac als Fantasie Seths, folgt daraus dann die noch grausamere Erkenntnis, dass tatsächlich er selbst der Mörder seiner Freunde und Dolphin Blues sein muss.

stellungen von Kindern und Kindheit in den Medien misst Bond Stockton eine große Bedeutung bei, da sie keinesfalls nur eine passive Spiegelung der Gesellschaft darstellen würden, sondern aktiv an der Gestaltung von Normen und Werten beteiligt seien. Der Begriff ›queer‹ ist demzufolge bei Bond Stockton nicht auf Sexualität beschränkt, sondern eignet sich zur Beschreibung jeglicher Art normativer Grenzverletzungen durch das Kind.

In *The Reflecting Skin* ist Seth in jeder Hinsicht ein Grenzverletzer, ein Seitwärtswachsender. Aus diesem Grund lässt sich die Figur von Beginn des Films an auch nicht als ›unschuldiges‹ Kind rezipieren (vgl. zur Funktion kindlicher Unschuld im Film Stewen 2011, S. 73 ff.). Gekleidet wie ein morbider kleiner Erwachsener, mit deutlichen Anleihen bei dem teuflischen Damien⁶ aus *The Omen* (Abb. 6–7), zeigt er bereits in der ersten Interaktion mit Dolphin Blue, dem Streich mit dem explodierenden Frosch, dass wir es bei ihm nicht mit einem ›unschuldigen‹ oder ›guten‹ Kind zu tun haben. Einen scharfen Kontrast hierzu stellen beispielsweise Carol Anne aus *Poltergeist* (1982) oder Ofelia in *El laberinto del fauno* (2006) dar, die ohne eigenes Verschulden zum Spielball böser Mächte und grausamer Ereignisse werden (und an deren Ende aller Zweifel an der tatsächlichen Existenz des Fantastischen beseitigt ist). Seths Faszination für das Makabre, seine gewalttätigen Impulse und seine verzerrte Wahrnehmung der Realität stellen einen Bruch mit gängigen Vorstellungen beziehungsweise Zuschreibungen kindlicher Unschuld dar, die in zahllosen Filmbeispielen aufgerufen und reproduziert wird. »It's not an adult's idea of childhood. It's what childhood is really like« (Ridley 1997, S. xviii), behauptet Ridley selbst von seinem Film. Anders als bei einem monströsen Kind wie Damien vermittelt *The Reflecting Skin* aber eine Reihe von plausiblen Gründen für Seths normabweichendes und destruktives Verhalten: Er wächst in dysfunktionalen Lebensumständen auf, die durch eine Reihe von Ambiguitäten geprägt sind. Seine Kindheit zeichnet sich durch eine Vielzahl von nicht altersangemessenen Konfrontationen aus: mit Tod (Suizid des Vaters, Mord an den Freunden, Geschichte von dem verstorbenen Ehemann Dolphin Blues, unheilbare Krankheit des Bruders, Fund des toten Säuglings), mit Gewalt (Ablehnung, verbale Gewalt sowie gewaltsames Einflößen von Wasser als Strafe durch die Mutter, herablassendes Verhalten sowie physische Gewalt der Mutter gegen den Vater, Stoß auf den Boden durch seinen Bruder Cameron) und mit Sexualität (*closeted gayness* des Vaters, Masturbationsszene Dolphin Blues, Intimität zwischen Dolphin Blue und Cameron). Diese Erfahrungen kann der kindliche Protagonist nicht verarbeiten, und in der Folge suchen sie sich einen Kanal in Destruktion und Realitätsflucht.⁷ Anders als bei Damien, für dessen Bösartigkeit und Queerness der Film keine andere Begründung als die Existenz des Teufels findet, bietet *The Reflecting Skin* aller Bösartigkeit Seths zum Trotz diverse Angebote zur Identifikation mit der Figur. Dass Seths Verhaltensweisen nicht den traditionellen Vorstellungen von Kindsein entsprechen, sorgt nicht für Verwunderung, sind sie doch die schlüssige Konsequenz⁸ aus seinen traumatisierenden Erfahrungen, die die Vorstellungen eines behüteten Aufwachsens konterkarieren.

6 Dass der Name Seth auf Altenglisch ›Teufel‹ bedeutet, erscheint in diesem Kontext sehr passend (vgl. Ridley 1997, S. xvf.).

7 Das Motiv des Vampirs wird auch in Tomas Alfredsons *Låt den rätte komma in* (2008) verwendet, um in ähnlich kompromissloser Weise wie *The Re-*

fecting Skin Vorstellungen von kindlicher Unschuld herauszufordern und zu destabilisieren (vgl. Moore 2020).

8 Ridley konstatiert in diesem Zusammenhang: »In many ways, you know, he [Seth] is the only normal thing in the film« (Ridley 1997, S. xix).



Über Bond Stocktons Überlegungen hinaus lässt sich für eine Analyse von *The Reflecting Skin* auch Lee Edelmans *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) als weiteres zentrales Werk der Queer Studies fruchtbar machen. Für Edelman stellt das Kind »the emblem of futurity's unquestioned value« (Edelman 2004, S. 4) dar. Edelman erklärt, die einzige Möglichkeit, sich der gegenwärtigen sozialen Ordnung zu widersetzen, bestehe darin, den übersteigerten Wert, den wir dem Kind (und einer imaginierten Zukunft, die für das Kind bewahrt werden soll) beimessen, zu beseitigen (vgl. ebd., S. 11). Liest man *The Reflecting Skin* vor der Folie dieser radikalen Kritik an reproduktiver Heteronormativität und an der etablierten Vorstellung von Kindern als »Zukunft«, lassen sich einige interessante Beobachtungen anstellen. Zum einen lässt sich Seth nicht mit gängigen Vorstellungen von kindlicher Unschuld in Einklang bringen, sondern er wird als Manifestation der Bedrohung dechiffrierbar, die das transgressive Kind für die soziale Ordnung darstellt. Während Seths gewalttätige Impulse, seine sexuelle Verwirrung und seine Faszination für den Tod auf eine inhärente Destruktivität des Kindes verweisen, ergibt sich hieraus auch die Verunmöglichung der Vorstellung einer durch das Kind ermöglichten »besseren Zukunft«. An deren Stelle tritt in *The Reflecting Skin* eine Stimmung fatalistischer Hoffnungslosigkeit und das Wissen, dass das Kind keine Heilsbringerrolle einnehmen wird. Dabei wird implizit immer wieder die Frage nach der Verantwortung des Kindes als Transgressor aufgeworfen, als böses oder unartiges Subjekt (Julia Kristeva [1982] hat hierfür den Begriff des Abjekten vorgeschlagen) – dies verschleiert in gewisser Weise die Verantwortung der Erwachsenen für die Geschehnisse. Zum anderen erfüllt insbesondere der Selbstmord des liebevollen, aber schwachen Vaters eine wesentliche Funktion in der Biografie Seths. Seths Vater verkörpert das, was Edelman als Typus des *sint-homosexual* (vgl. Edelman 2004, S. 33 ff.) beschreibt: Die *closeted gayness* des Vaters, die mit Scham und Pädophilie konnotiert ist, stört die Ordnung der reproduktiven Heteronormativität und muss mit der völligen Zerstörung und Auflösung des Subjekts im Feuertod sanktioniert werden. Der Suizid als Konsequenz und einziger Ausweg aus der gesellschaftlichen Unterdrückung wird dabei in der filmischen Inszenierung vielschichtig symbolisch aufgeladen. Einerseits finden sich christliche Bilder der letzten Ölung und Reinigung von den Sünden, wenn sich der Vater mit Benzin übergießt (Abb. 8); diese werden aber überlagert und gebrochen durch Assoziationen mit Oralverkehr, wenn der Vater sich den Zapfstutzen der Tanksäule mit dem herauslaufenden Benzin auch in den Mund steckt (Abb. 9).

Andererseits zeichnet die Sequenz auch ein galliger schwarzer Humor aus, wenn der Vater zunächst das Streichholz nicht entzünden kann und ihm dies ausgerechnet in genau dem Moment gelingt, wenn er der Anwesenheit seines Kindes gewahr wird – für ein Zurück oder eine Absolution durch das »unschuldige« Kind ist es dann zu spät. Seths Ausdruck kindlicher Faszination im Angesicht der Schönheit des brennenden (Fege-)

Abb. 6–7
Seth wird in *The Reflecting Skin* (links, 0:46:02) als Analogie zum ikonisch gewordenen Friedhofsshot des diabolischen Damien in *The Omen* (rechts, *Publicity Shot*) inszeniert

Feuers und das spielerische Wegpusten der herumfliegenden Funken (Abb. 10–12), die den Horror des Ereignisses konterkarieren, weisen dann abermals auf Seths destruktives Potenzial und seine Realitätsflucht hin.



Abb. 8–9

Suizid des Vaters zwischen Sündenreinigung und Fellatio; The Reflecting Skin, 0:38:40–0:39:02



Abb. 10–12

Hinschauen müssen – Faszinosum Grauen; The Reflecting Skin, 0:39:41–0:41:00

Das Ende der Unschuld?

Filmische Erzählstrategien, die den Horror und die Unerträglichkeit realer Lebensumstände durch kindliche Augen zeigen, denen das Ausmaß oder die Bedeutung der Ereignisse nicht bewusst sind oder nicht von ihnen verstanden werden (wollen), sind potente Mittel, beim Publikum Unbehagen und Betroffenheit auszulösen. Weitere Beispiele für diesen Erzählmodus sind Victor Erices *El espíritu de la colmena* (1973), der wie *El laberinto del fauno* zur Zeit der Franco-Diktatur spielt, oder der kontrovers aufgenommene Bestseller-Roman *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) von John Boyne, in dem der Junge Bruno Freundschaft mit einem anderen Kind schließt – ohne zu begreifen, dass der Zaun, der sie beide trennt, das Vernichtungslager Auschwitz umgibt. Dass in der gleichnamigen Verfilmung von 2008 nicht konsequent die kindliche Perspektive eingenommen wird, geht auch zu Lasten eines möglichen immersiven Effekts des Films. Die genannten Beispiele rekurren auf reale historische Ereignisse, ungleich häufiger jedoch kommt die Erzählperspektive des queeren Kindes in Filmen zum Tragen, in denen es um die Bewältigung von persönlichen Verletzungen und Traumata in dessen Biografie geht. Hier verschwimmen dann die Grenzen zwischen Realitätsflucht und magischem Realismus: von den Marien-Visionen in Neil Jordans *The Butcher Boy* (1997) bis hin zu den zahlreichen zauberhaften Welten des Fantasygenres, die Alice, Dorothy, Harry Potter, Lucy Pevensie und vielen anderen Kindern einen Ausweg aus dysfunktionalen und oppressiven Lebensumständen offerieren. Anders als Stewen annimmt, ist hierbei die Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit filmästhetisch selten so klar realisiert wie bei *The Wizard of Oz* (vgl. Stewen 2011, S. 49). Dass sich *The Reflecting Skin* bis

zum Ende ganz in einem Todorov'schen Sinne der Fantastik (vgl. Todorov 1975) selbst in einem Schwellenzustand befindet und die Entscheidung hinauszögert, ob es eine realistische oder eine übernatürliche Erklärung für die Ereignisse gibt (zumindest aus Sicht des Protagonisten – dass wir als Zuschauende es »besser wissen« als das Kind, macht den Film noch bedrückender), findet sich viel seltener, ist aber – analog zu *El laberinto del fauno* oder zu Neil Gaimans *The Ocean at the End of the Lane* (2013) – umso effektvoller. Die Fantasiewelt, in die sich Seth flüchtet, dient der Weigerung, den fantastischen Schwellenzustand aufzugeben und erwachsen zu werden. Balanzategui argumentiert in diesem Zusammenhang, »the horrifying qualities of uncanny child figures are located in their simultaneous resistance to national, cultural, and individual ›growth«« (Balanategui 2018, S. 22). Dieses Verweigern des Aufwachsens, des Erwachsenwerdens beziehungsweise der »Wiedereingliederung« (Stewen 2011, S. 47) stellt einen weiteren eklatanten normativen Tabubruch dar. Dienen fantastische Elemente in Filmen über Kindheit häufig dazu, die kindlichen Protagonisten zu ermächtigen, Rollenbilder umzukehren und die Regelmäßigkeiten der realistischen Erwachsenenwelt in ihr Gegenteil zu verkehren (vgl. ebd., S. 45), so findet in *The Reflecting Skin* mit der Erkenntnis, dass die »Fantasie kein ›realer‹ Möglichkeitsraum ist« (ebd., S. 46), keine »Versöhnung des Kindes mit den bestehenden Verhältnissen« (ebd., S. 47) statt.

The Reflecting Skin hat als fatalistischer Abgesang auf den Traum vom quasischlaraffischen Amerika als Raum unbegrenzter Möglichkeiten sowie als Entzauberung der Idee von der kindlichen Unschuld kaum etwas an seiner Eindringlichkeit verloren. Würde der Film heute gedreht, würde vermutlich die unterschwellige Atomangst durch die Angst vor den Folgen von Umweltzerstörung und Klimawandel ersetzt, aber die grundsätzliche Frage danach, was die Erwachsenenwelt den Kindern zumutet und mit welcher uneinlösbaren romantischen Vorstellungen die Kinder umgekehrt besetzt sind, dabei aber gleichzeitig für entgrenztes Verhalten stets bestraft werden, weil sie es ja »besser« machen sollen, weil sie ja vermeintlich »besser« sind, die Erwachsenen sie aber umgekehrt vor ihnen selbst nicht zu schützen in der Lage sind – diese Frage hat nichts von ihrer kompromisslosen Bedrückung eingebüßt. Nicht zuletzt im Erfolg von nostalgischen Serien wie *Stranger Things* (seit 2016) zeigt sich ein gegenwärtiges Bedürfnis danach, das Primat der kindlichen Unschuld zu dekonstruieren und vom transgressiven Aufbegehren der Kinder gegen eine Instrumentalisierung durch Erwachsene zu erzählen (vgl. LeBlanc 2024), die die Grenzen zwischen Fantastik und Wirklichkeit transzendiert. Der Begriff der »barbaric beauty« (Ridley 1997, S. xxi), mit der der filmische Stil von Ridley beschrieben wurde, ist auch für *Stranger Things* als amerikanischen Alptraum der 1980er Jahre überaus treffend.

Primärliteratur

Adamson, Andrew (2005): *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (Die Chroniken von Narnia – Der König von Narnia), GB/USA: Walt Disney Pictures / Walden Media

Alfredson, Tomas (2008): *Låt den rätte komma in* (So finster die Nacht), SE/NO/FR: EFTI

Columbus, Chris (2001): *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (Harry Potter und der Stein der Weisen), GB/USA: Warner Bros.

Boyne, John (2010): *The Boy in the Striped Pyjamas*. Oxford: David Fickling Books [engl. EA 2006]

Donner, Richard (1976): *The Omen* (Das Omen), GB/USA: 20th Century Fox

- Erice, Victor (1973): *El espíritu de la colmena* (Der Geist des Bienenstocks), ES: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas
- Fleming, Victor / Vidor, King (1939): *The Wizard of Oz* (Das zauberhafte Land), USA: Metro-Goldwyn-Mayer
- Frears, Stephen (2000): *Liam*. GB/FR/DE: BBC Film
- Gaiman, Neil (2013): *The Ocean at the End of the Lane*. New York: William Morrow
- Herman, Marc (2008): *The Boy in the Striped Pajamas* (Der Junge im gestreiften Pyjama), GB/USA, Miramax / BBC Film / Heyday Films
- Hooper, Tobe (1982): *Poltergeist*, USA: MGM
- Jackson, Peter (2001): *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Der Herr der Ringe: Die Gefährten), USA/NZ: Miramax
- Jordan, Neil (1997): *The Butcher Boy* (Der Schlächterbursche), IR: Butcher Boy Film Productions
- Kubrick, Stanley (1980): *The Shining* (Shining), GB/USA: Warner Bros.
- Lucas, George (1977): *Star Wars* (Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung), USA: Lucasfilm / 20th Century Fox
- Ridley, Philip (1990): *The Reflecting Skin* (Schrei in der Stille), GB/CA: Zenith Entertainment / BBC Film / Téléfilm Canada
- Shyamalan, M. Night (1999): *The Sixth Sense* (The Sixth Sense – Nicht jede Gabe ist ein Segen), USA: Hollywood Pictures / Spyglass Entertainment
- The Duffer Brothers (seit 2016): *Stranger Things*, USA: Netflix / 21 Laps Entertainment
- Toro, Guillermo del (2006): *El laberinto del fauno* (Pans Labyrinth), MX/ES: Tequila Gang / Estudios Picasso

Sekundärliteratur

- Anandale, David (2008): *Hiding in the Plain's Sight: Prairie Secrets, Prairie Horror, and the Undermining of Prairie Nostalgia in Phillip Ridley's The Reflecting Skin*. In: *English Quarterly* 40, H. 1–2, S. 10–13
- Balanzategui, Jessica (2018): *The Uncanny Child in Transnational Cinema. Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-First Century*. Amsterdam
- Bond Stockton, Kathryn (2009): *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham [u. a.]
- Campbell, Joseph (1953): *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt/M.
- Cuntz-Leng, Vera (2015): *Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre*. Bielefeld
- Diffrient, David Scott (2023): *Body Genre. Anatomy of the Horror Film*. Jackson
- Driscoll, Catherine (2011): *Teen Film. A Critical Introduction*. Oxford [u. a.]
- Edelman, Lee (2004): *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham [u. a.]
- Gennep, Arnold van (2005): *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt/M. [u. a.]
- Georgieva, Margarita (2013): *The Gothic Child*. Basingstoke
- Halberstam, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham [u. a.]
- Hills, Matt (2008): *The Question of Genre in Cult Film and Fandom: Between Contract and Discourse*. In: Donald, James / Renov, Michael (Hg.): *The Sage Handbook of Film Studies*. Los Angeles [u. a.], S. 436–453
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York
- Krützen, Michael (2004): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt/M.

- LeBlanc, Amy Janna (2024): Uncanny and Doubling Horror in Childhood: Abject Disruptions in *Stranger Things*. In: Alexander, Camille S. (Hg.): *Black Witches and Queer Ghosts. Race, Gender, and Sexual Orientation in Teen Supernatural Serials*. London, S. 143–160
- Lovatt, Deborah (2002): A Terrible Beauty: The Nuclear Sublime in Philip Ridley's *The Reflecting Skin* (1991). In: *European Journal of American Culture* 21, H. 3, S. 133–144
- Miller, Tyrus (2003): The Burning Babe: Children, Film Narrative, and the Figures of Historical Witness. In: Douglass, Ana / Vogler, Thomas A. (Hg.): *Witness and Memory. The Discourse of Trauma*. New York [u. a.], S. 207–232
- Moore, Allison (2022): »Not a Child. Not Old. Not a Boy. Not a Girl«: Representing Childhood in *Let the Right One*. In: Bacon, Simon / Ruickbie, Leo (Hg.): *The Cultural Construction of Monstrous Children. Essays on Anomalous Children from 1595 to the Present Day*. London [u. a.], S. 137–150
- Münschke, Frank (2019): Von Schwellenmomenten, Sinnkrisen und der Suche nach der eigenen Identität: Was ist ein Coming-of-Age-Film? In: *Der Deutschunterricht* 71, H. 5, S. 88–93
- Pilný, Ondřej (2016): *The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama*. London
- Ridley, Philip (1997): Author's Note: From a Radio Interview with Philip Ridley, Tokyo International Film Festival 1996. In: ders.: *The American Dreams. The Reflecting Skin & The Passion of Darkly Noon*. London, S. vii–xxix
- Sierz, Aleks (2009): »Putting a New Lens on the World«: the Art of Theatrical Alchemy. In: *New Theatre Quarterly* 25, H. 2, S. 109–117
- Stewen, Christian (2011): *The Cinematic Child. Kindheit in filmischen und medienpädagogischen Diskursen*. Marburg
- Todorov, Tzvetan (1975): *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca
- Turner, Victor (1982): *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York
- Turner, Victor (2005): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt/M. [u. a.]
- Vogler, Christopher (1999): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Frankfurt/M.
- Williams, Linda (1991): Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* 44, H. 4, S. 2–13

Kurzvita

Dr. Vera Cuntz-Leng, wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg; studierte Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Marburg und Wien; promovierte in Tübingen zum Thema *Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre* (Bielefeld: transcript, 2015); Forschungsinteressen: Fan Studies, Gender/Queer Studies, Filmästhetik, Genretheorie, Fantastik, serielles Erzählen.

»Hier geht es nicht um ästhetische Maßstäbe«

Das Unheimlich-Groteske in Walter Moers' *Wilde Reise durch die Nacht*

SABRINA DUNJA SCHNEIDER

Das Groteske vereint Elemente des Unheimlichen mit dem Komischen und transformiert kulturelle Ordnungen, indem es sie isoliert, destruiert und rekombiniert. Dadurch werden gesellschaftliche Strukturen sichtbar, die sowohl ausgestellt als auch hinterfragt werden. In seinem Roman *Wilde Reise durch die Nacht* (2001) arbeitet Walter Moers mit dieser Funktion des Grotesken und karikiert das Verhältnis zwischen künstlerischem Schaffen und den Gesetzmäßigkeiten des Buchmarkts. Im Artikel werde ich zunächst das ›Unheimlich-Groteske‹ in Anlehnung an Wolfgang Kayser und mit Bezug zu Freud skizzieren. Nachfolgend werden Moers' Roman und Gustave Dorés Holzstiche auf ihre grotesken Elemente untersucht. Zur Hintergrundkonturierung der Leitthese werden die Produktionsverfahren und -abläufe von Doré und Moers skizziert, um schlussendlich zu analysieren, wie die *Wilde Reise* Umbruchphasen des Buchmarkts thematisiert und die Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis von schöpferischer Kunst und Konsumverhalten stellt. Dabei wird Moers' ironische Kritik um eine Perspektive der Auslotung neuer Potenziale auf dem Buchmarkt erweitert.

»This does not concern aesthetic standards«

The Uncanny-Grotesque in Walter Moers's *Wilde Reise durch die Nacht*

The grotesque combines elements of the uncanny with the comic, transforming cultural orders by isolating, dismantling and recombining them. In doing so, it renders social structures visible, simultaneously exposing and interrogating them. In his novel *Wilde Reise durch die Nacht* (2001), Walter Moers engages with this function of the grotesque and caricatures the relationship between artistic creation and the laws of the book market. This article begins by outlining the concept of the ›uncanny-grotesque‹, drawing on the works of Wolfgang Kayser and Sigmund Freud. It will then give an analysis of Moers's novel and Gustave Doré's wood engravings, focussing on their grotesque elements. The production processes and techniques of Doré and Moers will be outlined to provide contextual background for the central thesis. Finally, I examine how *Wilde Reise* addresses phases of upheaval in the book market and raises the questions about the interdependent relationship between creative art and consumer behaviour. In this analysis, Moers's ironic critique is expanded to include a perspective that explores new possibilities within the book market.

Mit der *Wilden Reise durch die Nacht* erscheint 2001 der einzige Roman Walter Moers', der außerhalb von Zamonien spielt und dessen Illustrationen nicht vom Autor selbst stammen. Die 21 Holzstiche des französischen Künstlers und Illustrators Gustave Doré (1832–1883) wurden von Moers aus acht verschiedenen Büchern¹ entnom-

¹ Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner*, Lodovico Ariosto: *Orlando Furioso*, Edgar Allen Poe: *The Raven*, Miguel de Cervantes: *Don*

Quichote, Ernest l'Epine: *Legend of Croquemitaine*, François Rabelais: *Gargantua und Pantagruel*, John Milton: *Paradise Lost* und die Bibel.

men und collagenhaft neu zusammengesetzt. An Dorés Xylographien entlang erzählt Moers die fiktive Geschichte des zwölfjährigen Gustave (Doré): In einer Traumreise hat der Junge etliche Abenteuer zu bestehen, um seinem Wunsch, ein Künstler zu werden, näher zu kommen. Die Welt, die Moers in der *Wilden Reise* entwirft, ist sowohl unheimlich als auch komisch. Gustave begegnet unzähligen Monstern, Geistern und nicht zuletzt dem Tod selbst. Diese Begegnungen, allesamt literarische Topoi, werden jedoch invertiert: Die Jungfrauen werden nicht von den Drachen gejagt, sondern erlegen diese und verspeisen sie. Moers verbindet Elemente des Komischen mit denen des Grauens und entwirft eine groteske Welt, in der gültige Ordnungen aufgelöst und ihre Strukturelemente neu zusammengesetzt werden.

Im Folgenden werde ich Moers' Text darauf untersuchen, wie das Unheimliche mit dem Komischen zur Groteske verbunden wird. Ferner schließt sich die Frage nach der Funktion des Grotesken an. Angelehnt an Fuß (2001) verstehe ich das Groteske als einen Modus »der Transformation kultureller Formationen« (Fuß 2001, S. 13). Fuß stellt der klassischen Stabilität die groteske Liquidität gegenüber (vgl. ebd., S. 15), die auf die strukturbildenden Mechanismen von Hierarchisierung, Dichotomisierung und Kategorisierung mit Verkehrung, Verzerrung und Vermischung reagiert (vgl. ebd., S. 235). Ordnungsstrukturen werden in der Groteske deformiert und rekombiniert, indem eine Fragmentierung in einzelne Bestandteile vorgenommen wird, was eine Neuzusammenstellung und damit eine Neustrukturierung ermöglicht.² Wie funktioniert dieser Prozess in Moers' Roman? Welche Ordnungen werden zerlegt und was kommt dadurch zum Vorschein?

Unter Bezugnahme auf Sigmund Freud und Wolfgang Kayser werde ich zunächst das Unheimlich-Groteske konturieren und dann zeigen, dass Moers die Gesetzmäßigkeiten unseres Realitätssystems mit denen eines fantastischen³ vermischt und damit die Frage nach dem Verhältnis von Kunst(produktion) und Konsumtion stellt. In der *Wilden Reise* werden auf unheimlich-komische Weise künstlerische Schaffensprozesse und ihre Gebundenheit an kapitalistische Marktgesetze thematisiert.

Das Unheimlich-Groteske

Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* (1919) und Wolfgang Kayzers Analyse *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) beginnen jeweils mit einer etymologischen Herleitung der Begriffe »unheimlich« bzw. »grotesk« und bestimmen sie als ästhetische Kategorien.⁴ Den Untersuchungsgegenstand der beiden Analysen bilden

² Fuß möchte zeigen, dass Kulturformationen sich aktiv selbst beenden und dass das Groteske an diesem Prozess von Destruktion und Neuformierung maßgeblich beteiligt ist (vgl. Fuß 2001, S. 28).

³ Dem Begriff des Fantastischen liegt Tzvetan Todorovs Konzeption der fantastischen Literatur zugrunde. Todorov bestimmt das Fantastische als ästhetische Kategorie und definiert es in der Relation zwischen dem Imaginären und dem Realen (vgl. Todorov 2013 [frz. EA 1970], S. 34). Mit den Begriffen »Ungewißheit« und »Unschlüssigkeit« (ebd.) benennt er das beim Lesen evozierte Gefühl, wenn sich Vorkommnisse mit »Gesetzen [unserer] vertrauten Welt nicht erklären [lassen]« (ebd.). Nach Todorov kann das »Wunderbare« realitätsgebundene Naturgesetze ersetzen; das »Unheimliche« hingegen hält sie aufrecht, handelt

ihnen aber zuwider. (Vgl. Todorov 2013, S. 55.) Während Todorovs Konzept von einem Wirklichkeitsbegriff ausgeht, der außerdiegetisch festgelegt ist, löst sich Uwe Durst (2010 [EA 2001]) von einem außerliterarischen Wirklichkeitsbegriff und definiert den Begriff »Fantastik« anhand miteinander konkurrierender Systeme von Wirklichkeit innerhalb der Diegese.

⁴ Freud verortet das Unheimliche im Bereich der Ästhetik: »Hie und da trifft es sich doch, daß er [der Psychoanalytiker] sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß [...]. Ein solches ist das »Unheimliche.«« (Freud 2020, S. 291) Kayser hält fest, »daß der Begriff [der Groteske] das Zeug zu einem ästhetischen Grundbegriff in sich hat« (Kayser 1961, S. 94), da er sowohl auf die Produktion und die Rezeption als auch auf das Werk selbst ziele (vgl. ebd.).

vorwiegend fiktionale Texte. Wesentlich für die Bestimmung des Unheimlichen ist nach Freud die Doppelbedeutung des Begriffs der ›Heimlichkeit‹: Bezeichnet er einmal das Vertraute und Bekannte, meint er auch das Verborgene und Versteckte; er gehört somit »zwei Vorstellungskreisen« (Freud 2020, S. 297) an. Das ›Unheimliche‹ bestimmt Freud als das hervorgetretene Geheimnis bzw. die Wiederkehr eines verdrängten Komplexes. Damit ist das Unheimliche etwas Ureigenes, das, infolge eines Entfremdungsprozesses, fremd erscheint.

Rückgreifend auf Ernst Jentschs *Psychologie des Unheimlichen* (1906) geht Freud auf einen Faktor zur Erzeugung des Unheimlichen ein: die Uneindeutigkeit des gültigen Realitätssystems. Das Unheimliche wird von Freud damit zumindest partiell an das Fantastische gekoppelt; im Gegensatz zur Realität lassen literarische Texte die Pluralität von Wirklichkeitssystemen zu. Rezipient:innen können im Unklaren darüber bleiben, ob die diegetische Welt den (Natur-)Gesetzen unserer realen Welt unterworfen ist oder sich gültigen Regeln entzieht. Diese Ungewissheit erzeugt, nach Jentsch, das Gefühl des Unheimlichen, das jedoch, so Freud, aufgelöst wird, wenn die Erzählung sich beispielsweise als Traumdarstellung zu erkennen gibt (vgl. ebd., S. 300–304, 320–322).

Die Realität lässt alternative Wirklichkeiten nicht zu, doch geht Freud von einem ›primitiven‹ kulturellen Erbe aus: Animistische Denkweisen halten andere »Möglichkeiten für Wirklichkeit« (ebd., S. 319) bereit. Diese eigentlich überwundenen Überzeugungen »lauern [im Verborgenen] auf Bestätigung« (ebd.). Das Unheimliche mahnt an ein verdrängtes Vertrautes, das in Momenten der Uneindeutigkeit als Ahnung einer alternativen Wirklichkeitsmöglichkeit zurückkehrt. Demnach ist das Unheimliche an einen Realitätsabgleich gebunden und wird dort verortet, wo ein Ereignis den heute angenommenen Gesetzen der Wirklichkeit verpflichtet wäre, sich diesen aber nicht unterordnet. Neben der möglichen Parallelität von Wirklichkeitsebenen erscheint aber, so Freud, »[i]n allerhöchstem Grade unheimlich [...], was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern zusammenhängt« (ebd., S. 313). Diese Annahme gründet auf »unserer Beziehung zum Tode« (ebd.), die aus sich heraus die Unabänderlichkeit des Todes stetig hinterfragt. Nach Freud übersteigt die Notwendigkeit des Todes, gleichwohl anerkannt, unvermeidlich die Vorstellungskraft des Menschen, da sich der Zustand des Todes außerhalb des Vorstellbaren befindet. Erklärungsmodelle wie die Wiedergeburt oder der Übergang ins Jenseits setzen, so Freud, an dieser Unverständlichkeit an und öffnen damit den Raum einer (partiellen) Unsterblichkeit der Seele (vgl. ebd., S. 313f). Der Tod wird zum ›Gegenspieler‹, der eine »primitive Angst« (ebd., S. 314) auslöst, dass er »beabsichtige, [einen] mit sich zu nehmen, als Genossen seiner neuen Existenz« (ebd.). Wesentlich für meine Analyse ist, dass Freud das Unheimliche an zwei Unsicherheiten knüpft: Infrage gestellt werden die Singularität unseres Realitätssystems und die Absolutheit der Sterblichkeit.

Das Unheimliche zeigt sich in der Ungewissheit, die sich in einer Unentscheidbarkeit äußert. Hier findet sich die Schnittmenge mit dem Grotesken. Das Groteske ist als Verkehrtes, Verzerrtes, Vermischtes per se eine hybride Form, die sich jeglicher Entscheidung entzieht, und stellt damit das Phänomen der Unsicherheit aus. Ich möchte im Folgenden auf Wolfgang Kayzers Bestimmung des Grotesken eingehen, da Kayser⁵ im

5 Der aktuelle Forschungsstand zum Leben und Wirken von Wolfgang Kayser stellt dessen Mitgliedschaft in der NSDAP als strategisch motiviert dar. Kayser wird 1941 nach Lissabon entsandt, wo er zum außerplanmäßigen Professor ernannt wird. Seine

literaturwissenschaftlichen Arbeiten sind, so Teresa Seruya, nicht von NS-Ideologien durchzogen (vgl. Seruya S. 719). Ausführlich dazu: Teresa Seruya (1999): *Wolfgang Kayser in Portugal*.

Unterschied zu Schneegans (1894), Bachtin (1965) und Pietzcker (1971) vor allem die »unheimliche« und nicht vorwiegend die »komische« Seite des Grotesken untersucht.⁶ Nach Kayser »steckt zugleich eine Unheimlichkeit, Nächtlichkeit und Abgründigkeit [...]« (Kayser 1961, S. 19) in grotesken Darstellungen.

Als »wichtige Motive« (ebd., S. 195) des Grotesken nennt Kayser »alles »Monströse«, Fabeltiere [...] – das Nachtgetier und das kriechende Getier, das in anderen, dem Menschen unzugänglichen Ordnungen lebt. Das Groteske liebt weiterhin alles Ungeziefer« (ebd., S. 195f). Deutlich wird bereits an dieser Stelle, dass das Groteske einer abweichenden Ordnung folgt: Kayser definiert das Groteske als »die entfremdete Welt« (ebd., S. 198), zu der das gehört,

was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. [...] Das Grauen überfällt uns [...], weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. [...] Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen. [...] Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint absurd. (Ebd., S. 198 f.)

Das Unheimlich-Groteske wird von Kayser als eine Destruktion der Ordnungssysteme beschrieben. Während Freud das Unheimliche als die Wiederkehr des Verdrängten definiert, ist das Unheimlich-Groteske bei Kayser die Verfremdung des Bekannten. Beide Konzeptionen gründen auf dem Verhältnis zwischen Vertrautem und Fremdem bzw. dem fremd Erscheinenden, fokussieren als Angst auslösendes Moment aber nicht dasselbe. Nach Freud ist es in letzter Konsequenz das vage Erkennen des eigentlich Vertrauten, das das Gefühl des Unheimlichen auslöst, nach Kayser jedoch ist es das Fremde, das sich mit dem Bekannten vermischt und anerkannte Ordnungen infrage stellt und sie absurd erscheinen lässt. Das Unheimlich-Groteske geht damit über die angsteinflößende Wirkung hinaus und stellt dem Schauer das Lachen zur Seite, allerdings ein »ambivalentes Lachen« (Fuß 2001, S. 100, Herv. i. O.), das nicht befreiend wirkt, sondern bestehende Spannungen aufrechterhält.

Im Folgenden zeige ich, wie Moers in der *Wilden Reise* Elemente des Unheimlichen ins Groteske überführt, ehe ich schließlich nach der Funktion dieses Verfahrens frage.

Elemente des Unheimlich-Grotesken in Moers' *Wilder Reise*

Die Erzählstruktur des Romans entspricht der klassischen Heldenreise, wie Vogler sie konzipiert (vgl. Vogler 2010). Es beginnt mit einer Schiffsreise: Gustave steuert mit seiner Crew auf einen Siamesischen Zwillingsstornado zu. Diese Naturgewalt ist bereits ein Element, das nicht zweifelsfrei einer Wirklichkeitsebene zugeordnet werden kann: Zwillingsstornados kommen in der Realität vor, der Zusatz »siamesisch« stellt unsere Wirklichkeit jedoch infrage. Die Personifizierung eines natürlichen Phänomens setzt es in einen hybriden Bereich zwischen Fantasie und Anomalie; es ist nicht entscheidbar, ob die »Riesenschlange aus Wasser« mit ihrem »triumphale[n] Brüllen« (Moers 2001a, S. 12f) Gesetzmäßigkeiten eines alternativen Realitätssystems repräsentiert oder eine

⁶ Eine Analyse der *Wilden Reise*, die sich an Bachtins Groteske-Theorie orientiert, liegt nahe, da in Moers' Roman zweifelsohne Elemente des Komischen, groteske Körperlichkeit und eine Betonung der Verdauungs- und Ausscheidungsprozesse sowie der

Körperöffnungen offensichtlich sind. Umso wichtiger ist es mir zu zeigen, dass Moers nicht nur mit Bachtin zu lesen ist, sondern gleichsam die unheimliche Seite des Grotesken dargestellt wird.

bildhafte Beschreibung außergewöhnlicher Naturereignisse darstellt. Erst mit dem Auftritt der allegorischen Figur des Todes scheint gewiss, dass unsere Realität um eine Wirklichkeitsebene erweitert wird. In welchem Verhältnis diese Ebenen zueinander stehen, wird erst später angedeutet, als Gustave seiner Traumprinzessin begegnet: »Du willst mir erzählen, daß ich hier alles nur träume?« (Ebd., S. 63) Diese Vermutung wird wiederum infrage gestellt durch Gustaves Traum im Traum (vgl. ebd., S. 52) und seine Selbstvergewisserung: »Ich schlafe im Moment ja gar nicht [...]. Wie kann ich da träumen?« (Ebd., S. 143) Erst am Ende des Romans wird bestätigt, dass Gustave in seinem Bett erwacht.

Die Begegnung mit dem Tod einschließlich der Wette um die Seele folgt als Variation des Teufelspakts einer langen literarischen Tradition. Der Tod ist gekommen, um Gustaves Seele zu holen; das schicksalsträchtige Würfelspiel entscheidet, ob Gustave dem Tod direkt in die Hände fällt oder dessen wahnsinniger Schwester Dementia übergeben wird. Die Entscheidung fällt, weniger auf dem Schicksal beruhend als durch Manipulation herbeigeführt, zugunsten des »Knochenmann[s]« (ebd., S. 17) aus. Dieser lässt sich auf ein weiteres Spiel, jetzt eine Wette, ein. Gustave kann seine Seele retten, wenn er sechs vom Tod gestellte Aufgaben erfüllt. Dieser Vertrag ist für meine Analyse in zweierlei Hinsicht bedeutend: Einerseits findet hier ein Handel statt; die Seele wird als Tauschwert eingesetzt, zugleich wird aber auch »[d]er Satz: alle Menschen müssen sterben« (Freud 2020, S. 313) infrage gestellt. Gustave bekommt die Möglichkeit, seinen Tod zumindest hinauszuzögern. Über die Notwendigkeit des Todes sprechen auch Gustave und die Walddämonen. Diese haben ihre Sterblichkeit als selbstverständlich gesetzt und darüber nicht bemerkt, dass keiner von ihnen je gestorben ist. Gustave macht sie auf ihre Unsterblichkeit erst aufmerksam (vgl. Moers 2001a, S. 74–79).

Moers greift nicht nur das Motiv der Begegnung mit dem Tod auf, sondern integriert Autoren, Figuren und Motive der europäischen Kanonliteratur der letzten fünf Jahrhunderte.⁷ Damit stellt er eine weitere Strategie vor, der eigenen Sterblichkeit zumindest partiell entgegenzuwirken: die Kunst- und Literaturproduktion. Gustave begegnet auf seiner Reise einigen »Wiedergängern« in Form von Figuren oder Motiven; es sind literarische Doppelgänger, die anderen Texten entstiegen sind und als solche, fest im kulturellen Gedächtnis verankert, Unsterblichkeit erfahren. Figuren wie das Pferd Pancho Sansa und der Steuermann Dante stellen ihr Wiedergängerdasein regelrecht aus, doch auch mit der Befreiung der Jungfrau aus den Klauen eines Drachen, der Begegnung mit Gespenstern, Ungeheuern und Riesen, dem Teufelspakt und der Quest des Helden selbst präsentiert Moers' *Wilde Reise* tradiertes »thematische[s] Material« (Durst 2010, S. 205). Die genaue Kenntnis der Prätexte ist gar nicht notwendig; Rezipient:innen »wissen«, dass Ritter gegen Gefahren kämpfen, um Jungfrauen zu befreien.

Moers' *Wilde Reise* stellt überdies bereits auf der ersten Seite die Absurdität des Dargestellten heraus: Es läuft »verkehrt«, wenn die Besatzung der Aventure »zu Gustave auf[blickt] wie zu einem Giganten – auch wenn sie sich dabei hinabbeugen mußte[]« (Moers 2001a, S. 7). Im weiteren Verlauf des Romans kehrt Moers kulturell verankerte Topoi und Motive um; nicht die Drachen machen Jagd auf Jungfrauen, sondern »[d]ie Jungfrauen jagen die Drachen, erlegen sie mit ihren Speeren und essen sie dann« (ebd., S. 29). Inversionen dieser Art verfremden geringfügig. Die eigentliche Struktur der Jagd

7 Durch Variationen der im kulturellen Gedächtnis verankerten Topoi setzt Moers die Erwartungshaltung der Rezipient:innen in ein Spannungsverhältnis zum eigentlichen Geschehen und stellt zugleich die Fiktionalität des Textes heraus. Bisherige Forschungsarbei-

ten konzentrieren sich auf den Topos der Heldenreise (Troglauer 2002), die Intertextualität und Intermedialität des Romans (Altgeld 2008), parodistisches Erzählen (Wegner 2016), die Mehrfachadressierung (François 2016) und die Metafiktion (Peterjan 2017).

bleibt erhalten und wird lediglich umgekehrt (vgl. Fuß 2001, S. 245). Die Erwartungshaltung der Rezipient:innen, aufgebaut durch einen Rückgriff auf tradiertes literarisches ›Wissen‹, wird enttäuscht; die Umbesetzung der beiden Instanzen wirkt vor diesem Hintergrund grotesk.

Vermischungen hingegen lassen sich als Manipulationen der Struktur verstehen. Kayser leitet sie in erster Linie vom äußeren Erscheinungsbild ab: Mischwesen zwischen Tier, Pflanze und Mensch sowie Hybride aus Lebendigem und Mechanischem gehören dazu (vgl. Kayser 1961, S. 34). Figuren, die sich der Kategorisierbarkeit entziehen, bevölkern Moers' Text und werden dort auch explizit als grotesk bezeichnet:

Die Wolken teilten sich wie ein Vorhang, und aus dem schwarzen Spalt dazwischen senkte sich eine Gestalt herab, die jeder Beschreibung spottete. Sie sah zu grotesk aus, um wirklich böseartig zu wirken, und zu häßlich, um komisch zu sein. Es war ein Schwein, größer als jeder Drache, mit den Vorderklauen einer Echse, den Hinterbeinen einer Ziege, dem Schwanz einer Schlange und den Schwingen eines Adlers. (Moers 2001a, S. 133)

Das Schwein, die personifizierte Zeit, ist weder unheimlich noch ist es komisch. Es ist grotesk; es entzieht sich einer eindeutigen Zuordnung und läuft unseren Ordnungsstrukturen zuwider. Diese Vermischung findet sich in Moers' Roman nicht nur auf einer körperlich dargestellten Ebene. Das Pferd Pancho Sansa kann, wie Altgeld nachgewiesen hat, als »Vereinigung zweier Charaktere« (Altgeld 2008, S. 31), Don Quichottes Reittier Rosinante und seines Knappen Sancho Pansa, verstanden werden.

Die Spannung zwischen klassischer Stabilität und grotesker Liquidität findet sich analog zum Text auf der bildlichen Ebene. Dorés Holzstiche lassen sich in zwei Kategorien einteilen: die, deren Kompositionen weitestgehend einem klassizistischen Ideal entsprechen, und die, die groteske Elemente aufweisen.⁸ Beispielhaft möchte ich anhand von zwei Illustrationen, die Moers beide Ariosts *Orlando furioso* entnommen hat, die Gegensätzlichkeit deutlich machen.

Gustaves Kampf mit dem Drachen, um die vermeintlich bedrohte Jungfrau zu befreien, wird mit einem Bild unterlegt, das die drei Instanzen Retter, Bedrohung und Opfer in einem Dreieck anordnet. Die Bedrohung in Form des Drachen wird durch eine kaum konturierte Linienführung als ›unfassbare‹ Gefahr dargestellt; sie verschwimmt mit den wilden Wogen und Wellen des Meeres. Das Opfer, die Jungfrau, in hellen Tönen gehalten, entspricht dem klassizistischen Ideal in Proportion und Stellung. Die Anordnung der drei Instanzen lässt sich – der abendländischen Leserichtung von links nach rechts verpflichtet – als narrativ bezeichnen: Der Ritter kommt, überwindet die Bedrohung, die zwischen ihm und dem Opfer steht, und gelangt dann zu der Jungfrau (vgl. Abb. 1).

Abb. 1
Gustave befreit die
Jungfrau (Moers
2001a, S. 37)



⁸ Die gegensätzliche Beziehung zwischen dem Grotesken und dem Klassischen entnehme ich Fuß 2001,

S. 15. Vgl. zum Problem dieser Gegenüberstellung ebd., Anm. 11.

Gustaves Zusammentreffen mit den »unterschiedlichste[n] Walddämonen« (Moers 2001a, S. 73) weist hingegen sowohl auf der Bild- als auch auf der Textebene Elemente des Grotesken auf: „Echsenschwänzige Zwerge, gehörnte Uhus, geschnäbelte Insekten und noch bizarreres Getier verstellte [Gustave] in alle Richtungen den Weg, [...] ein fledermausartiges⁹ Geschöpf mit einem beinahe menschlichen Antlitz hing kopfüber vom Ast [...]“ (Ebd., S. 73 f.) Die im Text beschriebenen Geschöpfe sind detailgetreu Dorés Holzstich entnommen; die Wesen lassen sich keiner bestehenden Kategorie zuordnen. Ihre Antiproportionalität scheint den Naturgesetzen zu widersprechen; sie wirken zugleich unheimlich und komisch. Die unebenen Windungen der Bäume vermischen sich mit den Wucherungen der dargestellten Figuren und eine klare Trennung ist nicht möglich. Gustave/der Ritter wird regelrecht verschluckt und hebt sich kaum von der verschlungenen Masse aus Pflanzen, Tieren und anderen Wesen ab (vgl. Abb. 2).

Das Spannungsverhältnis der kategorial verschiedenen Holzstiche wird von Moers auf die Textebene übertragen. Die Figur des Todes erfüllt ikonographisch und auch in ihrer textuellen Beschreibung die Kriterien einer Darstellung, die an ein klassizistisches Ideal angelehnt ist: »Es war ein Gerippe, ein Mann ohne Haut und Fleisch, in schwarzes Leinentuch gewandet, er hielt eine Schatulle in den Knochenhänden und wandte Gustave seine leeren Augenhöhlen zu.« (Moers 2001a, S. 13) Diese Beschreibung erzeugt, unterstützt durch Dorés Holzstich (vgl. Abb. 3), ein Gefühl von Erhabenheit, das kurz darauf unterlaufen wird, wenn der Tod lapidar als »Sack voll Knochen« (ebd. S. 19) bezeichnet wird.

Die aufgebauten klassischen Ordnungsstrukturen werden destruiert und der Tod könnte an dieser Stelle komisch wirken. Dieser Effekt bleibt jedoch aus. Evoziert wird weder das bloße Grauen noch das reine Lachen: Der Tod ist nicht unheimlich, aber auch nicht komisch; er ist grotesk, wenn er als bilanzziehender Geschäftsmann eines bürokratisch verwalteten Imperiums auftritt und mit den Seelen von Verstorbenen die Sonne »beheiz[t]« (ebd. S. 154). Durch die Auflösung von Strukturen entsteht etwas Neues, das sich mit den »Kategorien unserer Weltorientierung«

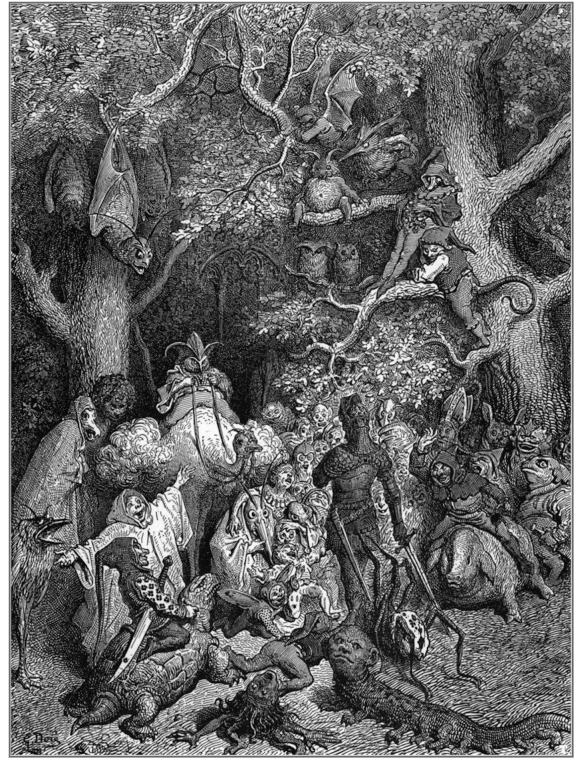


Abb. 2

Gustave begegnet den Walddämonen (Moers 2001a, S. 75)



Abb. 3

Der Tod will Gustave zu sich holen (Moers 2001a, S. 15)

⁹ Für Kayser ist die Fledermaus »[d]as groteske Tier schlechthin [...]«. Der Name weist auf eine unnatürliche

Vermischung der Bereiche, die in dem unheimlichen Wesen konkret geworden sei« (Kayser 1961, S. 197).

(Kayser 1961, S. 199) nicht fassen lässt. In der *Wilden Reise* wird gleich zu Beginn ein alternatives Realitätssystem eingeführt und diesem werden Gesetzmäßigkeiten zugestanden, die unseren Gesetzen zuwiderlaufen. Physikalische Größen wie Raum und Zeit werden außer Kraft gesetzt, was als »fantastische« Regel anerkannt wird. Unheimlich ist im Verlauf des Romans jedoch, dass das alternative System nicht ausschließlich seinen eigenen fantastischen Gesetzmäßigkeiten folgt, sondern größtenteils nach unseren Marktesetzen strukturiert ist.

Ausgehend von meiner These, dass Moers in seinem Roman die »antithetische Kombination« (Napierala / Reitz 2010, S. 463) des Kunst-Konsums sowohl ironisch kritisiert als auch ihr Potenzial auslotet, möchte ich im Folgenden zur Hintergrundkonturierung die Produktionsverfahren von Doré und Moers näher untersuchen. Beide Künstler sind in Umbruchphasen situiert – Doré in der Zeit der Industrialisierung, Moers in derjenigen der Digitalisierung – und so mit neuen Produktionsverfahren und -anforderungen auf dem Kunstmarkt konfrontiert.

Kunst und Ökonomie

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Ökonomie polarisiert seit dem späten 18. Jahrhundert. Die einstmals vermeintlich »freie Kunst«, eng verknüpft mit den Begriffen »Originalität«, »Autonomie« und »Genie«, erfährt durch technische Neuerungen im Zuge der Industrialisierung eine »Kommerzialisierung und Standardisierung« (Napierala / Reitz 2010, S. 463). Zwei technische Erfindungen sind maßgeblich am Erfolg Gustave Dorés beteiligt: die dampfbetriebene Zylinderpresse, die die Massenproduktion von Büchern ermöglicht, und die Fotografie. Erfolgreich ist Doré gemessen an der Anzahl und der Verbreitung seiner Buchillustrationen und an den von ihm entwickelten Produktionsverfahren. Dorés Werk umfasst 11.013 Arbeiten (vgl. Farner 1975, S. 352). Die schiere Anzahl überwältigt; Moers nennt sie eine »konkurrenzlose Bilanz« (Moers 2001b). Mit der Erfindung des Schnelldrucks können Bücher als Massenprodukt zeitsparend und kostengünstig hergestellt und verkauft werden. Das Buch wird einem neuen Leserkreis zugänglich, die Analphabetenrate sinkt signifikant und die Nachfrage nach Büchern steigt. »Klassiker« werden neu aufgelegt und um Illustrationen erweitert, die vor allem die neu erworbene Leserschaft zum Kauf anregen sollen. Doré spezialisiert sich auf die Buchillustration und ihm schwebt der »Lebensplan[] einer illustrierten Weltbibliothek« (ebd.) vor.

Die neuen Produktionsverfahren zeigen das paradoxe Verhältnis von Kunst und Konsum in aller Deutlichkeit: 1854 »formt [François] Rabelais' literarisches Meisterwerk [*Gargantua und Pantagruel*] ein künstlerisches Meisterwerk Dorés« (Farner 1975, S. 59). Trotz »schlechte[m] Druck, [...] billige[m] Papier und [der] unscharfe[n] Wiedergabe der Reproduktionen« (ebd., S. 61f.) wird »diese illustrierte Rabelais-Ausgabe zu einem verlegerischen Erfolg sondergleichen« (ebd., S. 61). Nach der 5. Auflage dieser Ausgabe wird 1873 eine Prachtausgabe veröffentlicht, die »auf Marais-Papier zweihundert Goldfranken, die auf Holland-Bütten dreihundert und die auf China-Bütten sogar fünfhundert Franken« (ebd., S. 62) kostet. Darüber hinaus werden in der Prachtausgabe Vignetten aus den 1855 von Doré illustrierten *Contes drolatiques* (Balzac) einfach übernommen (vgl. ebd.). Das Buch changiert zwischen wertlosem Massenprodukt und Prestigeobjekt: »Ein Buch wird jetzt nach Stoff, Farbe und Schnitt bestellt, gerade wie ein Rock, und durch den Puff vertrieben, wie jedes Fabrikat.« (Hauff 1840, S. 591f.)

Um die große Nachfrage bedienen zu können, arbeitet Doré mit 136 Xylographen aus aller Welt zusammen; seine Illustrationen sind überwiegend zweifach signiert: von ihm

und dem Holzstecher.¹⁰ Diese Form der Arbeitsteilung ermöglicht eine zeitgleiche Produktion und adaptiert Verfahren der maschinellen Fragmentierung von Produktionsprozessen. Die Herstellung des Holzstiches liegt in den Händen der »Gehilfen[,] die technische Arbeit bewältigen, während die Meister zu Unternehmern werden« (Farner 1975, S. 131). Doré »ist der erste, der die Photographie direkt auf Holz übertragen läßt – die Photographie seiner Zeichnung – und so den neuen Reproduktionstechniken gänzlich neue Chancen bietet, so aber auch Künstler und Werk immer mehr trennt« (ebd., S. 134). Setzkastenartig verwendet Doré von ihm geschaffene Formelemente immer wieder. So kann er die Massen an Illustrationen liefern und sie mithilfe seines internationalen Netzwerkes an Xylographen, Druckern und Verlegern in hohen Auflagen weltweit vermarkten (vgl. ebd., S. 135).

Nahezu ironisch ist es, dass Doré zeitlebens »vor allem Maler sein [will], nicht Graphiker« (ebd., S. 204). Die Graphik betrachtet er als »Gelderwerb«, die »Malerei hingegen [sei] das wirklich Große, das dem Schöpfungstum Impulse gibt, das das Genie ermöglicht« (ebd.). Die Trennung von Arbeit und Kunstproduktion, die hier vorgenommen wird, suggeriert, dass künstlerisches Schaffen, das sich an Marktgesetzen orientiert, nicht als »Kunst« bezeichnet werden kann. Als Maler bleibt Doré jedoch erfolglos und geht in die Kunstgeschichte ein als »derjenige Künstler, der sein Können am stärksten kapitalisierte, der die Technisierung und Maschinisierung, Schematisierung und Rationalisierung am weitesten getrieben« (ebd., S. 353) hat.

Wie Doré trennt Walter Moers die Phasen des Schaffens vom Handwerk: »Die Konstruktion eines Romans vorneweg ist für mich der schönste Teil, der ausschließlich im Kopf stattfindet. [...] Sobald die Hände ins Spiel kommen, wird es zu Arbeit: tippen, korrigieren, lekturieren, Verleger anrufen und um Vorschuss flehen usw.« (Engler 2001). Moers, in der Süddeutschen Zeitung als »der kommerziell erfolgreichste deutsche Schriftsteller« (Henzler/Steinke 2013) bezeichnet, gestaltet parallel zu dem 2001 erscheinenden Roman eine Internetseite, auf der er in seinem Essay *Wilde Reise durch die Bilder* Informationen zur Buchproduktion und zu Dorés Schaffen bereitstellt. Damit begegnet er einer weiteren Umbruchphase auf dem Buchmarkt: der Digitalisierung. Durch Print-on-Demand-Verfahren und die Möglichkeit, Bücher als E-Book runterzuladen, reformiert sich das Medium Buch erneut und sein Marktwert verändert sich (vgl. Clement u. a. 2009, S. 11–13). Moers unterstreicht dabei buchstäblich die »Gebundenheit« des Printmediums, wenn er beklagt, dass es ein »Naturgesetz« sei, dass Romane »ein Format von 17 mal 24 Zentimetern nicht zu überschreiten« (Moers 2001b) haben. Die Begründung liegt in den Verkaufszahlen: Großformate landen »in der abgelegensten Ecke der Kinderbuchabteilung« (ebd.). Moers steht vor dem Dilemma, Dorés Illustrationen in angemessener Größe präsentieren zu wollen und das Buch gleichzeitig zu verkaufen. Die »Dienstleistung im Internet« (ebd.) ist der Kompromiss, alle Bilder noch einmal in größerer Darstellung zu zeigen.

Auf der Internetseite gibt Moers ein fingiertes Gespräch mit seinem Verleger wieder, in dem er das Verhältnis von Kunstproduktion und Absatzmarkt karikiert. Der Verleger spricht ihn mit »Hallo Sklave« an und setzt, nur interessiert an denen, die »mit manischer Produktivität gutverkäufliche Bücher [...] generieren« (ebd.), »einen der üblichen Knebelverträge auf« (ebd.). Die Belange des Autors kommen nicht zur Sprache. An anderer Stelle

¹⁰ Zu den Xylographen zählen u. a. Pisan, Pannemaker, Rouget und Gauchard. Allein an den Bibelillustrationen arbeiten 35 Holzstecher und 15 Verleger.

Die Rechte für alle Reproduktionen liegen bei den Xylographen, nicht bei Doré (vgl. Farner 1975, S. 141, 183, 352).

wiederum inszeniert sich Moers nicht als der Untergebene, sondern proklamiert ironisch: »Meine Macht im Verlag ist unermesslich [...]. Meine Bücher werden nur von blinden Lektoren lektoriert, denen man die Zunge herausgerissen hat.« (Siemes 2001)

Die ›große Frage‹ nach der künstlerischen Freiheit und ihrer Abhängigkeit vom Kaufverhalten der Konsumentenmasse wird von Moers in der *Wilden Reise* ironisch verhandelt, indem er mit Vergleichen und Strategien der Konsumgesellschaft operiert. Damit überträgt Moers unsere gültigen Gesetzmäßigkeiten in eine fantastische Welt und nimmt so eine weitere Verkehrung vor: Nicht unsere Welt wird entfremdet, indem ihre Ordnungen destabilisiert werden – unsere Ordnungen werden in eine fremde Welt übertragen. Die Isolation einzelner Elemente und deren Integration in andere Sinnzusammenhänge stellen den Kunst-Konsum als Absurdität dar.

Die Funktion des Unheimlich-Grotesken in der *Wilden Reise*

In Moers' Roman sind das Weltall und die Träume aufgebaut wie »ein großes Kaufhaus« (Moers 2001a, S. 60, 142). Es gibt »Verwaltungsabteilungen des Universums« (ebd. S. 156), in denen das »Chaos des Universums« (ebd.) alphabetisch geordnet wird. »Das ist natürlich lächerlich. Aber so ist die Bürokratie nun mal.« (Ebd.) In dieser fantastischen Welt herrscht buchstäblich die »universelle Bürokratie, [die] kosmische Buchhaltung« (ebd. S. 161), in der unsere Marktgesetze Gültigkeit beanspruchen. So wird gleich zu Beginn des Romans deutlich: Die »hohen Marmortürme in strahlendem Weiß, über und über mit kunstvollen Arabesken [...] verziert«, die Gustave für einen »Feenpalast« hält, sind eigentlich »eine Drachensaftfabrik«, mit der die Jungfrauen ein »Bombengeschäft« machen (alles ebd., S. 33). Gustaves Gefährte erläutert das Produktionsverfahren: Alles sei »vollautomatisch. Modernste Technik. [...] Wir stehen am Beginn einer technischen Revolution.« (Ebd., S. 34)

Innovative technische Neuerungen sind jedoch wertlos ohne die passende Werbestrategie. Diese hat das ritterfressende Krokodil perfektioniert, das seine Opfer aus Liebe frisst. Orientiert am klassischen Ritual der Brautwerbung, umgarnt die Echse das Objekt ihrer Begierde »wie eine Turteltaube« (ebd., S. 131). Bei vollem Bewusstsein der Vorgänge und gleichzeitig gänzlich ahnungslos wird das Opfer buchstäblich zum Objekt des Konsums, indem es selbst konsumiert, das heißt gefressen, wird. Die Marktstrategie ist »so eine Art akustische Hypnose« (ebd.): Die Beute springt dem Krokodil voller Verzückung direkt in den Schlund.

Der Tod selbst tritt als knallharter Geschäftsmann auf, der »mächtig zeitsparend[]« (ebd., S. 22) »Dienst nach Vorschrift« (ebd., S. 150) schiebt und seine Untergebenen mit »verbeamtete[r] Unsterblichkeit« (ebd., S. 170) an sich bindet. Über »seine Annonce am Schwarzen Brett [...] des Universums« (ebd., S. 172) lässt sich ein solcher Job ergattern. Ihm mangelt es an Fantasie und er kann weder einen »einzigen originellen Gedanken« (ebd., S. 21) fassen noch ein Kunstwerk erkennen und beurteilen (vgl. ebd., S. 185).

Die Künstlerexistenz wird in Moers' Roman von zwei Seiten thematisiert: Zum einen wird die ökonomische Abhängigkeit formuliert, zum anderen aber auch der Wunsch nach kreativer Verwirklichung. So begegnet Gustave nicht nur sich selbst, sondern auch »all [den] Figuren, die [er] in seinem Leben als Künstler erschaffen wir[d]« (ebd., S. 161f.). Den sechs Riesen gegenüber, die alle eine wissenschaftliche Disziplin symbolisieren, die jeweils mit Verfahren des Vermessens, Kategorisierens und Systematisierens arbeitet, äußert Gustave nicht den Wunsch, Künstler zu werden, sondern verknüpft die Tätigkeit direkt mit einem Gelderwerb: Er könne sich »durchaus vorstellen, mit dem Zeichnen

[s]einen Lebensunterhalt zu verdienen« (ebd., S.115). Die Riesen sprechen Gustave die Fähigkeit ab, ein »geregeltes Dasein [zu] organisieren« (ebd.), wenn dieser dasitzt und »kritzel[]t« (ebd. Herv. i. O.).

Das Künstlerdasein wird Gustave auch vom Tod abgesprochen, als dieser dem Jungen als finale Aufgabe das Anfertigen eines Porträts aufträgt. Das »vernichtend[]e Urteil« (ebd., S.185) des Todes: »Taugt nichts« (ebd.), gründet auf dessen Einschätzung der Perspektive und der Proportionen. Gustave, der »so gut [arbeitete], wie er es noch nie getan hatte« (ebd., S.182), ist »zerschmettert« (ebd., S.185), bis er sich fragt: »Moment mal – hatte der Tod überhaupt Ahnung von der Zeichnerei?« (Ebd.) Wenngleich der Tod in seiner Unfähigkeit, die Qualität von Kunst zu beurteilen, Gustave Unfertigkeit vorwirft, ermutigt er ihn doch gleichzeitig, an seinem Ziel festzuhalten: »du bist noch nicht bereit zum Sterben. *Du mußt vorher noch viel mehr üben.*« (Ebd., S.187, Herv. i. O.) »[S]eine Existenz in Frage zu stellen [...]« wäre also »[k]ein besonders cleverer Karriereschritt« (ebd., S.98).

Dass es um künstlerische Qualität allein gar nicht geht, muss Gustave vom Zeit-Schwein erfahren: »Hier geht es nicht um ästhetische Maßstäbe [...], sondern um *Wirkung.*« (Ebd., S.134, Herv. i. O.) Vor dem Hintergrund, dass Moers seinen Roman nicht in der gewünschten Größe drucken lassen konnte, liest sich diese Aussage als Kritik an den Gesetzen des Buchmarkts. Tatsächlich weichen die Bildausschnitte von Dorés Kupferstichen in der *Wilden Reise* im gebundenen Buch und im Taschenbuchformat voneinander ab. Das Buchmaß bestimmt hier, welcher Bildausschnitt abgedruckt wird.¹¹

Buchmarkt und Literatur stehen bei Moers aber nicht im Widerspruch, sondern vielmehr in einer produktiven Wechselbeziehung zueinander. Die *Wilde Reise* wirft auf ironische Weise Fragen an das Verhältnis zwischen Kunst und Ökonomie auf, zeigt aber auch, wie »der Kapitalismus die Phantasie formt« (Bahners 2001). Der Kunst- und der Buchmarkt werden dynamisch von technischen Revolutionen verändert: »Du hast diesen Job schon lange, du kennst dich im Kaufhaus aus wie kein anderer, aber in der letzten Zeit wird das Gebäude umgebaut. Dauernd werden die Abteilungen in andere Stockwerke verlegt, überall Baustellen, Wände werden eingerissen, neue hochgezogen [...]« (Moers 2001a, S.61) So sieht Moers beispielsweise im Internet keine Konkurrenz zum Buch, sondern ein »ideales Ergänzungsmedium, mit dem man über die engen Grenzen des Buches hinausgehen kann« (Siemes 2001). Umbrüche mögen für Orientierungslosigkeit sorgen, doch sie bergen auch neues Potenzial – solange man den »*Weg zum Klo*« (Moers 2001a, S.61, Herv. i. O.) nicht aus den Augen verliert.

Primärliteratur

Moers, Walter (2001a): *Wilde Reise durch die Nacht*. Frankfurt/M.: Eichborn

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/M. [russ. EA 1965]

Bahners, Patrick (2001): Ein schlichtes Herz. Walter Moers reist mit Gustave Doré. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.11.2001

¹¹ Der Unterschied an den Rändern ist nur geringfügig, dennoch rücken dadurch andere Elemente ins Zentrum des Bildes. Davon abgesehen weicht auch

der Satzspiegel in beiden Buchformaten voneinander ab, so dass die Bilder an unterschiedlichen Stellen des Textes eingefügt sind.

- Clement, Michel u. a. (2009): Einleitung. Herausforderungen in der Buchbranche. In: dies. (Hg.): Ökonomie der Buchindustrie. Herausforderungen in der Buchbranche erfolgreich managen. Wiesbaden, S. 11–25
- Engler, Katja (2001): Walter Moers als sprechende Tapete. In: Welt am Sonntag, 02.09.2001
- Durst, Uwe (2010): Theorie der phantastischen Literatur. Münster [EA Tübingen, 2001]
- Farner, Konrad (1975): Gustave Doré, der industrialisierte Romantiker. München
- François, Anne Isabelle (2016): Un juste retour de choses? Or the process in reverse: »Illustrating« texts, »textualising« illustrations (Moers and Doré). In: Image & Narrative. 17, H. 2, S. 14–23
- Freud, Sigmund (2020): Das Unheimliche. In: Tögel, Christfried / Zerfaß, Urban (Hg.): Sigmund Freud Gesamtausgabe. Bd. 16: 1917–1920. Gießen, S. 289–324 [EA 1919]
- Fuß, Peter (2001): Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln [u. a.]
- Hauff, Hermann (1840): Gedanken über die moderne schöne Literatur. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 3/11, S. 244–286. Teilnachdruck in: Bucher, Max u. a. (Hg.) (1975): Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Band 2. Stuttgart, S. 586–593
- Henzler, Claudia / Steinke, Ronen (2013): Meine Lügen sind die besten. In: Süddeutsche Zeitung, 05.12.2013
- Kayser, Wolfgang (1961): Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg [u. a.] [EA 1957]
- Napierala, Mark / Reitz, Tilman (2010): Warenästhetik / Kulturindustrie. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 6. Stuttgart [u. a.], S. 461–481
- Peterjan, Andreas (2017): Ein Metamärchen in Schwarz-Weiß. Walter Moers' Wilde Reise durch die Nacht zwischen Metafiktion und Meta-Fiktion. In: kjl&m, 69. Jg., 1. Vj. Metafiktionales Erzählen. Entgrenzte Inszenierungen der Kinder und Jugendliteratur, S. 36–43
- Pietzcker, Carl (1980): Das Groteske. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt, S. 85–102 [EA 1971]
- Schneegans, Heinrich (1894): Geschichte der grotesken Satyre. Straßburg
- Seruya, Teresa (1999): Wolfgang Kayser in Portugal. Zu einem wichtigen Kapitel der portugiesischen Germanistik. In: Fürbeth, Frank u. a. (Hg.): Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa. 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846–1996), S. 715–726
- Siemes, Christof (2001): Blaubärs Reise in die Nacht. In: Die Zeit, 06.09.2001
- Todorov, Tzvetan (2013): Einführung in die fantastische Literatur. Berlin [frz. EA 1970]
- Vogler, Christopher (2010): Die Odyssee des Drehbuchschreibens. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Aktualisierte und erweiterte Aufl. Frankfurt/M. [amer. EA 1998]

Internetquellen

- Moers, Walter (2001b): Wilde Reise durch die Bilder. Ein Essay von Walter Moers. <https://web.archive.org/web/20030305225849/http://www.wilde-reise.de/seite1.shtml> [Zugriff: 29.12.2024]
- Troglauer, Sandra (2002): Moers, Walter: Wilde Reise durch die Nacht. In: KinderundJugendmedien.de. Wissenschaftliches Internetportal für Kindermedien und Jugendmedien. <https://www.kinderundjugendmedien.de/werke/6291-moers-walter-wilde-reise-durch-die-nacht> [Zugriff: 29.12.2024]

Abbildungsverzeichnis:

Alle Abbildungen wurden folgendem Bildband entnommen; die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Buch:

Paré, Alix / Sueur-Hermel, Valérie (2023): *The Fantastic Gustave Doré. A unique retrospective of Gustave Doré's most beautiful prints and grandest pictures selected from his diverse oeuvre of more than 10.000 illustrations.* München [u. a.]

Abbildung 1: Ludovico Ariost: *Orlando furioso* (1516), illustriert 1879, *Rogero, astride the hippogriff, saves Angelica*, Canto X, 107 (S. 136)

Abbildung 2: Ludovico Ariost: *Orlando furioso* (1516), illustriert 1879, *Roger, fleeing, encounters foolish and ugly hybrid creatures*, Canto VI, 62 (S. 141)

Abbildung 3: Samuel Taylor Coleridge: *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), illustriert 1876, *Death and a woman with leprous skin throw dice for the souls of the sailors* (S. 197)

Kurzvita

Sabrina Dunja Schneider ist Doktorandin am Institut für Germanistik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Literatur um 1800, Dramentheorie, Medizin und Literatur, historische Anthropologie, Wissensgeschichte.

Hues of Health and Horror

Visualising Uncanny Adolescent Mental Health through Video Game Space Design

LEA MERLE BACHMANN / HEBAH UDDIN

This paper explores the intersection of mental health representation and spatial design in the American indie RPG game *Omori* (2020). As stigma surrounding mental illness gradually decreases in some cultural contexts, notably the United States, *Omori*'s production context, video games increasingly incorporate more nuanced depictions of mental health. *Omori* exemplifies this shift by visualising the inner psychological struggles of its adolescent protagonist Sunny through its distinctive spatial aesthetics and horror elements. The game employs a dual-world structure – Faraway Town and the dissociative dream world Headspace – alongside two liminal spaces, White Space and Black Space, to convey stages of trauma, repression, and coping. This analysis draws on van Gennep's rites of passage, Freudian uncanny theory, and Kristeva's concept of abjection to argue that *Omori* uses interactive spatial storytelling to depict the typically invisible nature of mental illness. Unlike earlier games that rely on harmful stereotypes, *Omori* invites players into an empathetic engagement with trauma and psychological fragmentation through gameplay and choice-based narrative outcomes. Ultimately, this paper suggests that *Omori* contributes to a broader discursive trend in which video games act as a medium for negotiating mental health in ways that challenge traditional narratives and encourage complex, individualised understandings of psychological suffering.

Trigger warning: *This paper discusses topics related to trauma, mental health issues, self-harm, and suicide, which may be distressing to some readers. Please engage with the content at your discretion and seek support if needed.*

The mostly invisible nature of mental health challenges contributes to the persistence of stigma and, consequently, negative media representation, which in turn continues to affect those wishing to seek support. While countries like the United States have reported gradual reductions in mental health stigma and increased acceptance of therapy, other nations – such as Germany – are witnessing these shifts at a more measured pace. The change in societal discourse and gradual destigmatisation influences not only everyday utterances but also media productions, leading to an increase of nuanced mental illness representations in popular media. Video games in particular have seen an increase of titles concerning mental illness due to the increasing reduction of stigma in game-production countries, such as the United States, and a growing demographic of young players seeking to explore the this topic through interactive media. (Szekely et al. 2024) Many earlier published video games incorporate mental health as a feature to make NPCs or locations dangerous or threatening to the player in often ableist and reductive ways.¹ A common trope is the use of the mental asylum as a backdrop,

¹ An NPC is a non-player character, and refers to any character in a video game that the player cannot control with their actions.

with patients portrayed as monstrously distorted and irredeemable adversaries, as seen in *Alice: Madness Returns* (2011), *Outlast* (2013) and *The Evil Within* (2014). While some modern video games still tend to reproduce negative stereotypes of mentally ill individuals, current video games – particularly »indie« or non-mainstream video games – demonstrate a trend towards more nuanced depictions with mentally ill individuals as protagonists, such as in *Life is Strange* (2015), *Hellblade: Senua's Sacrifice* (2017), *Disco Elysium* (2019) or in this paper's chosen game *Omori* (2020). Therefore, video games, like literature, have become a medium through which concepts of health and illness are negotiated and explored. (von Jagow / Steger 2009, p. 95)

This increasing number of games featuring depictions of mental health also influences game studies research, leading to an increase in publications. However, most publications focus on the overpowering negative portrayal of mental health (Buday et al. 2022; Kowal et al. 2021) or the game's potential for psychotherapeutic practices (Bocci et al. 2023; Granic et al. 2014), neglecting other potentials of incorporating mental health. Research about *Omori* has so far focused on the game's educational potential (Castiglione 2024), the unpredictability of the narrative structure due to trauma (Dewanto/Suprajitno 2024) – reminiscent of the concept of the unreliable narrator in literature – and the environmental design. (Younis/Fedtke 2024) As an extension of current research, this paper argues that the video game *Omori* (2020) uses spatial design and horror elements to visualise the mostly invisible mental health suffering of the adolescent Sunny, using the video game's explicit interactivity to highlight the overall spectrum and individuality of mental health experiences.

The American RPG game *Omori* follows 16-year-old Sunny as both protagonist and sole playable character, whose mental health has been declining for four years following his older sister Mari's accidental death. Attempting to reframe the accident out of fear that he might have contributed to it, 12-year-old Sunny and his friend Basil stage the event as a suicide, leading to Sunny repressing the memories due to trauma. As part of his repression, he constructs and inhabits a dissociative dreamworld² as an alter-ego called Omori. The game consists of two main game planes – the »real« Faraway Town and the »imagined« Headspace – and two opposing liminal spaces – White Space and Black Space. The four spaces symbolise not only Sunny's fractured memories but also different coping mechanisms as the following spatial and psychoanalytical analysis demonstrates. Though *Omori* is classified as an adventure game, specifically inspired by the conventions inherent in Japanese role-playing games, or JRPGs, its utilisation of dark and unsettling elements, particularly to address suicidal tendencies, and depression, make it unsurprising that the developer has deemed it a horror game.

Additionally, the complex spatial design as well as its interactivity and potential for immersion (Schallegger 2017, p. 27) influence *Omori's* video game experience. Therefore, the player does not only function as a recipient of information, but also has an essential influence on the storyline progression. (Zelling 2023, p. 38) In *Omori* this is especially significant during the end of the game, when the player's choices will affect the course of the storyline, with the focus on Sunny's mental health progression, allowing for six potential endings: two good endings (Good and Secret Flower Endings), three Sunny

² The psychoanalytical concept of dreams, following Sigmund Freud, as well as the categorisation of different types of dreams would be an interesting concept to apply. For further reading please refer to Freud (1961) or Schäfer (2023).

suicide endings (Bad Ending, True Route, Hikikomori³ Route) and one with him never getting over his trauma and suffering for the rest of his life, while his friend Basil commits suicide due to guilt (Abandon Ending). (Omori Wiki 2023a) Depending on the ending, Sunny demonstrates re-traumatisation experiences or suicide, which can influence the players' experiences and possibly their mental health in general.⁴ Overall, statistics show that more than 2.3 million players purchased the game, playing for an average of 22.8 hours, and 97.3 % have left positive reviews. (Video Game Insights 2025) The sheer number of players and positive reviews indicate gamers' desires for games approaching the topic in a more nuanced way, incorporating fewer stereotypes than previously utilised for the topic.

In line with this observation, a seemingly recurrent desire for mental health depiction is that of the ›authentic depiction‹. (Anderson 2020, p.21) Such a desire goes back to stigmatising media narratives of mental health through recurring tropes and to the aspiration for more varied and less negative portrayals. (Ibid.) This is especially true because »[p]lacing players in the empathetic position of experiencing a fictional character's mental illness, eschewing adventure or excitement, can make mental illness seem more relatable.« (Ibid, p.27) However, aiming for accurate depiction implies that there is a singular experience, and different individuals experience depression or trauma in varying ways. Although *Omori* might also partly »rel[y] on old tropes of mental illness as a justification for the game's horror« (ibid., p. 29), aligning with more modern media depictions of mental illness (Schäfer 2015, p. 234), it allows the player to experience significantly individualised, differing and gradual stories of the trauma and mental illness of the adolescent Sunny, as the following analysis shows.

Spatial design and the uncanny adolescent

»Welcome to White Space. You've lived here for as long as you can remember«: This opening line introduces players to *Omori*'s world and quickly establishes colour and space as two crucial keywords in understanding the four dimensions the titular protagonist navigates. The colour functions not only as aesthetic choice but also as indicator for the protagonist's mental health state, as well as indicating switches between the game's spaces: White Space, Headspace, Black Space and Faraway Town, which will be introduced and discussed in the following as part of the mental health and psychological horror aesthetics in *Omori*.

However, before the spatial design of *Omori* is discussed in more detail, two relevant and complex concepts will be briefly introduced: adolescence and the uncanny.⁵ Although adolescence cannot be discussed in detail here, it can be defined as encompassing »im weitesten Sinne alle psychischen, physiologischen und sozialen Veränderungen« [in the broadest sense all psychological, physiological and social changes] (Weinkauff /von

³ Hikikomori is a »form of severe social withdrawal [...] frequently described in Japan and characterized by adolescents and young adults who become recluses in their parents' homes, unable to work or go to school for months or even years.« (Teo /Gaw 2016, p. 1)

⁴ This paper cannot elaborate on the reception process or the potential positive or negative impacts on the player's mental health. For a literature review and research on this topic, please consult Halb-

rook et al. (2020). Because the Werther effect is still considered controversial and influences discussions surrounding suicide depictions in media, we would also like to offer two more sources: firstly, Martus (2009) for the theory of the Werther effect, and secondly for media depiction guidelines concerning mental health depiction, the World Health Organisation (2023).

⁵ For more details, see Stemmann (2019) and Freud (2003).

Glaserapp 2018, p.128) in the context of contemporary societies »zwischen dem Ende der Kindheit und dem Übergang zum Erwachsenenalter« [between the end of childhood and the transition to adulthood]. (Ibid., p.127)⁶ This period of transition is especially relevant; Stemmann (2019) emphasises the impact of literary space on adolescence, a concept underlying our spatial design analysis. Just as Stemmann states in her analysis of Kevin Kuhn's *Hikkomori* (2012), *Omori* functions as does the novel's protagonist Till, who remains isolated and immovable in the ›real space‹. He also escapes into an alternative space inaccessible to his parents (Stemmann 2019, p.150), although Till escapes into a virtual space while Sunny escapes into an imagined world.

In this game the adolescent protagonist's depiction and his experiences in the alternative spaces include what Sigmund Freud calls the »uncanny.« Following Freud, the term uncanny refers to »the realm of the frightening, of what evokes fear and dread. It is equally beyond doubt that the word is not always used in a clearly definable sense, and so it commonly merges with what arouses fear in general« (Freud 2003, p.123) Freud's definition also rests on the understanding of this aesthetic as arising when the repressed or hidden becomes visible, particularly in family contexts and dynamics. This is applicable to *Omori* because Sunny subconsciously suffers from the repressed memories of Mari's death. It is therefore, at the same time, both familiar and strange to the perceiver, since even the player only gradually finds Sunny's memories and therefore the reason for both the appearance of Somethings⁷ and the incoherences in the storyline. The Freudian uncanny can be extended by Julia Kristeva's »abjection,« which refers to »whatever disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules; the in-between, the ambiguous [...] a composite of judgment and affect, condemnation and yearning, signs and drives.« (Kristeva 1982, p.4) In *Omori* the disturbances within White Space and Black Space, discussed in the following sections, are perfect examples of the in-between and ambiguous. In line with what Stemmann argues in the context of young adult novels, the protagonist's internal struggles are mirrored in the topographical dimension of the game's story, suggesting space and psyche are interdependent (2017, p.53), as the following analysis aims to show.

White Space

As indicated by its name, White Space is monochrome, reminiscent of the consolidated motif of the white space between life and death often found in films or series.⁸ It also creates a sense of liminality. But not only the space is monochrome: Sunny, and hence also *Omori*, becomes monochrome following Mari's death– a detail that remains unchanged even when he leaves White Space for his utopic dream world Headspace, where his friends and other characters exist in vivid colour. The sparse White Space functions as a »hollow, risk-free form of escapism [...] in an environment free of triggers and memories related to his trauma.« (Younis / Fedtke 2024, p.311)

The depicted space in Figure 1 only contains, for *Omori*'s use, a laptop, sketchbook, tissue box, light bulb, door and the cat Mewo. The latter, when clicked, poses a question

⁶ Unless otherwise noted, all translations are by the authors.

⁷ The Somethings are antagonistic beings based on *Omori*'s perception of Mari's dead body, who pursue *Omori* whenever he encounters them, and force him to flee before they overtake him.

⁸ It should also be noted, when considering the significance of whiteness for this space, that white is also traditionally a colour of mourning in Japan, worn by funeral attendees, while the dead are also clothed in a white *kyokatabira*. For further reading, see Davisson (2012).

that encapsulates the inert nature of Omori's existence in this room: »Waiting for something to happen?« The emptiness conveyed through the sparse selection of objects mirrors the overall emotional numbness portrayed by the character Omori, shown in the bottom left corner. The minimalist interior décor of White Space highlights the feeling of Omori's isolation and loneliness. At the same time, White Space functions as a safe space to which Sunny repeatedly escapes in moments of being emotionally overwhelmed. This duality can

be read as a parallel to the motif of a padded cell in a mental hospital – supposedly for safety but uncanny at the same time.

This dichotomy between safety and unease is also evident in Omori's character depiction. Although Omori is shown as »feeling well« with full health points (designated by hearts) and magic points (delineated in the game as »juice,« and allowing him in the usual fashion of JRPGs to wield special skills beyond the rote attack mechanism), his facial expression as well as the potential selection of »stab« simultaneously highlight his mental struggles. The red hand icon, along with the vibrant indicators for level, health and magic, disrupts the otherwise black-and-white aesthetic, with the colour red functioning as ominous foreshadowing – hinting at themes of self-harm or suicide. In contrast to typical game conventions, where the »stab« option directs the character to attack an enemy, in *Omori*, choosing this action leads to Omori stabbing himself.

Stabbing the alter-ego Omori in the alternative spaces functions as a foreshadowing of the fight between Sunny and his alter-ego, as an embodiment of Sunny's trial, in order to break with his escapist coping mechanism. The action being placed in the hand of the player is a provocative and deliberate choice that evokes ludonarrative dissonance. A concept coined in 2007 by video game designer and director Clint Hocking, ludonarrative describes an opposition between the ludic structure, or gameplay, and the narrative structure, or the story. This disconnect is often utilised to unsettle the player and force them to confront and justify their actions rather than mechanically following the game's directives. (Hocking 2007) Having to take the knife in hand for the game to proceed directly conflicts with the childlike innocence expressed by the narrative to that point and makes the player directly complicit in aiding Omori's self-harm. Hence, the unsettling aspect of potentially deciding for the adolescent character to suicide themselves⁹ goes hand in hand with the concept of the uncanny.

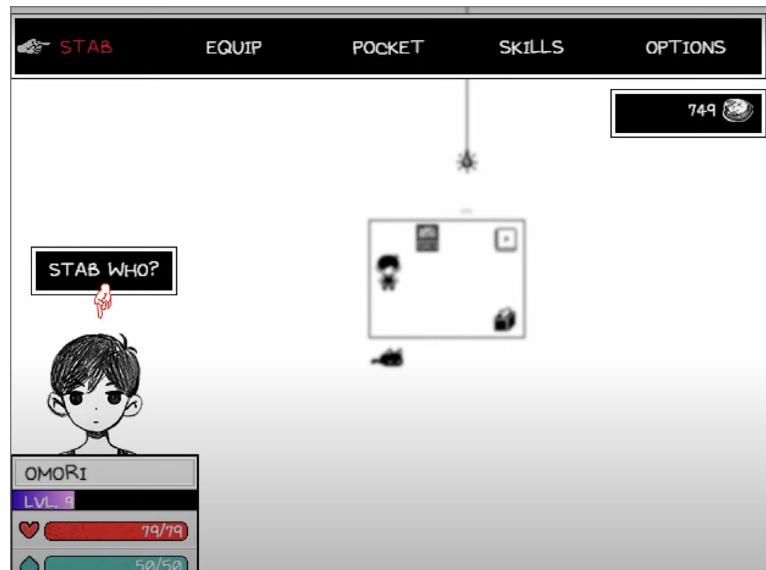


Fig.1
Screenshot of
White Space in
Omori.

⁹ Due to the space constraints of this paper the motif of suicide and its associated discourses cannot be discussed in detail. This paper follows the dominant Western, Christian discourse that suicide is a sin and hence something negative to be prevented. Considering Omori's development in and marketing

toward an American audience, it may be helpful to refer to the US Congress H.R. 5514, the Suicide Prevention Act, in considering this perspective and associated reception. For opposing positions, please refer to the philosophers Schopenhauer, Nietzsche or Améry.

However, unlike the potential of choices to influence the game's progression, in one instance the player does not have any options if they want to continue the game. For the game to progress the player (or the alternative persona Omori) must leave White Space, whether through the open doorway in the game's first few minutes, or by stabbing himself later on. The leaving of White Space following the escape from the ›realk world – Faraway Town – functions as a secondary *rite de séparation* and is crucial to start van Gennepe's three-part *rite de passage*. It consists of ›rites de séparation« (separation), ›rites de marge« (transition) and ›rites d'agrégation« (reincorporation) (van Gennepe 2005, p. 21), which Stemmann uses for the analysis of the interconnection of adolescence and space. (Stemmann 2019, p. 3) Also relevant is that Sunny is 16 years old at the start of the game, which coincides with van Gennepe's statement that male adolescence, and hence the *rite de passage*, starts at age 16 (2005, p. 65); however, due to the game's interactivity, the player is also given a choice never to leave White Space (Zelling 2023, p. 39) – effectively refusing to begin the rite of passage and hence failing the developmental tasks of adolescents. (Schäfer 2015, p. 14; Stemmann 2019, p. 169) If the player chooses not to leave White Space, there is only one possible outcome: suicide. This establishes White Space as both a refuge and a trap, mirroring the potentially deadly consequences of escapism in the face of trauma.

Headspace

During the tutorial stage of *Omori*, the character discovers a door that leads from the confines of White Space into Headspace. Omori and the player are both instantly immersed in a colourful environment; however, on closer inspection, the palette is still limited to nocturnal, twilight hues of purple, and there is a sense of frailty to his interactions with its inhabitants, which focus less on deep conversation and more on superficial childish play.

Unlike the liminal White Space as in-between, safe and entrapping space, Headspace, a near-utopia, represents childhood as happy and innocent, as perpetuated in dominant societal discourse. Headspace is therefore a realm of nostalgia filled with idealised memories of Sunny's childhood where Omori symbolically reverts to childhood.

This reversal is reinforced through environmental design, including ›toys littered throughout the room, such as in the baseball bat on the ground, the snake toy on the stairs, and the doll on the counter.« (Younis/Fedtke 2024, p. 318) The overall aesthetic thus imbues the space with, according to theorist Svetlana Boym, ›a longing for a home that no longer exists or has never existed [...] a sentiment of loss and displacement, but also a romance with one's own fantasy« (quoted in Heithausen 2022, p. 82).

This near-utopia is frequently disrupted by horrific entities that slip through the cracks, since Headspace also ›occupies the realm of the uncanny« (Spittle 2011, p. 315), feeling ››not quite right«; familiar but unfamiliar.« (Ibid., p. 314) Even as Headspace is filled with toys, pastel colours and childlike symbolism, these elements of childhood are often



Fig. 2
Screenshot of
Headspace in
Omori.

tainted with horrific imagery due to the encroaching Black Space and Sunny's unresolved emotions – for example, visible tentacles creeping out of an otherwise idyllic lake. The recurring duality as essential for the uncanny not only reflects in the game's spatial design but also in the construction of other elements: An example of this disruption of childhood innocence occurs early in the game when Omori's friend Basil vanishes after a panic attack, leaving no clues except a small hole in the floor where he stood. Other unsettling elements in Headspace include battles with creatures that appear outwardly cute but can inflict harm on Omori and his friends. Over time, Basil's home – the Old Shoe depicted in Figure 2 – begins to rot under the influence of the encroaching Black Space, which harbours Omori's most repressed memories and fears. This gradual breakdown suggests that even the most seemingly idyllic escapist spaces cannot remain untouched by underlying trauma, and that escapism is not a long-term solution.

Black Space

Unlike White Space and Headspace, Black Space only emerges later in the game, though hints of its existence flicker in and out of previous encounters Omori has with his unconsciously embedded trauma: Basil's drawn and shocked face against a black backdrop during his panic attack, for example, and two brief, disturbing black-and-white introductory sequences when first entering White Space in the initial moments of the game, and at the start of its second phase when introducing the player to Sunny as Omori's alter-ego. The inclusion of and emphasis on Omori as Sunny's

alter-ego recalls Lacan – specifically, the function of the mirror stage as the establishment of the relationship between »dem Organismus und seiner Realität – oder [...] zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*« [the organism and its reality – or [...] between the *inner world* and the *environment*]. (Lacan 1973, p. 66)

The mirroring space is designed as the antithesis of White Space, not only in colour but also in function. Rather than a risk-free environment, it is filled with triggers and suppressed memories. This space symbolises the player's confrontation with Sunny's mental demons. It therefore visualises subconscious struggles, allowing the player to interact with otherwise invisible triggers. The colour choice of black reflects both the negative experiences stored here and the act of repression itself – blank, dark and inaccessible memories.

The quest for regaining his lost memories leads Omori to the Lost Library, which is part of the Black Space but accessible through Headspace. Like Omori's repressed memories, this is a sunken, subconscious location: »it used to be above the ground in Pyre Forest, evidenced by some picnic dialog where Mari talks about a library that sank into the ground.« (Omori wiki 2023b) The solitary facing of Omori's Lost Library evokes the

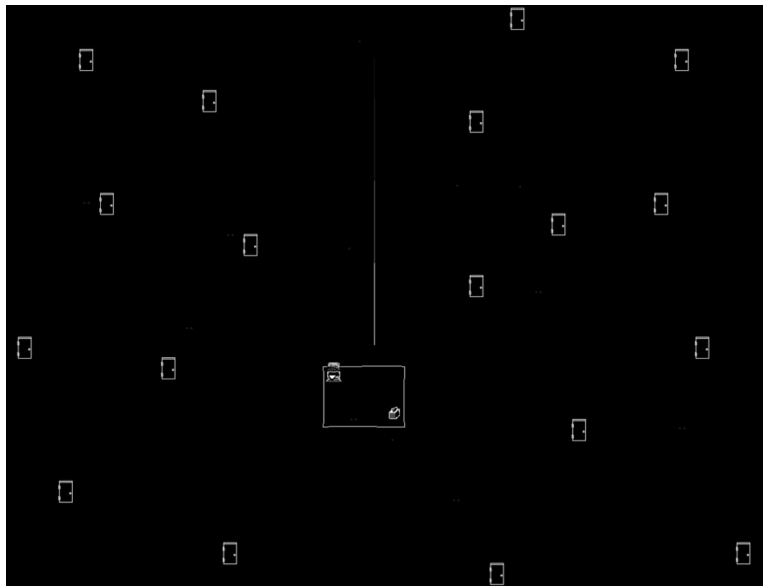


Fig. 3
Screenshot of
Black Space in
Omori.

Jungian concept of the Shadow as »that hidden, repressed, for the most part inferior and guilt-laden personality.« (Jung 1968, p. 266) If there had been any of Headspace's childish, cheery décor here, it has now dwindled away and become dark, with the notable features of the place including cobwebs, broken trees, and dusty bookshelves. This space externalises Omori's trauma, whereas White Space reflected his coping mechanisms in hiding it.

As mentioned previously, Omori and the player must visit this space alone and face this guilt for the initial visit, though Omori's friends (as a party able to support him in any battles he may face with antagonistic forces, according to the media-specific characteristics of RPG) are able to join him later. This marks a turning point at which Omori must engage with his forgotten past and must take on the responsibility to start on his own, »individuation [...], by which man is made one.« (Ibid., p. 170)

The Shadow can also be found in the aesthetics of this space—deserted, dark and infested with Somethings, »visually reminiscent of Mari's corpse.« (Younis / Fedtke 2024, p. 320) This design choice ties Omori's trauma directly to the visual representation of his most significant source of fear and guilt. The game designers reinforce this connection by offering an achievement called »Repressed« if the player avoids regaining these painful but necessary memories. (Ibid. p. 324)

The interplay between trauma and visual representation aligns with Kristeva's abjection as particularly visible in the precarious in-between stage of adolescence, due to the body and identity being in transition, and thus the boundaries between human and monster are blurred. (Kristeva 1982, p. 129) The latter construct can be applied to Sunny / Omori's sister Mari and her appearances in the story, which are both innocuous (in her original human form in Headspace) and demonic (as a deformed depiction of her death in Black Space and a few times in Headspace as the story progresses). It can, however, also be applied to Sunny himself and his vacillation between his true self and his repressive Omori side, who – if given complete control of their state and body – will choose suicide over reunification.

Sunny's split self, and the existence of Omori, is a demonstration of the identity conflict as defined by Erikson, particularly within the adolescent stage of identity formation, the »negative identity [that] is the sum of all those identifications and identity fragments which the individual had to submerge in himself as undesirable or irreconcilable or by which atypical individuals and marked minorities are made to feel ›different‹.« (Erikson 1970, p. 733) The clash between identity and negative identity, demonstrated in Sunny's and Omori's concluding fight, is also mentioned as »a specific rage aroused wherever identity development loses the promise of a traditionally assured wholeness« (ibid.); this may conclude negatively if the negative identity becomes the dominant one, but can alternatively conclude in the triumph of the original identity and the reunification of the self.

The complexity of incorporating the mental health issue, or in this case Omori as representation to fight against and as protector at the same time, breaks the stigmas of mental illness, as the differentiation between associated coping mechanisms like Sunny's escapism does not solely have adverse effects but also functions as a protection mechanism. Consequently, in *Omori*, the sheer complexity of possibilities afforded by the medium's interactivity and diverse game-design elements allows for a more layered depiction of mental health and thus a potential for critical, individualised and destigmatised representation. Therefore, the game opens the door for the discussion of the spectres not only of mental health but also for the very binary of illness and health

itself, extending to the classification of time-limited and life-long conditions. This representation aligns with Bettina von Jagow and Florian Steger's statement that health is not merely »die Absenz von Krankheit« [the absence of sickness] (2009, p. 62) because health itself is a spectrum and cultural construct with different in-between stages. However, the introduced spaces and their different environmental designs not only represent elements of this specific visualisation of aspects of Sunny's mental health—e.g. Headspace as wishful returning to idealised version of Sunny's childhood before Mari's death, White Space as escapism and forgetting, Black Space as trauma space and space of sealed memories, and Faraway Town as trigger and home simultaneously – but they also play an essential part in the previously mentioned rite of passage associated with adolescence.

Faraway Town

Of the four potential spaces – White Space, Headspace, Black Space and Faraway Town – the player can explore alongside Omori once the decision to leave White Space is made, Faraway Town represents the in-game reality. This is where Omori's true identity Sunny resides, or more precisely where he is initially shut off from Faraway Town, in his childhood bedroom (Zelling 2023, p. 44) until he leaves his hikikomori life behind and leaves the house. Interestingly, many publications analysing the game's environmental design overlook Faraway Town and only focus on the other three imaginary spaces (Younis / Fedtke 2024), although Faraway Town is essential for Sunny's depiction of adolescence in the video game.

Faraway Town, the supposed reality, represents the physical world in which Sunny exists. However, this space is no less haunted – Omori's house, particularly in its darkest form, mirrors the unsettling atmosphere, horror elements and near impenetrable darkness of Black Space, further reinforcing the idea that reality and the mind's constructed spaces are not so easily separated. Objects, such as Omori's sketchbook, found here – as well as in White Space – also appear in distorted forms in Black Space and Headspace. Even in the light of day, the subspaces available for the player's exploration alongside Sunny are forlorn and desolate. Sunny's house is filled with moving boxes while his mother, who remains physically absent throughout the whole game¹⁰ and only leaves messages for Sunny, prepares to move away from the site of the family's personal tragedy and his own lingering trauma.



Fig. 4
Screenshot of
Faraway Town in
Omori.

¹⁰ The absence of parents in *Omori* is another interesting element we cannot focus on in this paper. However, the family dynamic also in the context of

depicting adolescence is another interesting research aspect (see Stemmann 2019).

Faraway Town, therefore, ultimately serves not only as the setting for the initial separation but also the reincorporation of the rite of passage (van Gennep 2005, p. 21) that Sunny must undergo. The journey through White Space and Headspace allows him to regress into childhood as a form of escapism, but he must overcome this. The darkness and monsters, both literal and metaphorical, act as trials in the individuation which are part of the second phase in the rite of passage – the transition. (Ibid.) In the game's good ending, Omori regains colour, symbolising his maturation and reintegration with his true self and therefore his successful finishing of the last step of the rite of passage. (Ibid.) However, during the final confrontation, Sunny loses his right eye – serving as a lasting physical reminder of the otherwise invisible toll that mental health struggles can take on individuals. While van Gennep introduces *rites de passage* primarily as socially embedded process (ibid., pp. 14–16), Omori can be classified as a modern, psychologically individual, variant. However, during the journey through the different imagined spaces, Sunny still imagines a social group, reminiscent of his existing friend group in Faraway Town, to help him navigate the different challenges and to fight the battles together, creating a pseudo-societal context. In the end, the potentially successful passing of adolescence by reintegration leads to Sunny's return to the real world, to the replacement of the pseudo-society by real society, and with that to a change in Sunny's societal role.

The game's conclusion

After finding the missing Basil, as an essential part of the game, and once Sunny regains his suppressed memories, the journey and hence the game concludes with a battle between Sunny, the original adolescent identity from Faraway Town, and Omori, his imagined persona inhabiting White Space, Black Space, and Headspace.

As Figure 5 shows, the visual is set against a grotesque red-black background of distorted limbs and indistinct organic forms, while the dialogue box reads, »You killed MARI. She loved you and you killed her.« – a

line that functions as both accusation and self-revelation. The recurring dichotomies once again find their way into the game's visuals since the character of Omori, rendered in stark monochrome with saturated red staining his limbs and torso, appears visually distinct from the neutral, unaffected portrait of Sunny. This juxtaposition underscores the psychological fragmentation within the protagonist, separating the constructed emotional detachment of the everyday self from the unbearable trauma carried by his repressed shadow. The red surroundings, composed of what appear to be Mari's dismembered limbs, foregrounds the collapse of bodily integrity, evoking disgust, fear and attraction in the player. The red-black palette and the blood-like smears covering Omori's limbs suggest violence against the reimagined Mari, or the Somethings, but also self-infliction, underscoring the interpretation that this confrontation is as much about the

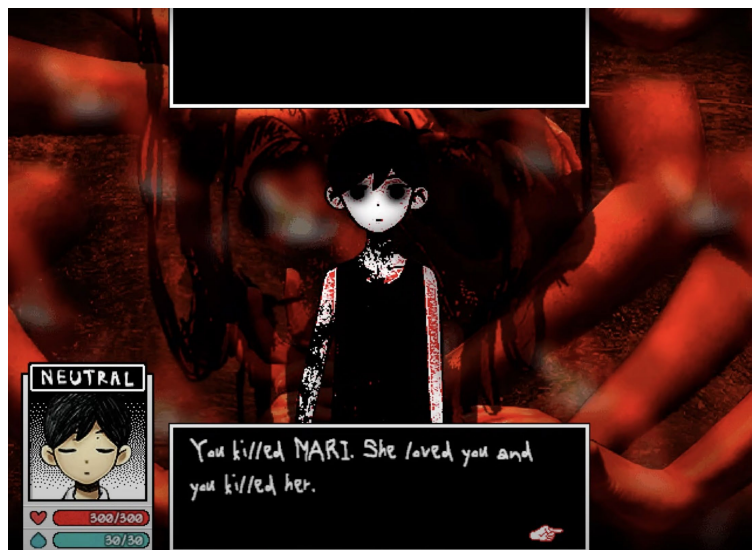


Fig. 5
Screenshot of the
battle between
Omori and Sunny.

threat of suicide as it is about repressed memories. As mentioned previously, depending on the player's choices, the second phase accordingly either ends with the reintegration of Omori into Sunny or with the failure to do so and therefore with the failed process of adolescence and potentially the protagonist's suicide. (Stemmann 2017, p. 26)

To summarise, *Omori* employs space and interactivity to visualise the psychological struggles of its protagonist, providing an example of how contemporary video games can articulate individual experiences of mental illness. By positioning the player as an active participant in Sunny's journey through spaces like White Space, Headspace, and Black Space, the game blurs the boundaries between narrative and gameplay, evoking the Freudian uncanny and Kristeva's abjection to reflect internal conflict. Unlike earlier horror games that reduced mental illness to a trope, *Omori* invites players to navigate the fragmented psyche of an adolescent in crisis, thereby fostering an empathetic understanding of trauma and repression. Thus, the game not only expands the narrative potential of video games as a medium but also contributes to an ongoing cultural re-evaluation of how mental health can and should be represented in popular media.

Primary Literature

Omocat (2020): *Omori*. Los Angeles

Secondary Literature

Anderson, Sky LaRell (2020): Portraying Mental Illness in Video Games. Exploratory Case Studies for Improving Interactive Depictions. In: Loading. The Journal of the Canadian Game Studies Association, Vol. 13, No. 21, pp. 20–33

Bocci, Francesco et al. (2023): Putting the Gaming Experience at the Center of the Therapy – The Video Game Therapy® Approach. Healthcare, Vol. 11, No. 12, p. 1767. <https://doi.org/10.3390/healthcare11121767> [Accessed 01.03.2025]

Buday, Jozef et al. (2022): Depiction of Mental Illness and Psychiatry in Popular Video Games over the Last 20 Years. In: Frontiers in Psychiatry, Vol. 13. DOI 10.3389/fpsyt.2022.967992 [Accessed 08.04.2025]

Castiglione, Alessio (2024): *Omori*, Playing With Trauma. A Case Study. In: Journal of Inclusive Methodology and Technology in Learning and Teaching, Vol. 4, No. 1, pp. 1–13

Dewanto, Deanya P.N./Suprajitno, Setefanus (2024): Exploring Narrative Structure and Immersion in the Game OMORI: Unpredictability and Trauma as Guiding Principles. In: KataKita. Journal of Language, Literature, and Teaching, Vol. 12, No. 3, pp. 291–298

Erikson, Erik H. (1970): Autobiographic Notes on the Identity Crisis. In: Daedalus, Vol. 99, No. 4, pp. 730–759

Freud, Sigmund (1961): *Gesammelte Werke II/III*. Dritte Aufl. Frankfurt/M.

Freud, Sigmund (2003): *The Uncanny*. Trans. David McLintock. London.

Gennep, Arnold van (2005): *Übergangsriten*. Trans. Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/M. [3rd expanded ed. Originally published in French in 1909]

Granic, Isabela et al. (2014): The Benefits of Playing Video Games. In: *American Psychologist*, Vol. 69, No. 1, pp. 66–78.

Halbrook, Yemaya J. et al. (2019): When and How Video Games Can Be Good: A Review of the Positive Effects of Video Games on Well-Being. In: *Perspectives on Psychological Science*, Vol. 14, No. 6, pp. 1096–1104

- Heithausen, Cordula (2023): Being a Child Again Through Gameplay. Glückstadt
- Jagow, Bettina von / Steger, Florian (2009): Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog. Göttingen
- Jung, Carl G. (1968): The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 9: Part II. In: Aion. Researches into the Phenomenology of the Self. Transl. R. F. C. Hull. New York [2nd ed.]
- Kowal, Magdalena et al. (2021): Gaming Your Mental Health: A Narrative Review on Mitigating Symptoms of Depression and Anxiety Using Commercial Video Games. In: JMIR Serious Games, Vol. 9, No. 2, pp. 1–13. DOI: 10.2196/26575 [Accessed 08.04.2025]
- Kristeva, Julia (1982): Approaching Abjection. In: Oxford Literary Review, Vol. 5, No. 1/2, pp. 125–149
- Lacan, Jacques (1973): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Haas, Norbert (ed.): Jacques Lacan: Schriften I. Olten, pp. 61–70
- Martus, Steffen (2009): Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* als Medienskandal. In: Friedrich, Hans-Edwin (ed.): Literaturskandale. Frankfurt/M., pp. 29–43
- Schäfer, Iris (2015): Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende. Frankfurt/M. [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 101]
- Schäfer, Iris (ed.) (2023): Traum und Träumen in Kinder- und Jugendmedien. Intermediale und transdisziplinäre Analysen. Paderborn [Traum – Wissen – Erzählen; 15]
- Schallegger, René (2017): WTH Are Games? Towards a Triad of Triads. In: Helbig, Jörg / Schallegger, René (eds.): Digitale Spiele. Köln, pp. 14–49 [Klagenfurter Beiträge zur Visuellen Kultur; 5]
- Spittle, Steve (2011): »Did This Game Scare You? Because it Sure as Hell Scared Me!« F. E. A. R., the Object and the Uncanny. In: Games and Culture, Vol. 6, No. 4, pp. 312–326
- Stemmann, Anna (2017): Wenn das Ich ein anderer ist. Psychische Dispositionen in der aktuellen Jugendliteratur. In: JuLit, No. 3, pp. 25–31
- Stemmann, Anna (2019): Räume der Adoleszenz. Deutschsprachige Jugendliteratur der Gegenwart in topographischer Perspektive. Stuttgart [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 4]
- Weinkauff, Gina / von Glasenapp, Gabriele (2018): Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn [3rd, updated and expanded ed.]
- Younis, Aya / Fedtke, Jana (2024): »You’ve Been Living Here For as Long as You Can Remember«: Trauma in OMORI’s Environmental Design. In: Games and Culture, Vol. 19, No. 3, pp. 309–336
- Zelling, Wendy (2023): Coming-of-Age in Videospielen. Überlegungen zum Genre der Adolescent Games. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Vol. 7, pp. 35–49

Websites

- Davisson, Zack (2012): What is the White Kimono Japanese Ghosts Wear? Hyakumonogatari Kaidankai: Translated Japanese Ghost Stories and Tales of the Weird and the Strange. <https://hyakumonogatari.com/2012/04/04/what-is-the-white-kimono-japanese-ghosts-wear/> [Accessed 08.04.2025]

- Hocking, Clint (2007): Ludonarrative Dissonance in BioShock. Click Nothing: Design from a Long Time Ago. https://clicknothing.typepad.com/click_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html [Accessed 01.03.2025]
- Omori Wiki (2023a): Endings. <https://omori.wiki/Endings> [Accessed 01.03.2025]
- Omori Wiki (2023b): Lost Library. https://omori.fandom.com/wiki/LOST_LIBRARY [Accessed 08.04.2025]
- Szekely, Raul et al. (2024): Mental Illness Portrayals in Video Games. Psychology Today. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/surrey-minds/202412/mental-illness-portrayals-in-video-games-can-they-do-good#:~:text=Many%20video%20games%20reinforce%20harmful,empathically%2C%20drawing%20from%20lived%20experiences> [Accessed 08.04.2025]
- Teo, Alan Robert/Gaw, Albert C. (2016): »Hikikomori, A Japanese Culture-Bound Syndrome of Social Withdrawal? A Proposal for DSM-V.« <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC4912003/> [Accessed 08.04.2025]
- Video Game Insights (2025): OMORI Steam Stats. <https://vginsights.com/game/omori> [Accessed 01.03.2025]
- World Health Organization (2023): Preventing Suicide: A Resource for Media Professionals. <https://www.who.int/publications/i/item/9789240076846> [Accessed 01.03.2025]

Kurzvita

- Lea Merle Bachmann, M. Ed., is a dual-degree PhD candidate at the Universities of Cologne and Arizona. Her research interests include narratives of illness, inclusion, politics and ethics in contemporary children's and young adult literature/media.
- Hebah Uddin, MFA, is a PhD candidate in Children's Literature at the University of Pittsburgh. Her research interests include horror and gothic fiction, particularly in Black children's and young adult horror, Black feminist studies and video game studies.

Uncanny Funnies

Funktionalisierungen des Unheimlichen im populären Kinderhörspiel am Beispiel von *Bibi Blocksberg*

HARTMUT HOMBRECHER

Es mag erstaunen und wird nicht von allen Erwachsenen goutiert, dass in der für Kinder konzipierten, komischen Hörspielserie *Bibi Blocksberg* Unheimliches seinen Platz hat. Eine Detailanalyse der Hörspiele zeigt aber, dass das Unheimliche von Beginn an vorhanden ist, wenn auch in unterschiedlichen Präsentationen und Funktionalisierungen, die in der Produktionsgeschichte der Serie variieren. In den frühen Folgen aus den 1980er-Jahren ist das Unheimliche fast ausschließlich für philiströse, negativ gezeichnete Figuren wahrnehmbar; zur Angsterregung bei den Zuhörer:innen dient es indes nicht. Es wird vielmehr zur Vorurteils- und Ideologiekritik eingesetzt und lässt sich mit dem politischen Anspruch der Serie in Verbindung bringen. Insbesondere ab den 1990er-Jahren zielt das Unheimliche in *Bibi Blocksberg* verstärkt auf die Zuhörer:innen und dient der Spannungserzeugung, wobei mit Blick auf die Zielgruppe die Mittel der Angsterregung nach ihrem Einsatz wieder relativiert werden. Seit der Jahrtausendwende werden unheimliche Elemente nahezu vollständig reduziert, was mit einer veränderten Konzeption der Serie, den Produktionsweisen populärer Ästhetik und möglicherweise auch den inhärenten Vorstellungen von Kindermedien zu erklären ist.

Uncanny Funnies

Bibi Blocksberg and the Functionalisation of the Uncanny in Popular Radio Plays for Children

It may come as a surprise – and is not welcomed by all adults – that the humorous children’s radio drama series *Bibi Blocksberg* incorporates elements of the uncanny. However, a detailed analysis of several radio plays shows that the uncanny has been present from the very beginning, albeit in different forms and functions that evolve throughout the series’ production history. In the early episodes from the 1980s, the uncanny is almost exclusively associated with philistine characters and with those who are negatively portrayed, rather than directing itself to induce fear in listeners. It serves to critique prejudice and ideology and aligns with the series’ political aspirations. From the 1990s onwards, the uncanny becomes more prominent for listeners, creating suspense, while elements that arouse fear are moderated to suit the target audience. Since the 2000s, uncanny elements have been scaled back, a shift that can be linked to changes in the series’ overall concept, to production methods in popular aesthetics and possibly also to inherent ideas about children’s media.

Für die 1994 erstmals erschienene 60. Folge der Kinderhörspielserie *Bibi Blocksberg*, die den Titel *Der Geisterkater* trägt, vergibt die Nutzerin wanderrattes blog in ihrer Amazon-Rezension zwei von fünf Sternen und stellt ihren Bewertungstext unter die Überschrift »Gruselig und komplex, für Kinder eher nichts« (wanderrattes blog 2009). Auch zur 40. Folge, *Bibi Blocksberg und die Vampire* (1988), gibt es entsprechende Hin-

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.154

weise. So schreibt xanadu in einer Rezension, die Folge sei »für [...] jüngere Zuhörer und etwas sensible Kinder nur bedingt zu empfehlen« – zwar gut, aber einfach zu unheimlich (xanadu 2015). In diesen Wortmeldungen scheint eine Irritation durch, die sich daraus ergibt, dass sich die Hörspiele von *Bibi Blocksberg* überwiegend an Kinder im Kindergarten- und Grundschulalter richten und vornehmlich auch von diesen gehört werden (vgl. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2023, S. 23).

Dass Unheimliches hier mitunter als unpassend wahrgenommen wird, hat sicher nicht nur mit Kindheitskonzepten zu tun, die einen pädagogischen »Schonraum [...], in dem die Kinder vor den gesellschaftlichen Zumutungen bewahrt werden« (Baader 2004, S. 421), schaffen wollen, sondern auch damit, dass *Bibi Blocksberg* gattungsspezifisch zu den »Funnies« zählt (vgl. Berndsen 2012). Mit dieser gelegentlich als abwertend verstandenen Gattungsbezeichnung werden (im Anschluss an die entsprechende Benennung von Comics) Hörspiele bezeichnet, »die erheiternd, lustig wirken sollen, die zwar meist auch mit märchenhaften, phantastischen oder abenteuerlichen Elementen arbeiten, in denen aber das Humoristische [...] im Vordergrund steht« (Heidtmann 1992, S. 68 f.). Wenn »Funnies« wie im Fall *Bibi Blocksberg* in Serien produziert und rezipiert werden, können sie als Beispiel für populäre Serialität gelten. Frank Kelleter versteht diese als

einen Erzähltypus, [...] der [...] seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem auffälligen, in bestimmten Zusammenhängen sogar vorherrschenden Merkmal kultureller Praxis wird. Es geht um Fortsetzungsgeschichten mit Figurenkonstanz, die produktionsökonomisch standardisiert, d. h. in der Regel arbeitsteilig und mit industriellen Mitteln, sowie narrativ hochgradig schematisiert für ein Massenpublikum hergestellt werden. (Kelleter 2012, S. 18)

Das »Massenpublikum« ist im Fall von *Bibi Blocksberg* freilich zunächst ein kindliches. Dennoch gibt es inzwischen zahlreiche Erwachsene, die sowohl die Serie um die kleine Hexe Bibi aus dem fiktiven Neustadt als auch *Benjamin Blümchen* hören, dessen titelgebender Protagonist – ein sprechender Elefant – zum gleichen Serienuniversum gehört und im Neustädter Zoo lebt. Neben individuell verschiedenen Interessen dürfte für dieses Phänomen vor allem der Nostalgiediskurs eine Rolle spielen, der auch verlagsseitig etwa durch eine »Nostalgiebox« bedient wird, in der drei Hörspiele von *Bibi Blocksberg* mit der Titelmusik der 1980er-Jahre vermarktet werden. Das ist allerdings eine neuere und periphere Entwicklung; ansonsten zielt das Marketing von *Bibi Blocksberg* im Medienverbund klar auf Kinder (vgl. Baier 2002, S. 19–35).

Das Unheimliche in populärer Serialität für Kinder

Was also macht das Unheimliche in einer Serie von »Funnies« für Kinder? Seiner Präsenz und Funktionalisierung soll nun nachgegangen werden, wobei zu konstatieren ist, dass sich die Einbettung des Unheimlichen in die Serie in deren Erscheinungsverlauf verändert hat, sodass ein chronologisches Vorgehen angezeigt ist. Um dieses Vorhaben umsetzen zu können, muss allerdings der Begriff des Unheimlichen zunächst genauer gefasst werden. Die meisten deutschsprachigen Bestimmungen des Unheimlichen beziehen sich auf Sigmund Freud, der seine Ausführungen wiederum auf Arbeiten von Ernst Jentsch aufbaut. Während Jentsch eher das Unbekannte und damit Verunsichernde als Zentrum des Unheimlichen ansieht und insbesondere auf ein unklares Changieren zwischen Belebtem und Unbelebtem abhebt (vgl. Fuchs 2011, S. 167), fasst

Freud das Unheimliche als Rückkehr überwunden geglaubter »Denkweisen« und »von verdrängten infantilen Komplexen« (Freud 1919, S. 319 f.). Das Unheimliche zeigt sich, nimmt man Jentschs und Freuds Konzeptionen zusammen,

einmal in der Macht des Todes, die das Leben bedroht; und zum anderen in der Macht der Vergangenheit, die sich unserer Freiheit entgegenstellt und als Verhängnis die Offenheit der Zukunft aufhebt; insbesondere in der Wiederkehr des Gleichen, das die Einmaligkeit der Lebensgeschichte negiert. Unheimlich ist somit das Tote und Mechanische ebenso wie das Vergangene und Blind-Notwendige, das unvermittelt im Lebendigen, Gegenwärtigen und Spontanen zum Vorschein kommt. (Fuchs 2011, S. 168)

Das Unheimliche ist sowohl eng verbunden mit, aber auch abzugrenzen von Emotionen wie Angst und Furcht oder Reaktionen wie Grusel und Schaudern, deren Evokation in Medien nicht nur motivisch, sondern auch über Perspektivierung, (eingeschränkte) Informationsvergabe usw. erfolgen kann. Literaturwissenschaftlich betrachtet ergibt sich das Unheimliche also aus einer Verbindung von Motiven und Erzähl- sowie, allgemeiner, Gestaltungstechniken, die – mutmaßlich aufgrund von Konventionalisierung oder Assoziation mit Verdrängtem – dazu geeignet sind, entsprechende Reaktionen und Emotionen hervorzurufen. Dabei lässt sich das Unheimliche mit Thomas Fuchs als »eine Atmosphäre des geahnten Unheils, der Bedrohlichkeit« fassen:

Das Unheimliche liegt [...] in einem besonderen, nämlich uneindeutig schwankenden Verhältnis von Vorder- und Hintergrund: Das Bedrohliche tritt nicht als solches hervor, sondern lässt sich nur durch eine Doppelbödigkeit, eine *Ambiguität* des Vordergrundes hindurch erahnen oder vorwegnehmen. Daher bevorzugt das Phänomen unscharfe, verschwimmende Strukturen des Wahrnehmungsfeldes wie etwa die Dämmerung, den Nebel oder die Dunkelheit, in denen sich Uneindeutigkeit und Hintergründigkeit besonders leicht einnisten können. (Ebd. Herv. i. O.)

Für Fuchs ist gerade diese »Doppelbödigkeit« der gespürten Bedrohung relevant, die auch mit einer Faszination verbunden sein kann, welche auf die Frage nach der Auflösung des Uneindeutigen zielt; »[d]as einmal *hervorgetretene* Schreckliche mag Furcht, Schrecken oder Entsetzen auslösen, doch hat es im Offenbarwerden den Charakter des Unheimlichen bereits abgestreift« (ebd., S. 172, Herv. i. O.). In diesem Sinne ist das Unheimliche also insbesondere von einer alltagssprachlichen Verwendung des Wortes abzugrenzen, nach der gerade Kinder potenziell vieles »unheimlich« finden können, etwa dass Bibis Vater in *Papa ist weg* (1984) kurzzeitig für einen Seitensprung die Familie verlässt oder dass die kleine Hexe in *Bibi Blocksberg wird entführt* (1991) von zwei Verbrechern festgehalten wird.

Mit dem Unheimlichen und verwandten Phänomenen in »Funnies« hat sich die Forschung bisher nicht beschäftigt. Überhaupt ist festzuhalten, dass die allgemeine Hörspielforschung zwar umfangreich ist und auch Studien zu Kinder- und Jugendhörspielen inzwischen recht differenziert vorgehen, doch Arbeiten zu den »Neustädter« Hörspielserien *Bibi Blocksberg* und *Benjamin Blümchen* sowie den Spin-offs *Familie Petermann*, *Bibi und Tina*, *Elea Eluanda* und *Kira Kolumna* nach wie vor kaum publiziert wurden. Zwar werden die Hörspiele regelmäßig en passant erwähnt, wenn Medienverbünde oder Fragen der Hördidaktik im Fokus stehen. Literaturwissenschaftliche Detailstudien sind aber bisher nur selten erschienen. Zählt man diejenigen dazu, deren Ver-

fasser:innen eher in der Politik- und Geschichtswissenschaft verortet sind, lässt sich für *Benjamin Blümchen* festhalten, dass demokratie- und partizipationstheoretische Fragestellungen von einem besonderen Interesse zu sein scheinen (vgl. Strohmeier 2005; Manzel 2012; Emde 2016), wohingegen *Bibi Blocksberg* bisher vornehmlich hinsichtlich der Vermittlung von geschlechtsspezifischen Rollenbildern und Konzepten von Weiblichkeit betrachtet wurde (vgl. etwa Hollerweger 2013; Wolff 2016). Da die vorliegenden Arbeiten vorwiegend motivgeschichtliche Fragestellungen verfolgen, wurde auf spezifische Aspekte des Mediums ›Hörspiel‹ nur in wenigen Fällen eingegangen (vgl. Schenker 2019). Es ergibt sich damit grundsätzlich ein Defizit bei der Analyse der klanglich-ästhetischen Gestaltung der beiden populären Hörspielserien. In den frühen Arbeiten dürfte ein Grund dafür gewesen sein, dass die Methodik der Hörspielanalyse kaum entwickelt war. Inzwischen liegen allerdings zahlreiche Arbeiten vor, die diese Lücke füllen, teils aus didaktischer Perspektive (vgl. Preis 2021; Bernhardt 2022), teils aus medienanalytisch-narratologischer (vgl. z. B. Wicke 2019). Jüngst hat Matthias C. Hänselmann ein komplexes und nicht ausschließlich auf Kinderhörspiele fokussiertes Organon vorgelegt, an das ich gedanklich und z. T. terminologisch nachfolgend anschließe (vgl. Hänselmann 2024).

Ein weiterer Grund für das weitgehende Fehlen von Detailanalysen mag darin bestehen, dass die Serialität von *Bibi Blocksberg* und *Benjamin Blümchen* in Kombination mit ihrer populären Ästhetik dazu führt, dass den einzelnen Folgen keine Werkhaftigkeit zugeschrieben wird und somit *close readings* weniger attraktiv erscheinen. So schreibt Kelleter:

Die ostentative Kommerzialität und reduzierte Werkhaftigkeit populärer Ästhetik hilft erklären, weshalb die meisten Fernseh- oder Heftserien selbst bei genauer Kenntnis der Genrekonventionen überhaupt nur als Serien angemessen rezipierbar sind. Sich Einzeltexte anzuschauen, ergibt oft keinen Sinn; sie bleiben in ihren elementaren Praxen unverständlich, wenn sie als Werke gelesen werden, eben weil sie sich nicht wie Werke verhalten. (Kelleter 2012, S. 15)

Für populäre Hörspielserien könnte man es analog beschreiben: Folgt man Kelleter, ergäbe die Analyse eines einzelnen Hörspiels von *Bibi Blocksberg* »keinen Sinn«, da ihm keine Werkhaftigkeit zukäme. Dabei bleibt allerdings zum einen unterbestimmt, was es bedeutet, sich ›wie ein Werk‹ zu verhalten. Für Kelleter scheint die Abgeschlossenheit ein zentrales Kriterium zu sein (vgl. ebd., S. 22). Auch wenn einzelne Folgen eine Handlung abschließen können, überstrahlt demnach die Serialität den einzelnen Text, sodass eine Analyse dieses ohne Berücksichtigung des Produktionskontextes und weiterer Folgen nur verkürzend wäre. Dass eine solche Abgeschlossenheit überhaupt möglich ist, kann freilich nicht nur vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theoriebildung hinterfragt werden (vgl. Martus 2007, S. 17 f.). In einem engeren Sinne ist die Abgeschlossenheit allerdings in den einzelnen Hörspielen von *Bibi Blocksberg* gegeben, denn es handelt sich um eine Episodenserie – bzw. ›Reihe‹ oder *series* –, also eine Serie mit in sich abgeschlossenen Folgen. *Bibi Blocksberg* ist zugleich von Beginn an seriell konzipiert – im Gegensatz zur Serie *Benjamin Blümchen*, von der es zunächst nur ein einzelnes Hörspiel gab, das erst nach dem ersten Erfolg zu ›Folge 1‹ wurde. Insbesondere in der Frühzeit der Serie, in der in jeder Folge neu in die erzählte Welt eingeführt wird, scheint aber auch eine Analyse einzelner Folgen noch produktiv. Entsprechend ist hier zu differenzieren, dass die Betrachtung einzelner Hörspiele durchaus ›Sinn‹ ergeben kann – je nachdem, welche Fragestellung man an das Hörspiel heranträgt. Für den Fokus auf produk-

tions- und rezeptionsbezogene Ansätze ist Kelleter freilich darin zuzustimmen, dass es dafür ein Set »serienästhetischer Analyse Kriterien« braucht (Kelleter 2012, S. 23). Nachfolgend sollen darum sowohl analytische Verfahren berücksichtigt werden, die einzelne Hörspiele in den Fokus rücken, als auch Aspekte seriellen Erzählens betrachtet werden.

Funktionalisierung des Unheimlichen zur Vorurteils- und Ideologiekritik

Erste Elemente des Unheimlichen im oben skizzierten Sinne finden sich bereits in *Hexen gibt es doch*, der ersten Folge von *Bibi Blocksberg*, die erstmals 1980 bei Kiosk unter dem Titel *Können Blocksbergs hexen?* als Kompaktkassette erschienen ist.¹ In dieser ersten Folge wird die Familie Blocksberg vorgestellt: Sie lebt im 20. Stock eines Hochhauses und besteht aus den Eltern Barbara und Bernhard sowie den Kindern Brigitte, genannt Bibi, und Boris. Barbara ist eine Hexe und Bibi, so formuliert es der Erzähler, »will mal Hexe werden und übt noch« (BB1, II, 3:26–3:28). Dass es sich bei diesen Hexen keinesfalls um angsteinflößende Figuren handelt, wird schon an der alltäglichen Familienkommunikation zu Beginn des Hörspiels klar und auch im Erzählerkommentar betont:

Nun sehen Hexen heutzutage nicht so aus wie Hexen aus euren Märchenbüchern, mit Warze auf der Nase, einem Buckel, einer schwarzen Katze auf der Schulter und faulen Zähnen. Nein, Barbara Blocksberg ist genau das Gegenteil: Sie sieht aus, wie eine liebe Mutter auszusehen hat. (Ebd., II, 3:29–3:46)

Die folgende Aufzählung von Eigenschaften, die zu einer ›lieben Mutter‹ gehören, wurden in der Forschung mehrfach kritisch betrachtet (vgl. Hollerweger 2013, S. 121; Wolff 2016, S. 59; Schenker 2019, S. 291 f.). Für die kindliche Zielgruppe gibt diese Informationsvergabe über die Figuren aber klar das Signal, dass es sich entgegen der Motivgeschichte bei diesen Hexen nicht um böse oder bedrohliche Figuren handelt. Das fügt sich in das gesamte Setting der Exposition: Die Mutter ruft aus dem Fenster zum Essen, im Hintergrund hört man undeutliche Gespräche und Geräusche, die auf Spiel im Freien hindeuten, es gibt Neckereien zwischen den Geschwistern und Diskussionen zwischen Kindern und Eltern darüber, was die Kinder tun dürfen, und schließlich wird gelacht (vgl. BB1, II, 0:01–0:47). Man kann das aus Perspektive der Gender Studies zu Recht hinterfragen; mit Blick auf die gesellschaftliche Realität Westdeutschlands im Jahr 1980 lässt sich aber festhalten, dass hier eine Situation geschaffen wird, die vielen Kindern bekannt gewesen sein dürfte, womit gerade keine unheimliche, sondern eine ›heimelige‹ Atmosphäre für die Zuhörer:innen entsteht.

Anders wirkt das für eine Nachbarin, die einen Schwächeanfall erleidet, als sie Bibi fliegen sieht (ebd., III, 1:43). Der Nachbar Herr Müller hingegen ist nicht mehr entsetzt, sondern reagiert aggressiv auf die Präsenz der kleinen Hexe: »Jetzt hol ich die Polizei! Solche Elemente können wir hier nicht gebrauchen! Das ist ein anständiges Haus, jawohl!«

¹ Die Titel der früheren Folgen ändern sich mitunter, wenn sie in neuen Auflagen oder in anderen Medien publiziert werden. Auch hieß die Serie zunächst *Eene, meene Hexerei*, bevor sie vor dem Erscheinen der achten Folge in *Bibi Blocksberg* umbenannt wurde, was auch Auswirkungen auf einige der ersten sieben Titel hatte. Die Hörspiele selbst sind aber – mit Ausnahme des Titelsongs – unverändert

geblieben. Zitiert werden sie darum nachfolgend aus pragmatischen Gründen nach späteren CD-Ausgaben unter Verwendung der Sigle *BB* zzgl. der Nummer der jeweiligen Folge, also z. B. *BB1* für *Hexen gibt es doch*. Römische Ziffern geben das jeweilige Kapitel der CD an, wobei der Titeltrack mitgezählt wird; arabische Ziffern vermerken die Zeitangabe innerhalb des Kapitels.

(Ebd., III, 2:30–2:38) Dabei betont er im zweiten Satz überdeutlich und legt die Satzbetonung im dritten Satz auf »anständiges«, womit sein Kernproblem besonders hervorgehoben wird: Die Gegenwart der Blocksbergs stört die bürgerliche Ordnung. Auf einer Mieterversammlung entscheidet man entsprechend, dass man Anzeige gegen die Blocksbergs erstatten will, denn der Umstand, dass sie unwidersprochen hexen können, »wäre das Ende des Rechtsstaats« (ebd., V, 1:33–1:34).

Als ein Polizist der Anzeige nachgeht und erkennt dass er es tatsächlich mit Hexen zu tun hat, kann er keinen klaren Gedanken mehr fassen, will schließlich sogar zum Fenster hinaus, weil er denkt, es sei die Tür (vgl. BB1, VI, 3:09–3:14). Nachdem Barbara den verwirrten Mann nach Hause geflogen hat, berichtet der Erzähler, dass der überforderte Polizist den Vorfall nie wieder erwähnt und »behauptet [...], alles geträumt zu haben« (ebd., VI, 4:08–4:10).

Mit Blick auf das Unheimliche ist hier zunächst festzuhalten, dass es in diesen frühen Folgen mit einer politisch-weltanschaulichen Dimension verbunden ist: Es erscheint eben nicht als Atmosphäre für die Zuhörer:innen, sondern wird ausschließlich aus Figurenperspektive wahrgenommen, wohingegen die Zuhörenden einer dezidiert nicht unheimlichen Atmosphäre ausgesetzt sind. Betroffen sind allerdings nur diejenigen Figuren, die als spießbürgerlich und autoritär gekennzeichnet sind. So kann sich etwa in der zweiten Folge, *Hexerei in der Schule* (1980), der Schulleiter einen angehexten Rüssel nur erklären, indem er – ähnlich wie der Polizist in *Hexen gibt es doch* – alles Übernatürliche explizit als Erklärung ausschließt. In der elften Folge, *Der Schulausflug* (1983), sind es die strengen Heimeltern, die nach rationalen Erklärungen suchen. In der fünften Folge, *Ein verhexter Urlaub* (1980), trifft Ähnliches auf den kinderfeindlichen Hoteldirektor und die philiströse Mathilda Drösel zu. Der unbefangene Kofferträger Eugen und die freundliche Rita Schnatt hingegen akzeptieren die Zauberkräfte von Bibi und Barbara nach kurzem Erstaunen sofort, während Mathilda Drösel versucht, das für sie Unheimliche fernzuhalten. Das zeigt sich besonders in einem Dialog zwischen den dreien, in dem Eugen versucht, die beiden Frauen davon zu überzeugen, dass Bibi und Barbara Hexen sind. Auf die Erkenntnis reagieren sie unterschiedlich:

Rita Schnatt: Donnerwetter, so was hab ich noch nicht erlebt!

Mathilda Drösel: So was *will* ich nicht erleben! (BB5, XI, 1:31–1:37)

Akzeptiert werden Blocksbergs von Mathilda Drösel erst, als sie ein in Seenot geratenes Floß retten, also keine Gefahr darstellen, sondern das Unheimliche, das den Hexen aus Figurensicht anhaftet, zu einem Positiven aufgelöst wird. Damit ergibt sich eine Parallele zu den meisten frühen Hörspielfolgen. Auch in *Hexen gibt es doch* springen Bibi und Barbara als Retterinnen in der Not ein. Im Anschluss daran erkennt auch der Nachbar Herr Müller seinen Irrtum: Er bittet um Entschuldigung und wird von Barbara auf sein verändertes Verhalten angesprochen:

Barbara: Ehrlich gesagt, es wäre uns lieber gewesen, Sie hätten uns auch ohne eine Heldentat gemocht.

Herr Müller: Ja, da haben Sie ja so recht, gnädige Frau. Und das ist mir ja selbst auch furchtbar peinlich. Aber ... m-man urteilt halt *zu schnell*. (BB1, IX, 2:08–2:22)

Damit benennt Herr Müller den Kern, der sich immer zeigt, wenn in den Hörspielen aus Figurensicht Unheimliches geschieht. Unheimlich scheinen den spießbürgerlichen und

autoritätsgläubigen Figuren die Hexen, die sich nicht in die »errungene rationale Welt-sicht« eingliedern lassen: »Die Bangnis des Unheimlichen gilt somit auch der Gefährdung eines Weltbildes, in dem die Rationalität verlässliche Ordnungsstrukturen gegen das Dunkle, Chaotische und Zerfließende der mythisch-animistischen Welt errichtet hat.« (Fuchs 2011, S. 172) Wenn die Figuren allerdings erfahren, dass Blocksbergs stets bestrebt sind, »eine ganz normale Familie« zu sein (BB1, VIII, 3:19–3:21), die keine Gefahr für das eigene Weltbild bedeutet, erfolgt eine Integration.

Diese Thematisierungen des Unheimlichen verweisen damit auf die politische Ausrichtung der frühen Folgen der Serie. Sie lassen sich einordnen in einen autoritätskritischen Diskurs, der sich in die Hörspiele einschreibt und hier wesentlich als Vorurteilkritik strukturiert ist. Insbesondere die ersten sieben Folgen der Serie setzen Elemente von Vorurteilkritik als Teil der Handlung ein und funktionalisieren in diesem Zusammenhang auch das Unheimliche. Sie schließen damit an eine seit der Frühaufklärung etablierte Diskussion an und innervieren durch Sympathie lenkung und Figurenzeichnung die Reflexion von Vorurteilen bei den Zuhörer:innen. Dabei verfolgen die Hörspiele – unter Berücksichtigung der kindlichen Zielgruppe – tendenziell einfache und normativ fundierte »rezeptionssteuernde Strategien«, noch nicht solche, »die Nachdenken über Vorurteile initiieren [sic] statt den Umgang mit ihnen durch die präskribierende Erkenntnis des Autors festzuschreiben« (Godel 2015, S. 552). Die Vorurteilkritik in *Bibi Blocksberg* schließt eher an ein rationalistisches Menschenbild an, das davon ausgeht, »dass das Vorurteil als gnoseologisches Problem mit den Mitteln der Erkenntnistheorie bekämpft werden kann« (ebd., S. 550). Dabei bleibt die Serie aber nicht stehen, sondern konturiert implizit über die Kritik an Politik und Staat ein emanzipatorisches Gesellschaftskonzept. Indem dargestellt wird, wie die philiströsen Figuren nicht nur versuchen, das gesellschaftliche System zu verteidigen, sondern auch, alles dieser Ordnung Widersprechende zu rationalisieren, wird zudem an ideologiekritische Positionen angeknüpft: Der ideologisch »Verblendete« »hält seine These [...] für wahr, weil er nicht möchte, dass dieses System verändert wird. [...] Der Ideologiekritiker [...] behauptet, dass es sich bei der Sichtweise von X nicht einfach nur um einen Irrtum, sondern speziell um einen *bedürfniskonformen Irrtum* handelt.« (Tepe 2012, S. 9, Herv. i. O.) Nicht gesagt ist damit freilich, dass verschiedene Folgen der Serie nicht trotzdem dazu geeignet sind, Vorurteile zu tradieren, wie etwa die rassismuskritische Forschung gezeigt hat (vgl. Bernstein 2021).

Angsterregung und Unheimliches

Diese im weiteren Sinne politische Funktionalisierung des Unheimlichen nimmt – wie überhaupt der Fokus auf Autoritäts- und Ideologiekritik – im Entwicklungsverlauf der Serie schnell ab. Schon in der achten Folge, *Die Schlossgespenster* (1983), erfolgt stattdessen erstmals ein anderer Umgang mit dem Unheimlichen: Es wird im Zusammenhang von Techniken der Spannungserzeugung und »Techniken der Angsterregung« (Mohn 2019, S. 29) beim Auditorium funktionalisiert.

In *Die Schlossgespenster* reisen Blocksbergs zu ihren Verwandten, den Thunderstorms, nach Irland. Im Spiel mit ihrer Cousine Margie hext Bibi einige Gespenster herbei, die sofort nach dem »hex-hex«, das den Zauberspruch abschließt, mit hallendem Gelächter und Huh-Rufen erscheinen (vgl. BB8, VII, 2:00). Hier erscheint erstmals überhaupt eine Geräuschkulisse. Zudem nimmt die Lautstärke auch insgesamt deutlich zu, womit ein potenzieller Schreckeffekt initiiert wird. Doch werden die Gespenstergeräusche bereits nach zwei Sekunden von einem Kommentar unterbrochen, wenn Bibi hörbar amüsiert

und beschwingt zu sich selbst sagt: »Auweia! Hoffentlich hat keiner was gehört.« (Ebd., VII, 2:02–2:04) Margie, die sich auf Bibis Bitte vor und während der Hexerei die Ohren zugehalten hat, erschrickt nun mit einem spitzen Schrei, als sie die Gespenster wahrnimmt, und ruft einmal aufgeregt um Hilfe. Bibi reagiert darauf in einem fast enthusiastischen Tonfall: »Schaurig, nicht? Super Gespenster, ehrlich!« (Ebd., VII, 2:10–2:14) Das Heulen und Rufen der Gespenster bleibt dabei stets im Hintergrund, bevor es nach Bibis letztem Ausruf wieder anschwillt und durch Fluggeräusche ergänzt wird. Nun meldet sich auch der Erzähler zu Wort: »He-he-Hilfe, Hilfe, w-w-w-was, w-w-w-was ... Oh, ooh, hab ich mich erschreckt. [...] Sehen so aus, als könnte man durch sie hindurchgehen. Also nee, das versuch ich lieber nicht.« (Ebd., VII, 2:25–2:48) Gesprochen wird das zwar stotternd, aber insgesamt eher zurückhaltend und ohne starke Betonungen, sodass der Erzählerkommentar auch einen komischen Effekt haben kann. Nun wird auch Margies veränderte Wahrnehmung der Situation angezeigt, indem sie verschiedenen Emotionen Ausdruck verleiht, die durch den Tonfall sämtlich positiv inszeniert werden: »Oh, sind die toll! Einfach süß! Richtig zum Angstkriegen ...« (Ebd., VII, 2:57–3:02)

Es werden hier also Mittel der Angsterregung genutzt. Zunächst sind die insgesamt durch die Geräuschkulisse gesteigerte Lautstärke und Margies lauter Hilfescrei zu nennen (vgl. Mohn 2019, S. 138 und 221). Hinzu kommen die Geräusche der Gespenster, die an »evolutionär (teils auditiv) verankerte, auch atmosphärisch wirkende, Angstmotive« anschließen (ebd., S. 114). Sie erzeugen eine Atmosphäre des Unheimlichen im Sinne Fuchs', die nicht zuletzt durch die Gespenstermotivik verstärkt wird; Gespenster stehen durch »[d]as Schwanken des Eindrucks zwischen dem Lebendigen und dem Toten« beinahe prototypisch für das Unheimliche (Fuchs 2011, S. 167). Zugleich wird der Aufbau dieser Atmosphäre aber immer wieder durchbrochen – insbesondere von Bibi, die fröhlich und begeistert von den Gespenstern spricht und deren Perspektive als Identifikations- und »Reflektorfigur« (Hänselmann 2024, S. 210) übernommen wird, sodass die emotionale Anteilnahme an Margies Perspektive oder derjenigen des Erzählers reduziert sein dürfte (vgl. Mohn 2019, S. 88–92). Das wird dadurch verstärkt, dass Margie sich die Ohren zuhält und der Erzähler ohnehin nur dann präsent ist, wenn er spricht, die Zuhörer:innen allerdings alles erfahren, was Bibi tut: Zunächst liest sie die Namen der Gespenster vor, dann folgt ein langer Hexspruch. Das Auditorium ist also darauf vorbereitet, dass Geister erscheinen werden, zumal Bibi das prospektive Erscheinen als lustig rahmt: »Ja, das ist es, das macht Spaß! [...] Das wird toll!« (BB8, VII, 0:52–1:07) Mittel der Angsterzeugung werden demnach zwar eingesetzt, aber mit Blick auf die Zielgruppe sofort – und häufig durch Komik (vgl. Heidtmann 1992, S. 69) – wieder relativiert: Es wird deutlich signalisiert, dass hier mit dem potenziell Unheimlichen keine Bedrohung vorliegt.

In diesem Umgang mit dem Unheimlichen markiert die Folge *Die Schlossgespenster* eine konzeptuelle Verschiebung, da mit ihr das Übernatürliche auch abseits der Familie Blocksberg Einzug hält. Die zuvor insgesamt realistisch konzipierte Welt, in der ausschließlich die Hexenkräfte der Blocksbergs ein isoliertes phantastisches – und entsprechend für einige Figuren unheimliches und störendes – Element darstellen, wird seitdem immer wieder mit Phantastik angereichert, wobei die Hexen in der erzählten Welt von den anderen Figuren nicht mehr als ungewöhnlich wahrgenommen werden.

Das Unheimliche im Kontext von Spannungserzeugung

Dass auch Bibi als Reflektorfigur mit dem Unheimlichen konfrontiert ist, zeigt sich erstmals in Folge 22, *3x schwarzer Kater* (1984). Bibis neuer Kater Sylvester macht sich näm-

lich zunehmend durch ein für Katzen gänzlich untypisches Verhalten bemerkbar, was sowohl von den Figuren als auch vom Erzähler mehrfach als »unheimlich« bezeichnet wird (vgl. etwa BB22, VI, 3:30–3:33; 5:45–5:47). Als sich der Kater schließlich nachts in der Küche Essen kocht, wird Bibi in die Position versetzt, in der in früheren Folgen die engstirnigen Figuren waren – nur dass die Erfahrung des Unheimlichen nicht mehr vorurteils- bzw. ideologiekritisch gerahmt wird. Ganz verwirrt sagt sie zu sich selbst: »Es kann keine Katzen geben, die sich um zwei Uhr nachts Spiegeleier braten. In einer Pfanne. Und Salz und Pfeffer drauftun. Ich muss träumen.« (Ebd., VII, 1:57–2:09) Auch wenn Bibi sich nach diesem Erlebnis mit einigem Unbehagen leidlich mit Sylvester arrangiert, muss sie feststellen: »Er ist uns unheimlich!« (Ebd., IX, 1:54–1:56)

Anders als in *Die Schlossgespenster* wird das Unheimliche hier nicht entschärft, sondern sein Erleben auch für die Zuhörer:innen in Kauf genommen. Zwar zeigen sich von ängstlicher Stimmführung abgesehen keine hörspielspezifischen Mittel der Angsterregung, doch wird Bibis Perspektive verbal starkgemacht, sodass die Figur des Katers für das Auditorium suspekt wird. Im Fanforum *Hörspielland.de* äußert sich etwa Cath Bond dazu: »Die Szene mit den Spiegeleiern ist wirklich etwas unheimlich«, und anonyme Nutzer haben als Kritikpunkte an der Folge »gruselige Atmosphäre« und »unheimlicher Kater« eingetragen (*Hörspielland.de* 2023).

Unabhängig von der Wertung lässt sich feststellen, dass in *3x schwarzer Kater* das Unheimliche zum ersten Mal in der Geschichte von *Bibi Blocksberg* im Kontext von Spannungserzeugung eingesetzt wird. Das geschieht später häufiger, etwa in der bereits erwähnten Folge 60, *Der Geisterkater*, die für diese Tendenz der Serie exemplarisch analysiert werden soll.

In *Der Geisterkater* fährt Bibi gemeinsam mit ihrem Vater und ihrer Freundin Marita an einen entlegenen See. Schon bald geschehen seltsame Dinge. Die Gruppe streitet und trennt sich deshalb, weil für Bernhard und Marita klar ist, dass für die Vorkommnisse nur Bibi verantwortlich sein kann. Mit dieser Ausgangslage wird strukturell ein Schema von Horrorerzählungen und -filmen aufgegriffen. Als Zuhörer:innen haben wir ebenfalls nur ein eingeschränktes Wissen über die Situation: Wir wissen zwar, dass Bibi nicht schuld ist, doch können wir allein aus dem Hörspiel (aus dem Titel und dem Cover freilich schon) nicht ableiten, wer stattdessen infrage kommt.

Marita, die inzwischen allein die Gegend erkundet, trifft auf einen Kater, der sie vom Zeltplatz wegführt (vgl. BB60, V, 0:28–1:30). Marita wird hier zur Reflektorfigur. Als sie aufschreit, weil der Boden unter ihr morastig wird, und fragt, wo sie sei, beginnt der Kater leise und schnurrend zu sprechen: Sie befinde sich »im Moos- und Modergrund ... [schnurrt, miaut] Im Sonnentaurevier, dort, wo man sich'ren Grund verliert ... Hehe, hehe« (ebd., V, 1:42–1:52). Langsam sprechend und mit schnarrender Stimme stellt sich der Kater als »Rudolfo Raubein, Geisterkater« vor (ebd., V, 1:59–2:04). Unterdessen haben die Umgebungsgeräusche zugenommen: Zunächst sind Rascheln und Zirpen zu hören, dann auch das quietschende Geräusch von Maritas Schritten im feuchten Untergrund. Marita droht im Sumpf einzusinken, was den Kater zunächst nicht kümmert. Schließlich will er Marita dennoch helfen. Doch kurz bevor sie wieder auf festem Grund sind, beginnt ein lautes Glucksen, das nach wenigen Momenten von einem hallenden hochfrequenten Klingen begleitet wird. Rudolfo beginnt zu fauchen, und Marita fragt ängstlich: »Was ist das, Rudolfo?« (Ebd., V, 3:10–3:12) Doch der Kater antwortet nicht und faucht weiter laut und aggressiv. Schließlich entgegnet er unter Fauchen und Zischen: »Sumpfgeister! [faucht] Irrlichter!« (Ebd., VX, 3:20–3:27) Der Nebel wird dichter, sodass Marita nichts mehr sehen kann, das Klingen und Gluckern hält an, während Rudolfo ver-

sucht, die Sumpfgeister und Irrlichter zu verscheuchen, dabei jedoch keinen Erfolg hat. Marita betont, dass sie Angst hat und aus der gefährlichen Lage zwischen den »unheimliche[n] Wesen« entfliehen will (ebd., V, 4:01).

Marita ist der Situation ausgeliefert; sie scheint bedroht zu sein, aber wodurch genau und von wem, das ist unklar: Sowohl der geisterhafte Rudolfo als auch die nicht zu greifenden Sumpfwesen evozieren in ihrer Uneindeutigkeit eine unheimliche Atmosphäre, die insbesondere durch Rudolfos mal schnarrende, mal fauchende Stimmführung und durch die akustischen Effekte aus Gluckern und hallenden Tönen auditiv für die Zuhörer:innen erfahrbar wird. Dabei stellen sich schon zu Beginn der Sequenz Fragen: Wohin führt der Kater Marita? Ist ihm trotz des etablierten Settings zu trauen? Hilft er Marita wirklich? Und schließlich: Kommt sie wieder aus dem Sumpf heraus?

Das Unheimliche wird hier und an weiteren Stellen der Folge für die Spannungserzeugung verwendet. Im Rückgriff auf Noël Carroll gehen viele gegenwärtige Theorien literarischer Spannung davon aus, dass »wir uns angesichts der Ereignisse, von denen die Narration handelt, eine das zukünftige Geschehen betreffende binäre Frage stellen [...] Wir vermuten, dass als Antwort auf unsere Frage wahrscheinlich etwas Unerwünschtes passiert, und hoffen, dass es nicht passieren möge.« (Bentz u. a. 2024, S. 1) Die Frage, ob Marita aus dem Sumpf herausgelangt, kann im Rückgriff auf diese Theorien als Makrofrage klassifiziert werden, die für den weiteren Verlauf des Hörspiels zentral bleibt. Tilmann Köppe und Edgar Onea haben in diesem Zusammenhang vorgeschlagen, »that readers experience suspense because they are repeatedly under the impression that they are just about to get the answer to a presiding macro question, only to learn that they don't get it (yet)« (Köppe/Onea 2023, S. 274).

Tatsächlich bleibt die Antwort auf die Frage lange aus: Rudolfo und Bibi treffen einander, doch erzählt der Kater zunächst nichts von Maritas Lage, und die beiden liefern sich ein magisches Duell. Inzwischen hat Bernhard Maritas Hilferufe gehört und macht sich mit einem alten Kahn auf, um das Mädchen aus dem Sumpf zu retten. Doch auch dieser Versuch scheitert, wie der Erzähler berichtet: »Also wenn ich nicht wüsste, dass wir mit unserer Lieblingshexe und dem Geisterkater Rudolfo zwei starke Helfer haben, dann würd ich mir echt Sorgen um Marita und Bernhard Blocksberg machen. Aber so ... Also irgendwas muss jetzt passieren.« (BB60, VII, 2:35–2:51)

Während Mikrofragen (»Wird Bibi das Duell gewinnen?«, »Wird Rudolfo ihr von Marita erzählen?«, »Wird Bernhard Marita finden?«) die Makrofrage nach Maritas Rettung immer wieder aktualisieren, wird deren Antwort lange hinausgezögert. Zugleich wird etwa im Erzählerkommentar betont, eigentlich bestehe kein Grund zur Besorgnis, die positive Antwort wird trotz der offenkundigen Rückschläge bei der Rettung also weiter im Rahmen der Möglichkeiten belassen. Das Unheimliche dient hier dazu, die Bedrohungssituation aufzubauen und Fragen aufzuwerfen, sodass das Hörspiel Spannung erzeugt: Jedes Auftreten einer »potentially inquiry terminating micro question« (Köppe/Onea 2023, S. 275) ist mit einer an Geräusche und Figuren gebundenen Fortsetzung der unheimlichen Atmosphäre verbunden und hilft nicht bei der Lösung der zentralen Makrofrage.

Das Verschwinden des Unheimlichen

Seit der Jahrtausendwende wird das Unheimliche in *Bibi Blocksberg* wieder merklich reduziert und tritt nun in den Hörspielen weder im Kontext von Vorurteilkritik noch von Angsterregung oder Spannungserzeugung auf. Ein möglicher Grund für diese nach

politischer und narrativer Funktionalisierung dritte Phase in der Entwicklung der Serie ist, dass nicht nur die Erfinderin und erste Autorin von *Bibi Blocksberg*, Elfie Donnelly, 1989 aus der Produktion aussteigt, sondern 2003 auch der langjährige Regisseur und Autor Ulli Herzog verstirbt. Nach einer kurzen Zwischenphase mit unterschiedlichen Autor:innen und Regisseur:innen tritt unter Klaus-Peter Weigand als Hauptautor und Michael Schlimgen als Hauptregisseur ab diesem Zeitpunkt eine zunehmende Standardisierung hervor. Diese hat sich in Ansätzen bereits kurz zuvor in einer vom Verlag zusammengestellten *Writer's Bible* gezeigt, in der Figurencharakteristika ebenso wie wiederkehrende Handlungen und Äußerungen festgeschrieben werden und versucht wird, über die vielen Folgen Kohärenz herzustellen (vgl. Baier 2002, S. 63–85). Der Geisterkater Rudolfo ist hier explizit auf einer »No-no-Liste« geführt, da er »nicht mehr erwähnt werden soll« (ebd., S. 85).

Die einzige Ausnahme von dieser Tendenz zeigt sich in Folge 133, *Bibi im Modeatelier* (2020): Dort trifft Bibi auf Herrn Nase, der zwar sehr freundlich, aber Bibi trotzdem »ein bisschen unheimlich« ist (BB133, VII, 0:55–0:56), denn er trägt nur schwarz und kommt ausschließlich abends in das Atelier. Zunehmend steigert sich Bibi darum in den Gedanken hinein, Herr Nase sei ein Vampir. Um ihre Überzeugung zu prüfen, folgt sie ihm schließlich nachts auf den Friedhof, was im Erzählerkommentar als unheimlich gerahmt und in der Situation selbst durch Grillenzirpen und flüsterndes Sprechen entsprechend akustisch gestaltet wird (vgl. ebd., XIII, 0:34–0:52). Perspektiviert wird diese Situation aus Sicht der Hexe, die nur sieht, dass Herr Nase auf sie zukommt, wobei genau in dem Moment, in dem sie ihn erkennt und erschrocken seinen Namen flüstert, ein Käuzchen ruft (vgl. ebd., XIII, 1:13). Tags darauf stellt sich aber unter viel Lachen heraus, dass Herr Nase ein Laienschauspieler ist, der nachts auf dem Friedhof herumschleicht, um sich in seine neue Rolle als Vampir einzufühlen. In dieser etwas absurden Schlusswendung wird offengelegt, dass das Urteil der Hexe ein Vorurteil war; anders als in den frühen Folgen wird hier jedoch keine gesellschaftliche Dimension mehr angebunden. Zugleich wird das Unheimliche für die Spannungserzeugung und – wenn auch dezent – in der Friedhofszene in Kombination mit Mitteln der Angsterregung genutzt.

Präteriert man diese Ausnahme in *Bibi im Modeatelier*, kann man festhalten, dass in der Entwicklung der Serie seit der Jahrtausendwende das Unheimliche ausgeklammert wird; gemeinsam mit der Tilgung von Metalepsen, komplexeren Erzählverfahren, Ironie und Ideologiekritik wird damit zunehmend eine »ostentative Kommerzialität« (Kelleter 2012, S. 15) hergestellt, die auf Irritierendes weitgehend verzichtet. Das mag mit Blick auf das Unheimliche auch an Rückmeldungen wie den eingangs zitierten Rezensionen liegen, denn immerhin handelt es sich um »regelmäßig fortlaufende [...] Geschichten, die [...] zeitgleich – oder in seriellen Strukturen gedacht: in konstanter Rückkopplung – zu ihrer Rezeption erzählt werden« (ebd., S. 22), also Feedback schnell aufnehmen können und angesichts der Marktorientierung auch müssen. Während sich bei manchen inzwischen erwachsenen Fans aus den 1980er- und 1990er-Jahren gegen eine solche Standardisierung und noch stärkere Schematisierung Widerspruch regt, scheint sie mit Blick auf die Marktposition von *Bibi Blocksberg* zu funktionieren. Denn es werden nicht nur große Mengen unterschiedlicher Produkte aus dem Marktenkosmos abgesetzt, es findet auch nach wie vor eine intensive Anschlusskommunikation von Kindern (und von Erwachsenen) in verschiedenen Medien statt. *Bibi Blocksberg* zeigt damit in der Entwicklung der Serie eindrucklich, dass »populäre Serialität als ein Komplex materieller Standardisierungen und narrativer Schematisierungen erscheint, der gerade aufgrund seiner außerordentlichen Reproduktionsmöglichkeiten, seiner Massenadressiertheit und

seiner enormen Vernetzungsoffenheit konstant neue Möglichkeiten formaler Variation und lebensweltlicher Anschlüsse schafft« (ebd., S. 16).

Das Unheimliche scheint vor dem Hintergrund der Gattungskonventionen eher befremdlich zu sein; es passt zumindest nicht zur Etablierung eines kindlichen ›Schonraums‹, der in Rezensionen implizit eingefordert wird und dem sich die Serie sukzessive auch unter Ausblendung vieler gesellschaftskritischer Elemente in ihrer Entwicklung annähert.

Hörspiele

- BB1 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2009): Bibi Blocksberg. [Folge] 1. Hexen gibt es doch. Berlin: Kiddinx [EA 1980]
- BB5 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2008): Bibi Blocksberg. [Folge] 5. Ein verhexter Urlaub. Berlin: Kiddinx [EA 1980]
- BB8 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2008): Bibi Blocksberg. [Folge] 8. Die Schlossgespenster. Berlin: Kiddinx [EA 1983]
- BB22 = **Donnelly, Elfie / Herzog, Ulli** (Regie) (2008): Bibi Blocksberg. [Folge] 22. 3x schwarzer Kater. Berlin: Kiddinx [EA 1984]
- BB60 = **Hagen, Jens / Thiem, Ulf [= Herzog, Ulli] / Herzog, Ulli** (Regie) (1994): Bibi Blocksberg. [Folge] 60. Der Geisterkater. Berlin: Kiddinx
- BB133 = **Weigand, Klaus-P. / Schlimgen, Michael** (Regie) (2020): Bibi Blocksberg. [Folge] 133. Im Modeatelier. Berlin: Kiddinx

Sekundärliteratur

- Baader, Meike Sophia (2004): Der romantische Kindheitsmythos und seine Kontinuitäten in der Pädagogik und in der Kindheitsforschung. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 7, H. 3, S. 416–430
- Baier, Andrea Christine (2002): Bibi Blocksberg – Medienverbund für Kinder: Untersuchungen zur Konzeption und zur medienübergreifenden Vermarktung. Diplomarbeit. Hochschule der Medien, Stuttgart
- Bentz, Maria u. a. (2024): Was fragt man sich, wenn es spannend ist? Eine Annotationsstudie zur Fragenstruktur spannender Narrationen. In: Philologie im Netz [28], H. 97, S. 1–22
- Bernhardt, Sebastian (2022): Ein didaktisch orientiertes Modell der Hörspielanalyse. Medienwissenschaftliche und -didaktische Perspektivierung am Beispiel von *Thabo. Detektiv und Gentleman – Der Nashorn-Fall*. In: Lehnert, Nils / Schenker, Ina / Wicke, Andreas (Hg.): Gehörte Geschichte. Phänomene des Auditiven. Berlin [u. a.], S. 255–268
- Bernstein, Lisa (2021): Mediensozialisierte Vorurteilsentwicklung bei Kindern. Eine empirische Analyse anhand von *Bibi Blocksberg*. In: Merz 65, H. 6, S. 69–75
- Emde, Oliver (2016): Ziviler Ungehorsam im entpolitisierten Neustadt? Politische Partizipation bei »Benjamin Blümchen«. In: Emde, Oliver / Möller, Lukas / Wicke, Andreas (Hg.): Von »Bibi Blocksberg« bis »TKKG«. Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Opladen [u. a.], S. 16–35
- Freud, Sigm[und] (1919): Das Unheimliche. In: Imago 5/6, S. 297–324
- Fuchs, Thomas (2011): Das Unheimliche als Atmosphäre. In: Andermann, Kerstin / Eberlein, Undine (Hg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophi-

- sche Emotionstheorie. Berlin, S. 167–182 [Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband; 29]
- Godel, Rainer (2015): Vorurteil. In: Thoma, Heinz (Hg.): Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe – Konzepte – Wirkung. Stuttgart [u. a.], S. 548–557
- Hänselmann, Matthias C. (2024): Hörspielanalyse. Eine Einführung. Bielefeld [Edition Medienwissenschaft; 115]
- Heidtmann, Horst (1992): Kindermedien. Stuttgart
- Hollerweger, Elisabeth (2013): Hex Hex! und Zawusch! Zur Konzeption der Hexe im Medienverbund um Bibi Blocksberg und Hexe Lilli. In: Planka, Sabine / Mikota, Jana (Hg.): Das Motiv der Hexe in den Kinder- und Jugendmedien. Berlin, S. 113–140
- Kelleter, Frank (2012): Populäre Serialität. Eine Einführung. In: ders. (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld, S. 11–46
- Köppe, Tilmann / Onea, Edgar (2024): The nearly missed account of narrative suspense. In: *Frontiers of Narrative Studies* 9, H. 2, S. 273–289
- Manzel, Sabine (2012): Das Bürgermeisterbild von Benjamin Blümchen. Mit politischen Fachkonzepten Klischees aufdecken. In: *Weltwissen Sachunterricht* [7], H. 4, S. 18–20
- Martus, Steffen (2007): Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin [u. a.] [Historia Hermeneutica, Series Studia; 3]
- Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (Hg.) (2023): KIM 2022. Kindheit, Internet, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 6- bis 13-Jähriger in Deutschland. Stuttgart
- Mohn, Matthias (2019): Die Inszenierung von Furcht und Schrecken im Hörspiel. Eine interdisziplinäre Untersuchung der Grundlagen, Mittel und Techniken der Angsterregung in der elektroakustischen Kunst. Münster [u. a.]
- Preis, Matthias (2021): Hörmedien für Kinder- [sic!] und Jugendliche. Ästhetische und didaktische Perspektiven. In: Josting, Petra / Preis, Matthias (Hg.): Klangwelten für Kinder und Jugendliche. Hörmedien in ästhetischer, didaktischer und historischer Perspektive. München, S. 17–54 [kjl&m extra]
- Schenker, Ina (2019): Bibi Blocksberg. Hexen und Macht. Eine Analyse der Erzählformen aus Gender- und postkolonialer Perspektive. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Berlin [u. a.], S. 283–304 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 113]
- Strohmeier, Gerd (2005): Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg. In: *APuZ* [55], H. 41, S. 7–15
- Tepe, Peter (2012): Ideologie. Berlin [u. a.] [Grundthemen Philosophie] [reviews/R2KEJ3MX5RTMND/ref=cm_cr_ar_p_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B004A-GOOJS](https://www.amazon.de/reviews/R2KEJ3MX5RTMND/ref=cm_cr_ar_p_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B004A-GOOJS) [Zugriff: 28.02.2025]
- Wicke, Andreas (2019): »Erzählinstanz ja, Erzähler ungern«. Narratologische Experimente in den Kinderhörspielen Thilo Refferts. In: *libri liberorum* 20, H. 52–53, S. 95–104
- Wolff, Kerstin (2016): »Wir wollen uns von den normalen Menschen nicht allzu sehr unterscheiden!« Weibliche Rollenvorstellungen in »Bibi Blocksberg«-Hörspielen. In: Emde, Oliver / Möller, Lukas / Wicke, Andreas (Hg.): Von »Bibi Blocksberg« bis »TKKG«. Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive. Opladen [u. a.], S. 52–68

Internetquellen

- Berndsen, Denise (2012): Donnelly, Elfie: Bibi Blocksberg. In: kinderundjugendmedien.de. <https://www.kinderundjugendmedien.de/werke/235-donnelly-bibi> [Zugriff: 28.02.2025]
- Hörspielland.de (2023): Bibi Blocksberg. Folge 22. Dreimal schwarzer Kater. In: Hörspielland.de. <https://www.hoerspielland.de/hl-3.2.315-1.2.315.html> [Zugriff: 28.02.2025]
- wanderrattes blog (2009): Kundenrezension. Gruselig und komplex, für Kinder eher nichts. In: Amazon.de. https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/R2KEJ3MX5RTMND/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8
- xanadu (2015): Kundenrezension. Bibi und die Vampire – einfach klasse. In: Amazon.de. https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/RG5A1R06OOH1E/ref=cm_cr_arp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B000TLA5BE [Zugriff: 28.02.2025]

Kurzvita

Hartmut Hombrecher, Dr., ist Professor für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur am Department für Germanistik und Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen u.a. die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur (insbesondere 18. und 20. Jahrhundert), die Literatur der ›völkischen Bewegung‹ und die Materialität von Kinderliteratur.

Bruchlinien des Selbst im invertierten Raum

Das Unheimliche in Frida Nilssons *Lindormars land* (2020)

BEN DAMMERS

Der Beitrag analysiert das Unheimliche in Frida Nilssons *Lindormars land* als ein räumlich fundiertes Phänomen. Die Erzählung konstruiert zwei sich zueinander invertiert verhaltende Welten, sodass der Übergang von der einen zur anderen die Orientierung destabilisiert und somit eine Kernstruktur des Unheimlichen bildet. Dabei wird nicht nur der Raum instabil, sondern auch die Identität der Figuren zunehmend verunsichert. Die fließenden Übergänge zwischen Menschlichem und Tierischem stellen eine weitere Quelle des Unheimlichen dar. Die Untersuchung stützt sich auf Theorien von Freud, Lacan und Derrida und arbeitet heraus, wie die Raumstruktur die anthropologische Grenze zwischen Mensch und Tier und mit ihr die Orientierung der Subjekt-Objekt-Relation ins Wanken bringt. Das Reich der Lindwurmkönigin Indra, die vermeintlich idyllische Gegenwelt, entpuppt sich als Ort der Desorientierung und Täuschung und kann als Variation der Ausgangswelt gelesen werden. Indras hybrider Status sowie die Transformation der Figuren verstärken die Verunsicherung. Der Beitrag zeigt, dass das anhaltende Unheimliche der Erzählung in ihrer doppelbödigen bzw. bodenlosen Raumstruktur wurzelt, die eine unaufhörliche Erschütterung des Subjekts auslöst.

Fractures of the Self in the Inverted Space

The Uncanny in Frida Nilsson's *Lindormars land* (2020)

This paper analyses the uncanny as a spatially grounded phenomenon in Frida Nilsson's *Lindormars land*. The narrative constructs two mutually inverted worlds, where the transition between them unsettles orientation and thus constitutes a core structure of the uncanny. Not only does space become unstable, but so do the characters' identities. The fluid transition between human and animal characteristics constitutes another source of the uncanny. Drawing on theories by Freud, Lacan and Derrida, the paper examines how spatial structures blur the anthropological boundary between human and animal and, with it, disrupt the orientation of the subject-object relation. The realm of the Lindworm Queen Indra, the seemingly idyllic counter-world, turns out to be a place of disorientation and deception and can be read as a variation of the primary world. Indra's hybrid status, as well as the transformation of the characters, further intensifies the sense of uncertainty. This paper argues that the novel's persistent uncanny effect stems from its multilayered and abyssal spatial structure, which perpetuates an endless cycle of subject dislocation.

Nun hat es uns wieder, das Eigene, vor dem wir uns am meisten fürchten. Wir sind auf dem Möbiusband zu weit gegangen und wieder bei uns selbst angekommen [...]. Welcome home! (Binotto 2018, S. 287)

Das Unheimliche ist bereits bei Sigmund Freud eng verbunden mit einer Verunsicherung des Selbst, einem Oszillieren zwischen dem Fremden und dem Eigenen, zwischen Subjekt und Objekt. Frida Nilssons *Lindormars land* (dt. *Sem und Mo im Land*

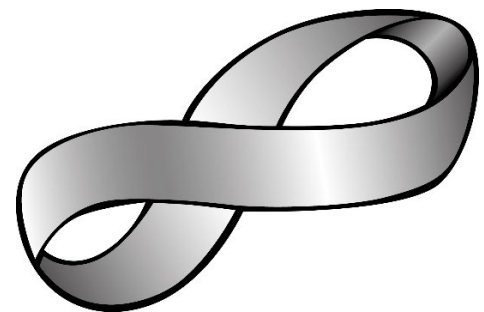
JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.161

der *Lindwürmer*) konstruiert zwei sich gegenseitig invertierende Welten, die sich im Erdinneren gespiegelt gegenüber liegen. Gräbt man sich tief hinunter in die Erde der einen Welt, so streckt man irgendwann den Kopf aus dem Grund der anderen Welt. Irgendwo auf dem Weg zwischen der einen und der anderen Welt kippt die Orientierung des Raumes. An einem unbestimmbaren Punkt wird aus unten oben, gräbt man sich nicht mehr tiefer ins Erdreich, sondern aus dem Erdreich empor. Das vormals Diesseitige, Oberflächliche kehrt sich ins Jenseitige, Untergründige. Der so konstruierte Raum lässt sich als Grundstruktur des Unheimlichen lesen. Sie findet sich in Nilssons Text jedoch nicht nur auf Ebene des Raumes wieder, sondern auch auf Ebene der Figurenidentitäten. Das Personal der Erzählung besteht einerseits aus menschlichen, andererseits aus anthropomorphisierten Tierfiguren und der (ebenfalls anthropomorphisierten) Figur des titelgebenden Lindwurms. Sowohl anthropomorphe Züge der Tierfiguren als auch in der Umkehr menschliche Selbstgewissheiten werden wiederholt und zunehmend infrage gestellt. Die verunsicherte Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen, zwischen dem Eigenen und dem Anderen bildet eine zweite Quelle des Unheimlichen. Die Intensität und Nachhaltigkeit des so aufgerufenen Unheimlichen in *Lindormars land* – so die zentrale These des vorliegenden Beitrages – liegt jedoch in der im Wortsinn bodenlosen/doppelbödigen Raumkonzeption, die das Abgründige der Figurenzeichnung in eine Endlosschleife versetzt.

Das Unheimliche und sein Raum: Freud, Lacan und die Unendlichkeit des Unheimlichen

Der eingangs zitierte Johannes Binotto befasst sich in seiner Monografie *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur* (2018) mit dem Unheimlichen als spezifisch räumlichem Phänomen. Ausgehend von Sigmund Freud und Jacques Lacan zeichnet er eine Topologie nach, die dem Phänomen des Unheimlichen in all seinen Varianten inhärent ist. Mal tritt sie konkret in der (z. B. architektonischen) Raumkonstruktion auf: Ein solches Beispiel ist die Erfahrung, einen Korridor zu durchschreiten und nach einiger Zeit an einem bereits bekannten Ort vorbeizukommen, ohne je abgebogen zu sein; oder eben die Erfahrung, sich ins Erdreich hinunterzugraben und plötzlich von unten die Oberfläche zu durchbrechen; mal lässt sie sich aber auch als Modellierung des Unheimlichen verstehen. Der Kern des Unheimlichen liegt dann eben im wörtlichen wie im übertragenen Sinne darin, nicht verortbar zu sein. Diese Tendenz findet sich bereits in Freuds etymologischen Herleitungen, in denen er die beiden widersprüchlichen Bedeutungsfacetten des Wortes ›heimlich‹ (heimelig/vertraut vs. heimlich/verborgen) in ihrer Verneinung (unheimlich) zusammenfallen sieht (vgl. Freud 2021, S. 13). Lacan liefert mit dem Neologismus *extimité* (vgl. dazu auch Pavón-Cuellar 2014) eine Übersetzung dieser Ambivalenz ins Französische, die noch offensichtlicher Räumliches anspricht: »Gebildet aus den französischen Wörtern ›extérieur‹ und ›intimité‹ spricht der Begriff von einem Intimen, das außen ist, und einem Äußeren, das zum Innersten wird« (Binotto 2018, S. 46). Lacan selbst verknüpft diesen Aspekt mit der topologischen Figur des Möbiusbandes (s. Abb. 1; vgl. auch Binotto 2018, S. 46). Gehe ich auf diesem Möbiusband immer geradeaus, so lande ich irgendwann auf der Rückseite, ohne den Seitenwechsel zu bemerken. Mehr noch: Ich kann keine der beiden Seiten als Vorder- oder Rückseite benennen, weil eine stabile Orien-

Abb. 1
Möbiusband
(Grafik: BD)



tierung nicht möglich ist. Diesem Moment der Destabilisierung ist *Lindormars land* von dem Moment an unterworfen, in dem die Raumkonstellation offenbart wird.

Der Erzähler Sem und sein kleiner Bruder Mo leben als Waisenkinder in einer frühindustriell gezeichneten, dystopischen Welt bei der grausamen und brutalen Tante Tyra. Sie treffen eines Tages auf Schwarzfell, eine sprechende Ratte, die den Brüdern von ihrer Herkunft berichtet:

»Wo ist denn dieser Ort?«, fragte ich.

»Er liegt ... hmm«, sagte der Ratz und sah nachdenklich aus, »das ist eine gute Frage, mein Freund ... schwer zu beantworten ... Ich glaube, man könnte sagen, dass er sich *darunter* befindet.« Dann schwieg er eine Weile und dann sagte er: »Obwohl, wenn ich so darüber nachdenke, dann könnte man wohl genauso gut sagen, dass er sich *darüber* befindet. Es ist alles eine Frage der Perspektive, nicht wahr?« (Nilsson 2022, S. 25)



Die hier gezeichnete Welt ist also umkehrbar. Sie ist – ganz gleich auf welcher Seite man sich befindet – von dieser Offenbarung an von einer Gegenwelt unterhöhlt und war es – so realisiert man retrospektiv – von Beginn an. Unter den Füßen geschieht Verborgenes, das zugleich eine Spiegelung des aktuell als »Obenwelt« wahrgenommenen Raumes darstellt. Besonders präsent ist das Motiv der Spiegelung in Torben Kuhlmanns Illustration auf dem Vorderdeckel (s. Abb. 2). Diese Anlage des Raumes hat weitreichende Konsequenzen, setzt sie doch sehr grundlegend die Möglichkeit einer Ordnung, einer Orientierung, einer stabilen Perspektive außer Kraft. Alle denkbaren Lesarten der Erzählung lassen sich auf dieser Grundlage spiegeln und ins Gegenteil verkehren. Alles ist heimlich/heimelig und unheimlich/unheimelig zugleich. »Das Unheimliche [...] ist grundsätzlich zu verstehen [...] als räumliche Konstellation, in der Daheim und Nicht-Daheim ineinander übergehen.« (Binotto 2018, S. 33) Diese Feststellung ist im Fall von *Lindormars land* durchaus wörtlich zu verstehen, handelt die Erzählung doch auch von zwei Waisen auf der Suche nach Heimat. Sie ist jedoch wie schon bei Freud und Lacan auch als Raummetapher des Selbst zu verstehen und das Unheimliche somit aufgehoben in einer Verunsicherung des Subjektes.

Abb. 2
Das Motiv des
Spiegelraums auf
dem Vorderdeckel
von Sem und
Mo im Land der
Lindwürmer, der
deutschen Ausgabe
von Lindormars
land (© Torben
Kuhlmann/Gers-
tenberg Verlag)

Hic sunt dracones ... oder doch nur Chimären?

Besonders im anglophonen Raum ist der Satz »Here be dragons« sprichwörtlich geworden als Warnung vor den Gefahren unerschlossener Gebiete. Er verweist auf den lateinischen Satz »Hic sunt dracones«¹ und auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Praxis, wenig erschlossene See- und Landgebiete mit Abbildungen von Drachen, Monstern und Seeungeheuern zu versehen. Dem Satz inhärent ist die Verknüpfung einer topografischen mit einer taxonomischen Differenz. Hier wird eine räumliche Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie mit einer ontologischen aufgeladen – das Unkartierte

¹ Für die Verwendung des Satzes »Hic sunt dracones« findet sich mit dem *Hunt-Lenox-Globus* (und seinen Reproduktionen) tatsächlich nur ein Nachweis. Es existieren allerdings zahlreiche Varianten,

in denen die Warnung vor unterschiedlichsten Tieren und Monstern stellvertretend für unkartiertes Gebiet steht (vgl. van Duzer 2017, S. 389).

beherbergt zugleich das Andersartige, sodass das Unerforschte nicht nur ein unbeschriebener Ort, sondern eine Welt des Andersseins, des Monströsen wird. Das Monströse jedoch zeichnet sich oftmals durch Hybridität, durch die Wiederkehr des Vertrauten aus. Die Hybridität, die dem Konzept des Monsters, des Drachen, der Chimäre eingeschrieben ist, lässt es als Metapher für die anthropologische Differenz erscheinen: Die monströse Figur vereint Merkmale verschiedenster Wesen, wird Stellvertreter für eine heterogene Gruppe, die im Singular *das* Tier homogenisiert und dem Eigenen, dem Menschen gegenübergestellt wird. Insbesondere die Bedeutungsfacetten der Chimäre sind hier aufschlussreich, ist mit dem Begriff doch einerseits ein hybrides Ungeheuer benannt, andererseits ein Hirngespinnst (vgl. Graf 2006). Die Chimäre ist in diesem Sinne ein unserem Innersten entspringendes Wesen und gleichzeitig ein uns radikal fremdes. Sie vereint in sich, was Lacan mit der *extimité* anspricht: eine nicht verortbare Verschmelzung von innen und außen. Sie spiegelt aber auch den scheiternden Versuch wider, eine eindimensionale Grenze zwischen Tier und Mensch zu ziehen. Die Figur der Chimäre taucht in diesem Zusammenhang auch bei Jacques Derrida wiederholt auf:

Ist das ein Tier, die Chimäre, ein Tier, das wirklich eins ist, und ein Tier, das *eines* ist? Ist das mehr oder etwas anderes als ein Tier? Oder wie oft von der Chimäre gesagt wird, mehr als ein Tier in einem? Das Tier (*L'animal*), was für ein Wort! (Derrida 2010, S. 47; Herv. i. O.)

Derrida bildet in der Folge das (ebenso chimärische) Kofferwort ›*animot*‹, um einerseits durch die Homophonie mit dem Plural (*animaux*) die Pluralität des Tierischen zu betonen und andererseits mit dem Bezug zum Wort (*mot*) herauszustellen, dass es sich bei der eindimensionalen Grenzziehung zwischen *dem* Menschen und *dem* Tier um eine rein begriffliche handelt (vgl. ebd., S. 71), die den »blättrigen Schichtungen, dieser abgründigen Grenze, dieser Randungen, dieser pluralen und mehrfach gefalteten Grenze« (ebd., S. 57) nicht gerecht wird. Derrida schlägt zur Charakterisierung dieses diffusen Grenzverlaufs den Begriff der »Limitrophie« vor (ebd., S. 55). Es zeigen sich hier wieder mehrere raummetaphorische Versuche, die Differenz in den Griff zu bekommen. Und bereits der Begriff der Grenze selbst ist diesbezüglich insofern aufschlussreich, als die Grenze gleichzeitig Trennung und Verbindung ausdrückt, indem sie den Raum in zwei Sphären teilt, die wiederum mindestens die Grenze miteinander teilen (vgl. Müller-Funk 2016, S. 24). Derridas Versuche, sich der mehrfach gefalteten Grenze zu nähern, die in der begrifflichen Trennung von Tier und Mensch liegt, weisen erstaunliche Parallelen zur Struktur des Unheimlichen bei Lacan auf. Die Raumstruktur des Unheimlichen und die Verunmöglichung einer stabilen Perspektive führen auch zu einer Destabilisierung der Subjekt-Objekt-Dichotomie (vgl. Binotto 2018, S. 45).² Diese Destabilisierung spricht Derrida mit dem reziproken Blick³ an: Der Blickkontakt mit dem Anderen besteht eben

² Das der klaren Binarität entgegenstehende oszillierende Moment der Raumstruktur und der Bezug zur Hybridität legen auch eine Assoziation zu Homi K. Bhabhas Konzept des *Third Space* nahe (vgl. Struve 2017; Bhabha 2012). Auch wenn Julia Kristeva betont, dass mit ihrem Begriff der *abjection* (vgl. Kristeva 2024) etwas grundlegend Anderes, Brutaleres gemeint ist, lassen sich hier in der Verunsicherung von Subjekt/Objekt und Innen/Außen Parallelen zum Un-

heimlichen bei Freud und Lacan identifizieren (zum Aspekt der Existenzkrise in Kristevas Abjektionsbegriff vgl. auch Schramm 2021).

³ Der reziproke Blick ist ein im erweiterten Kontext der subjektiven und anthropologischen Grenze häufig aufgerufenes Motiv (vgl. dazu auch Böhme 2020, S. 103). Auch bei Lacan wird er prominent verhandelt (zu Lacans Schema von Auge und Blick vgl. auch Lacan 2017).

nicht nur darin, anzublicken, sondern auch darin, angeblickt zu werden (vgl. Derrida 2010, S. 30). Die Irritation der anthropologischen Grenze birgt deshalb ein Moment des Unheimlichen, da im vermeintlich Fremden das Eigene erkannt wird.⁴ Paradoxerweise ist dieser »Spiegeleffekt« (ebd., S. 96) bereits eine Voraussetzung für das Erkennen von »Artgenossen«. »Das Selbst und das Andere stehen sich also nicht oppositionell gegenüber, sondern sind schon von vornherein in der Differenz miteinander verbunden.« (Müller-Funk 2016, S. 41)

Formen der Anthropomorphisierung

In *Lindormars land* begegnen uns nun anthropomorphisierte Tierfiguren. Die Ratte Schwarzfell ist bereits zu Wort gekommen, und im Ergreifen des Wortes liegt bereits ein sehr zentrales Anzeichen der Anthropomorphisierung. Tierfiguren sind allgegenwärtig in kinderliterarischen Texten, und ihre Mehrzahl tritt – insbesondere im Falle von Figuren mit Handlungsmacht – anthropomorphisiert auf. Genau genommen können literarische Repräsentationen nicht-menschlicher Entitäten nie frei von Anthropomorphismus sein (vgl. Sommer 2013, S. 27), setzt die Repräsentation⁵ doch menschliche Konzeptualisierung voraus.⁶

Der Begriff der Anthropomorphisierung ist also noch zu weit gefasst. Eine Typologie des Anthropomorphismus ist zwar insofern problematisch, als sie den Dualismus Mensch-Tier reproduziert und manifestiert, indem »Menschliches« und »Tierisches« der Figurenzeichnung fokussiert wird.⁷ Gewinnbringend ist aber, die Spuren dieser Grenzziehungen offenzulegen und zur Gesamtkonzeption des Textes (hier etwa dem Raumkonzept) in Bezug zu setzen. Zieht man Sasha Matthewmans Typologie des Anthropomorphismus heran, lässt sich die Mehrzahl der Tierrepräsentationen in der Kinder- und Jugendliteratur als theriomorphe oder anthropomorphe Fantastik bezeichnen (vgl. Matthewman 2011, S. 64). Theriomorphe Figuren sind nur oberflächlich als Tierfiguren etikettiert. Sie werden mit menschlichen Verhaltensweisen und in menschlich markierten Kontexten gezeichnet. Anthropomorphe Figuren hingegen treten in ihrem »natürlichen« Habitat auf. Sie kommunizieren nur artintern. Ihre im Text sprachlich repräsentierte Kommunikation ist als Übersetzung tierischer Kommunikation inszeniert. Matthewmans Kategorie der metamorphen Fantastik ist auszuklammern, steht sie doch quer zu den übrigen Kategorien. Die damit bezeichnete Verwandlung menschlicher oder tierischer Figuren in das jeweils Andere bezeichnet nur einen dynamischen Übergang zwischen den Logiken der anderen Kategorien und stellt keine eigene Logik dar. In *Lindormars land* ist ein solcher Übergang dargestellt. Aufschlussreich wird eine nähere Betrachtung aber vor allem dann, wenn nicht nur der Übergang festgestellt, sondern auch hinsichtlich der Differenzmarkierung untersucht wird. Das Unheimliche der Tierfiguren in *Lin-*

4 Bei Freud ist dieser Aspekt bereits im Doppelgängermotiv angelegt.

5 »Representation is always of something or someone, by something or someone, to someone.« (Mitchell 1995, S. 12, Herv. i. O.)

6 »Die Fabel [...] bleibt eine anthropomorphische Zähmung, eine moralisierende Unterwerfung, eine Domestizierung. Immer noch ein Diskurs des Menschen; über den Menschen; ja sogar über die Animalität des Menschen, aber für den Menschen und im Menschen.« (Derrida 2010, S. 66)

7 Dieser Kritikpunkt entspricht vor allem Positionen des kritischen Posthumanismus (z. B. Rosi Braidotti, Donna Haraway oder Cary Wolfe). Auch Derrida wird vorgeworfen, den anthropozentrischen Standpunkt und die ihn umgebenden Gräben nicht zu überwinden. Eine scharfe Dekonstruktion des Dekonstruktivismus liefert Böhme (2020). In Bezug auf das Unheimliche ist Derridas *différance* in der Auseinandersetzung mit der Mensch-Tier-Differenz als Brückenschlag zum verunsicherten Subjekt allerdings äußerst fruchtbar.

dormars land lässt sich auch als Oszillieren zwischen den von Matthewman gebildeten Typen beschreiben. Die bei Matthewman mit »naturalistisch« oder »objektiv« benannten Typen des Anthropomorphismus brechen immer wieder hervor und unterlaufen die ansonsten anthropozentrische Differenzmarkierung. Die Anthropomorphisierung der Tierfiguren verunsichert in ihrer Brüchigkeit die anthropologische Grenze und zeichnet so eine der »Bruchlinien des Selbst« (Küchenhoff 2021) nach.

Zwischen Dichotomie und Diffusion: Raumsemantiken von Kultur und Natur

Lindormars land legt zunächst vermeintlich eine Dichotomie aus Heimat und Fremde, Zivilisation und Wildnis (vgl. Buell 2005, S.148f.) an. Der Ausgangspunkt der Waisenjungen Sem und Mo ist eine als frühindustriell überzeichnete Welt, eine Karikatur von Zivilisation. Die Waisenjungen werden von Tyra gezwungen, tagein, tagaus Neusilber zu polieren, um den Lebensunterhalt der tyrannischen Tante zu sichern. In dieser Tätigkeit deutet sich bereits das Motiv der Täuschung und der Spiegelung an.⁸ Zugleich wohnt dem Aufpolieren minderwertiger Gegenstände ein Moment der Virtualität inne, die sich als Kern spätkapitalistischer »Wertschaffung« und somit als Chiffre westlich zivilisierter Gesellschaften lesen lässt. Der Text ist dicht besetzt mit derartigen Spuren. So werden die Namen und mit ihnen die Identität der Brüder durch Tante Tyra infrage gestellt. Sie nennt die beiden konsequent Samuel und Mortimer und verbietet die von den leiblichen Eltern bevorzugten Kosenamen Sem und Mo (vgl. Nilsson 2022, 10–13, 41). Dieser Kampf um die Namen ruft die Macht der Begriffe auf, die bereits im Zusammenhang mit Derridas *animot* angedeutet wurde: Identität, Abgrenzung und letztlich Konstitution des Subjekts sind zuvorderst begrifflich hervorgebracht, aber nie stabil.⁹ Mos Beharren auf seinem »richtigen« Namen nimmt Tyra zum Anlass einer letzten Prügelstrafe mit dem »Stock mit den hundert Augen« (ebd., S. 34), der auf erstaunliche Weise Bezüge zum Fall des »Wolfsmannes« bei Freud (Freud 1924) und zum Fall der Isabella bei Lacan (2013) aufruft: Das sehende Subjekt und das angesehene Objekt können unvermittelt die Plätze wechseln (vgl. dazu auch Binotto 2018, S. 38f.): Sem erblickt im Schlagstock sich selbst und wird damit selbst zum Prügelnden. Mo beschließt nach dieser Prügelstrafe, zu fliehen und das Erdloch der Ratte aufzusuchen, um in der Gegenwelt Zuflucht zu finden. Sein Bruder folgt ihm.

Der Weg durch den Tunnel versetzt sie in eine (vermeintlich) menschenleere Wildnis, die in der Ankündigung der Ratte als idyllischer¹⁰ Gegenentwurf zur Zivilisation erscheint und die überzeichnete Kultur/Natur-Dichotomie vervollständigt: »Ich komme von weit her. Von einem Ort, der herrlich grün und fruchtbar ist! Dort ist das Wasser so klar wie Kristall und die Luft so frisch wie der Duft von Rosen und Kamille.« (Nilsson 2022, S. 25) Hier werden gleich mehrere Topoi des Natürlichen aufgerufen: Fruchtbarkeit, üppige Flora, Reinheit. Und auch das Ende des Tunnels kündigt sich durch frische Luft

⁸ Das Motiv der Täuschung ist durchgehend präsent, etwa in Sems verzweifelter Aufzählung von allem, was im Leben der beiden Brüder »nicht richtig« sei (Nilsson 2022, S. 49).

⁹ Man könnte so weit gehen, dass Derridas *différance* (2023) insgesamt etwas Unheimliches anhaftet, bringt die Dekonstruktion doch die Stabilität des Subjekts ins Wanken und ersetzt es mit der schon in

der Ambivalenz des *différance*-Begriffes angelegten Fluidität, die einem unendlichen Irren über das Möbiusband der Verweise gleicht (vgl. dazu auch Gloy 2019, S. 169–185; García Düttmann 2008).

¹⁰ Aufgerufen sei hier »die ›heile Welt‹ der Idylle« als »Gegenentwurf zur Wirklichkeit« (Häntzschel 2007, S. 123).

an (vgl. ebd., S. 50). Der Weg durch die Erde selbst indes, das Kippmoment des erzählten Raumes, wird im Text verunklart (vgl. ebd., S. 48). Diese Verunklärung betrifft ebenso die Grenzziehung zwischen den durch die beiden Welten symbolisierten semantischen Räumen Zivilisation/Mensch/Kultur auf der einen Seite und Wildnis/Tier/Natur auf der anderen. Beim Verlassen des Tunnels stürzt dieser ein, und das Loch verschließt sich wie »ein Auge [...] vor der Welt« (ebd., S. 51). Das Bild des einstürzenden Tunnels ließe sich als irreversible Grenzziehung lesen. Das Erdreich jedoch bleibt porös. Und in der Schwebe bleibt auch die Blickrichtung des sich schließenden Auges. Das Einstürzen des Tunnels lässt sich so auch als ein Verwischen der Spur, als eine weitere Diffusion der Grenze lesen.

Die anthropologische Grenze als Chiasmus: das Töten des Anderen

Die Waisenjungen treffen in der Gegenwelt die Ratte Schwarzfell wieder und mit ihr eine ganze Reihe weiterer vermeintlich theriomorpher Tierfiguren, die als Personal eines Schlosses der Lindwurmkönigin Indra dienen. Um das Wechselspiel zwischen Raum und Figur in Bezug auf das Unheimliche darzulegen, wird im Folgenden eine Figurenkonstellation herausgearbeitet, die sich aus drei Schlüsselaspekten speist: den Übergangsmomenten der Tierfiguren, der Ambivalenz des Lindwurms und den Übergangsmomenten der Figur Mo.

Die Tierfiguren sind nur vermeintlich theriomorph. Sie tragen menschliche Kleidung, bevölkern mit dem Schloss ein menschlich assoziiertes Habitat und zeigen menschlich assoziierte Verhaltensweisen (Sprache, aufrechter Gang). Dieser Umstand ist jedoch einem Zauber des Lindwurms geschuldet, der – so zeigt sich bald – nur von überschaubarer Wirksamkeit ist: Die Tierfiguren brechen wiederholt aus menschlichen Verhaltensschemata aus. Insbesondere in der Figur der Füchsin Rotschwanz zeigen sich von Beginn an Risse. Bereits ein Blick in ihr Zimmer kurz nach der Einführung der Figur offenbart Spuren des Ausbruchs:

Es war wahnsinnig unordentlich. Überall lagen zerfetzte Kissen und benutzte Unterhosen herum – und Rotschwanz zeigte uns eine Sammlung abgenagter Stöckchen und Knochen unter dem Teppich, die SEHR GEHEIM war und von der wir niemandem erzählen durften. (Ebd., S. 71; Herv. i. O.)

Auch die Kleidung¹¹ passt nicht recht (vgl. ebd., S. 69). Und so wird die in der Fabel tradierte Projektion der anthropozentrischen Perspektive auf das Tier zwar zunächst durch die märchenhafte Ausstattung der Gegenwelt (Schloss, Lindwurm) aufgerufen, von Beginn an aber auch irritiert und in der Irritation offengelegt: Das Theriomorphe ist nur inszeniert. An seine Stelle tritt immer wieder das, was Matthewman in seiner Typologie mit naturalistischer oder objektiver Beschreibung benennt:

Schon bald lagen Kissen und Polster zerfetzt auf dem Boden, vollgepinkelt und durchnässt. Grimbart hatte wieder angefangen, Würmer zu fressen, und Brynhild machte einen großen Bogen um den Kamin, damit das Feuer sie nicht anfallen konnte. Mo beachtete mich kaum. Er war nur noch damit beschäftigt, in einem ekelhaften, ver-

¹¹ Zum Aspekt der Nacktheit als »letztinstanzlicher Unterschied« zwischen Mensch und Tier vgl. Derrida 2010, S. 22.

lausten Mantel herumzuflitzen, der aus verschiedenen Pelzstücken zusammengeflickt war und nach Stall stank. Wenn ich versuchte, mit ihm zu reden, knurrte er mich zur Antwort nur an und abends, wenn es Zeit war, schlafen zu gehen, rollte er sich mit den anderen unter dem Tisch zusammen. (Ebd., S. 171)

Deutlich wird in dieser Beschreibung des Erzählers Sem auch, dass er sowohl das Verhalten der Tierfiguren als auch das seines Bruders aus einer distanzierten Außenperspektive schildert – einer Perspektive, die nur wenige Spuren projizierter Intentionen erkennen lässt. Sowohl Tierfiguren als auch Menschenfigur agieren für die Erzählinstanz unverständlich. Aus Sems Perspektive verabschieden sich sowohl Mo als auch die Tiere aus seiner (Sems) subjektiven Sphäre des Eigenen. Aus der jeweiligen Figurenperspektive ergibt sich ein Chiasmus: Während die Tierfiguren aus der Sphäre des Anderen in die Sphäre des Eigenen zurückkehren, wechselt Mo von der Sphäre des Eigenen in die Sphäre des Anderen. Das Unheimliche liegt hier in der Destabilisierung der Grenze zwischen Eigenem und Anderem. Der Text errichtet so ein weiteres Möbiusband, das sich um die Unbestimmbarkeit des Eigenen und des Anderen windet. Eingelagert in den nicht orientierbaren topografischen Raum der Erzählung ist also eine weitere, abstrakte Topologie des Nicht-Orientierbaren.¹²

Eine Sonderstellung nimmt in diesem Spiel indes der Lindwurm Indra ein. Ihr Status als hybrides Fabelwesen unterscheidet sich grundlegend von dem der Tierfiguren. Während die Tierfiguren zwischen der Sphäre des Eigenen und des Anderen wechseln und dadurch die Grenze verunklaren, ist die *Limitrophie* bei Indra als figureninterner Aspekt angelegt: Menschliche und tierische Figurenaspekte sind von vornherein in der Figur verschränkt.

Bei seiner ersten Begegnung mit den Waisenjungen kündigt Schwarzfell Indra als überaus königlich an und von dem innigen Wunsch getrieben, Mutter zu sein. Damit wird sie für die beiden Waisenjungen zum ersehnten Ziel, zum Ersatz der verlorenen Mutterfigur. Verdeckt bleibt jedoch, dass sie ein Lindwurm ist. Schwarzfell erwähnt sowohl den Wunsch der Mutterschaft als auch ihre Traurigkeit, »weil sie kein kleines Kind bekommen kann« (ebd., S. 26). Dass diese zwei Wünsche keine Paraphrasierungen eines einzigen Wunsches sind, stellt sich erst später heraus: Sie braucht das Blut eines Menschenkindes, um eigene Kinder zu gebären. So kippt ihre Figur von der pflegenden Mutter zur Viehhalterin. Das von tierischem Personal bevölkerte Schloss entpuppt sich als Falle, in der die Tierfiguren als Zuarbeiter versklavt sind. Tiere wie Menschen leiden gleichermaßen unter der Tyrannei der Königin. Die Gegenwelt erweist sich so als Spiegelung, in der das Personal nur eine Variation des Vertrauten ist, und ließe sich gar als Projektion oder Introjektion lesen. Die Konstellation aus tyrannischer Tyra und versklavten Waisenjungen ähnelt in bemerkenswerter Weise der aus Königin Indra und tierischem Hofstaat. »Das Unheimliche besteht in der Ununterscheidbarkeit von Projektion und Introjektion und in der Desorientierung, welche aus dieser Ununterscheidbarkeit folgt.« (Binotto 2018, S. 34)

Desorientierend wirkt die Figur der Indra bis zu ihrem Ende. Ihrem Tod durch Sems Pfeil geht ein aufschlussreicher Dialog voraus, der das Möbiusband der Perspektivierung erneut einzieht:

¹² Zur Differenzierung topografischer und abstrakter Räume vgl. auch Titzmann 2003, S. 3078.

»Sag mir, Sem ... Sag mir, bin ich böse?« Ich schwieg. Ich wusste nicht, was ich darauf antworten sollte. Sie tat mir leid, obwohl ich sie hasste. Indra schluckte. Ihre Lippen klebten, ihre Zunge bewegte sich langsam. »Alles, was ich wollte, war, dem Tod zu entkommen«, sagte sie. »Die Linie zwischen dem Bösen und dem Trieb – wer kann sagen, wo sie verläuft?«

»Ich weiß es nicht«, sagte ich. Dann dachte ich ein wenig nach und schließlich sagte ich: »Vielleicht werden andere, die in hundert Jahren unsere Geschichte erzählen, sagen, dass du es warst, die dem Bösen begegnet ist? Vielleicht hängt es davon ab, wer die Geschichte erzählt?« Sie nickte matt. (Nilsson 2022, S. 350 f.)

Das Töten der Anderen spiegelt nur mein Töten der Anderen. Und im Möbiusband der Perspektivierung läuft der Satz in die Endlosschleife.

Das Ende der Erzählung ist hiermit noch nicht erreicht. Sie endet vermeintlich glücklich mit der Zuflucht der Waisenjungen in einem weit vom Schloss entfernten Menschen-dorf. Die Beklemmungen dauern jedoch fort, denn einmal eingezogen, wird man das Unheimliche nicht mehr los, das sowohl in den Grenzverunsicherungen der anthropologischen Differenz liegt als auch in der Konstruktion eines gespiegelten Gegenraumes. Denn unter dem Boden erahnt man weiter die Antipoden.

Fazit: Die unabzählbare Unendlichkeit des Unheimlichen

Das nachhaltig Unheimliche – so die eingangs formulierte These – ist in Frida Nilssons Erzählung räumlich angelegt. Die Limitrophie der anthropologischen Grenze, die durch das Personal nachgezeichnet wird, verunsichert alleine schon die so sicher geglaubte Verteilung von Subjekt- und Objektposition. Das Eigene und das Andere wechseln die Plätze. Das Unheimliche liegt im Potenzial dieses Kippmoments. Und so liest sich Johannes Binottos Kommentar zu Gregor Schneiders Kunstwerk *Haus ur* wie ein Erfahrungsbericht zur Lektüre von *Lindormars land*:

Hat man aber erst das unheimliche Kunstwerk durchquert und hinter sich gelassen, dreht sich die Perspektive um. Nicht das Fremde ist dann der Fluchtpunkt im Anblick des Vertrauten, sondern das Vertraute wird selbst zu dem, was am Horizont seine Fratze zeigt. (Binotto 2018, S. 287)

Die Verunsicherung des Subjekts, die unauflösbare und zugleich in eins fallende Differenz von Eigenem und Anderem bildet ein erstes Möbiusband, auf dem es sich endlos kreisen lässt. Bleibt man im mathematischen Vokabular, so könnte man sagen, man habe es mit einer abzählbaren Unendlichkeit zu tun: Ich markiere einen Punkt auf dem Möbiusband und kann zählen, wie oft ich ihn passiere. Die Raumkonstruktion jedoch setzt das Ganze auf ein weiteres Möbiusband, sodass keine Markierung mehr möglich ist. Das Nachhallen des Unheimlichen in *Lindormars land* liegt in dieser unabzählbaren Unendlichkeit der Verunsicherungen.

Primärliteratur

- Nilsson, Frida (2020): *Lindormars land*. Illustriert von Alexander Jansson. Stockholm: Natur & Kultur
- Nilsson, Frida (2022): *Sem und Mo im Land der Lindwürmer*. Illustriert von Torben Kuhlmann. Hildesheim: Gerstenberg

Sekundärliteratur

- Berg, Stephan (1991): *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der Phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart
- Bhabha, Homi K. (2012): *The Location of Culture*. 2. Aufl. London [EA 1994]
- Binotto, Johannes (2018): *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich [u. a.]
- Böhme, Hartmut (2020): *Über den Menschen, der kein Tier sein will, und den Menschen auf Verwandtensuche*. In: *Paragrana* 29, H. 1, S. 97–113
- Buell, Lawrence (2005): *The future of environmental criticism. Environmental crisis and literary imagination*. Malden
- Derrida, Jacques (2010): *Das Tier, das ich also bin*. Wien [franz. EA 2002]
- Derrida, Jacques (2023): *Randgänge der Philosophie*. 3. Aufl. Wien [franz. EA 1972]
- Duzer, Chet van (2017): *Hic sunt dracones. The Geography and Cartography of Monsters*. In: Mittman, Asa Simon/Dendle, Peter (Hg.): *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous*. London [u. a.] [Ashgate research companion], S. 387–435.
- Freud, Sigmund (1924): *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Leipzig [u. a.] [EA 1918]
- Freud, Sigmund (2020): *Das Unheimliche*. Stuttgart [EA 1919]
- García Düttmann, Alexander (2008): *Derrida und ich. Das Problem der Dekonstruktion*. Bielefeld [Edition Moderne Postmoderne]
- Gloy, Karen (2019): *Alterität. Das Verhältnis von Ich und dem Anderen*. Paderborn
- Hamm, Joachim (Hg.) (2014): *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg [Würzburger Ringvorlesungen]
- Häntzschel, Günter (2007): *Idylle*. In: Weimar, Klaus/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2. Berlin, S. 122–125
- Klenke, Pascal (Hg.) (2014): *Writing worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg [Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik]
- Kristeva, Julia (2024): *Powers of horror. An essay on abjection*. New York [franz. EA 1980]
- Küchenhoff, Joachim (2021): *Das Unheimliche und die Bruchlinien im Selbst – leidvoll, kreativ, weiblich, menschlich*. In: *PiWi* 33, H. 1, S. 9–26
- Lacan, Jacques (2013): *Das Seminar, Bd. 10: Die Angst*. Wien. [franz. EA 1962–1963]
- Lacan, Jacques (2017): *Das Seminar, Bd. 11: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Wien [franz. EA 1964]
- Matthewman, Sasha (2011): *Teaching Secondary English As If the Planet Matters*. Oxford
- Mitchell, William John Thomas (1995): *Representation*. In: Lentricchia, Frank/McLaughlin, Thomas (Hg.): *Critical terms for literary study*. 2. Aufl. Chicago, S. 11–22.
- Müller-Funk, Wolfgang (2016): *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen [utb Philosophie]

- Pavón-Cuéllar, David (2014): Extimacy. In: Teo, Thomas (Hg.): Encyclopedia of Critical Psychology. New York, S. 661–664
- Pfennig, Daniela (2013): Parallelwelten. Raumkonzepte in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Marburg [Studien zu Literatur und Film der Gegenwart]
- Schramm, Tobias (2021): Abjektion und existenzielle Krise. In: cult.psych. 2, H. 1, S. 73–82
- Sommer, Roy (2013): Anthropomorphisierung und Anthropomorphisierungstheorien. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, S. 26–27
- Struve, Karen (2017): Third Space. In: Götsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart, S. 226–228
- Titzmann, Michael (2003): Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Posner, Roland/Robering, Klaus/Sebeok, Thomas A. (Hg.): Semiotik, Bd. 3. Boston [u. a.], S. 3028–3103

Netzquellen

- Graf, Fritz (2006): Chimaira. In: Der Neue Pauly Online.
<https://referenceworks.brill.com/view/entries/NPOG/e232590.xml> [Zugriff: 26.02.2025]

Kurzvita

Ben Dammers, Dr., ist Akademischer Rat a. Z. am Institut für deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. Dort wurde er mit einer Arbeit zu Blickbewegungen im Bilderbuch promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte sind Bilderbuchtheorie, Multimodalität, empirische Medienrezeptionsforschung und Raumtheorie.

›Transformationsromane‹ oder Autofiktionen und Adoleszenz in Post-DDR-Szenarien

ANDRE KAGELMANN

Auch im 35. Jahr nach der Wiedervereinigung bestehen nicht nur zugeschriebene und latente, sondern manifeste politische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschland. Die drei in diesem Beitrag fokussierten autofiktionalen Adoleszenzromane *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017) von Manja Präkels, Hendrik Bolz' *Nullerjahre. Jugend in blühenden Landschaften* und Daniel Schulz' *Wir waren wie Brüder* (beide 2022) erzählen von den Nachwendejahren im *geotherten* Ostdeutschland. Sie speisen das kulturelle Gedächtnis mit Inhalten, die für das Verständnis der gesamtdeutschen Gegenwart im Sinn der angedeuteten Unterschiede von Bedeutung sind. Zugleich haben diese Romane Anteil an einer Transformationszeiterinnerung bzw. an einer Transformation der hegemonialen westdeutschen Erinnerung aus einer ostdeutschen Perspektive. Der Beitrag skizziert zunächst die Themenfelder Adoleszenz und Autofiktion, bevor er sich den sogenannten Baseballschlägerjahren, der rechtsextremen Gewalt und den Erzählungen von individueller und systemisch-störender Transformation durch Kurzanalysen der drei Romane nähert.

›Transformation Novels‹ or Autofictions and Adolescence in Post-GDR Scenarios

In the 35th year after reunification, not only ascribed but also manifest political, social, economic and cultural differences between East and West Germany persist. The three autofictional adolescence novels discussed in this article, Manja Präkels's *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017), Hendrik Bolz's *Nullerjahre. Jugend in blühenden Landschaften* and Daniel Schulz's *Wir waren wie Brüder* (both 2022), tell of post-reunification and the 2000s in the ›othered‹ East Germany. These novels feed the cultural memory with content that is important for understanding the present day in all of Germany, in the sense of the differences it manifests. At the same time, the novels are part of a memory of a transformational time, or of a transformation of the hegemonic West German memory from an East German perspective. To this end, the article first outlines the topics of adolescence and autofiction before approaching, through brief analyses of the three novels, the so-called ›baseball bat‹ years, right-wing extremist violence, and stories of disturbing individual and systemic transformation.

Das *Othering* Ostdeutschlands im westdominierten Diskurs, das mit der auf große Resonanz stoßenden Polemik des Leipziger Germanisten Dirk Oschmann *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung* (2023) als solches benannt wurde, zeigte sich schon bald nach der Wende im wiedervereinigten Deutschland als politischer, sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Riss, der sich zu einer Art Kampfzone ausgewachsen hat.¹ Als

1 »In der Regel soll ich [in meinen Funktionen als Ostdeutscher und als Literaturwissenschaftler] dann den Osten möglichst als Triebkraft der gesellschaftlichen Spaltung darstellen, soll betonen, wie böse und entsetzlich der Osten ist. Denn wer in dieses Horn bläst, ist im dominanten Diskurs willkommen und wird prämiert. Das kann man sehr gut an Rezensionen sehen, die in letzter Zeit zu Büchern der erwähn-

ten jungen Autoren erschienen sind, die darin ihre von rechtsradikalen Milieus geprägten Jugendjahre in den Neunziger- und Nullerjahren dargestellt haben, die sogenannten ›Baseballschlägerjahre‹.« (Oschmann 2023, S. 187) – Der westdeutsche Verfasser dieses Artikels hofft zumindest, nicht in diese ›Ost-West-Falle‹ getappt zu sein.

symptomatisch dafür erscheint beispielsweise der Zwist um die Vor-Wende-Biografie der ehemaligen Bundeskanzlerin Angela Merkel, deren Leben in der DDR aus westdeutscher Perspektive schlicht als »Ballast« abgewertet/abgetan wurde (vgl. Lohse 2023, S. 10).² Auf politischer Ebene zeigen sich ebenfalls Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschland, wie am besonderen Erfolg der AfD in den ostdeutschen Bundesländern abzulesen ist. ›Anderssein‹ wird zudem nicht nur durch westperspektivierte Zuschreibungen diskursiv erzeugt, sondern ist auch ein Teil ostdeutscher Selbstbeschreibungen, zu denen es gehört, sich vom durch den unter westdeutscher Hegemonie erfolgten Strukturwandel im Zuge der Wende benachteiligt zu fühlen (vgl. Ganzenmüller 2025, S. 12 f.). Dabei können Verlusterfahrungen und kommunikative, soziale, kulturelle Entwertungs- sowie Ohnmachtserfahrungen als prägend bezeichnet werden (vgl. ebd., S. 18–30). Dazu gehört zudem eine spezifische ostdeutsche Generationsmentalität auch für bereits nach der Wiedervereinigung geborene Menschen, die sich maßgeblich durch das ›Migrationserlebnis Wende‹ geprägt sehen, das in Form einer *deep memory* intergenerational weitergegeben werden kann (vgl. Kohout 2024, S. 17–19).

Adoleszenz und Autofiktion

Sicher hat 1989 alles verändert. Mein Gefühl der Fremdheit aber ist geblieben. Mit jedem weiteren Jahr, das vergeht, schrumpfen die Ereignisse von damals auf weniger Bilder zusammen. (Präkels 2022a, S. 122)

Die hier von Präkels beschriebene Fremd- und Andersheit, als Form von u. a. schambe-setztem ›biografischem Ballast‹ einer (Post-)DDR-Sozialisation,³ reflektieren alle drei ins Zentrum dieser Betrachtung gestellten autofiktionalen Romane, die von Adoleszenz zwischen den Polen Aufstörung, Verstörung und Zerstörung (vgl. Gansel 2011, S. 20) erzählen. Alle drei, nicht explizit an ein jugendliches Publikum adressierten, aber Jugend thematisierenden Werke sind auf der Handlungsebene hauptsächlich in Ostdeutschland in der Zeit der deutschen Wiedervereinigung bzw. in den Nachwende- und Nullerjahren situiert. Manja Präkels' u. a. mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnete Roman *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017) hat von dieser Trias bisher die stärkste Beachtung in der Forschung gefunden.⁴ Die anderen, beide im Jahr 2022 ver-

2 »Die unterschiedlichen Lebenswege waren trotz aller Einschränkungen und Bevormundungen, die ein Leben im Staatssozialismus rahmten, auch Ausdruck eigener Entscheidungen und eigener Leistungen. So wenig, wie das Leben in der Bundesrepublik durch totale Freiheit gekennzeichnet ist, so war es in der DDR durch totale Fremdbestimmung determiniert. Der Erwartungshorizont war wiederum von Freiheitsrechten, demokratischer Teilhabe und materiellem Wohlstand geprägt, aber auch vom Wunsch nach Anerkennung, und zwar Anerkennung als Deutsche sowie als Deutsche mit einer anderen Erfahrung.« (Ganzenmüller 2025, S. 17)

3 »Dafür sind, wahrscheinlich ist das nicht überraschend, Gefühle wie Scham oder Verrat ein wiederkehrendes Indiz. Zum Beispiel die Scham, nachdem man sich von seiner ostdeutschen Identität

emanzipiert hat und in den Westen gezogen ist, wieder in die ostdeutsche Heimat zurückzukehren. Oder der Verrat, den man gegenüber Familie und Freunden empfindet, wenn man seiner Heimat den Rücken kehrt.« (Kohout 2024, S. 18) Vgl. zur »Herkunftsscham« (Didier Eribon) Oschmann 2023, S. 188.

4 Am populärsten in diesem Kontext ist Moritz von Uslars *Deutschboden*-Cluster, das aus zwei (›teilnehmend beobachtenden‹) Reportage-Romanen und einem Film besteht, aber gattungsbedingt nicht im Fokus dieser Betrachtungen steht. Vgl. zur Kontroverse zwischen Manja Präkels und Moritz von Uslar Bomsik / Venzel 2020 und Präkels 2022b. In den Kontext der hier untersuchten Romane gehören z. B. auch *Als wir träumten* von Clemens Meyer (2006), Christian Bangels *Oder Florida* (2017) und *Mit der Faust in die Welt schlagen* von Lukas Rietzschel (2018).

öffentlichsten Romane, die näher fokussiert werden, sind *Wir waren wie Brüder* von Daniel Schulz und Hendrik Bolz' *Nulterjahre. Jugend in blühenden Landschaften*, dessen Untertitel sich auf einen berühmten – und wenn man so will auch berüchtigten – Satz Helmut Kohls bei einer Fernsehansprache am 1. Juli 1990 bezieht: »Durch eine gemeinsame Anstrengung wird es uns gelingen, Mecklenburg-Vorpommern und Sachsen-Anhalt, Brandenburg, Sachsen und Thüringen schon bald wieder in *blühende Landschaften* zu verwandeln, in denen es sich zu leben und zu arbeiten lohnt.«⁵

In allen drei Romanen werden die Folgen des wirtschaftlichen Niedergangs nach der Wende und die daraus resultierende Aussichtslosigkeit sowie die Abwanderung der Bevölkerung im Osten Deutschlands deutlich, die im eklatanten Widerspruch zu diesem Versprechen und zum eben auch vorhandenen Enthusiasmus nach dem Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 stehen. Vor allem die Abwicklung der ostdeutschen Planwirtschaft (Stichwort ›Bischofferode‹) durch die Treuhand hat bereits sehr früh im Wiedervereinigungsprozess das Vertrauen in die Demokratie beeinträchtigt (vgl. Ganzenmüller 2025, S. 19). Im Kern zeichnen sich die Werke dadurch aus, dass sie eine zweifache Transformation narrativieren. Die der individuellen vom Jugendlichen zum Erwachsenen und die der systemischen von der DDR zur BRD, die wiederum die BRD mittransformierte (vgl. Gatzka 2023, S. 15). Für diese erzählten (wie auch für die referenzialisierten) Transformationen gilt, dass sie sich gegenseitig überlagern und dass die gesellschaftlich-staatliche die individuelle massiv ›stört‹; daraus gewinnen die Romane ihren Erzählgegenstand einer systemisch-individuell krisenhaften Identitätsfindung in einer ›heißen‹ Gesellschaft. Dementsprechend analysiert der Beitrag die literarästhetischen Verfahren dieser autofiktionalen ›Transformationsromane‹ und ihre »erfahrungsgeschichtliche[n] Perspektivierung[en] der langen Geschichte der deutschen Wiedervereinigung« (Ganzenmüller 2025, S. 17).⁶ Der Begriff der Autofiktion wird dabei verstanden als »Erzählung, die Fiktion mit autobiographischer Wirklichkeit vermischt« (Vilain 2009, S. 10., zit. n. Stauder 2021, S. 296). Die Idee des hier in den Blick genommenen Erzählens ist, Zeugnis abzu-legen von der erschwerten Transformation des eigenen, aber fiktionalisierten Ichs unter den Bedingungen der Transformation eines Staates und seiner Gesellschaft. In den Romanen manifestiert sich nicht nur der oben angerissene ›lebensgeschichtliche Ballast‹ einer (Post-)DDR-Sozialisation, sondern auch zeitgeschichtliche Zeugenschaft. Die Werke legen – abgesehen von ihrem Selbstzweck als ästhetische Phänomene – auch Spuren zu den Ursachen einer innerdeutschen mentalitätsgeschichtlichen Differenz.



Abb. 1
Wahlplakat der
CDU 1998.

Quelle:
https://de.wikipedia.org/wiki/Bl%C3%BChende_Landschaften#/media/Datei:KAS-Sympathiewerbung-Bild-2893-1.jpg/Konrad-Adenauer-Stiftung

⁵ Online abrufbar über die Konrad-Adenauer-Stiftung: www.kas.de/wf/de/71.4516/ [Zugriff: 12.06.2025].

⁶ »Die Transformation ist in diesen Erfahrungen immer auch eine ambivalente; letztlich eröffneten

sich für die Autorinnen und Autoren durch den gesellschaftlichen Wandel neue Perspektiven und Möglichkeiten.« (Schütz 2023, S. 3)

»#baseballschlägerjahre«

In Ostdeutschland spielt meine Geschichte und die meiner Vorfahren, hier hat die DDR mich noch 1988 in Leipzig auf ihrem Sterbebett auf die Welt geworfen, während draußen die montäglichen Friedensgebete in der Nikolaikirche schon stetig mehr Besucher anlockten. Hier bin ich in einer Umbruchgesellschaft groß geworden, in einer Zeit, die den neuen Bundesländern und den neuen Bürgern einiges abverlangte, zerrieben im Chaos der kollidierenden Systeme, mit all seinen Verwüstungen und Verwerfungen: Kalte mahlende Transformationsprozesse, luftleerer Raum, anomische Zustände, rechte Gewalt, Deindustrialisierung, leer stehende Fabrikhallen, Grasbewuchs auf rostigen Schienen, ausgepackte Ellbogen, Vereinzelung, soziale Entmischung, Drogenschwemme, Diktaturprägungen, Politikverdrossenheit, Resignation, Geburtenknick, Gangsterrap, ausblutende Landstriche, Massenarbeitslosigkeit, Abwertung, Abstieg, Scham, Schuld, Schweigen, Schweigen, Schweigen. (Bolz 2022, S. 16 f.)

Als ein Effekt dieser durch die Friedliche Revolution in der DDR initiierten Transformation, die auch das adoleszente ›Anforderungsprofil‹ für die Heranwachsenden stark modifizierte, entfaltete sich im Osten Deutschlands in der Nachwendezeit eine von Jugendlichen getragene, radikale ›Protestkultur‹, die der traditionellen bundesrepublikanischen Verteilung der Positionen im politischen Feld – Protest ist links – diametral entgegengesetzt war. Denn diese ›Bewegung‹ speiste sich aus rechtsextremem⁷ Gedankengut und wurde ›jugendkulturell‹ temporär/lokal mehrheitsfähig – übrigens ohne die Mobilisierungspotenziale der sozialen Medien.⁸ Dies erfolgte, obwohl oder gerade weil die Gesellschaft in der damaligen DDR ethnisch sehr homogen war.⁹ Diese Entwicklung bestimmt nicht nur bis heute die Wahrnehmung des Ostens mit, sondern prägt auch weiterhin Biografien; alle drei hier in den Blick genommenen Romane erzählen davon.¹⁰ Mit dem Hashtag *#baseballschlägerjahre* hat der Journalist und Romanautor Christian Bangel dazu aufgerufen, individuelles Erinnern an diese ›Ausweitung der Kampfzone‹ ins kommunikative Gedächtnis zu überführen und analytisch fassbar zu machen; seine Quintessenz lautete: »Ihr Zeugen der Baseballschlägerjahre. Redet und schreibt von den Neunzigern und Nullern. It's about time.« (Bangel 2022 [unpg.]) Fünf Jahre später

7 Es ist gerade ein Charakteristikum des neuen Radikalismus von rechts, dass die Grenzen zwischen populistischen, extremistischen und neonazistischen Positionen fließend werden. Wenn die Texte nicht selbst mit diesen Unterschieden operieren, verwende ich den Terminus ›rechtsextrem‹.

8 Ein verstörendes Zeugnis dieses Einsickerns von brauner Ideologie in die Jugend- und Popkultur findet sich in der zweiteiligen MDR-Dokumentation *Generation Crash*, die einen Fernsehbericht aus der Sendung »Bei uns in Sachsen« vom 12. Dezember 1990 im DFF zitiert. Dort ist zu sehen und zu hören, wie der Refrain von Joachim Witts Neue-Deutsche-Welle-Klassiker »Der goldene Reiter« von ausgelassen feiernden Jugendlichen neonazistisch überschrieben wird: »Heil, heil, heil, ich war beim Adolf Gefreiter/ Heil, heil, heil, wir ha'm die Juden verscharrt.« (00:28:52–00:29:40) Von diesen Bildern ist es ideologisch nicht mehr weit bis zu

Hoyerswerda 1991, Rostock-Lichtenhagen und Mölln 1992.

9 »Ende 1989 lebten in der DDR 191.000 Ausländer. Deren Anteil von 1,2 Prozent an der Bevölkerung nimmt sich – verglichen mit dem in der Bundesrepublik von 7,7 Prozent – bescheiden aus. Hinzu kamen 360.000 in der DDR stationierte Soldaten der Gruppe der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland und deren 200.000 Angehörige.« (Rother 2012 [unpg.])

10 In allen drei Romanen wird davon erzählt, wie die rechtsextreme Skinhead-Subkultur immer mehr gesellschaftlichen Raum einnimmt und wie sich mit den Dresscodes und der Musik auch das Verhalten vieler Jugendlicher zu ändern beginnt, ohne dass sie sich zu Rechtsextremist:innen im engeren Sinne entwickelt hätten. Allerdings ist in den Texten auch zu beobachten, wie die Figuren sich eine immer gewaltförmigere Sprache aneignen und rechtsextreme Positionen in ihr Denken einsickern.

erläuterte Bangel den Hashtag, mit dem er »einen Zeitungsartikel des Rappers Testo alias Hendrik Bolz geteilt [hatte], der darin die rechte Straßenkultur im Stralsund seiner Jugend beschrieb« (ebd.), mit Ergebnissen und Beispielen in einem Beitrag für die Bundeszentrale für politische Bildung:

Es begann im Oktober 2019, in jenen Tagen, als die Friedliche Revolution sich zum 30. Mal jährte, aber kaum jemand so richtig feiern mochte. Nur wenige Wochen zuvor hatte ein Attentäter in Halle versucht, die etwa 80 Besucher einer Synagoge zu töten. Im Juni war der Kasseler Regierungspräsident Walter Lübcke in seinem Haus von einem Neonazi erschossen worden. Bald würde ein Rechtsextremer in Hanau neun Menschen umbringen. Die AfD wuchs währenddessen immer weiter, in Sachsen holte sie 27,5 Prozent, und auch im Westen ging es für sie stetig bergauf. Die große Frage lautete: Woher kommt plötzlich wieder diese rechte Gewalt? (Ebd.)

Übergreifend/übergeneralisierend wird man mit Eckart Conze sagen können, dass der ideologische Nährboden für diese Gewaltaffinität in den fünf neuen Bundesländern auch deshalb immer da gewesen ist, weil die antifaschistische Programmatik der DDR kontraintuitive Folgen gezeitigt hat: »In Ostdeutschland [...] verhinderte der ideologisch gesetzte und gesellschaftlich durchgesetzte Antifaschismus eine kritische, selbstkritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus.« (Conze 2024, S. 12) Wenn im Folgenden Rassismus und Rechtsextremismus in den Baseballschlägerjahren mit Fokus auf die neuen Bundesländer skizziert werden,¹¹ ist allerdings zu bedenken, dass es sich um gesamtdeutsche bzw. gesamtgesellschaftliche Gefährdungen handelte und weiterhin handelt, wie die aktuelle von der Friedrich-Ebert-Stiftung herausgegebene ›Mitte-Studie‹ belegt (vgl. Zick u. a. 2023).

Transformationen

Die revolutionären Umbrüche von 1989/91 zogen im östlichen Europa eine politische, gesellschaftliche und kulturelle Transformation nach sich, die alle Lebensbereiche erfasste und den Menschen eine grundlegende Neuorientierung abverlangte. (Ganzenmüller 2025, S. 11)

Unter Transformationen werden in diesem Beitrag die staatlichen, politischen und gesellschaftlichen Veränderungen infolge des Mauerfalls am 9. November 1989 und der Wiedervereinigung Deutschlands durch den Beitritt der fünf neuen Bundesländer zur BRD infolge der Friedlichen Revolution in der DDR verstanden, die oftmals zur rein systemisch-westdeutschen Erfolgsgeschichte umgedeutet wurde. Diese Begriffsverwendung nimmt eine Anleihe bei Karl Polanyi, der den Begriff der *Great Transformation* (1944) für den Wandel der europäischen Gesellschaftsordnungen im 19. Jahrhundert beschrieben hat (vgl. Scharnowski 2019, S. 37).¹² Obschon die Revolutionen nicht gleichzusetzen sind, ähneln sie sich in den Effekten, und zwar insofern, als sich für die Bürger:innen der DDR mit dem Systemwechsel neben den politischen auch die wirtschaftlichen sowie teilweise die kulturellen Grundlagen ihres Lebens fundamental veränderten und sich ihre Heimat massiv verwandelte. Dementsprechend thematisieren die Romane die Fiktivi-

¹¹ Vgl. zur systematischen Infiltration des Ostens durch westdeutsche Neonazis Schütz 2023, S. 2.

¹² Vgl. zum Begriff ›Transformation‹ auch Ganzenmüller 2025, S. 15 f.

tät von Staat und Gesellschaft in dem Sinne, wie Koschorke u. a. (2007) dies formuliert haben. Die Einsicht in die Fiktivität von Staaten kann zwar einerseits als ein grundlegendes Moment politischer Freiheit verstanden werden. Allerdings liegt darin andererseits zumindest latent auch eine Gefahr, die Manja Präkels, die von Daniel Schulz für seinen 2018 erschienenen »taz«-Essay interviewt wurde, wie folgt begründet:

Ich habe sie angerufen, um sie zu fragen, ob auch sie sich an damals erinnert fühlt, wenn sie die Bilder aus Chemnitz und Köthen sieht. Sie sagt, wenn sie auf Lesereisen unterwegs sei oder bei Tagungen, dann treffe sie auf Rechtsextreme, die angetrieben sind von dem, was sie damals erreicht haben in Rostock-Lichtenhagen und bei den vielen kleineren Feuern, die kaum jemand sah. ›Sie begreifen sich als Sieger dieser Kämpfe‹, sagt Präkels, ›weil nichtweiße Menschen damals aus Ostdeutschland abtransportiert worden sind. Das hat die Gewalt jener Jahre in ihren Augen nachträglich legitimiert.‹ (Schulz 2018 [unpg.]; vgl. auch Bangel 2022 [unpg.])

Romanskizzen

Ich gebe im Folgenden einen knappen Überblick über die Erzählanlagen und Themenschwerpunkte der drei autofiktionalen, cross-adressierten Adoleszenz- und zeitgeschichtlichen Romane. Die Werke, allesamt Debüts, sind als retrospektive Beobachtungen der ostdeutschen Gesellschaft in den ›Baseballschlägerjahren‹ klassifizierbar. Vor der Brutalität der Ereignisse, von denen sie erzählen, warnen *Nullerjahre* und *Wir waren wie Brüder* auf ähnliche Art und Weise und reflektieren dabei die Sprache, mit der und von der sie erzählen:

Dieses Buch berichtet aus einer Welt, von der man schwer erzählen kann, ohne den Rassismus, den Antisemitismus, die Misogynie, die Homophobie und die Gewalt sprachlich zu reproduzieren, die in ihr zentrale Ordnungsprinzipien waren. Diese Ambivalenz sollte niemand aushalten müssen, der sich nicht bewusst dafür entschieden hat. (Bolz 2022 [unpg.])¹³

In allen drei Fällen handelt es sich um Romane, deren Handlungsräume in der Peripherie situiert sind und für deren autodiegetische Ich-Erzähler:innen Berlin einen Fluchtpunkt darstellt.¹⁴ Dabei öffnet die Großstadt v. a. für die beiden männlichen Ich-Erzähler in *Nullerjahre* und in *Wir waren wie Brüder* einen Möglichkeitsraum der Adoleszenz, der es ihnen erlaubt, sich überhaupt erst einmal an anderen Verhaltensmustern als an hypermaskulin-rechtsextremen zu orientieren. Für die Protagonistin von Präkels' Roman birgt der Umzug nach Berlin-Marzahn hingegen auch Gefahren, weil sie durch ihr Äußeres als ›Linke‹ identifizierbar ist.¹⁵

¹³ »In diesem Buch werden rassistische, antisemitische, sexistische, homophobe und in anderer Weise diskriminierende Worte verwendet. Der Autor hat sich dafür entschieden, weil die Brutalität von Sprache und die Gewalt, von der hier erzählt wird, miteinander verknüpft sind.« (Schulz 2022 [unpg.])

¹⁴ »Um den Zusammenhang zwischen rechter Gewalt und der persönlichen Entscheidung zur

Binnenmigration zu beschreiben, spreche ich von Heimatverlust.« (Schütz 2023, S. 2)

¹⁵ Vgl. Präkels 2022b, S. 72 f. Zu den erzählten Welten gehört es, dass Rechtsextreme nach Berlin fahren, um dort Ausländer mit brutaler Gewalt anzugreifen.

Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß

Manja Präkels' 2017 erschienener Roman *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* fokussiert, anders als die beiden anderen Beispiele, eine weibliche, politisch links geprägte Adoleszenz und schildert aus dieser Sicht Entwicklungsaufgaben, fokussiert u. a. auf Sexualität¹⁶, Alkohol- und Drogenkonsum.¹⁷ Die Protagonistin Mimi Schulz und ihr Freundeskreis werden in dem fiktiven Ort Havelstadt (d. i. Zehdenick an der Havel) systematisch Opfer brutaler rechtsextremer Gewalt (Krischi, Michael, Zottel); zwei von den realen Opfern ist der Roman gewidmet. Deshalb kann die Perspektive auf die Opfer als ausgeprägter als bei den beiden männlichen Ich-Erzählern bezeichnet werden, obschon auch diese Opfer von Gewalt werden und Angst und Verunsicherung wichtige Themen aller drei Romane sind. Der in vier Großkapitel (»Schnapskirschenzeit«, »Zottels Durst«, »Müllmenschen«, »Schönerland«) unterteilte Roman ist in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung gegliedert, letztere macht den Hauptteil der Erzähl- und der erzählten Zeit aus. Das Werk ist auf extra- und intradiegetischer Ebene als autodiegetisch und intern fokalisiert zu charakterisieren. Es zielt auf eine Rekonstruktion der eigenen Adoleszenz, die zugleich eine exemplarische Gegenerinnerung formuliert und dabei das Bewusstsein für die Opfer der rechtsextremen Gewalt der Nachwendejahre schärft. Insbesondere das erste Kapitel »Schnapskirschenzeit« entwickelt im Stil einer Alltagserzählung das zeitgeschichtliche Panorama einer verlorenen Heimat und trägt Züge einer retrospektiven Beobachtung einer sich transformierenden Gesellschaft. Es beginnt – nach dem programmatischen Motto aus Cat Stevens' »Wild World«: »I'll always remember you like a child, girl« – mit Mimis aufstörendem Satz: »Vielleicht hat mir Hitler das Leben gerettet, damals.« (Präkels 2017, S. 7) Im Vergleich zu den beiden anderen Romanen kommt der Schilderung der Familienkonstellation besondere Bedeutung zu. Insbesondere durch die Mutter wird eine familiäre Verbundenheit Mimis mit der DDR hergestellt, die man im Kontext adoleszenter Entwicklungsaufgaben als regressives Moment bezeichnen kann; damit korrespondiert die drogeninduzierte Flucht Mimis aus einer die physische und psychische Gesundheit permanent gefährdenden Realität (s. u.). Ihr jüngerer Bruder Adolar hingegen gehört zu denjenigen Jugendlichen, die sich in den Netzen der Ideologie verstricken und auf diese Weise in ein rechtsextremes Milieu hineinwachsen. Von besonderer Bedeutung für den Roman ist darüber hinaus die neben der Ich-Erzählerin im Romantitel genannte Figur ›Hitler‹. Hinter diesem ›Pseudonym‹ verbirgt sich der aus der Nachbarschaft Mimis stammende Oliver, der sich – auch mit Hilfe gekonnter Hitlerparodien – zum Anführer der dortigen Rechtsextremisten entwickelt, die die physische und ideologische Kontrolle über den Ort übernommen haben und systematisch Jagd auf Andersdenkende und Andersaussehende machen. Darunter fallen die als ›Zecken‹ diffamierten, politisch links orientierten bzw. der Punkszene zugehörigen Jugendlichen um

16 Vgl. zum Skinhead-Look als Attraktivitätsmarker Präkels 2022b, S. 72 u. S. 78.

17 Die vergleichende Funktionsanalyse des sehr unterschiedlichen Substanzgebrauchs der Figuren wäre eine eigene Untersuchung wert. In allen drei Romanen ist – neben dem mit dem jeweiligen Konsum verbundenen Habitus – wichtig, welche Emotionen und körperlichen Reaktionen hervorgerufen werden (Aggressivität, Eskapismus, Hemmungsllosigkeit, Lethargie etc.). Insbesondere *Nullerjahre* ist

zudem ein Drogenroman (vgl. dazu den Song / das Video »Plattenbau O. S. T.«), wobei Drogen- und v. a. Alkoholrausch in allen drei erzählten Welten von besonderer Bedeutung für die adoleszenten Figuren sind. Dabei werden die Effekte rauschinduzierten Handelns in den intern fokalisierten Erzählansätzen allerdings reflektiert und das Erzählen bleibt in Bezug auf die Referenzialität der erzählten Welt zuverlässig (vgl. dagegen mit Bezug auf Präkels 2017 Nenoff 2019, S. 33).

Mimi.¹⁸ Hier zeigt sich, dass das Gewaltmonopol des Staates in der Transformationszeit ein Stück weit auch deshalb verloren gegangen ist, weil sich Polizei und Justiz nicht für die linken Opfer zu interessieren schienen (vgl. dazu auch Schulz 2018 [unpg.]). *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* beschreibt, wie sich rechtsextreme Strukturen im staatlichen und gesellschaftlichen Leerraum der Nachwendezeit einnisten und verbreiten und wie die berüchtigten ›national befreiten Zonen‹ entstehen konnten. Zudem war die Aufmerksamkeit der Elterngeneration durch die systemische Transformation und v. a. durch deren wirtschaftliche Folgen absorbiert: »Die Gewalt traf auf eine mit dem ökonomischen Überleben beschäftigte gesellschaftliche Mitte, die den Rechten kaum zivilgesellschaftlichen Widerstand entgegensetzte.« (Bangel 2022, [unpg.]) In Präkels' Roman wird zudem deutlich, wie sich unter der Oberfläche des staatlich verordneten/konstatierten Antifaschismus in der DDR rechtsextreme Ideologeme perpetuieren konnten, die durch einen regelrechten Hass auf die sowjetische Besatzungsmacht / das ›Brudervolk‹ gekennzeichnet waren. Insofern trägt der Roman Züge einer Ätiologie und zeigt, dass die Gewalt der Nullerjahre nicht aus dem Nichts gekommen ist.¹⁹ Die Sprache fängt in der Figurenrede zwar die Brutalität und die Gewalt der Nachwendejahre ein, stellt diese aber weniger exzessiv dar als *Nullerjahre* und *Wir waren wie Brüder* (vgl. dazu auch das Unterkapitel »Verstummen«, S. 142–148).

Nullerjahre. Jugend in blühenden Landschaften

Der von Hendrik Bolz im Jahr 2022 veröffentlichte Roman perspektiviert die Transformationszeit der DDR aus einer männlichen Perspektive, die – anders als die Mimi – temporär an die rechtsextreme Jugendkultur und ihre Protagonisten gebunden ist. Im Zentrum der erzählten Welt und ihrer Figuren stehen die Nullerjahre; situiert ist die Handlung in Stralsund. Der Titel des Romans nimmt ironisch Bezug auf die oben zitierte Aussage Helmut Kohls. Erzählt wird in der extradiegetisch-homodiegetisch, intern fokalisierten Rahmenhandlung die Geschichte des Ich-Erzählers Hendrik, der sich anlässlich eines Junggesellenabschieds von Berlin aus auf eine Reise zurück in seine Heimat Stralsund macht, um dort alte Freunde zu treffen. Er hat sich zu diesem Zeitpunkt bereits von der Gewalt, die er ausgeübt hat, distanziert. Überschieden ist dieses Kapitel als »Intro« (Bolz 2022, S. 7–19), einem Musikalbum gleich, was mit den zahlreichen in den Text montierten Songzitaten korrespondiert und zugleich den Bogen schlägt zum Hip-Hop. Bolz alias ›Testo‹ bildet zusammen mit ›grim104‹ das Rap-Duo »Zugezogen Maskulin«.²⁰ Der Ich-Erzähler reflektiert nicht nur die Abkehr von der eigenen Herkunft, sondern bezieht auch die sogenannte Flüchtlingskrise 2015 sowie den ansteigenden Hass auf Migrant:innen und

18 »Zecke« konnte im Zweifel jeder sein, der dem rechten Dress- und Stylecode widersprach. An einem Tag kam man mit seinem Aussehen durch, an anderen nicht.« (Bangel 2022 [unpg.]) Vgl. auch Präkels 2022b, S. 72.

19 »Mit der Mauer fielen die Hemmungen. Auch bei uns. Nachbarjungs, Mitschüler, Freundinnen

marschierten diesmal freiwillig. Als hätte über Jahre angestaute Wut von ihnen Besitz ergriffen, tobten sie über das untergehende Land.« (Präkels 2022b, S. 72)

20 Ein wichtiges rhetorisches Prinzip stellt das der zweifachen Wiederholung in Verbindung mit Onomatopoeia dar.

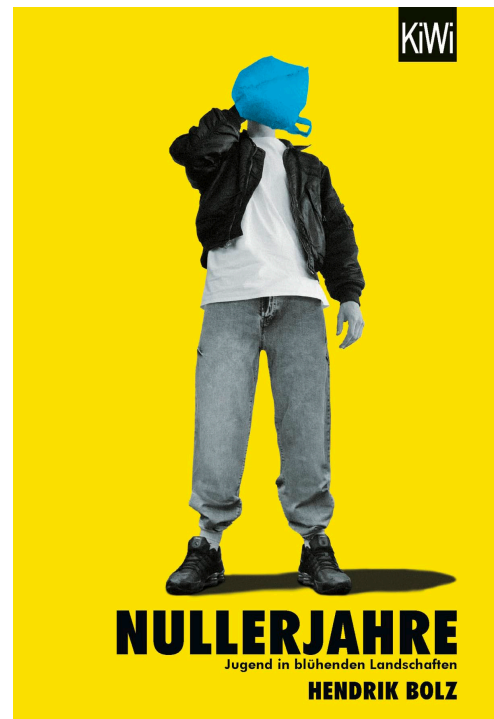


Abb. 2
Buchcover
Nullerjahre mit
›Inhalator‹ © KiWi
2022

die oft selbstgerechten Bezeichnungen Ostdeutschlands durch westdeutsche Medien in seine Überlegungen ein. Dieser Abschnitt deckt sich in vielen Punkten mit Oschmanns oben genannter Streitschrift. Gleiches gilt für den korrespondierend »Outro« (ebd., S. 323–331) betitelten zweiten Teil des Rahmens, in dem sich der Protagonist mit der eigenen Gewaltkarriere und der Verantwortung für seine Taten auseinandersetzt. In *Nullerjahre* geht es auch um die Reflexion der eigenen Wahrnehmung einer Ausnahme-situation als Normalität.²¹ Rahmen- und Binnenhandlung verschränken dabei das Motiv der verkehrten Welt: Berlin ist Hendrik anfangs so fremd, wie es Stralsund geworden ist. Intradiegetisch wird in zwei großen, jeweils mit programmatisch überschriebenen Unterkapiteln versehenen Teilen von der krisenhaften und aufstörenden/verstörenden Adoleszenz des Protagonisten erzählt. Dieses Montageprinzip greift auf der Ebene des Binnentextes selbst, dort finden sich oft Wechsel von der (insgesamt dominanten) Narration hin zu Bericht und Erklärung, wiederum im Wechsel mit im dramatischen Modus gehaltenen Passagen.

Während das erzählende und das erzählte Ich in den narrativen Passagen nahezu kongruent sind, werden die analytischen Abschnitte dokumentarisch-nullfokalisiert gestaltet.²² Die Figurensprache ist von mitunter schwer zu ertragender Brutalität, Destruktivität, Vulgarität; sie wird von Menschenverachtung und Hass getragen. Die Gewaltförmigkeit der Sprache zeigt die Gewaltförmigkeit der erzählten Welt (siehe die Triggerwarnung). Hauptfiguren sind neben Hendrik seine (zeitweiligen) Freunde Tino und Pavel, hinzu kommen relativ viele typisierte Figuren wie Kramer und der ›Brutaloskinhead‹ Renzow sowie Nadja und Caro. Hendriks Eltern bilden hingegen eine Leerstelle, womit neben der generationalen Orientierungslosigkeit ein Charakteristikum postmoderner Adoleszenz bezeichnet ist, hinzu kommen Alkohol, Drogen, Sex und Musik. Wichtige Themen sind darüber hinaus die negativen wirtschaftlichen Folgen der Wende für die Menschen im Osten, die damit einhergehenden sozialen Verwüstungen, die Bevölkerungsabwanderung sowie ein allgemeines Gefühl der Aussichtslosigkeit.

Wir waren wie Brüder

Daniel Schulz' Roman, der auf seinem u. a. auch auf Manja Präkels Bezug nehmenden »taz«-Essay gleichen Namens aus dem Jahr 2018 beruht, zitiert im Titel aus einem Song (»Nur die Besten sterben jung« von dem 1991 erschienenen Album *Wir ham' noch lange nicht genug*) der bis heute umstrittenen Frankfurter Band *Böhse Onkelz*, die in ihren Anfängen der westdeutschen Skinhead-Szene zuzurechnen war. Ihre Musik ist für die Figurenwelt dieses Romans von besonderer Bedeutung, da ihre Lieder, in unerwarteter Kombination mit den Tracks des ebenfalls umstrittenen Rappers Bushido, einen bedeutenden Teil des Soundtracks der Baseballschlägerjahre ausmachen (vgl. dazu auch Bolz 2022, S. 220).

Wir waren wie Brüder ist in dem fiktiven Ort Starow situiert. Die Sprache des Romans kann als von ähnlicher Brutalität wie die der *Nullerjahre* charakterisiert werden; eine Besonderheit liegt aber darin, dass sich die Tonlage des Erzählens mit fortschreitendem Alter des Ich-Erzählers ändert.²³ Das Werk setzt mit einer in *ultimas res* im Jahr 2000 beginnenden Rahmenhandlung ein (Schulz 2022, S. 7–11; S. 277–282), in der das Motiv der

²¹ »Wenn das Monströse alltäglich wird, erhält es den Anschein von Normalität.« (Präkels 2022b, S. 78)

²² Vgl. dazu das dem Roman angefügte Verzeichnis der Quellen inkl. der zitierten Songs.

²³ Neben dem Ich-Erzähler stehen Dominik, Lars, Mario, Sandro, Torsten, Uwe und Volker im Mittelpunkt des Romans; in Mariam [sic!] ist der Erzähler (unglücklich) verliebt.

Menschenjagd verkehrt wird: Ein ›linker‹ Zivildienstleistender verfolgt und verprügelt einen rechtsextremen Skinhead, der ihm zufällig über den Weg gelaufen ist: »Ich habe meinen ersten Nazi erwischt. Es war nur ein kleiner, ein Wessi, nicht so ein Kaventsmann, wie die bei uns in Brandenburg rumlaufen.« (Ebd., S. 7) Die Binnenhandlung (vgl. ebd., S. 13–275), die 1989 kurz vor dem Mauerfall einsetzt, ist auf die Adoleszenz des Ich-Erzählers fokussiert, schließt aber auch Teile der Kindheit mit ein. Diese Binnenhandlung ist in vier Großkapitel untergliedert, die jeweils mit thematischen Unterkapiteln versehen sind, wobei das erste Kapitel eine Art Vergangenheitspanorama entfaltet, allerdings weniger ausgeprägt als in Präkels' Roman. Das Themenspektrum ist vergleichbar mit *Nullerjahre*; auch in *Wir waren wie Brüder* wird erfahrbar, wie stark die reale Macht der Rechtsextremist:innen in den Neunzigerjahren in den neuen Bundesländern gewesen ist, wie sie ihre Einflussbereiche absteckten und die Menschen systematisch terrorisierten, wie normal Gewalt, wie weit die Verrohung fortgeschritten war, wie selten die Polizei dagegen einschritt – wie weit der neue Staat bereits wieder zurückgewichen war und wie wirkmächtig man als Mitglied einer gewalttätigen Jugendgang sein konnte.²⁴ Am Ende des Romans sieht sich der Ich-Erzähler schließlich selbst zum »Wessi« transformiert, allerdings um den Preis des Zurücklassens der alten Identität: »Keine Verwandlung ohne Verrat.« (Ebd., S. 281) Auch dieser Ich-Erzähler kehrt noch einmal zurück in seine alte Heimat – anlässlich der Beerdigung eines Freundes: »Als Volker stirbt, kehrt die verschwommene Zeit zu mir zurück. Oder ich zu ihr, denn ich fahre zur Beerdigung nach Starow.« (Ebd., S. 280) Ebenso wie in den *Nullerjahren* ist bei den Rechtsextremist:innen zwar an sich ein klares Freund-Feind-Schema auszumachen, trotzdem ist man auch als rechter Skinhead oder als deren Freund nur dann vor Überfällen gefeit, wenn man unter dem Schutz von besonders starken bzw. gewalttätigen Figuren steht; das ist in diesem Fall Sandro Schmitt, der ältere Bruder von Volker. Der Text operiert hier zielführend mit der Unterscheidung von jugendkulturellen ›Mitläufer:innen‹ und ›harten Faschos‹ als den eigentlichen Trägern der rechtsextremen Ideologie.

Fazit oder Adoleszenz, Erinnerung und Transformation

Den drei analysierten Texten ist gemein, dass sie exemplarische Adoleszenz-Erfahrungen der Nachwende- und Nullerjahre in den neuen Bundesländern vom kommunikativen ins gesamtdeutsche kulturelle Gedächtnis überführen. Da die Romane ost- und westdeutsche Positionen zusammenschauen, tragen sie zu einer Transformationszeiterinnerung bzw. zu einer Modifikation der hegemonialen westdeutschen Erinnerung bei. Neben der Reflexion/Plausibilisierung der These des Identitätsverlusts auch für schon im wiedervereinigten Deutschland geborene Menschen ostdeutscher Herkunft konturieren sie – durch die Täter-Opfer-Verstrickungen der Figuren in eine rechtsextreme Jugendkultur – die Erinnerung an die Genealogie insbesondere ausländerfeindlicher Gewalt, die teilweise auch als »Strategie der Entlastung von Scham über die Entwertungserfahrungen der Transformation« (Ganzenmüller 2025, S. 26) innerhalb einer

²⁴ Schulz eröffnet seinen Essay wie folgt: »Die eigene Hässlichkeit kann ein Rausch sein. Wenn man sie umarmt und das Grauen in den Gesichtern derer sieht, die einen beobachten und verachten, aber sich nicht an einen herantrauen, dann strömt Macht durch die Adern wie elektrischer Strom.« (2018 [unpg.]) An anderer Stelle des Essays heißt es: »Es war

und ist nicht ganz einfach, die Trennlinie zwischen denen zu ziehen, die schlagen wollten und sich dafür eine Rechtfertigung in *Mein Kampf* suchten[,] und denen, die schlugen, weil sie es politisch geboten fanden. Gewalt war normal und in dieser Normalität schwammen die Nazis wie Fische im Wasser.« (Ebd.)

partikularen Bürgerkriegssimulation im Anschluss an die Friedliche Revolution verstanden werden kann:

Der rechtsradikale Terror, der nach der Wiedervereinigung mit den Anschlägen auf Unterkünfte von Geflüchteten zunahm und vom Jahr 2000 an ein Jahrzehnt lang vom NSU fortgesetzt wurde, markiert wichtige Gedenktermine für eine Nation, die sich einer selbstkritischen Erinnerung verpflichtet und mit den Opfern in ihrer Mitte solidarisiert. (Assmann 2024, S. 9)

Die Romane können dazu beitragen, dieses Problemfeld in seinen politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Dimensionen zu verstehen. Denn in ihnen wird das Hineinwachsen junger Männer in die Strukturen rechtsextremen Terrors als Reaktion auf eine extrem heiße, den neuen Bundesländern von Westdeutschland oktroyierte Transformationszeit lesbar, in der die ostdeutsche ›Zusammenbruchsgesellschaft‹ partikular anomisch wurde.²⁵ In dieser Phase boten rechtsextreme Ideologie, ›Kameradschaft(en)‹ etc. einen Orientierungsrahmen der Adoleszenz, in dem Verlust-, Entwertungs- und Ohnmachtserfahrungen reale Macht entgegengesetzt werden konnte. Mit diesen sozialen Praxen korrespondierte die Inszenierung einer extremen Form von dominanter bzw. hegemonialer Männlichkeit (vgl. Connell 2015), die Züge der soldatischen Männlichkeit inklusive Körperpanzern und der Abwertung alles Weiblichen trägt, wie Theweleit sie für einen anderen Kontext in *Männerphantasien* (2000) beschrieben hat.²⁶

Dadurch, dass die Romane diesem Kult sozialer Destruktion in der ›Kampfzone‹ der Nachwende- und Nullerjahre nachspüren, und dadurch, dass sie die Friktionen der Transformationszeit sowie die Fragmentierung der Gesellschaft aus ostdeutscher Perspektive autofiktional konturieren, stellen sie neben der Modifikation hegemonialer Erinnerung auch analytisches Potenzial für eine Gegenwart bereit, in der rechtsextreme Identifikationsmuster unter Jugendlichen weiter an Attraktivität gewinnen.

Primärliteratur

Bangel, Christian (2017): *Oder Florida*. Roman. München: Piper

Bolz, Hendrik (2022): *Nullerjahre*. Jugend in blühenden Landschaften. Köln: KiWi

Meyer, Clemens (2006): *Als wir träumten*. Roman. Frankfurt/M.: Fischer

Präkels, Manja (2017): *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*. Berlin: Verbrecher

Präkels, Manja (2022a): *Eskalator hoch und runter*. In: dies.: *Welt im Widerhall oder War das eine Plastiktüte? Essays*. Berlin: Verbrecher, S. 117–122

Präkels, Manja (2022b): *Echte Männer, geile Angst*. In: dies.: *Welt im Widerhall oder War das eine Plastiktüte? Essays*. Berlin: Verbrecher, S. 71–79

²⁵ Mit dem Begriff »soll ein Zustand der Auflösung oder Entleerung sozialer Normen und eingespielter Verhaltensweisen bezeichnet werden« (Schöning 2009, S. 130). Freilich ist offenkundig, dass die des-integrativen ›Baseballschlägerjahre‹ nicht gleichzusetzen sind mit der Weimarer Republik und dass die Nazi-Skinheads der Nullerjahre keine traumatisierten Weltkriegssoldaten sind; mir kommt es hier, wie bei der folgenden Bezugnahme auf Theweleit (2000), auf die Ähnlichkeitsrelation an.

²⁶ Es mag in diesem Kontext zwar naheliegen, die in den Texten erzählten männlichen Figuren, die zu (Mit-)Tätern werden, Macht durch das Schüren von Angst und physischer Gewalt ausüben und die eigene Überlegenheit aggressiv inszenieren, auf den deklarativ-pauschalen, populären Begriff ›toxischer Männlichkeit‹ zu bringen. Doch durch dessen Unschärfe werden Verhaltensmuster nur ›wegkategorisiert‹.

- Rietzschel, Lukas (2018): Mit der Faust in die Welt schlagen. Roman. Berlin: Ullstein
- Schulz, Daniel (2022): Wir waren wie Brüder. Berlin: Hanser
- Uslar, Moritz von (2010): Deutschboden. Eine teilnehmende Beobachtung. Köln: KiWi
- Uslar, Moritz von (2020): Nochmal Deutschboden. Meine Rückkehr in die brandenburgische Provinz. Köln: KiWi

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (2024): Exklusiv oder inklusiv? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.05.2024, S. 9
- Bomski, Franziska/Venzel, Tilman (2020): Feine Kerls oder rechte Gorillas? Zur Kontroverse über Ostdeutschland zwischen Manja Präkels und Moritz von Uslar. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Deutschland-Analysen 7, H. 2, S. 107–126
- Connell, Raewyn (2015): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. 4., durchges. und erw. Aufl. Wiesbaden
- Conze, Eckart (2024): Gekapeter Widerstand. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.05.2024, S. 12
- Gansel, Carsten (2011): Aufstörung und Denormalisierung als Prinzip? Zu aktuellen Entwicklungen zwischen KJL und Allgemeinliteratur. In: Ders./Zimniak, Paweł (Hg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung. Zu aktuellen Entwicklungen der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg, S. 13–36 [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 293]
- Genzenmüller, Jörg (2025): Lebensweltliche Umbrüche in der Vereinigungsgesellschaft. Die erfahrungsgeschichtliche Dimension der Transformation Ostdeutschlands nach 1990. In: Ders. (Hg.): Transformationserfahrungen. Lebensweltliche Umbrüche in Ostdeutschland nach 1990. Köln, S. 11–33
- Gatzka, Claudia (2023): Geschichten wider den Osten. In: Merkur 77, H. 893, S. 5–18
- Kohout, Annkathrin (2024): Wir Millennials – mit DDR-Hintergrund. Eine Einführung. In: Baumgarten, Philipp/dies. (Hg.): Ostflimmern. Wir Wende-Millennials. Halle/Saale, S. 7–20
- Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Mazza, Ethel Matala de (2007): Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt/M.
- Lohse, Eckhard (2023): Konsequenter Rückzug. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.12.2023, S. 10
- Nenoff, Heidi (2019): »Des Donners Grollen wird von nun an mein Begleiter sein«: Politische Bildung am Beispiel des Jugendromans *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* von Manja Präkels. In: kJL&M 71, H. 2, S. 29–36
- Oschmann, Dirk (2023): Der Osten: eine westdeutsche Erfindung. Berlin
- Scharnowski, Susanne (2019): Heimat als Modell: Vormärz und der Beginn der ›Großen Transformation‹. In: Dies. (Hg.): Heimat. Geschichte eines Missverständnisses. Darmstadt, S. 34–55
- Schöning, Matthias (2009): Versprengte Gemeinschaft. Kriebsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914–33. Göttingen
- Stauder, Thomas (2021): Autofiktion. In: Schilling, Erik (Hg.): Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 296–298

- Theweleit, Klaus (2000/1977/78): Männerphantasien. Bd.1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Bd.2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Mit zahlr. Abb. Mit einem Nachw. zur Taschenbuchausg. München [u. a.]
- Zick, Andreas / Küpper, Beate / Mokros, Nico (2023): Die distanzierte Mitte. Rechtsextreme und demokratiegefährdende Einstellungen in Deutschland 2022/23. Bonn

Filmografie

- Deutschboden (2013). DEU. Regie: André Schäfer. DVD. W-Film
- Generation Crash – Wir Ost-Millennials (2023). Teil 1 und Teil 2. Regie: Nils Werner. MDR [Kopie im Archiv des Verf.]
- Zugezogen Maskulin (2015): Plattenbau O.S.T. Musikvideo v. Martin Swarovski. <https://www.youtube.com/watch?v=uTTwvaDICc8> [Zugriff: 01.06.2025]

Diskografie

- Böhse Onkelz (1991): Wir waren wie Brüder. [4. Song der CD] Wir ham' noch lange nicht genug. Frankfurt/M.: Bellaphon
- Zugezogen Maskulin (2015): Plattenbau O.S.T. [3. Song der CD] Alles brennt. Hamburg: Buback

Netzquellen

- Bangel, Christian (2022): #baseballschlägerjahre. Ein Hashtag und seine Geschichten. In: Aus Politik und Zeitgeschichte (BpB). <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/rechte-gewalt-in-den-1990er-jahren-2022/515769/baseballschlaegerjahre/> [Zugriff: 09.06.2025]
- Kohl, Helmut (1990): Fernsehansprache von Bundeskanzler Kohl am 1. Juli 1990. www.kas.de/wf/de/71.4516/ [Zugriff: 12.06.2025]
- Rother, Hans-Jürgen (2012): Umgang mit Minderheiten in der DDR. In: Bundeszentrale für politische Bildung. Deutschland Archiv. (<https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/126678/umgang-mit-minderheiten-in-der-ddr/>) [Zugriff: 09.06.2025]
- Schulz, Daniel (2018): Wir waren wie Brüder. Jugendliche in Ostdeutschland. In: Die Tageszeitung v. 01.10.2018. <https://taz.de/Jugendliche-in-Ostdeutschland/!5536453/> [Zugriff: 09.06.2025]
- Schütz, Johannes (2023/2021): Wenn Heimat Angst macht. »Gewalt der Vereinigung« in biografischen Texten [Archiv-Version]. In: Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2283> [Zugriff: 09.06.2025]

Kurzvita

Dr. Andre Kagelmann ist Geschäftsführer der ALEKI (Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung) und Akademischer Rat am Institut für deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich zeitgenössischer und historischer Kinder- und Jugendliteratur. Seit 2018 ist er Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (GKJF).

»Ethnologin meiner selbst sein«

Scham als soziale Gestalt in Jugend erzählender Gegenwartsliteratur nach 1989/90

CAROLINE ROEDER

Der Blick des Beitrags richtet sich auf aktuelle deutschsprachige Gegenwartsliteratur, genauer auf Texte, die ein Heranwachsen in den Jahren nach 1989/90 in Deutschland erzählerisch rekonstruieren. Der Beitrag folgt der Fragestellung, inwiefern sich in diesem Textkorpus spezifische Konflikte und Schreibweisen identifizieren lassen, die als Folge gesellschaftlicher Transformationserfahrungen zu bewerten sind. Zunächst wird das Werk von Annie Ernaux herangezogen, um Aspekte der Autoethnobiographie-Forschung vorzustellen; insbesondere wird hierbei ihr Text *Die Scham* (2020 franz. EA 1997) in den Blickpunkt gerückt. Daran anschließend bzw. in Verbindung damit wird der Fokus auf Scham als soziale Kategorie gelegt und die Untersuchungen des Soziologen Sighard Neckel herangezogen. Exemplarisch werden in der darauf folgenden Analyse zwei Texte in den Mittelpunkt gestellt: zum einen der kurze Text *Eskalator rauf und runter* von Manja Präkels (2022), zum anderen Lena Gorelik's Roman *Wer wir sind* (2021). Präkels' Text erinnert schmerzhaft an die Erfahrung des Systemwechsels 1989/90. Die Beschämungen, die sie aufzeigt, spiegeln aus der Sicht einer in der DDR Herangewachsenen tiefgreifende gesellschaftliche Transformationserfahrungen. Gorelik destilliert in ihrem Roman einschneidende migrationsbedingte Erlebnisse heraus, die durch Sprachbarrieren verschärft, v. a. aber durch die massive Erfahrung des sozialen Abstiegs ebenso wie durch die der Ausgrenzung bedingt sind. Die existenzielle Verunsicherung, die in beiden Texten aufscheint, wird ablesbar an Scham und Beschämung, die zur Sprache gebracht werden.

»To be an ethnologist of my own self«

Shame as Social Quality in Contemporary Narrative Youth Literature since 1989/90

This article focusses on contemporary German-language literature, more precisely on texts that narratively reconstruct growing up in the years after 1989/1990 in Germany. The article examines the question of the extent to which specific conflicts and writing styles can be identified in this corpus of texts, conflicts and styles that can be evaluated as a consequence of experiences of social transformation. Firstly, the work of Annie Ernaux is used to present aspects of autosociobiography research, focussing in particular on her text *La Honte* (1997, *Die Scham* 2000). Following this, the focus shifts to shame as a social category with reference to the studies of the sociologist Sighard Neckel. The subsequent analysis focuses on two texts as examples: Manja Präkels' short text *Eskalator rauf und runter* (2022) and Lena Gorelik's novel *Wer wir sind* (2021). Präkels' text is a painful reminder of the experience of the systemic change in 1989/1990. From the perspective of someone who grew up in the GDR, the humiliations she describes reflect profound experiences of social transformation. In her novel *Wer wir sind* (2021), Gorelik refines incisive migration-related experiences that are exacerbated by language barriers, but above all by the massive experience of social decline and marginalisation. The existential insecurity that appears in both texts can be read in the shame and embarrassment that are exposed here.

Die französische Autorin Annie Ernaux markiert in ihrem als autobiographisch ausgewiesenen Text *Die Scham* (2020, S.11) den 15. Juni 1952 als traumatischen Ein-

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.166

schnitt: »Das erste und eindeutige Datum meiner Kindheit.« (Ebd.)¹ Das Mädchen steht kurz vor seinem zwölften Geburtstag und wird Zeugin einer familiären Gewalttat, bei der ihr Vater versucht, die Mutter zu töten. Hilflös erlebt sie das Geschehen, bis der Vater von der Mutter ablässt. Über diesen außergewöhnlichen Vorfall wird in der Familie fortan allerdings kein Wort gesprochen, er wird in Schweigen gehüllt. Dennoch bleibt die Tat wie mit Bernstein umschlossen im Bewusstsein der Autorin, scheint immer präsent. Erst Jahrzehnte später, Mitte der 1990er Jahre, ausgelöst durch den Fund einer Fotografie aus dieser Zeit, wagt die Autorin, sich diesem Ereignis zu nähern, indem sie über den Vorfall schreibt und das Erlebte publiziert. Ernaux bekennt: »Ich schreibe diese Szene zum ersten Mal auf. Bisher schien mir das unmöglich, selbst in meinem Tagebuch. Als wäre es etwas Verbotenes, wofür man bestraft wird.« (Ebd.)

In dem Text nähert Ernaux sich dem Vorfall mit aus- und zurückschweifenden Erinnerungen, rekapituliert solcherart ihren Lebensweg, der geprägt war von katholischer Erziehung und einem Elternhaus, das um den sozialen Aufstieg bzw. gegen den Abstieg kämpfte. Das traumatische Kindheitsereignis wird dabei weniger als Beziehungstat ausgewiesen, sondern vielmehr sozial klassifiziert. Ernaux erkennt, dass Angst und Scham, die als lebensbestimmende Haltungen von der Autorin benannt werden, in dieser Tat einen Ursprung haben. Damit überführt Ernaux die Erkundung ihres Lebensweges in eine Metareflexion, um, wie sie schreibt, sich

die Gesetze und Riten, die Glaubenssätze und Werte der verschiedenen Milieus [zu] vergegenwärtigen, Schule, Familie, Provinz, in denen ich gefangen war und die, ohne dass ich mir ihrer Widersprüche bewusst gewesen wäre, mein Leben beherrschten. Die verschiedenen Sprachen zutage bringen, die mich ausmachten, die Worte der Religion, die Worte meiner Eltern, die an Gesten und Gegenstände geknüpft waren, die Worte der Fortsetzungsromane, die ich in Zeitschriften las. (Ebd., S. 29)

Ernaux erläutert im weiteren Verlauf des Textes ihre literarische Vorgehensweise und ihr Schreibverfahren:

Mich auch nicht damit begnügen, die Erinnerungsbilder freizulegen und zu transkribieren, sondern diese als Quellen behandeln, die etwas aussagen, wenn man sie mit unterschiedlichen Herangehensweisen betrachtet. (Ebd., S. 30)

Als Methodik ihrer autobiographischen Recherche benennt Ernaux: »Im Grunde eine Ethnologin meiner selbst [zu] sein« (ebd.). Ernaux' Selbstbestimmung als Ethnologin, die titelgebend für den Beitrag ausgewählt wurde, erscheint insofern programmatisch, als der Rekurs auf die eigene Biographie, den die Autorin wählt, hier als soziologisch fundierte Methodik ausgewiesen wird. Im folgenden Absatz zur Autosozio-biographik wird dieser Aspekt weiter dargelegt. Diese ethnologische Suche deckt das Gefühl der Scham auf, die als »Seinsweise« (ebd., S. 110) charakterisiert und identifiziert wird, die sich auch als Gefühlsspur durch ihr Leben zieht.

1 Zur Problematik des Autofiktionalen siehe die Ausführungen zum Autobiographischen bzw. zur

Autosozio-biographie im folgenden Abschnitt; vgl. Blome u. a. 2022.

Autosozioiobiographien als transclass-Erzählungen

Ernaux hat mit ihrem Werk eine neue Schreibweise etabliert, die sie selbst mit dem Begriff der *Autosozioiobiographie* umrissen hat. In verschiedenen Werken Ernaux' charakterisiert die Autorin ihre literarische Arbeit, die sie erkennbar von autobiographischen bzw. autofiktionalen Schreibweisen abgegrenzt wissen möchte.² In ihren Texten (z. B. in *L'écriture comme un couteau* (2002) oder *Les Années* (2008)) werden künstlerische Impulse und reflektierende Momente ablesbar, die von Fotografien, historischen Dokumenten und Quellen ausgehen. Ernaux' Werk ist an der Schnittstelle zwischen soziologischer Verortung und ethnographischem Selbsterkundungsverfahren anzusiedeln; dabei wird die Nähe zu den Arbeiten des Soziologen Pierre Bourdieu von Ernaux selbst herausgestellt (vgl. Hechler 2022). Die Veröffentlichung von Didier Eribons *Retour à Reims* (2008) wird von dem sich neu etablierten Forschungsfeld der Autosozioiobiographie-Forschung als Prätext angesehen. Carlos Spoerhase (2017) hat die Autosozioiobiographie richtungsweisend im Spannungsfeld zwischen Politik und Literatur angesiedelt. In den letzten Jahren differenzierten sich die Forschungsfragen zunehmend gattungspoetologisch aus. Carolin Amlinger unterstreicht den hybriden Charakter der Gattung:

Autosozioiobiographien sind Grenzerzählungen, die sich fiktionale Erzählprinzipien zunutze machen, um Aussagen über die soziale Realität treffen zu können. Sie behaupten soziologische Erkenntnisse, indem sie das Ich als sozialen Tatbestand erzählen. (Amlinger 2022, S. 44)

Grundlegend ist der Charakter der *transclass*-Erzählung (Jaquet 2021), die »als Narrativ eines sozialen Aufstiegs bzw. einer Rückkehr eine Überschreitung von sozialen und räumlich markierten Grenzen verkörpert« (Sathye 2023; vgl. Spoerhase 2017, S. 35). Ebenso wird die unmittelbare Verknüpfung von »Affekt und Erinnerung« (Blome u. a. 2022, S. 6) als Gattungsdominante hervorgehoben:

Autosozioiobiographien sind fast immer Erinnerungstexte, die nicht selten die konkrete Rückkehr zum sozialen Herkunftsmilieu in der erzählten Gegenwart zum Anlass für dessen soziologische Introspektion nehmen, die sich mit der Retrospektion der individuellen Vergangenheit verknüpft. (Ebd.)

Als ein weiteres Kennzeichen dieser Texte wird die Dominanz affektiver Gemütslagen benannt, wobei insbesondere der Scham ein zentraler Stellenwert zukommt. Am Beispiel von prominenten Texten aus der aktuellen deutschen Gegenwartsliteratur wie Christian Barons *Ein Mann seiner Klasse* (2020) oder Deniz Ohdes *Streulicht* (2020), die der Autosozioiobiographik zugerechnet werden, wird der Stellenwert der Scham hervorgehoben (vgl. Blome u. a. 2022, S. 6). Der Affekt Scham dient in der vorgenommenen Gattungssystematik als ein prägnantes Klassifizierungsmerkmal, das in den Texten benannt wird bzw. in deren Mittelpunkt »der Versuch, diese zu überwinden oder auch dezidiert auszustellen« (ebd.), steht.

2 »Sie beschreibt ihre Erzählungen *La place* (1983), *Une femme* (1987), *La honte* (1997) und teilweise *L'événement* (2000) als »moins autobiographiques que

auto-sozio-biographiques« (Ernaux 2011, S. 23. Zit. in: Hechler 2022, S. 17, Anm. 5).

Scham als soziale Gestalt eines existenziellen Gefühls

Ernaux' sozio-literarische Erkundung der Scham findet ihr Pendant in der sozialwissenschaftlichen Forschung. Der Hamburger Soziologe Sighard Neckel charakterisiert in seiner Studie Scham als »eine der bedrängendsten Erfahrungen, die wir mit uns selbst machen können«, und bezeichnet Scham als existenzielles Gefühl: als »Wunde am Selbst« (Neckel 1993, S. 244).³ Scham wird als »Wertgefühl« (ebd., S. 245) ausgewiesen und mit Parametern wie Norm und Identität verklammert. Kann man auch selbst negative Urteile über sich fällen, so können wir ebenso von anderen dazu veranlasst werden. Die hieraus rührende *Beschämung* geht wiederum einher mit einem »Wertverlust« (ebd., S. 246):

Das Ganze der Person, ihr innerer Wesenskern, steht zur Debatte, soll unser Selbstbewußtsein berührt werden. Sehen wir uns in diesem Selbstbild bestätigt oder können wir seine Beeinträchtigung zumindest für unwahrscheinlich halten, ist damit die subjektive Sicherheit gewährt, als die Person, die man für andere ist, unter anderen gefahrlos leben zu können. (Ebd.)

Die Auswirkungen für das Selbstgefühl sind dramatisch und es wird dieser »subjektiven Sicherheit der Boden entzogen« (ebd.). Die Folgen dieses Kontrollverlusts sind weitreichend: »Im Schamgefühl materialisiert sich der Mangel an Achtung am eigenen Körper und in der inneren Selbstwahrnehmung.« (Ebd., S. 252) Neckels Untersuchung führt ebenso zu Fragen der historischen Entwicklung von Individualisierungsprozessen, bei denen der Scham eine wichtige Rolle zukommt. So werden aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen aufgezeigt, die dazu führen, sich immer mehr für die eigene Biographie verantwortlich zu fühlen, womit die Angst vor persönlichem Versagen entsprechend wächst und einhergeht. Diese Entwicklungen bedeuten, dass gewissermaßen »Individualität selbst zur Leistung geworden ist« (ebd., S. 262). Diese ›Leistung‹ verlangt u. a. Verhaltensweisen vom Einzelnen und einen Habitus, der Rollensicherheit, Kreativität, Initiative bedeutet, aber auch Selbstbewusstsein voraussetzt. In Korrespondenz zu setzen ist hierzu das Gefühl der Scham:

Scham nimmt in diesem Zusammenhang den Charakter einer heimlichen Emotion an, die ihren eigenen Ausdruck bestraft, weil er sich mit dem Individualitätscode so wenig verträgt. Wenn Scham zum Tabu des Individualitätsbewußtseins wird, eignen sich Beschämungen in besonderer Weise dazu, als soziale Waffe zu fungieren. (Ebd.)

Ausgehend von diesen unterschiedlichen Zugängen zum sozialen Gehalt der Scham richtet sich mein Blick auf aktuelle deutschsprachige Gegenwartsliteratur, genauer auf Texte, die erzähltes Heranwachsen in den Jahren nach 1989/90 in Deutschland rekonstruieren und Fragen des Heranwachsens unter dem Aspekt der ›erschriebenen Heimat‹ ablesbar werden lassen (vgl. Warchold 2016).

Der Beitrag folgt der Fragestellung, inwiefern sich spezifische Konflikte und Schreibweisen identifizieren lassen, die als Folge von Transformationserfahrungen im gesellschaftlichen Kontext zu bewerten sind. Neben dem Aspekt von Scham als sozialer

³ Vgl. auch: von Scheve/Neckel (2013). Das aktuell interdisziplinär weit aufgefächerte Interesse an ›Scham‹ wird an der Vielzahl von Publikationen

deutlich in den Bereichen der Literaturwissenschaft, Soziologie, Psychologie, Ethnologie bzw. der aktuellen Emotionsforschung.

Kategorie, der am Beispiel von Ernaux vorgestellt wurde, werden Aspekte der Autobiographie-Forschung herangezogen. Exemplarisch werden im Folgenden zwei Texte in den Fokus gerückt: zum einen der kurze Text *Eskalator rauf und runter* von Manja Präkels (2022), der die Erfahrung des Systemwechsels (Stichwort die sogenannte Wende 1989/90) schmerzhaft erinnert; zum anderen Lena Goreliks Roman *Wer wir sind*, der einschneidende migrationsbedingte Erlebnisse herausdestilliert. Die existenzielle Verunsicherung, die in den beiden Texten aufscheint, wird als eine Form der *transclass*-Erzählung ablesbar (vgl. Jaquet 2021, S. 20). Die existenzielle Verunsicherung, die in beiden Texten thematisiert ist, wird ablesbar an Scham und Beschämung, die hier zur Sprache gebracht werden.⁴

»Mein Gefühl der Fremdheit aber ist geblieben«

Manja Präkels wurde 1974 in Zehdenick (Mark) geboren und wuchs in der DDR in einer systemkonform lebenden Familie auf. Ihr Debüt *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017) wird paratextuell als Roman ausgewiesen, gleichwohl der Text erkennbar autobiographisch unterlegt ist; es lassen sich Bezüge zu familiären Konstellationen der Familie Präkels' ebenso wie zu gesellschaftspolitischen Entwicklungen dieser Jahre nachvollziehen. Der »Roman« spiegelt das Aufwachsen in einer gesellschaftlichen Umbruchzeit und weist diese als Grenzerfahrung aus. Der Systemwechsel erfasst dabei das familiäre Umfeld der Protagonistin Mimi ebenso wie das ihrer Peergroup (insbesondere dominieren rechtsextreme Gewalttaten die kleinstädtische Szene). Mimi »überlebt« diese als »Baseballschlägerjahre« titulierte Zeit durch ihre Kinderfreundschaft mit einem Nachbarjungen, der den sprechenden Namen Hitler trägt und zum Anführer einer rechtsradikalen Gruppe »aufsteigt«. Präkels entwirft mit ihrem »Roman« eine Autobiographie, die die Transformationserfahrung(en) der DDR-Gesellschaft unter dem Brennglas der eigenen Geschichte des Aufwachsens in der sogenannten Wendezeit offenlegt (vgl. Norowska 2021). Das Erzählen setzt ein mit der Rückkehr der Protagonistin Mimi in ihren Heimatort und führt in einer Analepse, als erinnernde Rekonstruktion gekennzeichnet, zurück in die Kindheits- und Jugendjahre, die in Ausrissen und Erinnerungsfragmenten zusammengepuzzelt werden. Präkels' vielbeachtetes Debüt soll allerdings nicht im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, sondern dient als Folie, um einen weitaus kürzeren Text Präkels' zu fokussieren, der unter dem Aspekt der Scham als sozialer Gestalt besonders bemerkenswert erscheint. Ausgewählt wurde *Eskalator rauf und runter*, ein nur siebenseitiger Text, der extrem verdichtet das Lebensgefühl dieser Jahre widerspiegelt.⁵ Auf exemplarische Weise stellt er gesellschaftliche Transformation(en) dar und rückt insbesondere junge Menschen bzw. eine Ich-Erzählerin in den Mittelpunkt, die als Heranwachsende nach dem Abitur an einem biographischen Wendepunkt steht. Die Parallelisierung dieser persönlichen wie gesellschaftlichen Ereignisse bildet ein besonderes Spannungsverhältnis, das das Erzählte charakterisiert.

Eine scheinbar kleine Episode steht im Mittelpunkt des Textes: Erzählt wird von der ersten Fahrt der Familie (Präkels') nach der Maueröffnung 1989 in das Konsumparadies West-Berlin. Deutlich wird an diesem historischen Denkbild, dass hier der Systemwech-

4 Der Aspekt der genderspezifischen Akzentuierung der Scham, hier der weiblich konnotierten Scham, ist hoch relevant. Im Rahmen dieses Beitrages wird diese Fragestellung, die einen eigenen Beitrag bedeutete, nicht weiterverfolgt.

5 *Eskalator hoch und runter* erschien 2020 in der Zeitschrift *Luxemburg. Journal für Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*. 2022 wurde der Text im Verbrecher Verlag in dem Sammelband *Welt im Widerhall oder war das eine Plastiktüte?* publiziert.

sel und seine traumatischen Folgen auch räumlich ins Bild gesetzt werden. So erfolgt der Einstieg mit einem Rückblick, der auch das Trägerische von Erinnerung benennt:

Soweit ich mich erinnere, hatte ich mich auf das Jahr 1989 gefreut. Der Fahrerlaubnis näher zu kommen. Bald kein Kind mehr zu sein. Das nichts sagen darf. Was ich wirklich nicht erwartet hatte, war, im November des Jahres schamvoll auf der Rolltreppe eines Westberliner Warenhauses zu stehen. Im falschen Stück gelandet. *Lost in the Supermarket*. In meiner Erinnerung wirkt das Gefühl der Deplaziertheit noch nach. (Präkels 2022, S. 117)

Mit knapp bemessenen Sätzen taucht man in den Text ein und wird zu einer vermutlich persönlich markierten Kindheitserinnerung geführt. Erkennbar schließt diese Episode damit an Präkels' Roman *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* an. In dem Roman findet man ebendiese Szene, allerdings in einer verknüpften Form und mehr als eine Anekdote gefasst (vgl. Präkels 2017, S. 85).⁶ In *Eskalator hoch und runter* überführt die Autorin dieses lebensgeschichtliche Ereignis in mehr und mehr reflektierende Beobachtungen, die sich um intensive Momentaufnahmen der Wahrnehmung drehen und sich zugleich reflektierend der Erinnerung widmen, die mit dem Systemwechsel in verschiedenen Kontexten verschränkt wird.

Bereits in dem ersten Zitat aus *Eskalator hoch und runter* wird deutlich, wie verschiedene Aspekte engmaschig miteinander verwoben werden. Als prominenter Schauplatz dient dem Text das Warenhaus. Dieser literarisch oftmals luxuriös inszenierte Raum fungiert bei Präkels nicht als Topographie des »Rausch[es] der Dinge« (Schößler 2018, S. 281), sondern kann vielmehr als Ort gelesen werden, an dem Kritik am Warenfetischismus und an der Konsumgesellschaft dingfest gemacht werden.⁷

Die Rolltreppe als prominentes Insigne dieses Raumes lässt sich wiederum auch als Bild eines sozialen Gefüges verstehen. So markiert die Rolltreppe nicht allein räumlich gedacht ein Oben und Unten (vgl. zum Fahrstuhleffekt Beck 1986). Schließlich wird mit »Lost in the Supermarket« (The Clash, 1979) der Titel eines bekannten Punk-Songs aufgerufen, der als Soundtrack der Warenhausszene dient. Mit dieser Tonspur wird ein Prisma jugendlicher Gefühlslagen aufgerufen, das vom Gefühl widerständiger Jugendlicher bis hin zum Protest gegen das Deklassiertsein reicht. So unterschiedlich die hier benannten Verweiräume auch erscheinen mögen, zentral gesetzt erscheint bei der Gesamtszenarie das Gefühl der Scham, das die ganze Episode bestimmt.

Der Fokus der erzählten Zeit umfasst die ersten Tage nach der Maueröffnung, die mit dem Erreichen der Volljährigkeit der Erzählerin – und allen Insignien, die sie sich davon verspricht – zusammenfallen. Neben gekonnten Verklammerungen von biographischem und zeitgeschichtlichem Geschehen führt der Text in weitere Reflexionsebenen: Verstärkt flankieren Fragen nach dem Ich das Erzählen bzw. Fragen nach der Zuverlässigkeit des Erinnerns. Zu lesen ist: »Wo war ich in Gedanken? Was war meine Ferne? Neue

⁶ In dem mit »Westen« überschriebenen Kurzkapitel ist ein erster Besuch in Westteil Berlins beschrieben; das Gefühl der Scham wird hier erkennbar notiert: »Wir landeten im erstbesten Kaufhaus, stierten auf die überfüllten Rolltreppen und hielten uns an den Händen fest. Ich blickte in die Gesichter, auf die Frisuren und Kleider meiner Mitmenschen und

begann, mich für meinen roten Anorak zu schämen. Wie gerne wäre ich unsichtbar geworden!« (Präkels 2017, S. 85)

⁷ Der Topos von Konsum, Masse und Warenhaus findet sich schon zentral in Walter Benjamins *Passagen-Werk* (1983).

Zeit?« (Präkels 2022, S. 119) Erinnert sei auch an den eingangs zitierten ersten Satz des Textes, der mit einem »Soweit ich mich erinnere« (ebd., S. 117) einsetzt.

Interessant erscheint, dass in *Eskalator rauf und runter* Erfahrungen im Kollektiv aufgerufen werden, die wiederum unmittelbar an den Topos Warenhaus und dessen Besuch gekoppelt sind. Paradox dabei wiederum, dass der Aufenthalt dort offenbar nicht freiwillig erfolgt. Die »Unfreiwilligkeit« des Warenhausbesuchs erscheint deshalb irritierend (zu ergänzen wäre: aus westdeutscher Perspektive der Lesenden), wenn man an die medialen Bilder der Maueröffnung nach 1989 denkt, die sich ins kollektive Gedächtnis eingebrannt haben. Während in diesen medialen Bildern der Eindruck dominiert(e), endlich seien Mauern niedergerissen worden – und damit würden sie nicht nur Konsummöglichkeiten, sondern auch Freiheitsgefühle beschreiben –, wird in Präkels' Text die Erzählerin von der Masse regelrecht an den Ort zwangsversetzt:

Das nächste, an das ich mich erinnern kann, ist diese vollgestopfte Rolltreppe in Westberlin. Der Menschenstrom hatte uns dorthin mitgerissen. Dies war wohl die höchste Verdichtung von DDR-Bürgern, die ich jemals erlebt hatte. Nicht mal im Jubelzug zum Staatsjubiläum hatten die Leute einander gleichzeitig auf beiden Füßen gestanden. Die Geräuschkulisse war unmenschlich. [...] Von diesem Tag gibt es in meiner Erinnerung nur noch Rauschen, Tränen, Jubelschreie. Bis schließlich die Ceaușescus in verwackelten Fernsehbildern auftauchen, ein letztes Mal in ihren Gorki-Stück-Mänteln. Stille Nacht. Dann Schüsse. (Ebd., S. 120 f.)

Präkels verbindet das Gefühl der Massenhaftigkeit, das in der westlichen Warenwelt empfunden wird, mit einem Rekurs auf DDR-Parteiveranstaltungen: D. h., sie verschiebt diese DDR-Erfahrung in die westliche Kulisse bzw. verknüpft den Aufenthalt mit dem Gefühl, im falschen Stück zu sein. Das Motiv der Inszenierung wird zudem mit medialen Bildern aus einem anderen Kontext gegengeschnitten: dem gewaltsamen Ende des diktatorischen Ceaușescu-Regimes in Rumänien 1989.

Noch eine weitere Anmerkung zu dem von Präkels gewählten Titel *Eskalator hoch und runter*: Es ist ein Titel, der ins Auge sticht und zugleich altmodisch anmutet. Der Begriff »Eskalator« entstammt der Welt des Warenhauses (und der Geschichte der Warenwelt) und ruft ikonographisch gerahmt ein gesetztes Bild der Warenwelt auf. Die Rolltreppe verweist als Topos aber auch auf aktuelle Diskurse, wie sie beispielsweise der Wirtschaftswissenschaftler Oliver Nachtwey untersucht hat. Nachtwey identifiziert gesellschaftlich eine schleichende Abwärtsbewegung, die er in das Bild der Rolltreppe nach unten fasst und zur Prognose einer *Abstiegsgesellschaft* (2018) führt. Den Begriff des »Fahrstuhleffekts« schärft er mit dem der Rolltreppe, den er für geeigneter hält:

Denn Auf- und Abstiege haben eine kollektive und eine individuelle Dimension. [...] Mit dem Bild der Rolltreppe können wir auch die Gegenwartslage besser verstehen. Räumlich kann man es sich wie in einem Kaufhaus vorstellen. Einige Wohlhabende haben mit der Rolltreppe bereits die nächste Etage erreicht, [...]. Für die meisten derjenigen, die die obere Etage noch nicht erreicht haben, ändert sich nun die Fahrrichtung. Während es lange nach oben ging, fahren sie nun nach unten. Dieser Prozess hat sich schleichend entwickelt. (Nachtwey 2018, S. 126 f.)

So verstanden gelingt es Präkels, mit diesem Rolltreppen-Text ein komplexes und zugleich paradoxes Bild zu zeichnen: Ablesbar werden gleichermaßen diese »Wahn-

sinnstage, die politisch mit dem Versprechen »blühender Landschaften« (Helmut Kohl) unterlegt waren.

Präkels' Text endet mit einer Nachtzugfahrt, die bezeichnenderweise von Moskau ausgeht und die Erzählerin nach Berlin zurückführt. Da ihr der Zutritt zu ihrem Liegewagenplatz verwehrt wird, steht sie im Gang des Waggons und sieht aus dem Fenster hinaus:

Blickte durch dreckige Scheiben. Draußen das Land, das keinem von uns gehörte. Dörfer zogen vorbei. In zeitloser Ödnis. Verfallen. Lagen geduckt im Schatten riesiger Werbewände. Sehr ihr das? Sie spielen unser Stück.

Sicher hat 1989 alles verändert. Mein Gefühl der Fremdheit aber ist geblieben. Mit jedem weiteren Jahr, das vergeht, schrumpfen die Ereignisse von damals auf weniger [sic!] Bilder zusammen. Auf eine einzelne Fahrt mit der Rolltreppe. Als Teil einer Masse. Im Warenhaus. (Präkels 2022, S. 122)

»Was übrig bleibt vom Stacheldrahtzaun ...«

Die Autorin Lena Gorelik wurde 1981 in Sankt Petersburg geboren und wuchs in einer russisch-jüdischen Familie auf. 1992 wanderte die Familie nach Deutschland als sogenannte Kontingentflüchtlinge aus und wurde in einem Flüchtlingsheim in Ludwigsburg untergebracht. Die Familie, bestehend aus fünf Personen, lebte in einem zwölf Quadratmeter großen Zimmer; erst nach zwei Jahren konnte sie in eine eigene Wohnung umziehen.

Der programmatische Titel des Textes lautet *Wer wir sind* und verweist erkennbar auf autobiographische Bezüge und Fragestellungen; paratextuell wird der Text jedoch als Roman ausgewiesen. Der gesamte Roman bedeutet eine Rekonstruktion der Erinnerung und der migrationsgeprägten Lebensgeschichte⁸. Längere Passagen dienen dazu, den Vorgang des schreibenden Erinnerns zu bestimmen:

Ich schreibe meine Geschichte auf, Buchstaben, Worte, Sätze, in der Übersetzung geht mir die Hälfte verloren, vor allem die Hälfte Gefühl. Lasse alles weg, was ich nicht ertrage, staune über die Mengen. Schütze mich selbst und werfe anderen vor, dass ich sie zu schützen versuche. Frage nicht mehr, wem die Geschichte gehört. Wir haben nichts mitgebracht, was wir gebrauchen können, im guten, alten Sinne des Wortes, ein paar Bilder, ein paar Bücher, diese Geschichten. Die schleppen wir jetzt, oder wir werden von ihnen getragen. (Gorelik 2021, S. 135)

Wie bei Ernaux wird der schmerzliche Vorgang des Benennens und zugleich des Verbergens ablesbar. Der Befund der Beschämung erscheint wieder als zentral. Zum Erinnerungsvorgang ist zu lesen:

Unsere Erinnerungen legen wir uns zurecht in erzählbare Geschichten. Ich hatte mir auch eine zurechtgelegt, und ich achtete darauf, sie so zu erzählen, dass man lachen durfte über mein Leben: Wenn ich gefragt wurde, wie es war, neu in einem Land zu sein und die Sprache nicht zu verstehen, so erzählte ich, dass ich anfangs die Schulfächer, aufgrund nicht vorhandener Sprachkenntnisse, anhand der verschiedenfarbigen Heftumschläge unterschied: Montags hatte ich Gelb, Blau, zweimal Rot und

⁸ Die Aspekte migrantischen bzw. postmigrantischen Erzählens werden in diesem Beitrag nicht weiterverfolgt. Vgl. Hodaie/Hofmann 2024; Yildiz 2021.

dann Grün, dienstags Blau, Gelb, Orange, Braun, Grün. Ich erzählte, wie ich die Sprache aufzog, wie ein hungriges Tier schnappte ich nach Worten, hielt sie mit aller Kraft fest, ließ sie auf der Zunge zergehen. Als ich genug Worte gesammelt hatte, um über das Flüchtlingswohnheim zu schreiben, bildete ich diesen Satz: ein Zuhause, für das ich mich bis auf die Knochen schämte. (Ebd., S. 263 f.)

Stück für Stück blättert Gorelik die Erinnerung an ihr Ankommen in Deutschland auf. Ihr Heranwachsen vom Kind zur Jugendlichen erfolgt in ebendieser Zeit. Das größte Problem ist vorerst die Sprachbarriere, mit der sich das Mädchen in Deutschland konfrontiert sieht. Mühsam versucht sie die neue Sprache und deren Aussprache zu erlernen, versucht so zu sprechen, dass niemand hört, dass sie nicht *dazugehört* (vgl. Yildiz 2021). Die Eltern und Erwachsenen stellen bei diesem Versuch des Ankommens keine Hilfe für das Mädchen dar. Sprachlich kämpfen sie mit denselben Problemen, beruflich erscheinen sie »abgehängt«. Obgleich beide Elternteile in der Sowjetunion beruflich erfolgreich als Ingenieur:in gearbeitet haben, die Großmutter einen Betrieb geleitet hat, »bestehen« die Eltern nicht auf dem westlichen Arbeitsmarkt. Die Mutter unterzieht sich sogar einer Umschulung, ist dann aber gezwungen, vorerst einen Job als Reinigungskraft anzunehmen. Der Vater ist über eine Zeitarbeitsfirma beschäftigt, hat schwere Arbeit zu leisten und lange Wege auf sich zu nehmen – er schweigt hierzu resigniert. Die Berufe der Eltern erscheinen in Deutschland wertlos; die Urkunden der Universitätsabschlüsse liegen als »angestaubte Diplome«, wie Gorelik es in ein eindrückliches Bild fasst, in einem Koffer auf dem Schrank (Gorelik 2021, S. 201; vgl. Hausbacher 2022, S. 290). Die Eltern erleben durch den Verlust ihres Berufes einen sozialen Abstieg, verlieren ihr Selbstwertgefühl. Für das Kind beinhaltet dieser berufliche und soziale Bedeutungsverlust der Erwachsenen eine weitere, tiefgreifende Verunsicherung.⁹

Durch Goreliks *Wer wir sind* zieht sich das Thema Scham wie ein Leitmotiv. Ausbuchstabiert wird es an der Sprachlosigkeit und den Demütigungen, die das Kind hierdurch erleiden muss, an dem Verlust an Sicherheit, die die Familie bot, an dem Schmerz über den Verlust der Herkunftswelt mit allen ihren wichtigen Personen, Orten, Gewohnheiten, Ritualen und Herzensdingen, wie dem geliebten Hund, den das Mädchen in Sankt Petersburg zurücklassen musste.

Die menschenunwürdige Unterkunft schließlich, umschlossen von Stacheldrahtzaun, steht real wie sinnbildlich für diesen Angriff auf das Selbstwertgefühl, den das Kind erleidet:

Was übrig bleibt vom Stacheldrahtzaun, von dem Mädchen, vom Gestank im Wohnheim, der sich in uns frisst, was übrig bleibt von dieser Mischung aus Bratfett, Verzweiflung, Schimmel und Angst, das ist die Scham. Die simpelste Scham von allen, die zu sein. Die sein zu wollen. Zu denken, dass ich, dass jemand mich mögen könnte. Dazugehören, ein Wunsch, größer als alle Geburtstage zusammen. Als wäre ich – und der Satz ließe sich beliebig fortsetzen. Dagegen hilft kein Erfolg, keine Therapie, keine Erfahrung. Nichts hilft, weil Scham währt. (Gorelik 2021, S. 144)

⁹ Dieser Befund, der für viele Familien mit Migrationshintergrund zu diagnostizieren ist, weist Parallelen zu den sogenannten Wende-Kindheiten auf; auch hier brachen berufliche Karrieren der Elterngeneration oftmals ab, wenn die ehemals volkseigenen Betriebe der DDR in den 1990er Jahren »abgewickelt« wurden, wie es im Treuhand-Deutsch so trefflich hieß.

generation oftmals ab, wenn die ehemals volkseigenen Betriebe der DDR in den 1990er Jahren »abgewickelt« wurden, wie es im Treuhand-Deutsch so trefflich hieß.

Goreliks Roman weist ein ganzes Kaleidoskop von Beschämungen auf, wie ein Leitmotiv klingt dies in allen Lebenssituationen, die hier zusammengetragen werden, an: Goreliks Text blickt zurück auf diese Ankunftszeit, aber deutlich wird auch, dass der Text retrospektiv eine Erinnerungsreise vollzieht, die Reflexion aus der Sicht der erwachsenen, zur Autorin herangereiften Person darstellt. Nach und nach blättert die Autorin, nicht der Chronologie folgend, sondern in Ausrissen skizzierend, den Lebensweg auf. Dabei entdeckt sie auch Parallelen zu den Erfahrungen, die ihre Mutter gemacht hat. Deutlich wird: Beschämung über die eigene Herkunft durchzieht das Leben der jüdischen Familie bereits seit Generationen:

Sie schämte sich, erzählt meine Mutter, schämte sich ihrer Großmutter und deren Jiddisch, schämte sich des Kidduschbechers, des jüdischen Honigkuchens, den sie jetzt nachzubacken versucht. [...] Dass ich anfangen muss, diese Zeilen zu schreiben, um die Parallele zwischen meiner Mutter und mir zu erkennen: Wir haben uns beide für unsere Familien geschämt. Sie kann das vielleicht besser erzählen, als ich, denn die, für die sie sich geschämt hat, leben schon lange nicht mehr. Jetzt schäme ich mich für die eigene Scham. (Ebd., S. 288)

Auch bei Gorelik erweist sich der Schreibprozess wie eine ethnographische Expedition in die eigene Vergangenheit, erweist sich als Autosoziobiographie, die die Erfahrungswelt und die Lebenswirklichkeit von Migrant:innen abbildet.

Schlussbemerkung

An den vorgestellten Texten von Manja Präkels und Lena Gorelik lässt sich ein veränderter, reflektierender Umgang mit Erinnerung ablesen. Erkennbar wird dies an der Thematisierung der Scham, die als existenzielles Gefühl eine Schnittstelle zwischen persönlichem Erleben und sozialen Verortungen bedeutet, eine emotionale Markierung repräsentiert, die tiefgreifende Störungen aufdeckt, die gesellschaftlich fundiert sind. Bei beiden Autorinnen wird ablesbar, dass die Narrative der Erinnerung fluid gezeichnet sind. Die Erinnerungen werden in Zweifel gezogen und zugleich der Vorgang des Erinnerns als schmerzhafter Prozess offengelegt. Dabei werden differente Erfahrungen zur Sprache gebracht: seien sie bestimmt von der gesellschaftlichen Transformation der sogenannten Wende, seien sie durch den Verlust des Herkunftslandes geprägt. Um sich diesen oftmals verkapselten Erinnerungen zu nähern, werden Schreibverfahren erprobt, die dieses Fremdsein im eigenen Land reformulieren bzw. als Unbeheimatetsein im »neuen« Land postulieren. Deutlich wurde: Scham ist bei den untersuchten Texten an Gefühle des Fremdseins geknüpft.

Die Frage stellt sich, ob die Erfahrungen, die literarisch in den Texten der »unberatenen Generation« (Lindner 2006, S. 95) der »Wende-Kinder« aufscheinen, für heutige Rezipient:innen v.a. spezifisches DDR-Erleben kennzeichnen bzw., wie es in Goreliks Text deutlich wurde, Migrationserfahrungen vornehmlich vergangener Tage offenlegen oder ob diese Texte mit ihrem autosoziobiographischem Blickwinkel ebenso grundlegend zum Verständnis heutiger »Lebenslagen« (Butterwegge 2021, S. 70) beitragen, wenn sie darüber berichten, welche existenziellen Erfahrungen in verlustreichen Kindheiten und Jugendjahren beheimatet sind.

Jugend erzählender Literatur könnte, so verstanden, ein weit bedeutenderes Potenzial zugemessen werden, versteht man sie sowohl als gewichtiges und gleichgewichtiges

Erinnerungsmedium deutscher Geschichte als auch als gesamtgesellschaftlichen Beitrag, der erlaubt, Gegenwart unter neuen Perspektivierungen verstehen zu lernen und Beschämung als soziale Gestalt zu begreifen. Damit sich nicht weiter bewahrheitet, was Ernaux konstatiert hat: »Das Schlimmste an der Scham ist, dass man glaubt, man wäre die Einzige, die so empfindet.« (Ernaux 2020, S. 91)

Primärliteratur

- Baron, Christian (2020): Ein Mann seiner Klasse. Berlin: Claassen
- Eribon, Didier (2016): Rückkehr nach Reims. A. d. Franz. von Tobias Haberkorn. Berlin: Suhrkamp [franz. EA 2009: Retour à Reims]
- Ernaux, Annie (2011): L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. Paris: Gallimard [franz. EA 2002]
- Ernaux, Annie (2017): Die Jahre. A. d. Franz. von Sonja Finck. Berlin: Suhrkamp [franz. EA 2008: Les Années]
- Ernaux, Annie (2020): Die Scham. A. d. Franz. von Sonja Finck. Berlin: Suhrkamp [franz. EA 1997: La Honte]
- Gorelik, Lena (2021): Wer wir sind. Berlin: Rowohlt
- Ohde, Deniz (2020): Streulicht. Berlin: Suhrkamp
- Präkels, Manja (2017): Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß. Berlin: Verbrecher
- Präkels, Manja (2022): Eskalator hoch und runter. In: dies.: Welt im Widerhall oder war das eine Plastiktüte? Essays. Berlin: Verbrecher, S. 117–122

Sekundärliteratur

- Amlinger, Carolin (2022): Literatur als Soziologie. Autofiktion, soziale Tatsachen und soziologische Erkenntnis. In: Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (Hg.): Auto-soziobiographie. Poetik und Politik. Berlin, S. 44–65 [Abhandlungen zur Literaturwissenschaft]
- Beck, Ulrich (1986): Die Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/M.
- Benjamin, Walter (1983): Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 1. Frankfurt/M.
- Blome, Eva / Lammers, Philipp / Seidel, Sarah (2022): Zur Poetik und Politik der Auto-soziobiographie. Eine Einführung. In: dies. (Hg.): Auto-soziobiographie. Poetik und Politik. Berlin, S. 1–16 [Abhandlungen zur Literaturwissenschaft]
- Butterwegge, Christoph (2021): Armut. Köln
- Hausbacher, Eva (2022): Darstellung von Arbeit im Kontext migrantischer Kindheit. Zeitgenössische Prosa deutsch-russischer AutorInnen. In: Roeder, Caroline/Lötscher Christine (Hg.): Das ganze Leben. Repräsentationen von Arbeit in Texten über Kindheit und Jugend. Stuttgart, S. 287–300 [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 12]
- Hechler, Sarah Carlotta (2022): Zwischen Autobiographie und Auto-sozioanalyse. Zur Verbindung von Annie Ernaux' autobiographischen Erzählungen mit Pierre Bourdieus Soziologie. In: Blome, Eva/Lammers, Philipp/Seidel, Sarah (Hg.): Auto-soziobiographie. Poetik und Politik. Berlin, S. 17–41 [Abhandlungen zur Literaturwissenschaft]
- Hodaie, Nazli/Hofmann, Michael (2024): Literatur und Postmigration. Einleitung. In: dies. (Hg.): Postmigrantische Literatur. Grundlagen, Analysen, Positionen. Stuttgart, S. 1–13

- Jaquet, Chantal (2/2021): Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht. Konstanz
- Lindner, Bernd (2006): Die Generation der Unberatenen. Zur Generationenfolge in der DDR und ihren strukturellen Konsequenzen für die Nachwendezeit. In: Schüle, Anne-gret / Ahbe, Thomas / Gries, Rainer (Hg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur. Leipzig, S. 93–112
- Nachtwey, Oliver (8/2018): Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regres-siven Moderne. Berlin
- Neckel, Sighard (1993): Achtungsverlust und Scham. Die soziale Gestalt eines existenti-ellen Gefühls. In: Fink-Eitel, Hinrich / Lohmann, Georg (Hg.): Zur Philosophie der Gefühle. Frankfurt/M., S. 244–264
- Norkowska, Katarzyna (2021): Phantomschmerz der Wende-Kinder (1973–1984). In: dies. (Hg.): Autobiographisches Schreiben nach 1989. Generationelle Verortung in Texten ostdeutscher Autorinnen und Autoren, Berlin [u. a.], S. 351–386
- Schöblier, Franziska (2018): Rausch der Dinge. Literarische Warenhäuser. In: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin [u. a.], S. 281–288 [Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie; 6]
- von Scheve, Christian / Neckel, Sighard (2013): Status und Scham. Zur symbolischen Repro- duktion sozialer Ungleichheit. In: Senge, Konstanze / Schützeichel, Rainer (Hg.): Haupt- werke der Emotionssoziologie. Wiesbaden. doi.org/10.1007/978-3-531-93439-6_34
- Spoerhase, Carlos (2017): Politik der Form: Autosozio-biografie als Gesellschaftsanalyse. In: Merkur 71, H. 818, S. 27–37
- Warchold, Katja (2016): Erschriebene Heimat. Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR in Autobiographien der Nachwendezeit. Würzburg [Epistemata Literatur- wissenschaft; 846]
- Yildiz, Erol (2021): Das Postmigrantische und das Politische: Eine neue Kartographie des Möglichen. In: Gensluckner, Lisa / Ralser, Michaela / Thomas-Olalde, Oscar / Yildiz, Erol (Hg.): Die Wirklichkeit lesen: Political Literacy und politische Bildung in der Mig- rationsgesellschaft. Bielefeld, S. 21–42

Internetquellen

- Sathye, Mrunmayee (2023): Autosozio-biographie als transkulturelle Form. Ein Tagungs- bericht (16.03.2023). <https://literaturwissenschaft-berlin.de/autosozio-biographie-als-transkulturelle-form/> [Zugriff: 31.01.2025]

Kurzvita

Prof. Dr. Caroline Roeder ist Hochschullehrerin am Institut für deutsche Sprache und Lite- ratur an der PH Ludwigsburg mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur und ihre Medien sowie Leiterin des Zentrums für Literaturdidaktik Kinder Jugend Medien. Forschungsschwerpunkte: Kinder- und Jugendliteratur in historischer (ins- besondere DDR- und Post-Ost-Literatur) und kulturwissenschaftlicher Perspektive; Topographieforschung, Literaturkritik, politische Fragestellungen der Kinder- und Jugendliteratur, Arbeitsrepräsentationen.

Last und Lust des Gehens

Kinderarbeit in Carl Dantz' *Peter Stoll* (1925). Ein Beitrag zum 100-jährigen Textjubiläum

ANIKA GUSE

Carl Dantz' *Peter Stoll* (1925) ist ein wegweisender Text für das Erzählen von (Groß-)Stadt in der deutschsprachigen Kinderliteratur. Der titelgebende Protagonist und proletarische Ich-Erzähler bewegt sich darin vornehmlich arbeitend durch eine nicht näher benannte deutsche Hafenstadt der 1920er Jahre. Ziel des Beitrags ist es, Kinderarbeit als einen materiell bzw. sozioökonomisch geprägten Bewegungsmodus zu untersuchen. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Abgrenzung zum Flanieren als kommerziell aufgeladener Form des urbanen Spaziergangs. Insbesondere wird die Differenz zur privilegierten Figur des Flaneurs herausgestellt. Berücksichtigung finden dabei die Aspekte Geschwindigkeit und Raumwahrnehmung sowie die Beziehung zur Waren- und Konsumwelt.

The Burden and Pleasure of Walking

Child Labour in Carl Dantz's *Peter Stoll* (1925). A Contribution to the 100th Anniversary of the Text

Carl Dantz' *Peter Stoll* (1925) is regarded as pioneering book in discourse about the (big) city in German-language children's literature. The protagonist, a proletarian first-person narrator, moves through an unnamed German port town of the 1920s, mainly working. This article investigates child labour as a literary form of movement shaped by material and socio-economic factors. A key focus of the discussion is the contrast between working in the streets, as purpose-driven movement, and flânerie, which represents a commercially charged way of urban strolling. In particular, I emphasise the difference from the privileged figure of the flâneur, taking into account the aspects of speed and perception of space as well as the relationship to the world of goods and consumption.

Carl Dantz' *Peter Stoll. Ein Kinderleben. Von ihm selbst erzählt* (1925) ist eines jener Kinderbücher, die einen Paradigmenwechsel in der deutschsprachigen Kinderliteratur über die (Groß-)Stadt einleiteten. Genauso innovativ wie die vorurteilsfreie Thematisierung des urbanen Raums ist die Erzählweise des Textes. Erstmals kommt hier eine proletarische Kinderfigur als autodiegetische Erzählinstanz zu Wort (vgl. Karrenbrock 2016, S. 7). Darüber hinaus stehen Inhalt und Form in einem kinderliteraturgeschichtlich signifikanten Spannungsverhältnis. Einerseits ist die Erzählung als Entwicklungsgeschichte tradierten Prosamustern verpflichtet, andererseits durchdringen Elemente der Kinderreportage den Text. So sind die Alltagserlebnisse des Protagonisten weniger eng als vielmehr episodisch miteinander verwoben (vgl. Boehncke/Merkel/Richter 1978, S. 163 f.). Die Sprache ist zudem von einem mündlichen Stil geprägt, der sich durch knappe, kolloquiale Formulierungen, Grammatik- und Rechtschreibfehler sowie eine dialektale Färbung auszeichnet. Bemerkenswert ist das Buch, das im sozialdemokratischen Dietz Ver-

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.169

lag und bis 1933 in sechs Auflagen erschien, nicht zuletzt aufgrund seiner paratextuellen Gestaltung als (fingiertes) Selbstzeugnis.¹ Im Jahr 1930 folgte, ebenfalls bei Dietz, der Fortsetzungsband *Peter Stoll, der Lehrling erzählt von Flegel-, Lehr- und Wanderjahren*.

Mit Recht lässt sich von *Peter Stoll* als einem zeitgenössisch ebenso erfolgreichen wie wegweisenden Titel sprechen. Dass sich Wolf Durians 1925 als Fortsetzungsroman im *Heitere[n] Fridolin* erschienene Erzählung *Kai aus der Kiste* als musterbildend durchsetzte (vgl. Karrenbrock 1995, S. 177), vermag diesen Befund, auch 100 Jahre nach der Erstveröffentlichung des Textes, nicht zu trüben. Tatsächlich hat die Forschung wiederholt auf die Bedeutung von *Peter Stoll* hingewiesen, allerdings oft nur in knappen Sätzen. Stattdessen wurde und wird vor allem die Bedeutung nachfolgender ›Berlin-Texte‹ betont, wie z. B. Erich Kästners *Emil und die Detektive* (1929), Alex Weddings *Ede und Unku* (1931) und jüngst Tami Oelfkens *Nickelmann erlebt Berlin* (1931) (vgl. Karrenbrock 2012; Frenzel 2018; Weinkauff 2023). Im Fokus steht dabei meist die kinderliteraturgeschichtliche Entwicklung hin zu einer positiven Konzeption von Großstadt, die fortan als Erlebnis- oder Bewährungsraum fungiert und massenkulturelle Phänomene der Moderne verdichtet (vgl. Tost 2005). Kennzeichnend für die Darstellung des städtischen Raums und seine Wahrnehmung sind in diesen Texten Bewegungsmodi wie das Erobern, Entdecken und Flanieren (vgl. Karrenbrock 2012, S. 211). Die Erkundung und Aneignung der (Groß-)Stadt ist in der Kinderliteratur jedoch nicht ausschließlich in spannende Freizeitaktivitäten, spielerische oder kontemplative Bewegungsmuster eingebunden. In *Peter Stoll* bewegen sich der titelgebende Protagonist und seine Freunde stattdessen maßgeblich arbeitend durch den erzählten Raum. Was Böhme im Kontext transnationaler Literatur hervorhebt, trifft dabei in gleicher Weise auf kinderliterarische Inszenierungen von Stadt zu: »[...] die Bewegungen, die wir mit unserem Körper und als Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen« (Böhme 2005, S. XV).

Peter Stoll verzichtet zwar auf allzu eindeutige Realitätsreferenzen, der Schauplatz der Erzählung ist jedoch offenkundig Bremen in den 1920er Jahren als einer kulturhistorisch distinkten Stadt nachgebildet. Hier war Carl Dantz jahrzehntelang als reformpädagogisch und sozialdemokratisch engagierter Lehrer tätig; hier bestreitet der Ich-Erzähler sein nur selten unbeschwertes Kinderleben. Zu den (Alltags-)Erfahrungen des zu Beginn der Handlung Sieben- am Ende ca. 14-jährigen gehören neben der Kinderarbeit: Armut, Hunger, Gewalt, Krankheit und Tod. Doch davon lässt sich der von Peter Stoll verkörperte »kollektive[] Held Arbeiterjunge« (Boehncke/Merkel/Richter 1978, S. 164) nicht unterkriegen, was wiederum auf die politischen Ansichten und beruflichen Erfahrungen des Verfassers verweist. Carl Dantz, zeitweise SPD-Mitglied, im Bremer Lehrerverein organisiert und in der Schulreform aktiv, erlebte die Sorgen und Nöte seiner vornehmlich sozioökonomisch benachteiligten Schüler:innen über viele Jahre hinweg täglich mit.² Nicht zuletzt stand er im Austausch mit einschlägigen Lehrer- und Schriftstellerkollegen wie Fritz Gansberg und Heinrich Scharrelmann, die den Einzug der (Groß-)Stadt in die deutschsprachige Kinderliteratur maßgeblich vorantrieben.

¹ Das in blauen Karton gebundene Buch präsentiert sich in der Erstausgabe als Schulheft von Peter Stoll aus der Klasse 1a. Erst auf der Titelseite finden sich Angaben wie Autor- und Verlagsname, Publikationsjahr etc. Zudem geht der Erzählung ein Vorwort von Carl Dantz in Form einer Herausgeberfiktion

voran. Vgl. Boehncke/Merkel/Richter 1978, S. 162. Buchästhetisch ließe sich in dieser Hinsicht von einer Mediensimulation (vgl. Boyken 2021) sprechen.

² Zu Carl Dantz als Schulreformer vgl. Übel/Hahn 2018; zu seinem Selbstverständnis als Lehrer vgl. Boehncke/Merkel/Richter 1978, S. 137–146.

Ziel des Beitrags ist die Untersuchung von Kinderarbeit in *Peter Stoll* als einem textstrukturierenden Bewegungsmodus, der die Stadt in Anschluss an Hoffmann (vgl. 1978, S. 79–81) vor allem als Aktionsraum hervorbringt. Als Umzugshelfer, Kaffee- und Reklameträger bewegt sich der Ich-Erzähler zweckgebunden durch den urbanen Raum, dem als Arbeitsstätte »das Aktionsmoment gleichsam inhärent ist« (ebd., S. 80). Im Kontrast dazu steht der ziel- und richtungslose Bewegungsmodus des Flanierens, der oft mit einer unbeteiligten Betrachtung der Umwelt einhergeht und so die Stadt in der Regel als Anschauungsraum (vgl. ebd., S. 92 f.) evoziert. Dem nicht zuletzt sozialen Spannungsverhältnis geht der erste Teil des Beitrags nach, indem die Figur des Flaneurs und die des Laufjungen bzw. -mädchens im gesellschaftshistorischen Kontext betrachtet werden. Der zweite Teil des Beitrags begibt sich auf Peters (Arbeits-)Wege und beleuchtet diese entlang der Aspekte Geschwindigkeit und Raumwahrnehmung, Beziehung zur Waren- und Konsumwelt sowie Wirkung im öffentlichen Raum.

Der Flaneur: adliger Müßiggänger, bürgerliche Ikone, Benjamin'sche Denkfigur

Seit dem frühen 19. Jahrhundert ist der Bewegungsmodus des Flanierens eng mit der sozialhistorisch wie literarisch prädominanten männlichen Figur des Flaneurs verbunden.³ Entscheidend für diese Verknüpfung ist die Herausbildung der Stadt als Konsumraum, eine Entwicklung, die ihren Anfang in den Pariser Passagen als vor Verkehr und Witterung geschützten Einkaufsstraßen nahm (vgl. Köhn 1989, S. 28). Hier demonstrierte der französische Adel mittels seines »elegante[n] Müßiggang[s] eine moralische Überlegenheit gegenüber dem Arbeitsmenschen« (Keidel 2006, S. 13). Wer flanierte, verfügte über freie Zeit, finanzielle Mittel und soziales Prestige. Damit stehen sich Arbeit(en) und Flanieren von Beginn an diametral gegenüber. Als adlige Ausnahmeerscheinung war der Flaneur allerdings nur wenig anschlussfähig. Dies änderte sich erst mit der bürgerlichen Vereinnahmung der Figur in der Kunst und Literatur ab Mitte des 19. Jahrhunderts, die das Bild des urbanen Müßiggängers als eines blasierten Herrn in Frack und Zylinder, mit Gehstock und Zigarre popularisierte (vgl. Sauer 2024, S. 73).

Zur Bekanntheit und nachhaltigen Wirkung der Figur im deutschsprachigen Raum trug wesentlich Walter Benjamin bei. Insbesondere mit seinen Studien zu Baudelaire sowie seiner unvollendet gebliebenen *Passagen*-Arbeit transportierte er den Flaneur ins 20. Jahrhundert. Was die Fragmente des letzteren Projekts zusammenhält und als Absicht hinter ihnen steht, fasst Tiedemann wie folgt zusammen: »An den konkreten historischen Formen, in denen die Ökonomie ihren kulturellen Ausdruck findet, sollte das Wesen der kapitalistischen Produktion sich greifen lassen.« (Tiedemann 1983, S. 30) Benjamin sah im Flaneur eine ebensolche historische Form respektive Denkfigur: eine urbane Gestalt, in der sich Fragen nach Arbeit, Ware, Markt und Konsum in literarischer wie gesellschaftlicher Perspektive überschneiden, verflechten und konzentrieren. Die Suche nach Antworten verläuft dialektisch und ist geprägt vom Marxismus des Autors. So schreibt Benjamin der urbanen Figur verschiedene, teils widersprüchliche Positionen

³ Der Begriff »flanieren« lässt sich bis ins 16. Jahrhundert auf das normannische *flanier* zurückführen, das noch unabhängig von einer spezifischen Figur ist und so viel wie gedankenlos hin und her laufen meint (vgl. Ferguson 1994, S. 240). Sofern im Beitrag vom Prototyp des Flaneurs die Rede ist, wird

die männliche Form genutzt. Zum Thema weibliches Flanieren vgl. Banita / Ellenbürger / Glasenapp (2017), die einleitend auf Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932) als frühes Beispiel einer Flaneuse in der deutschsprachigen Literatur (für Erwachsene) verweisen.

zu. Wahlweise wird der Flaneur als käufliches Objekt der Ware gleichgesetzt (vgl. Benjamin 1980, S. 557), als gewinnorientierter »Kundschafter des Kapitalisten« (Benjamin 1983, S. 538) bezeichnet oder in Oppositionshaltung gebracht: »Der Müßiggang des Flaneurs ist eine Demonstration gegen die Arbeitsteilung.« (Ebd.) Nicht zuletzt versöhnt Benjamin den einstigen Adeligen mit einer ausgesprochenen sozialen Randfigur: »Der Sandwichman ist die letzte Inkarnation des Flaneurs.« (Ebd., S. 565) Mit jeder ökonomischen, mitunter politischen Perspektivierung der Figur korreliert dabei eine räumliche Verortung.

Für Neumeyer, der sich kritisch von Benjamins »inhaltlichen Konkretisierungen« (Neumeyer 1999, S. 17) absetzt, ist der Flaneur im Kern eine Figur, die »richtungs- und ziellos durch die Großstadt streift« (ebd.). Wie beim eng verwandten Spaziergang sind ein gemächliches Tempo und Pausen möglich, einzig der städtischen (Un-)Ordnung – Menschenmengen, Verkehr, Baustellen – sind Schritt und Blick der bzw. des Flanierenden verpflichtet (vgl. ebd., S. 12). Auch in der deutschsprachigen Kinderliteratur haben flanierende Figuren Spuren hinterlassen. Ein Beispiel dafür ist die titelgebende Protagonistin von Tami Oelfkens Kinderroman *Nickelmann erlebt Berlin*.⁴ Zuhause ist Nickelmann im bürgerlichen Stadtteil Wilmersdorf, in einer »der gepflegtesten und modernsten Straßen von ganz Berlin« (Oelfken 2020, S. 17). Geschlecht, soziale Lage und nicht zuletzt die Art und Weise der Stadtaneignung unterscheiden sie von Peter Stoll. So stellt Weinkauff fest, dass die vergnüglichen Streifzüge der jungen Flaneuse vor allem von Sensationslust getrieben sind, während für Carl Dantz' Protagonist ein anderes Vorgehen kennzeichnend ist: »Seine Bewegungen im Raum haben von vornherein etwas Zielgerichtetes, Peter ist kein kindlicher Großstadtflaneur, er hat bei seinen Gängen meist etwas zu erledigen und am Straßengeschehen ist er auch als Beobachter nicht unbeteiligt.« (Weinkauff 2020, S. 103) Ein weiteres frühes Beispiel kinderliterarischen Flanierens sieht Weinkauff (vgl. 2000) überdies in Ilse Frapans Großstadtskizzen *Hamburger Bilder für Hamburger Kinder* (1899). Bemerkenswerterweise ist der flanierende Bewegungsmodus in der deutschsprachigen Kinderliteratur, im Gegensatz zur allgemeinen Literatur, ein vornehmlich weibliches Phänomen (vgl. Karrenbrock 2012, S. 211).

Wie der direkte Vergleich von Nickelmann und Peter zeigt, kommt selbst eine Minimaldefinition des Flanierens am konkreten literarischen Beispiel nicht ohne gewisse, hier geschlechtliche und soziale, Implikationen aus. Besonders erweist sich freie Zeit bzw. Freizeit als eine kritische Ressource, über welche die bzw. der Flanierende, mitunter mehr als andere, verfügt. Ergänzen ließen sich zudem der gesellschaftlich zugestandene Zugang zu bestimmten Räumen und ein Körper ohne physische Einschränkungen. Nicht jeder bzw. jedem war und ist dies gegeben. Für die Arbeiter:innenklasse des frühen 20. Jahrhunderts etwa war der städtische Spaziergang ein limitiertes Freizeitvergnügen mit Hindernissen. Als niedrigschwellige Erholungsmöglichkeit erfreute sich die Aktivität zwar schichtenübergreifend zunehmender Beliebtheit. Erholsame Qualität hatte das Gehen für Arbeiter:innen jedoch höchstens werktags nach Feierabend oder am arbeitsfreien Sonntag (vgl. Warneken 1994, S. 424). Ihr Alltag war von langen Fußwegen sowie einem müden, schweren und eiligen Gang geprägt (vgl. ebd., S. 429). Hinzu kommt, dass die Anwesenheit müßiger Arbeiter:innen im städtischen Volkspark bisweilen nicht goutiert und als »Proletarisierung genuin bürgerlicher Areale« (ebd., S. 434) wahrgenommen wurde.

⁴ Gina Weinkauff (vgl. 2020, S. 101) zufolge ist es wahrscheinlich, dass auch Tami Oelfken und Carl Dantz miteinander bekannt waren.

Die Laufstelle: Gehen als (Kinder-)Arbeit

Zum Geschäft gehörte das Gehen durch die Stadt für Laufjungen bzw. -mädchen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ihre Tätigkeit umfasste in erster Linie Botengänge und das Austragen von Waren, wie es das *Gesetz betreffend Kinderarbeit in gewerblichen Betrieben* vom 30. März 1903 formuliert (vgl. Reichsgesetzblatt 1903, S. 113–120). Im Allgemeinen verbot das Gesetz, das bis 1938 gültig war, die Erwerbsarbeit von Kindern unter 13 Jahren. Demgegenüber war Kindern ab 13 Jahren nach Beantragung einer Erlaubnis und unter Einhaltung bestimmter Regeln eine erwerbliche Arbeit für maximal drei Stunden pro Tag erlaubt. Gerade im Hinblick auf die typisch urbanen Laufstellen waren jedoch zahlreiche Ausnahmen vorgesehen, z.B. war die Sonntagsruhe für diese Form der Kinderarbeit nicht verpflichtend. Diese zurückhaltende Reglementierung lässt einerseits auf einen hohen Bedarf an entsprechenden Arbeitskräften, andererseits auf die Laufstelle als gesellschaftlich fest etablierte, mithin akzeptierte Form von Kinderarbeit schließen (vgl. Fuchs 1981, S. 112–114). Einen wesentlich kritischeren Blick hatten im Bereich des Kinderschutzes engagierte Pädagog:innen und Politiker:innen auf dieses (Alltags-)Phänomen: Sie betrachteten Laufstellen gemeinhin als »ein Hauptübel städtischer Kinderarbeit« (o.A./Kinderschutztagung Jena 1920, S. 33; vgl. ähnlich Rühle 1922, S. 294). Konrad Agahd, Lehrer und Vorstandsmitglied des Deutschen Lehrervereins, führte bereits früh detaillierte Zahlen zu gelaufenen Kilometern und Treppenstufen an, was ihn zur rhetorischen Zuspitzung veranlasste: »Sind die Briefträger der Großstädte beneidenswerte Menschen?« (Vgl. Agahd 1902, S. 67)

Überhaupt waren die allgemeinen Lebens- und Arbeitsbedingungen betroffener Kinder schwer. Das Arbeiten insbesondere in frühen Morgenstunden konnte zu Schlafmangel und fehlender Konzentration in der Schule führen. Außerdem traten kindliche Arbeitskräfte ihre Tätigkeiten oft unter widrigen Voraussetzungen an: Das Fehlen von Nahrung, (wetterfester) Kleidung und ein allgemein schlechter Gesundheitszustand konnten sich zusätzlich belastend auswirken (siehe hierzu Agahd 1902, S. 75 f.; o.A./Kinderschutztagung Jena 1920, S. 33). Arbeitende Kinder gehörten in der Regel sozioökonomisch benachteiligten Schichten an. Sie nahmen Laufstellen weniger aus Arbeitslust, Neugier oder zum Zeitvertreib an, sondern vor allem, um materieller Not zu begegnen. Fuchs weist für den Zeitraum zwischen 1906 und 1925 in Bremen insgesamt 11.186 ausgegebene Arbeitskarten nach (vgl. 1981, S. 115). Im Jahr des Erscheinens von *Peter Stoll* (1925) waren es allein 371, wovon mehr als 80 Prozent der Anmeldung von Laufstellen dienten. Die Dunkelziffer dürfte weitaus höher gelegen haben. Als Teil städtischer Normalität erweist sich diese Form der Kinderarbeit auch durch einen Blick in zeitgenössische Zeitungen. Unzählige Stellenausschreibungen zeigen, dass nach passenden, d.h. vorzugsweise kräftigen, ordentlichen, zuverlässigen und teils dezidiert stadtkundigen Arbeitskräften gesucht wurde. Nicht zuletzt weiß die Kindergroßstadtliteratur jener Zeit, von Erich Kästners *Pünktchen und Anton* (1931) über Alex Weddings *Ede und Unku* (1931) bis hin zu Lisa Tetzners *Der Fußball* (1932), von zahlreichen arbeitenden Kinderfiguren zu erzählen. Im Anschluss an Hoffmanns Konzeption des Aktionsraums ist dabei davon auszugehen, dass die Literarisierung von Laufstellen besonders auf Arbeitsgegenstände und -abläufe fokussiert, d.h., »der Akzent entweder auf dem einzelnen Ding und seinem Nützlichkeitswert oder auf der Verbindung zwischen den Dingen und Stellen im Raum, eben den Wegen [liegt]« (Hoffmann 1978, S. 80).

Tempo!? Flitzen, Blitzen und Pausieren

Ob zu Fuß oder auf dem Rad: Der Protagonist und weitere Kinder- bzw. jugendliche Figuren in *Peter Stoll* verdienen Geld, indem sie sich gezielt durch den urbanen Raum bewegen. Ihre Betriebsamkeit ist dabei von einer gewissen Ambivalenz geprägt. Auf der einen Seite sind die arbeitenden Figuren an zeitliche und räumliche Vorgaben der Arbeitgeber gebunden. Wann und wo sie durch die Stadt gehen oder fahren, ist im Kern fremdbestimmt: Waren müssen von A nach B transportiert, Werbestrecken abgelaufen, Kunden aufgesucht werden. Auf der anderen Seite gehen die Laufstellen mit einer relativen Autonomie einher, insofern die konkreten Tätigkeiten – im Unterschied etwa zur streng regulierten Fabrikarbeit – unbeaufsichtigt stattfinden und Kontrollen nur bedingt möglich sind. Ob bspw. im Dauerlauf oder Schneckentempo ausgeliefert sowie (außer)planmäßig pausiert wird, lässt sich in Zeiten noch ohne GPS-Tracking nicht nachvollziehen. Wohl auch deshalb war Zuverlässigkeit eine in zeitgenössischen Stellenausschreibungen nachgefragte Eigenschaft.

Angestellt arbeitet Peter u.a. als Reklameträger und Umzugshelfer für die Blitzboten GmbH sowie als Kaffeelieferant für Bollmann & Co. Gegen einen fest vereinbarten Lohn – fünf bzw. vier Mark pro Woche (vgl. Dantz 1925, S. 76, 59) – verkauft er seine Arbeitskraft für drei Stunden täglich. Was darüber hinausgeht, lehnt Peter selbstbewusst, unter Berufung auf das Kinderarbeitsgesetz, ab (vgl. ebd., S. 80). Bei Bollmann & Co. werden ihm sogar einige bezahlte Urlaubstage eingeräumt (vgl. ebd., S. 66). Obwohl diese Arbeitsbedingungen im zeitgenössischen Kontext als vertretbar zu bezeichnen sind, ist die Arbeit selbst oft schwer. Peter hat teils erhebliche Lasten zu tragen, so z. B. einen Kaffeekorb »mit vierzig Pfundstüben« (ebd., S. 59), was immerhin 22 Kilogramm entspricht und »doch schwerer ist als eine Büchertasche« (ebd.). Neben Zuverlässigkeit und Kraft erfordert seine Arbeit oder vielmehr fordern seine Arbeitgeber jedoch vor allem eines: Tempo. Herr Schönemann etwa, Peters Vorgesetzter bei der Blitzboten GmbH, die die Geschwindigkeit bereits erkennbar im Namen trägt, erklärt: »Und immer flott gehen, nie still stehn. Immer flitzen und blitzen, so verlangt es das Geschäft.« (Ebd., S. 77) Geradezu paradigmatisch verweist diese Maxime auf den spätestens um die Jahrhundertwende »wachsende[n] Prestigewert von Tempo« (Borscheid 2004, S. 10). Anschaulich beschreibt der Wirtschaftssoziologe Werner Sombart den kapitalistisch motivierten »Drang nach Beschleunigung« (1927, S. 23), der alle Lebensbereiche erfasst: »Man hält es für wichtig, wertvoll, notwendig – und richtet danach sein Handeln ein –: rasch zu gehen und zu reisen, am liebsten zu fliegen; rasch zu produzieren, zu transportieren, zu konsumieren; rasch zu sprechen [...]; rasch zu schreiben [...].« (Ebd., S. 24) Schnelligkeit wird zum Synonym für Fortschritt; Beschleunigung zum tragenden Moment einer kapitalistischen Steigerungslogik (vgl. Borscheid 2004, S. 10f.). Tempo ist der Blitzboten GmbH jedoch nicht nur als »Geschäftsgrundsatz« (Dantz 1925, S. 81) in die Corporate Identity eingeschrieben. Mehr noch: Sie dient als Maß, das an die Bewegung jeder bzw. jedes Einzelnen angelegt wird. Dies erinnert an Frederick W. Taylors einflussreiche Studien zur Effizienzmaximierung von Arbeitsabläufen. Beispielhaft legte er in seinen *Grundsätzen wissenschaftlicher Betriebsführung* (engl. EA 1911, dt. 1913) dar, wie sich Tätigkeiten vom Kohleschaufeln bis hin zur Maschinenherstellung optimieren und Phänomene wie das Trödeln beseitigen lassen. Ziel war ein »neue[s] Kraftsparsystem« (Taylor 1913, S. 29). Es sollte u.a. darauf beruhen, dass »alle unnötigen Bewegungen ausgeschaltet, langsame Bewegungen durch schnelle und unökonomische durch ökonomische Handgriffe ersetzt werden« (ebd., S. 24). Bei Benjamin (vgl. 1980, S. 557) ist es nicht zuletzt Taylor, der durch sein folgenreiches Rationalisierungskonzept mutmaßlich das Ende des Flanierens

besiegelte.⁵ Unterstrichen wird der besondere Wert hoher (Arbeits-)Geschwindigkeit in *Peter Stoll* überdies durch den Einsatz moderner Kommunikationsmittel. Bei der Blitzboten GmbH kommen nicht nur die Aufträge im Minutentakt per Telefon herein. Umgekehrt eignet sich der Apparat auch als Draht zur Außenwelt. Herr Schönemann macht davon Gebrauch, indem er sich telefonisch nach Sichtungen seines Werbebüros Peter erkundigt. Dem Protagonisten ist dieser Informationsfluss, die mühelose Überwindung von Zeit und Raum, unbegreiflich (vgl. Dantz 1925, S. 80). Im Telefon wie im stofflosen Faszinosum Elektrizität überhaupt – hier im Symbol des Blitzes – spitzt sich die Beschleunigungserfahrung des frühen 20. Jahrhunderts zu.

Auch der Kaffeeunternehmer Herr Bollmann verlangt ein hohes Tempo. Bei ihm tritt Peter seine erste Arbeitsstelle an, um das karge Familieneinkommen aufzubessern. Pflichtbewusst und motiviert läuft er die vorgegebene Route in zwei statt drei Stunden ab. Allerdings fällt die Reaktion auf seinen Arbeitseifer anders als erwartet aus: »Das hat lange gedauert, hat Herr Bollmann gleich gesagt. Ein Austräger, der vier Mark verdienen will, muß ganz anders springen.« (Dantz 1925, S. 60) Im Gegenzug für den Lohn wird ausdrücklich mehr erwartet, was sich in einem dynamischen Bewegungsmodus artikuliert. Damit wird das erwerbsmäßige Gehen in *Peter Stoll* einer kapitalistischen Steigerungs- und Maximierungslogik unterworfen, der Protagonist unter (Zeit-)Druck gesetzt. Kontär dazu weiß die Kinderbande in Wolf Durians im selben Jahr erschienener Erzählung *Kai aus der Kiste* das kapitalistische Geschwindigkeitspostulat für sich zu nutzen: Im Wettkampf um den Titel des Reklamekönigs hat sie die urbanen »Menschen-, Verkehrs-, Waren- und Informationsströme« (Karrenbrock 2012, S. 215) auf ihrer Seite. Während Peter Gefahr läuft, ein Verschleißteil im kapitalistischen Getriebe der Stadt zu werden, treiben Kai und seine Freunde das urbane (Arbeits-)Tempo derart an, dass das öffentliche Leben zeitweise zum Erliegen kommt bzw. implodiert. Subversiv ist dies allerdings nur partiell, im Hinblick auf die Generationenverhältnisse (vgl. ebd.). Am Ende von Durians »unglaublicher Geschichte«, so der Untertitel, gelingt nämlich Kai der soziale Aufstieg im kapitalistischen System – er wird Leiter einer Reklamefabrik.

Carl Dantz' Protagonist hingegen begegnet der zeitgenössischen Forderung nach Schnelligkeit mit einer anderen Strategie und folgt dem Rat seines ebenfalls erwerbstätigen Freundes Hermann: »[m]an darf den Chef nicht verwöhnen« und muss sich »mit der Zeit einrichten« (Dantz 1925, S. 60). Dementsprechend lassen sich im Text verschiedene Praktiken des Pausierens und Trödelns feststellen: Es wird geschlafen, geplaudert, gemächlich gelaufen und mit Vorliebe während der Arbeitszeit gelesen. Kennzeichnend für die Darstellung der Laufstellen ist somit weniger ein besonders dynamisches als vielmehr ein statisches Bewegungsprofil. Dazu gehören nicht zuletzt Momente gedanklicher Abwesenheit oder Flucht, die mit einer relativen Vergessenheit von Zeit und Raum einhergehen. Anders ausgedrückt: Das zweckgebundene Gehen verstellt den Blick für die Umwelt. Räumlich erschließt sich dadurch nur ein unvollständiges Bild, was charakteristisch für den Aktionsraum ist (vgl. Hoffmann 1978, S. 80). Für diese Betriebsblindheit spricht auch, dass Peter die Stadt in seiner Freizeit ansonsten durchaus neugierig erkundet. Im Rahmen der Arbeit fließen allerdings nur wenige räumliche Eindrücke in die Betrachtungen des Ich-Erzählers ein. Was sich dabei vermittelt, ist in erster Linie Eintönigkeit. So etwa, wenn Peter als Kaffeeausträger bekundet: »Die langen Straßen in dem vornehmen Viertel, wo ich austrage, werden zuletzt öde und langweilig. Man muß etwas

5 Zur Wiederkehr des Flaneurs bzw. der flanierenden Figur in der deutschsprachigen Literatur nach 1933 siehe u. a. Keidel 2006.

zum Lesen bei sich haben. Lesen und Austragen geht fein zusammen.« (Dantz 1925, S. 60) Hier wird der Monotonie des körperlich durchschrittenen Arbeitsraums die Lektüre als subversiver Freiraum des Arbeitenden gegenübergestellt.

Ähnliches lässt sich im Hinblick auf die Tätigkeit als Reklameträger feststellen. Peters Aufgabe besteht hier darin, einen Handkarren mit Werbung durch die Straßen zu ziehen. Sein Arbeitsweg ist auf eine vermeintlich besonders öffentlichkeitswirksame Strecke festgelegt, die im Text mittels fiktiver Toponyme und Eigennamen konkretisiert wird. Sie führt von der »Alexanderstraße« vorbei am Tanzlokal »Blaue Grotte« bis zum »Seumeplatz« (ebd., S. 77). Anhand der gesetzlich vorgesehenen Arbeitszeit stellt der Protagonist eine Rechnung auf: »Da kann man in der Stunde genau dreimal hin und zurück kommen. Das macht in drei Stunden neun Hin- und neun Rückwege, achtzehnmal denselben Weg.« (Ebd.) Auch dieser Arbeitsweg wird als monoton und nicht zuletzt als sinnlos erlebt. Denn niemand beachtet die Plakatwerbung, die der Junge durch die Straßen trägt: »Eine nackte Frau, die auf einem Bein tanzt. Dolli Rudolphi tanzt in der Blauen Grotte!« (Ebd.) Zwar führt das stupide Ablaufen des Weges Peter dieses Mal nicht in die Welt der Lektüre. Doch der Text bietet auch an dieser Stelle – zumindest aufmerksam Lesenden – einen alternativen (Imaginations-)Raum an, der den öden Arbeitsgang konterkariert. So evozieren die nicht zufällig gewählten Straßen- und Eigennamen eine topologische Verweisstruktur, die ihren Fluchtpunkt im Süden sucht. Der Seumeplatz verweist auf Johann Gottfried Seume, der vor allem für seinen vergleichsweise sozialkritischen Italienreisebericht *Spaziergang nach Syrakus* (1803) bekannt ist. Bestätigt findet sich der intertextuelle Bezug überdies in der »Blauen Grotte«: Als Namensgeber des Tanzlokals fungiert eine Höhle auf der italienischen Insel Capri, die im 19. Jahrhundert besonders in künstlerischen und literarischen Kreisen zum beliebten, teils erotische Fantasien beflügelnden Reiseziel wurde (vgl. Richter 2018, S. 75–86). Nicht zuletzt träumt Peter in diesem Kapitel von einer Apfelsine, also einer Südfrucht, die im engen Zusammenhang mit literarischen Italienbildern steht.

Materielle Objekte als Marker sozialer Grenzgänge

Wie und wo sich Peter als Arbeitnehmer durch den urbanen Raum bewegt, bestimmt das erwerbsmäßige Gehen maßgeblich. Was er dabei transportiert oder welchen Dienst er leistet, charakterisiert die Stadt darüber hinaus als Aktionsraum. So bezieht sich das Handeln des Protagonisten auf Objekte und Figuren – Waren, Arbeitsgeräte, Kund:innen –, die eine Vorstellung von seiner Umwelt entstehen lassen. Als Laufjunge bewirbt oder transportiert der Ich-Erzähler immer wieder Produkte, die er sich selbst kaum leisten kann. Beispielshaft dafür ist die Arbeit bei Bollmann & Co. Hier liefert Peter mit dem Kaffee eine ebenso hochpreisige wie prestigeträchtige Ware an eine Kundschaft aus, die sich Produkt und Haustürzustellung leisten kann. Dies bedeutet einen der wenigen sozialen Grenzgänge des Textes; Peter verlässt sein von Armut geprägtes Wohnviertel und sucht »die feine Kundschaft« (Dantz 1925, S. 60) auf. Die Stadt weist somit semantisierte Teilräume im Sinne Jurij Lotmans (1993) auf. Erzählt wird der Wechsel in das bürgerliche, von Wohlstand geprägte Viertel jedoch weniger durch die Beschreibung grüner Alleen oder großzügiger Villen als vielmehr durch Gegenstände der Arbeit und des Konsums. Obwohl sich der Kaffee zur Mitte des 19. Jahrhunderts klassenübergreifend zu einem Alltagsgetränk entwickelte, war sein Konsum durch feine Unterschiede sozial markiert: Während sich die bürgerliche Gesellschaft den Genuss reinen Bohnenkaffees erlauben konnte, begnügte sich die Arbeiter:innenklasse überwiegend mit Surrogaten

und gestreckten Zubereitungsformen wie der Kaffeesuppe (vgl. Heise 1987, S. 47–49). Bei Peters »vierzig Pfundstüten« (Dantz 1925, S. 60) handelt es sich um echten, »strammen Bohnenkaffee« (ebd.). Peter selbst erfährt nur im Rahmen seiner Anstellung das Privileg einer Tasse Kaffee. Als Teil der familiären Mahlzeiten findet das Heißgetränk jedenfalls an keiner Stelle Erwähnung.

Eine ähnliche Diskrepanz zwischen Arbeit und Konsum kennzeichnet Peters Tätigkeit bei der Blitzboten GmbH, die ihn u.a. als Umzugshelfer einsetzt. Das umfangreiche Mobiliar eines Studenten soll den Stand- bzw. Wohnort wechseln: »Meist alles Bücher. Auch Gläser und gepreßte Blumen und eine allmächtige Steinsammlung.« (Dantz 1925, S. 86) Auch hier sind es in erster Linie materielle Objekte, die auf eine exklusive (Bildungs-)Kultur verweisen und dadurch den Raum hervorbringen sowie als sozial distinkt sichtbar machen. Aus der zweckorientierten Perspektive des Protagonisten ist das Mobiliar des Studenten eine absurde Ansammlung von »Kram« (ebd.). Ein Studium ist für Peter, dessen »Gedankenbeine für die großen Fragenberge zu kurz sind« (ebd., S. 112), undenkbar. Am Ende des Romans steht ihm eine Zukunft als Maschinenarbeiter bevor. Wie beim Kaffee, der schwerer wiegt als eine Schultasche, werden hier Arbeit und Bildung gegeneinander aufgewogen. Zugleich ist es weniger die Schule als die Kinderarbeit, die dem Ich-Erzähler wenigstens temporär Zugang zu Räumen und Milieus außerhalb des eigenen sozioökonomischen Umfelds ermöglicht.

Auffallend ist in dieser Hinsicht nicht zuletzt, dass ein Austausch zwischen Dienstleister und Kundschaft in der Erzählung kaum stattfindet bzw. nur spärlich geschildert wird. Eine Ausnahme stellt Peters Tätigkeit bei der wohlhabenden Familie Malkewitz in der »Fürst Metternich-Straße« (Dantz 1925, S. 81) dar. Ihr sozialer Status klingt bereits im (fiktiven) Toponym an. Der Protagonist stapelt im Keller der Familie Kohlen und wird nach getaner Arbeit nicht nur wie »ein Bettler« (ebd., S. 83) beäugt, sondern überdies des Diebstahls verdächtigt. Die Tätigkeit im trüben Licht stört zudem Peters Zeitgefühl, wodurch er ungewollt (und gesetzeswidrig) Überstunden macht. Was der Ich-Erzähler als »Knochenarbeit« (ebd., S. 81) und »Dreckarbeit« (ebd., S. 82) erlebt, vermittelt sich dabei auch räumlich: So weist die Arbeitsstätte als Aktionsraum durch ihre topologische Verortung unten im Keller, ihre düstere Atmosphäre sowie die feindselige Behandlung durch die Hausbesitzerin Frau Malkewitz zugleich Merkmale eines – negativ – gestimmten Raums (vgl. Hoffmann 1978, S. 55–58) auf.

Hingucker? (Plakat-)Werbung im urbanen Raum

Während Peter als Kaffeeausträger, Umzugshelfer und Kohleschipper die Bedürfnisse individueller Kund:innen bedient, zielt die Tätigkeit als Reklameträger auf die städtische Öffentlichkeit. Bezeichnend dafür ist das Sehen und vor allem das Gesehenwerden. Dieses Moment verbindet ihn mit dem französischen Sandwichman, der sich aus den Reihen der Clochards rekrutierte und in aller Regel für Produkte und Dienstleistungen warb, die er sich selbst nicht leisten konnte (vgl. Buck-Morss 1984, S. 100). Als jemand, der augenscheinlich zu alt oder zu schwach war, um einer angesehenen bzw. industriellen Arbeit nachzugehen, galt er als »[Inbegriff von Marginalität, wirtschaftlicher Ausgrenzung und sozialer Stigmatisierung]«⁶ (Canu 2021, S. 324). Auf den Pflastern von Paris gehörte der Sandwichman zu Beginn des 20. Jahrhunderts fest zum Straßenbild. Vor die-

6 Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

sem Hintergrund erwies er sich als wenig werbewirksame Figur: Wenn der Sandwichman als alltägliche Erscheinung überhaupt Aufmerksamkeit auf sich zog, evokierte sein oft elender Anblick weniger Kauflust als vielmehr unangenehme Emotionen wie Abscheu oder Mitleid (vgl. ebd., S. 329). Darüber hinaus konkurrierte er zunehmend mit modernen Werbetechniken wie der Leuchtreklame (vgl. ebd., S. 327).

In ähnlicher Weise wie der Sandwichman bewegt sich Peter Stoll mit einem plakatbelebten Handkarren als menschlicher Reklameträger durch die Stadt, wodurch er Ausweis einer absehbar veralteten Werbestrategie ist. Auch ihm ist die Armut vertrauter als der Konsum. Allerdings wird er nicht als bedauernswerte Gestalt wahrgenommen, was u. a. daran liegen dürfte, dass er in einer Dienstuniform unterwegs ist. Die repräsentative Kleidung entschärft den Anblick des arbeitenden Kindes im öffentlichen Raum. Wie zeitgenössische und geschichtswissenschaftliche Studien vermuten lassen, waren Laufjungen und -mädchen im frühen 20. Jahrhundert zumal ein zeit- und stadttypisches Alltagsphänomen. Carl Dantz' Protagonist zieht in der Folge – trotz erotischer Werbebotschaft – kaum Blicke auf sich: »Ich hab mich scheniert, daß ich die nackte Frau durch die Straßen fahren soll, und ich hab weggeguckt, wenn die Leute nach dem Bild gesehen haben. Die meisten haben aber überhaupt nicht hingesehen [...]« (Dantz 1925, S. 77)

Eine gänzlich andere, spannungsgeladene Darstellung erfährt das Reklamethema in *Kai aus der Kiste*. Durians Kinderbande verfolgt einen Werbeauftrag in eigener Sache, um erfolgreich aus einem Wettbewerb hervorzugehen. Zur Bewerbung der fiktiven Zigarettenmarke TUT begeben sich die Kinderfiguren dabei nicht selbst als menschliche Reklameträger auf die Straßen, sondern sie machen umgekehrt den »Körper der Passanten« (Karrenbrock 2012, S. 215) zur Werbefläche. Dieser und weitere Überraschungseffekte verweisen auf den Geschäftssinn der Kinderbande, die – ganz auf der Höhe der Zeit – nicht mehr auf eine Extensivierung, sondern Intensivierung von Werbereizen setzt (vgl. Canu 2021, S. 327). Wie Karrenbrock betont, »machen sie sich die Besonderheit großstädtischer Wahrnehmung zunutze, in der nicht das Auge den Gegenstand, sondern der Gegenstand das Auge wählt« (Karrenbrock 2012, S. 215).

Peter Stoll kommt es hingegen durchaus zupass, dass seine mobile Plakatwerbung keine Aufmerksamkeit erregt. Die flexible Bewegung durch den Raum ist gegenüber statischer Werbung, inklusive moderner Leuchtreklame, ein Vorteil, steht aber noch stärker im Zeichen einer extensiven Strategie. Carl Dantz' Ich-Erzähler führt dies auf eigenwillige Weise vor, wenn er von seiner Route abweicht und (zu seinem Leidwesen) an einem anderen Standort doch noch interessierte Blicke auf sich zieht. Tempo entsteht hier aus einem Moment der Flucht. Denn was Peter »scharf ins Geschirr« (ebd., S. 78) gehen und »wie ein Rennpferd über das holprige Pflaster [sausen]« (ebd.) lässt, ist die potenzielle Sichtung durch einen Flaneur. Er fürchtet die Begegnung mit Max Rudolfi, Sohn der Tänzerin Dolli, der »Hose mit Bügelfalten, Handstock und Zigarette« (ebd., S. 77) trägt. Vor dem abgehobenen »Flaps« (ebd.) und Müßiggänger möchte sich der Reklameträger keine Blöße geben. Deutlich macht dies nicht zuletzt die bildhafte Sprache. Erstmals sieht sich der Ich-Erzähler im Kontext der Arbeit zu einem Tier herabgestuft; der passende Spott geht ihm bereits durch den Kopf: »Hü, Peter, hü!« (Ebd., S. 78)

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Peter Stoll* mit der Darstellung verschiedener Formen der Laufstelle als zeit- und stadttypischer Kinderarbeit einen materiell bzw. sozioökonomisch geprägten Bewegungsmodus ausformuliert. Im Unterschied zu (kin-

der-)literaturwissenschaftlich eingehend beforschten, selbstbestimmten Raumanneignungsmustern bewegen sich arbeitende Kinderfiguren zweckgebunden und im weitesten Sinne fremdbestimmt durch die Stadt. Besonders kontrastiert das erwerbsmäßige Gehen dabei mit dem Flanieren als ebenso urbaner wie kommerziell aufgeladener Form des Spaziergangs. Beide Bewegungsmodi konzentrieren sich in einem gesellschaftshistorisch wie literarisch akzentuierten Stadtpersonal: dem sozioökonomisch benachteiligten, arbeitenden Kind einerseits, dem privilegierten, müßigen Flaneur andererseits. Unterschiede zeichnen sich sowohl im Hinblick auf das Tempo der Bewegung und die Art der Raumwahrnehmung ab als auch im Hinblick auf die jeweilige Beziehung zur Waren- bzw. Konsumwelt. In *Peter Stoll* werden Laufjunge und Flaneur einander nicht zuletzt direkt gegenübergestellt.

Als Merkmale des erwerbsmäßigen Gehens lassen sich die Entlohnung, das Ablau-
fen von vorgegebenen Wegen, der körperlich oft belastende Transport von Waren oder Arbeitsmitteln sowie ein Kontrast zwischen geforderter Schnelligkeit und umgesetzter Langsamkeit benennen. Damit verbunden sind erzählerische Konsequenzen für die Darstellung und Wahrnehmung der Stadt, die im Rahmen von Peters Arbeitstätigkeit überwiegend als Aktionsraum, mitunter als gestimmter Raum, Gestalt annimmt. Räumliche Eindrücke vermitteln sich dementsprechend vor allem durch die transportierten Arbeits- bzw. Konsumgegenstände. Dem Postulat der Beschleunigung, der Monotonie vorgeschriebener Arbeitswege und der Scham des Gesehenwerdens wird im Text darüber hinaus mit Praktiken des Pausierens und Trödelns sowie gedanklichen oder tatsächlichen Fluchten begegnet.

Primärliteratur

- Dantz, Carl / Graeser, Max (Ill.) (1925): *Peter Stoll. Ein Kinderleben. Von ihm selbst erzählt.* Berlin: J. H. W. Dietz Nachf.
- Oelfken, Tami / Spemann, Fe (Ill.) (2020): *Nickelmann erlebt Berlin. Ein Großstadt-Roman für Kinder und deren Freunde.* Hrsg. und mit einem Nachwort von Gina Weinkauff. Leipzig: Hentrich & Hentrich [EA 1931]

Sekundärliteratur

- Agahd, Konrad (1902): *Kinderarbeit und Gesetz gegen die Ausnutzung kindlicher Arbeitskraft in Deutschland. (Unter Berücksichtigung der Gesetzgebung des Auslandes und der Beschäftigung der Kinder in der Landwirtschaft.)* Jena
- Banita, Georgina / Ellenbürger, Judith / Glasenapp, Jörn (Hg.) (2017): *Die Lust zu gehen. Weibliche Flanerie in Literatur und Film.* Paderborn [Inter-media; 3]
- Benjamin, Walter (1974): *Gesammelte Schriften I. Bd. 2.* Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). Frankfurt/M.
- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk. Bd. 1.* Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt/M.
- Böhme, Hartmut (2005): *Einleitung. Raum – Bewegung – Topographie.* In: ders. (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext.* Stuttgart [u. a.], S. IX–XXIII [Germanistische Symposien Berichtsbände; XXVII]
- Boehncke, Heiner / Merkel, Johannes / Richter, Dieter (1978): *Anhang.* In: Merkel, Johannes / Richter, Dieter (Hg.): *Peter Stoll. Ein Kinderleben. Von ihm selbst erzählt.* München, S. 135–192 [Sammlung alter Kinderbücher; 3]

- Borscheid, Peter (2004): Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt/M. [u. a.]
- Boyken, Thomas (2021): Mediensimulationen bei Joachim Heinrich Campe und Michael Ende. Literaturtheoretische und literaturgeschichtliche Überlegungen zur Bedeutung der Buchhaftigkeit in der erzählenden Kinder- und Jugendliteratur. In: Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap 63, H. 1, S. 39–62
- Buck-Morss, Susan (1984): Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Poetik des Müßiggangs. Deutsche Übersetzung von Gisela Kempgen. In: Bolz, Norbert / Witte, Bernd (Hg.): Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. München, S. 96–113
- Canu, Roland (2021): L'homme-sandwich. Une technique publicitaire entre productivisme et consumérisme. In: Communication & langages 208–209, H. 2, S. 319–334
- Ferguson, Priscilla Parkhurst (1994): Paris as Revolution. Writing the Nineteenth-Century City. Berkeley [u. a.]
- Frenzel, Marlene (2018): Von großstädtischen Detektiven, Fußballern und Reklamekönigen. Zur Imagination Berlins in ausgewählten Kinderromanen der Weimarer Republik. In: Planka, Sabine (Hg.): Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder und Jugendliche. Würzburg, S. 109–138
- Fuchs, Susanne (1981): Die Laufstelle. Interviews zur Kinderarbeit in Bremen. In: Beiträge zur Sozialgeschichte Bremens 3, H. 2, S. 101–158
- Heise, Ulla (1987): Kaffee und Kaffeehaus. Eine Kulturgeschichte. Hildesheim [u. a.]
- Hoffmann, Gerhard (1978): Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart
- Karrenbrock, Helga (1995): Märchenkinder – Zeitgenossen. Untersuchungen zur Kinderliteratur der Weimarer Republik. Stuttgart
- Karrenbrock, Helga (2012): Großstadtromane für Kinder. In: Hopster, Norbert (Hg.): Die Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit der Weimarer Republik. Bd. 1. Frankfurt/M., S. 207–228
- Karrenbrock, Helga (2016): Carl Dantz. In: Franz, Kurt (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Teil 1: Autoren / Illustratoren. Meitingen, S. 1–18
- Keidel, Matthias (2006): Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion. Würzburg
- Köhn, Eckhardt (1989): Straßenrauch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933. Berlin
- Lotman, Jurij (1993): Die Struktur literarischer Texte. München [EA 1972]
- Neumeyer, Harald (1999): Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg
- o. A. / Kinderschutztagung Jena (1920): Kinderschutz und Kinderarbeit. Zusammenfassender Bericht der Verhandlungen über die praktische Arbeit des vorbeugenden Kinderschutzes bei der am 21./22.09.1920 in Jena abgehaltenen Kinderschutztagung
- Richter, Dieter (2018): Die Insel Capri. Ein Portrait. Berlin
- Rühle, Otto (1922): Das proletarische Kind. Eine Monographie. Völlig neu bearbeitet und erweiterte Auflage. München [EA 1911]
- Sauer, Lea (2024): Stadt in Bewegung. Flanerie und Subjektivität im Gegenwartsroman. Würzburg
- Sombart, Werner (1927): Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 3.1 Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus. München [u. a.]

- Taylor, Frederick Winslow (1913): Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung. Deutsche Übersetzung von Rudolf Roesler. München [u. a.] [engl. EA 1911]
- Tiedemann, Rolf (1983): Einleitung des Herausgebers. In: ders. (Hg.): Walter Benjamin. Das Passagen-Werk. Bd. 1. Frankfurt/M., S. 11–41
- Tost, Birte (2005): Moderne und Modernisierung in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik. Frankfurt/M. [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Theorie – Geschichte – Didaktik; 35]
- Übel, Brigitte/Hahn, Heidi (2018): Aufbrüche. Carl Dantz und die Bremer Reformpädagogik. In: Focke-Museum/Werquet, Jan (Hg.): Experiment Moderne. Bremen nach 1918. Bremen, S. 100–111
- Warneken, Bernd Jürgen (1994): Kleine Schritte der sozialen Emanzipation. Ein Versuch über den unterschichtlichen Spaziergang um 1900. In: Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag 2, H. 3, S. 423–441
- Weinkauff, Gina (2000): Ilse Frapans kleine Flaneure. Bild der Großstadt in einem zu Unrecht vergessenen Kinderbuch der Jahrhundertwende. In: Bartel, Henner (Hg.): Aus »Wundertüte« und »Zauberkasten«. Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt/M., S. 227–244
- Weinkauff, Gina (2020): Nachwort. In: dies. (Hg.): Tami Oelfken: Nickelmann erlebt Berlin. Ein Großstadt-Roman für Kinder und deren Freunde. Leipzig, S. 96–127.
- Weinkauff, Gina (2023): *Nickelmann erlebt Berlin*. Bilder der Großstadt in Tami Oelfkens kinderliterarischem Werk. In: Dettmar, Ute/Kagelmann, Andre/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Urban! Städtische Kulturen in Kinder- und Jugendmedien. Berlin [u. a.], S. 3–16 [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 13]

Kurzvita

Anika Guse ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie promoviert mit einem Projekt zur Kinderarbeit in der deutschsprachigen Erzählprosa für Kinder bis 1933. Für ihre Masterarbeit über zwei populäre Kinderromane der Weimarer Republik erhielt sie 2020/21 den Preis der Oldenburger Forschungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur für herausragende studentische Abschlussarbeiten.

Demenz in der Kinder- und Jugendliteratur

Krankheit als Metapher und narrative Struktur bei Georgi Gospodinov und Zoran Drvenkar

DARIYA MANOVA

Der Beitrag gibt einen Überblick über die Geschichte von Demenz und Alzheimer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur (KJL). Ausgehend von der Tradition der Krankheits- und Demenzerzählung in der Allgemeinliteratur sowie den aktuellen Debatten der Medical Anthropology und der Medical Humanities arbeite ich die Demenzerzählung als eine inter- und transgenerationale Erzählung heraus. Eine Verschiebung des Fokus von persönlichen Familiengeschichte(n) hin zur kollektiven Geschichte wird anhand aktueller Erscheinungen in der Kinder- und Jugendsowie in der Allgemeinliteratur festgemacht. In diesem Kontext ist Georgi Gospodinovs allgemeinliterarischer Roman *Zeitzuflucht* (bulg. 2020, dt. 2022) richtungsweisend für einen neuen ästhetischen Einsatz der Krankheit Demenz als »master illness« der heutigen Gesellschaft und zugleich als tragende Allegorie für politische Veränderungen. In Zoran Drvenkars *Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück* (2023) unternehmen Kai und sein dementer Großvater magisch anmutende Zeitreisen, die den unzuverlässigen Charakter der Erinnerung betonen. Denn gerade in ihrer Nachstellung und Revitalisierung im immersiven Erzählprozess zeigen sich Erinnerungen als idealisierte Produkte von Nostalgie, Trauma und Trauer. Die untersuchten Romane stellen damit die Demenzdiagnose als Möglichkeit dar, gesellschaftliche Großnarrative zu hinterfragen und zu korrigieren.

Dementia in Children's and Young Adult Literature

Illness as Metaphor and Narrative Structure in the Works of Georgi Gospodinov and Zoran Drvenkar

This article provides an overview of the history of dementia and Alzheimer's in German-language children's and young adult literature. Based on the tradition of the illness and dementia narrative in the general literary system, as well as the current debates in medical anthropology and the medical humanities, I work out dementia as an inter- and transgenerational narrative. A shift in focus from personal family history(ies) to collective history is identified on the basis of current phenomena in young adult literature and general literature (Allgemeinliteratur). In this context, Georgi Gospodinov's novel *Zeitzuflucht* (Bulgarian 2020, German 2022) points the way for a new aesthetic use of dementia as a »master illness« of contemporary society and at the same time as an allegory for political change. In Zoran Drvenkar's *Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück* (2023), Kai and his grandpa, who suffers from dementia, undertake seemingly magical journeys through time, emphasising the unreliable character of memory. For it is precisely in their re-enactment and revitalisation in the immersive narrative process that memories reveal themselves as idealised products of nostalgia, trauma and grief, thus presenting the diagnosis of dementia as an opportunity to question and correct societal grand narratives.

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.170

Susan Sontags vielbeachteter Essay *Illness as Metaphor* (1978) bemüht sich um eine Bereinigung der Wahrnehmung, Erfahrung und des Denkens von Krankheit von ihrem metaphorischen Bedeutungsballast (vgl. Sontag 1978, S. 4). Die wahrhaftigste und gesundeste Art, krank zu sein, so Sontag, ist die Hinnahme der Krankheit als solcher ohne ihren kulturgeschichtlichen Hintergrund, das heißt, reduziert auf faktische, biologische bzw. physiologische Prozesse. Sontag konzentriert sich auf Tuberkulose und Krebs und erklärt ihre kulturelle Sonderstellung und metaphorische Produktivität mit ihren lange Zeit ungeklärten oder bis heute unklaren Ursachen. Anstelle einer wissenschaftlichen Erklärung wurden die Krankheiten durch kulturelle Erzählungen mystifiziert und als Verweise auf eine versteckte Bedeutung, die über das Körperliche hinausgeht, verstanden. Während die Tuberkulose ästhetisiert und romantisiert, mit ausufernder Leidenschaft und febriger Schönheit assoziiert wurde, habe sich Krebs, so Sontag, dem Ästhetischen widersetzt und sei mit Scham behaftet (vgl. ebd., S. 20). Tuberkulose und Krebs kategorisiert Sontag als »master illnesses« (ebd., S. 72) – als solche sind sie im historischen Diskurs selbst zu Metaphern geworden und wurden genutzt, um einen fundamentalen Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft zu benennen und ein Bewusstsein für die Verbindung zwischen gesellschaftlichem Wandel und individueller Gesundheit zu schaffen.

Sontags Arbeit am kulturellen Mythos ›Krankheit‹ ist eine Arbeit der Entlarvung von Bedeutungsmustern, die symbolisieren, stigmatisieren und romantisieren, aber wenig zu einer mitfühlenden Praxis des Verstehens beitragen. Sie ist ein Aufruf gegen das Erzählen als Akt der kognitiven und sprachlichen Bewältigung und Glättung eines als Abweichung markierten Phänomens und dadurch auch eine Absage an die vermeintlich therapeutische und heilende Funktion von Sprache und Literatur. Dass Sontag, die wenige Jahre zuvor eine Brustkrebsdiagnose erhalten hatte, sich selbst einer stark metaphorischen Sprache und gleichzeitig eines unterdeterminierten Metaphernbegriffs bedient, ist vermehrt beobachtet worden (vgl. Wohlmann 2023, S. 58–79).

Sontags Text ist trotz und aufgrund seiner Widersprüchlichkeit zur Standardlektüre der Medical Anthropology und der Medical Humanities geworden. Beide Disziplinen betonen die kulturhistorischen Aspekte von Krankheit und Heilung und fragen nach der Rolle von Literatur und Erzählen in realen Behandlungs- und Therapiepraktiken, aber auch in einem regional geprägten Gesundheitssystem (vgl. Kirmayer 1992; Garden 2010; Wohlmann 2023). Dabei spielt metaphorische Sprache nicht nur in literarischen Darstellungen, sondern auch in faktualen Erfahrungsberichten von Erkrankten, Pfleger:innen und Angehörigen eine zentrale Rolle – sie können jedoch laut den Medical Humanities und konträr zu Sontags Position von Fall zu Fall einen unterschiedlichen Effekt entfalten: entmächtigen oder ermächtigen, die konkreten Gefühle und Bedürfnisse der Betroffenen verunklaren oder aber diese wahrhaftig ausdrücken (vgl. Zimmermann 2017).

Im Folgenden soll unter ›Metapher‹ ein Spezialfall figurativer Sprache verstanden werden, bei dem in Anlehnung an Paul Ricoeurs Konzept der »lebendigen Metapher« von einem produktiven Spannungsverhältnis zwischen Quellbereich und Zielbereich des metaphorischen Ausdrucks ausgegangen wird. Aus der unumgänglichen Spannung entsteht dann ein »Bedeutungsgewinn«, der die Bedeutung der Referenzbereiche übersteigt und dadurch den »spannungshaften« Sinn von Wahrheit offenbart (Ricoeur 1986, S. 274 u. 10; vgl. auch Wohlmann 2023, S. 12–14). Mit diesem emphatischen Metaphernbegriff rückt die besondere Rolle literarischer Texte und ihrer Interpretation als eine Form der Wahrheitssuche in den Fokus von Ricoeurs Untersuchung, aber auch des vorliegenden Beitrags.

Demenz erzählen

Das starke Bedürfnis, die eigene Krankheit, das Kranksein von Angehörigen oder aber fiktionalen Figuren metaphorisch zu erzählen, hat in den Jahrzehnten nach Sontags Essay nicht abgenommen. Das Gegenteil ist vielmehr der Fall: Es ist eine gesteigerte Popularität von non-, semi- oder fiktionalen *pathographies* zu konstatieren (vgl. Hawkins 1993), die neurodegenerative Krankheiten als neue »master illnesses« erkennen lässt. Während Tuberkulose und Krebs durch körperliches Leiden und Schmerzen sichtbar werden, sind Demenzerkrankungen wie Alzheimer¹ durch zunehmenden Gedächtnis- und Sprachverlust gekennzeichnet. Sie gefährden dadurch ihre eigene Erzählbarkeit und stellen die in der Erzählforschung wie der Kognitionspsychologie (vgl. Klein 2011; Neumann 2000) herausgearbeitete identitätsstiftende Funktion des Erzählens in Frage. Gerade die Herausforderungen, vor die Demenz das (auto)biografische und fiktionale Schreiben stellt (vgl. Sweney u. a. 2022), macht sie zu einer dezidiert »literarische[n]« Krankheit« (Vedder 2012, S. 288), die mittlerweile auch vermehrt Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen geworden ist (vgl. Albrecht 2025; Fassel 2022; Dieckmann 2021; Leipelt-Tsai 2021).

Die narrative Darstellung von Demenz mache, so wurde in der Forschung mehrmals beobachtet, lineares Erzählen sowie konventionelle Erzählmodi und -perspektiven obsolet, gerade wenn versucht wird, aus der Perspektive der erkrankten Person zu berichten (vgl. Krüger-Fürhoff 2015). Autobiografische Berichte wie Thomas DeBaggios *Losing my Mind* (2002) verfangen sich durch ihre elaborierte Sprache im performativen Selbstwiderspruch, indem sie den genauen Entstehungsprozess und die Hilfe anderer beim Verfassen des Textes nicht offenlegen und dadurch ihre beanspruchte Authentizität selbst in Frage stellen (vgl. Krüger-Fürhoff 2015, S. 95f.). In Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* (2011) oder David Wagners *Der vergessliche Riese* (2019) wird die Erkrankung im dramatischen Modus des zitierten Dialogs zwischen Sohn und Vater dargestellt. Während jedoch Geiger im Modus der Fürsprache (vgl. ebd., S. 99; Albrecht 2025) die Krankheit des Vaters als poetischen Motor instrumentalisiert und ästhetisiert (vgl. Vedder 2012), betont Wagner das Selbstbestimmungsrecht der erkrankten Figur. Als Beispiel für fiktionale Texte, die auf die erkrankte Person selbst fokalisiert sind, wird häufig Ulrike Draesners Erzählung *Ichs Heimweg macht alles alleine* (2006) angeführt, deren demenzkranke Protagonistin und Erzählerin mit grammatikalischen und syntaktischen Regeln bricht und dadurch eine Sprache erschafft, die sich durch Assoziationen, Reim, Wiederholungen und Sprachspiele auszeichnet.

Neben der Schwierigkeit, literarische Figuren mit Demenz zum authentischen Sprechen zu bringen, werden Demenz und krankheitsbedingtes Vergessen nach Sontags Essays erneut als Metaphern für gesellschaftliche Diagnosen eingesetzt. Bislang gilt gerade die deutschsprachige literarische Auseinandersetzung mit Demenz als eine eminent politische. Pathologisch bedingtes Vergessen wurde zum Ausdruck eines Vergessenwollens der Shoah und der Schuldfrage (vgl. Vedder 2012, S. 274). Demenz- und Alzheimer-Texte über die Kriegsgeneration erzählen darüber hinaus stets über das intergenerationelle Verhältnis zwischen Großeltern, Kindern und Enkelkindern. Und während die zweite Generation mit den pragmatischen Fragen der Pflege und Sorgearbeit beschäftigt ist, ist die dritte Generation oft diejenige, die im Prozess der Spurensuche die Familienge-

¹ Mit »Demenz« wird die Symptomatik mehrerer neurodegenerativer Erkrankungen bezeichnet. Die Alzheimer-Krankheit gilt als häufigste Ursache von

Demenz. Vgl. Catherina Lücke: Alzheimer-Krankheit. In: Pschyrembel online, <https://www.pschyrembel.de/Alzheimer-Krankheit/KO25A> [Zugriff: 10.05.2025].

schichte rekonstruiert, auf das Unaussprechliche hindeutet, aber auch Möglichkeiten der Versöhnung eröffnet (vgl. ebd., S. 282).

Demenzerkrankungen stellen in Literatur und Wirklichkeit die Fragen nach Jugend und Alter sowie dem Verhältnis dazwischen neu. Während die literaturwissenschaftliche Forschung sich bis jetzt vorwiegend auf die Literatur für erwachsene Leser:innen konzentriert hat, gilt es hier, die historische Entwicklung der Demenzerzählung in der Kinder- und Jugendliteratur nachzuvollziehen. Die Allianz zwischen Großeltern und Enkelkindern scheint in diesem Kontext besonders zu sein. Aus der Perspektive der Philosophie gelten Enkelkinder und Großeltern bereits dadurch als miteinander verbunden, weil beide aus den Arbeitsflüssen noch oder schon ausgeschlossen sind und dadurch einen größeren Freiraum für Widerstand und Kritik besitzen (vgl. Badiou 2016, S. 32 f.). Die Demenzerkrankung bringt sie jedoch auch auf der Ebene der metaphorischen Sprache näher. Denn die Erkrankten als Kinder zu beschreiben, da sie desorientiert und pflegebedürftig sind und alltägliche Abläufe verlernen, gehört zu den zentralen Topoi der Demenzliteratur (vgl. Albrecht 2025, S. 37–39). In der Kinder- und Jugendliteratur setzen sich den literarischen Konventionen entsprechend die kindlichen Protagonist:innen mit der Erkrankung der Großeltern auseinander.

Während das Kranksein kindlicher und jugendlicher Figuren in den letzten Jahren im Kontext eines Interesses für Diversitätsrepräsentationen vermehrt in den Fokus der Forschung gerückt ist (vgl. Schäfer 2016; Standke/Wrobel 2019; Schäfer u. a. 2014; Holst/Schäfer 2016), wurde die Demenzerkrankung als eine Krankheit, die nur ältere Personen trifft, deutlich weniger beachtet. Eine Ausnahme bilden einige wenige Beiträge, die einen Überblick über aktuelle Titel bieten (vgl. Menge 2019; Rinnerthaler 2020) oder sich auf das didaktische Potenzial kinder- und jugendliterarischer Demenzerzählungen konzentrieren (vgl. Meyer-Klose 2019; Brandt 2019).

Vor diesem Hintergrund zeichnet der vorliegende Beitrag thematische und ästhetische Linien in den Demenzerzählungen der Kinder- und Jugendliteratur seit den 1990er-Jahren nach. Georgi Gospodinovs allgemeinliterarischer Roman *Zeitzuflucht* (bulg. 2020, dt. 2022) soll anschließend als Vergleichs- und Kontrastfolie für Zoran Drvenkars kinderliterarisches Werk *Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück* (2023) fungieren. Im Nebeneinander der beiden viel beachteten und prämierten Publikationen soll dabei ihr diskursprägender Ausnahmecharakter ausgearbeitet werden. Denn sie verabschieden sich von der Alzheimer-Erzählung als einer privaten und individuellen und lassen sie erneut zur Metapher werden und als Gegenwartsdiagnose fungieren. Auf phantastisch anmutende Wege verknüpfen die beiden Romane krankheitsbedingtes Vergessen, kollektive Traumata und politische Großerzählungen miteinander. Zugleich sollen die Spezifika der kinderliterarischen Demenzerzählung sichtbar werden.

Demenzerzählungen der Kinder- und Jugendliteratur

Eines der frühesten und prominentesten Beispiele einer Demenzerzählung für junge Leser:innen ist Monika Feths Roman *Die grauen und die blauen Tage* (1996). Dort muss Evi ihr Zimmer zugunsten der an Zerebralsklerose² erkrankten Großmutter aufgeben.

2 Während ›Zerebralsklerose‹ eine Gefäßenge-
nung bzw. Kalkablagerungen in den Blutgefäßen
bezeichnet, sind die vermuteten Ursachen von
Demenz- und Alzheimererkrankungen heterogener.

Aufgrund der ähnlichen Symptomatik wurden die
zwei Diagnosen lange Zeit in einen kausalen Zusam-
menhang miteinander gestellt.

Der heterodiegetisch erzählte Roman ist jedoch ausschließlich auf Evis Innenwelt und Wahrnehmung fokalisiert, so dass er weniger die Geschichte der Großmutter und ihrer Krankheit erzählt. Vielmehr wird die Krankheit erst beim Eintritt in Evis Welt bedeutsam. Evi wird zum externalisierten Gedächtnis ihrer Großmutter, indem sie über deren blaue, sorgenlose und die grauen, von Vergesslichkeit und Desorientierung gezeichneten Tage Buch führt. Während die Großmutter selbst auf die Aufnahme im Pflegeheim besteht, weil sie sich als Bürde für die Familie ihres Sohnes sieht, kann Evi die Entscheidung nicht hinnehmen. Kurzerhand entführt sie die Großmutter, muss jedoch schon nach einem Tag feststellen, dass die Reise keine Perspektive darstellt.³

Feths Roman unterscheidet sich von thematisch ähnlichen Texten dadurch, dass er systematisch die Leseerwartungen enttäuscht, denn er endet weder im Pflegeheim noch mit der Anpassung der Familie an eine dauerhafte und sich vermutlich zuspitzende Pflegesituation oder mit einer heroischen Reise. Evi überzeugt die Großmutter und ihre Freund:innen davon, eine Wohngemeinschaft zu bilden und sich gegenseitig zu helfen. Man könnte Feths Roman vorwerfen, dass er die Krankheit verharmlose,⁴ indem er eine Lösung anbietet, die nur eine kurzfristige sein kann. Die Happy Endings kinder- und jugendliterarischer Demenzerzählungen sind jedoch auch ein Versuch, Krankheit nicht als tragisches Ende, sondern als Transformationserfahrung zu schildern.⁵

Angesichts der Zerbrechlichkeit der Großeltern beginnen die Enkelkinder oft allein oder gemeinsam mit den Eltern, sich um ihre erkrankten Großeltern zu kümmern.⁶ Vielfach geht es aber auch um eine Erinnerungs- und Orientierungsarbeit, die die Enkelkinder für die Großeltern übernehmen. Das ist der Fall in Jutta Treibers und Nanna Prielers Bilderbuch *Die Wörter fliegen* (2015). In diesem tauschen Pia und ihre Großmutter im Laufe der Zeit ihre Plätze: Während zuerst der zweijährigen Pia Wörter und deren Bedeutungen von der Großmutter vermittelt werden, muss Pia diese später an identitätsbestimmende Wörter, die im Kopf der Großmutter von ihren Referenzen losgelöst wurden und zu ›fliegen‹ begonnen haben, erinnern.

Erzählen und Erinnern, Spracherwerb und Sprachverlust werden in den Kinderromanen und Bilderbüchern zu zentralen Elementen und Themen, durch die die unsichtbare Krankheit dargestellt wird.⁷ Figurative und metaphorische Sprache hat dabei nicht an Bedeutung eingebüßt. Auffällig ist, dass die Metaphernangebote meistens von den erwachsenen Akteur:innen kommen, um die Veränderungen in den Familien- und Pflegestrukturen sowie die Symptomatik der erkrankten Person zu erklären. Die Vergesslichkeit und die abrupten Stimmungswechsel beschreiben die Eltern etwa durch Wetter- und Jahreszeitenvergleiche, durch Bilder, die eine Annäherung des Menschen an die Natur nahelegen⁸ und die die Krankheit dadurch nicht als eine Abweichung und Störung, sondern als einen zentralen Teil des Lebens beschreiben. Die Frage, inwiefern

³ Auch Andreas Steinhöfels und Nele Palmtags Bilderbuch *Wenn mein Mond deine Sonne wäre* (2015) erzählt von einer Entführung des dementen Großvaters aus dem Pflegeheim.

⁴ Für Beispiele der Demenzerfahrung als komikgeladener Kindheitserfahrung oder als Abenteuerepisode vgl. Saskia Hulas und Karsten Teichs *Oma kann sich nicht erinnern* (2006) und Ulf Nilssons und Eva Erikssons *Als Oma seltsam wurde* (schwed. 2008, dt. 2008).

⁵ Z. B. auch in Rold Barths und Daniela Bunes *Mein Andersopa* (2018).

⁶ Z. B. in Marianne Musgroves und Martina Badstubers *Als Opa alles auf den Kopf stellte* (2010).

⁷ Vgl. auch Dagmar H. Muellers und Verena Ballhaus' *Herbst im Kopf. Meine Oma Anni hat Alzheimer* (2006), Elisabeth Steinkellners und Michael Rohers *Die neue Omi* (2011) und Friederike Köpfs und Anne-Kathrin Behls *Baby Oma* (2017).

⁸ Neben den Texten von Dagmar Mueller und Monika Feth ist hier auch Angela Nanettis und Józef Wilkońs *Mein Großvater war ein Kirschbaum* (ital. 1998, dt. 2001) zu nennen.

metaphorische Sprache in kinder- und jugendliterarischen Pathografien romantisiert, verfälscht und verharmlost, statt aufzuklären und wirklichkeitsnah darzustellen, lässt sich nur fallbezogen beantworten.⁹

Sarah Crossan verzichtet in ihrem mehrfach ausgezeichneten Roman *Toffee* (engl. 2019, dt. 2023) auf eine Leitmetapher für die Darstellung von Demenz. Sie bricht auch mit der Tradition der Demenzerzählung als einer Familiengeschichte, indem sie die 15-jährige Allison, die vor ihrem gewalttätigen Vater flieht, in das Haus der an Demenz erkrankten älteren Marla einziehen lässt. Marlas Krankheit ermöglicht überhaupt erst den Einzug, denn sie verwechselt Allison mit ihrer verschwundenen Kindheitsfreundin Toffee. Aus der Verwechslung entwickelt sich eine Freundschaft, die stärker und wohltuender für beide Frauen ist als ihre familiären Beziehungen. Diese unwahrscheinliche Annäherung macht Marlas Vergessen doppelbödig. Denn als sie einmal Allison aus ihrem Haus vertreibt, tut sie dies, weil sie vergessen hat, dass dies ihre Kindheitsfreundin Toffee ist, und sie sich daran erinnert, dass sie Allison nicht kennt: »Who are you? She is genuinely puzzled, / an old woman with an intruder in her home / simply trying to protect herself. // I have no idea, I tell her.« (Crossan 2019, S. 103) So unterschiedlich Allison und Marlas Situation ist, wird doch deutlich, dass die beiden Figuren sich in ihrem Bedürfnis nach Sorge, Geborgenheit und Mitgefühl ähneln. Als Vermittlungselement zwischen Trauma und Krankheit, Jugendlichkeit und Alter fungiert die gewählte Form des Romans – die lyrische Prosa. In reimlosen Versen und Strophen unterschiedlicher Länge werden einzelne Episoden wie Nahaufnahmen geschildert, die sowohl Allison als auch Marlas ephemerem Gedächtnis Ausdruck verleihen.

Die Kinder- und Jugendliteratur der letzten dreißig Jahre kann durch ihre spezifischen Darstellungsmittel und -modi der Falle der linearen und im Widerspruch zwischen Form und Inhalt gefangenen Erzählung neurodegenerativer Erkrankungen entgehen. Das multimodale Erzählen des Bilderbuchs, die lyrische Prosa und vor allem die Fokalisierung auf eine kindliche Perspektive bieten die Möglichkeit eines wertfreien Zugangs zur existenziellen Erkenntnis von der Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit des Menschen.

Räume der Erinnerung als Reenactment

Georgi Gospodinovs Roman *Zeitzuflucht* (bulg. 2020, dt. 2022), der 2023 mit dem International Booker Prize ausgezeichnet wurde, greift die politischen Potenziale der Alzheimererkrankung als Metapher im Kontext der Shoah auf, radikalisiert sie und überträgt sie auf die aktuelle europäische Gegenwart. Demenz wird bei Gospodinov zur »master illness« des 21. Jahrhunderts und wirkt wie Tuberkulose und Krebs bei Sontag auf einer individual-intimen und auf einer kollektiv-politischen Ebene.

Die Verschränkung beider Ebenen wird durch die geheimnisvolle Figur Gaustin – Arzt, Philosoph und vor allem Zeitreisender – geleistet. Zum Erstaunen des namenlosen Ich-Erzählers, eines bulgarischen Schriftstellers der Gegenwart, spricht Gaustin über die Vergangenheit, als wäre sie seine Gegenwart, und berichtet über Ereignisse aus dem

⁹ Während den allgemeinliterarischen Pathografien weiterhin ein ästhetischer Eigenwert zugesprochen wird, weist die Vermarktung kinder- und jugendliterarischer Texte über Demenz meist auf ihre Aufklärungsfunktion hin. So z. B. durch den von einer Ärztin verfassten Blurb auf dem Backcover von Friedbert Stohners und Thomas Müllers *Bleibt Oma*

jetzt für immer? (2022): »Dr. med. Marianne Koch: Eine heitere, aber tief berührende Geschichte über den Zusammenhalt einer Familie angesichts von Demenz und Tod. Und über die Selbstverständlichkeit menschlicher Würde auch derer, die nicht mehr so klar denken können.«

Bulgarien der Zwischenkriegszeit, als hätte er sie selbst erlebt. Gaustins Fähigkeit, in unterschiedliche Zeitschichten der Vergangenheit zu reisen, wird bis zum Ende des Romans weder als psychische Störung noch als magische Eigenschaft aufgelöst, d.h., nach Tzvetan Todorovs Definition des Phantastischen verharret der Roman im Graubereich zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren (vgl. Todorov 1992).

Den unklaren ontologischen Status der Zeitreisen besiegelt Gaustins Idee, in Zürich eine Klinik für Vergangenheit zu errichten, die Demenz- und Alzheimerpatient:innen behandeln soll. Die therapeutische Methode besteht im detailreichen Nachstellen historischer Interieurs aus der Zeit, in der die Patient:innen Kinder und Jugendliche waren. Möbel, Stoffe, Gerüche, aber auch Speisen und Getränke, Werbung, Musik, Presse werden so kuratiert, dass ein authentisches Zeiterlebnis entsteht – ein bereits real umgesetztes Konzept in der Demenzpflege (vgl. MacFarquhar 2018). Die Patient:innen Gaustins, die als Folgeeffekt ihrer Erkrankung zwar oft Alltägliches vergessen und enge Bezugspersonen nicht wiedererkennen, aber ihre Kindheit und Jugend präsent haben, beruhigt der Aufenthalt in den Räumen der Vergangenheitsklinik. Sie werden zum Erinnern und Erzählen angestoßen.

Gaustins Idee breitet sich im Laufe des Romans nicht nur räumlich und zeitlich aus – immer mehr Epochen auf größeren Flächen werden nachgestellt. Die Kliniken öffnen ihre Türen auch für gesunde Menschen. Schließlich nehmen sich ganze Nationalstaaten das Gaustin-Modell zum Vorbild und bieten die Rückkehr in eine kollektive Vergangenheit als politisches Programm an. Unmissverständlich liest sich Gospodinovs Roman als ein Kommentar der politischen Gegenwart Europas sowie der Rhetorik und der Versprechen nationalistischer Parteien. Die Parolen »Deutschland (Frankreich, Polen ...) über alles« (Gospodinov 2022, S.139) wiederholen die Versprechen vergangener politischer Ordnungen und lösen eine kollektive, ansteckende Nostalgie aus – ihre Voraussetzung ist nicht das Erinnern, sondern das Vergessen und Idealisieren der Vergangenheit. Gospodinov ruft durch das Schreiben von »mutierenden Virenstämmen« und die Übertragung durch »Speicheltröpfchen« nicht nur rezente Erinnerungen an die COVID-19-Pandemie auf – während dieser wurde der Roman verfasst –, sondern knüpft durch die Beschreibung der Vergangenheitssehnsucht als »Seuche« (ebd., S.139) auch an die traditionsreiche Verbindung zwischen Literatur und Epidemie seit dem Mittelalter an.

In der Gesellschaft außerhalb Gaustins Klinik geht es nicht mehr um ein geschwächtes kommunikatives Gedächtnis, sondern um ein schwindendes kollektives Gedächtnis (vgl. Assmann 2000). Denn die Krankheit der Vergangenheit besteht in Gospodinovs Roman nicht im Erinnern der Vergangenheit, sondern im selektiven Vergessen und Erinnern. Gefördert wird dies im Roman durch Referenden, innerhalb derer sich die Bevölkerung jeder Nation der Europäischen Union entscheiden muss, in welche Vergangenheit sie qua genauer Nachstellung nicht nur des In- und Exterieurs, sondern auch der Wiedereinführung damaliger Gesetze zurückkehren möchte. Die Praxis des Reenactments wird zur zentralen Strategie der politischen Akteure.

Es handelt sich dabei allerdings nicht um ein Reenactment im engen Sinne des Wortes, denn die Nachstellung geschieht nicht auf Zeit: Sie soll zur neuen Gegenwart werden. Der heilende, lehrende, transgressive Effekt, der der Praxis des Reenactments zugesprochen wird (vgl. Marchart 2019; Muhle 2019), tritt im Roman ebenfalls nicht ein, denn im Epilog – einem Abschnitt, der mit Null nummeriert ist – bricht nach den Referenden und neunzig Jahre nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs ein neuer, nachgestellter, aber trotzdem echter Krieg aus.

In seiner Verzweiflung über die politische Lage und über das aus dem Ruder gelaufene Experiment verfällt der Ich-Erzähler selbst einer allmählich sich entwickelnden Gedäch-

nisstörung: »Von wo bin ich eigentlich ausgegangen, was wollte ich erzählen ...« (Gospodinov 2022, S. 308). Die Kapitel werden kürzer, er verweilt mehr und mehr in den eigenen Kindheitserinnerungen, fügt Zeichnungen in seinem Manuskript ein, bis er schließlich in einem mit Minuszeichen versehenem letzten/ersten Abschnitt am Anfang seines Lebens anlangt und konsequenterweise das Sprechen/Schreiben verlernt:

Жгмццрт №№№кктррпх ггфпр 111 111 111....
внтгвнтгвнтгггг777ppp... (Ebd., S. 339)¹⁰

Die angedeutete Ansteckung des Erzählers, die das Ende des Romans herbeiführt, rückt seine Kindheitserinnerungen in die Nähe des potenziell unzuverlässigen Erzählens. Gaustins Einfall einer innovativen Therapie entsteht von Anfang an parallel zur identischen Romanidee des fiktiven Schriftsteller-Erzählers. So ist man sich als Leser:in nie sicher, ob Gaustin eine reale Figur in Gospodinovs Roman ist, die den Ich-Erzähler zum Schreiben eines Romans über die Vergangenheit animiert, oder ob Gaustin von Anfang an eine literarische Fiktion des Ich-Erzählers ist, der sich selbst in seine fiktionale Idee über Gaustin einschreibt. Somit wird nicht nur eine metaphorische Verschachtelung erzielt, bei der Alzheimer und virale Infektionen die Bilder für die Beschreibung und Kritik eines politischen Status quo liefern, sondern auch eine poetologische. In der komplexen Überlagerung von pathologisch und politisch bedingtem Vergessen revitalisiert und aktualisiert Gospodinov die Krankheit als Metapher für eine gesellschaftliche Diagnose.

Die Korrekturen. Vergessen als zweite Chance

Um die Verflechtung zwischen kollektivem und individuellem Gedächtnis, Geschichte und Geschichten, geht es auch in Zoran Drvenkars Roman *Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück* (2023). Der Roman führt eine kollektiv-politische Ebene in den Bereich der kinder- und jugendliterarischen Demenzerzählungen ein. Anstatt über kollektives Vergessen erzählt Drvenkar über intergenerationelles Erinnern. Kais Großvater, ein Kriegsheld, vergisst immer mehr – seine Diagnose bleibt unbenannt – und muss ins Pflegeheim. Kai ist damit beauftragt, ihm beim Packen zu helfen. Er beschließt jedoch, die wenigen dafür eingeplanten Stunden lieber mit – durchaus auch komische Züge tragender – dialogischer Erinnerungsarbeit zu verbringen.

Drvenkars Kai erfüllt eine ähnliche Rolle wie die Protagonistin in Monika Feths *Die grauen und die blauen Tage* – er ernannt sich zum Gedächtnis des Großvaters und unternimmt einen letzten Versuch, ihm seine Erinnerungen zurückzugeben und ihn vor dem Umzug ins Pflegeheim zu retten. Nicht der Großvater erzählt von seiner Vergangenheit, sondern Kai erinnert die spannenden Erzählungen und hofft, diese dauerhaft in dessen Gedächtnis einschreiben zu können. Hier ist jedoch keine erwachsene Figur die Quelle der tragenden Krankheitsmetaphern, sondern Kai selbst. In einer intern fokalisierten Passage werden die Erinnerungsversuche als mühsame Sisyphosarbeit beschrieben:

Jedes Mal, wenn er seinen Großvater besucht, ist es, als würden sie zusammen einen Berg besteigen und dabei einen Stein vor sich herrollen. Und immer, kurz bevor sie den Gipfel erreichen, macht Opa eine Verschnaufpause und Kai kann den Stein nicht

¹⁰ Die kyrillischen Buchstaben sind in der deutschen Übersetzung beibehalten worden.

mehr allein halten, und so rollt dieses blöde Ding wieder runter und alles beginnt von vorne. (Drvenkar 2023, S. 21)

Als Veteran eines nicht näher bestimmten Krieges habe der Großvater mehrere Heldentaten begangen, er habe gegen zehn Mann allein gekämpft, einen Freund gerettet und dadurch sein Auge verloren, er habe keinen einzigen Menschen umgebracht und sogar durch zwei Telefonate den Krieg beendet. All diese Erinnerungen, so wird Kai bald feststellen müssen, sind Münchhausiaden, die der Großvater ihm erzählt hat. Der General der Kompanie war ein despotischer Feigling, der selbst floh, aber seine Soldaten in den Tod schickte. Der Großvater kämpfte nicht gegen zehn feindliche Soldaten und beendete nicht den Krieg – um zu überleben, stellte er sich tot und verbrachte mehrere Jahre in Kriegsgefangenschaft.

All das erfährt Kai in einer Erinnerungszeitreise, für die er und sein Großvater das Haus verlassen. Raum wird mit Zeit verschränkt, und mit jedem weiteren Meter gelangen sie tiefer in die Vergangenheit von Kais Großvater. Der Prozess der Erinnerung führt den realistisch erzählenden Roman auf phantastische Abwege und setzt, ähnlich wie Gospodinovs *Gaustin*, die Regeln des Zeit-Raum-Kontinuums außer Kraft: »Nach fünfzehn Schritten weicht der Sommer, nach zwanzig Schritten bricht der Herbst an und ein paar Krähen erheben sich meckernd aus den Baumwipfeln.« (Ebd., S. 27) Die erinnerte Zeit vergeht viel schneller als die erzählte Zeit außerhalb der Erinnerung. Während Kais Mutter in weniger als einer Stunde erscheint, um Sohn und Vater für den Umzug abzuholen, muss Kai mit seinem Großvater 32 Jahre Kriegserlebnisse abschreiten.

Als lebendiges Gedächtnis nimmt Kai die Rolle seines Großvaters ein. So muss er hungern und frieren, er verliert sein Auge, das zum Schluss der Erzählung wiederhergestellt ist, und wird angeschossen. Als Akteur und nicht mehr als bloßer Zuhörer oder Zeuge darf er den vermeintlich abenteuerlichen Krieg als gewalttätig, blutig, dreckig, schmerzvoll und sinnfrei am eigenen Leib erfahren. In Kais Erinnerungszeitreise wird die Praxis des Reenactments produktiv genutzt. Seine Erzählung der fremden Erinnerung versetzt ihn in eine andere, körperlich erfahrbare Dimension, so dass die durchlebten Erfahrungen nicht mehr rational erklärbar sind.

Kais Großvater beobachtet das Geschehen, aber kann es nicht beeinflussen, denn sein durch Kais Fragen und durch den Zauber der Zeitreise hergestelltes Gedächtnis ist diesmal genau. Die Verdrängungseffekte, die traumatische Erfahrungen gerade bei Kriegsüberlebenden auslösen können, werden in dieser Zeitreise verunmöglicht. Die Wiederholung besitzt allerdings den bei Gospodinov ausbleibenden transformativen, korrigierenden Charakter (vgl. Močnik 2020). Auf die Nachfrage, ob Kai keine Angst habe, in den Krieg zu ziehen, erwidert der Enkel selbstbewusst:

»Natürlich habe ich Angst, aber Angst ist gut, Opa, das hast du mir immer erklärt, denn Angst treibt einen an, Angst lässt einen alles anders sehen. Und weißt du was? Ohne Angst kannst du gar nicht in den Krieg ziehen, denn nur wer Angst hat, kann kämpfen.«

»Und wofür kämpfen wir?«

»Dafür, dass keiner mehr Angst hat.«

Opa glaubt, sich verhöhrt zu haben.

»Kai, das macht keinen Sinn.« (Drvenkar 2023, S. 39)

Der Roman verfügt über eine heterodiegetische Erzählinstanz, die in Kästner'scher Manier die Leser:innen adressiert. Diese Stimme, die Kai und seinen Großvater begleitet, beschreibt die phantastischen Szenenwechsel vom Zug in den Krieg ins Zimmer des Generals, in die Schützengräben und von dort aus in das Gefangenenlager mittels wechselnder Fokalisierung. Die extern fokalisierten Passagen und seltenen nullfokalisierten Kommentare objektivieren das Geschehen und vermitteln den Eindruck, dass die Zeitreise keine ›bloße‹ Erzählung und keine Metapher für einen retrospektiven Erzählakt ist, sondern physisch geschieht und körperlich erfahren wird (vgl. u. a. ebd., S. 135), wodurch der Roman einen phantastischen Charakter erhält. Ähnlich wie in Gospodinovs Roman entsteht das transgressive Element der Demenzerzählung nicht allein durch die Nutzung metaphorischer Sprache, sondern auch durch den Umstand, dass Demenz und krankheitsbedingtes Vergessen zur Allegorie eines Vergessens auf kollektiver Ebene werden. Erinnerungen wiederum zeigen sich in beiden Romanen als Trugbilder, die als nostalgische Wunschphantasien entlarvt werden.

Dass Kai die Erinnerungsreise auch als Ich-Erzähler nicht eigenmächtig gestalten kann, gleicht das Kräfteverhältnis zwischen den Figuren wieder aus. Dieses Verfahren normalisiert die Erkrankung des Großvaters und legitimiert ihn als gleichgestellte Figur in der Erzählung. Dies ist in den kinderliterarischen Demenzerzählungen nicht selbstverständlich, denn selten dürfen und können die Betroffenen ihre Geschichte selbst erzählen, meistens werden sie Figuren in den Erzählungen ihrer Enkelkinder. Die erzählstrategische Gestaltung des Romans ist gleichzeitig ein Indiz für die Handlungsentwicklung. Denn im Prozess der archäologischen Ausgrabungsarbeiten am beschädigten Gedächtnis von Kais Großvater lernen dieser und sein Enkel sich neu und besser kennen. Auch wenn er all das Erlebte bald wieder vergessen wird, gewinnt Kai ein neues Bild von seinem Helden sowie von Kriegshelden überhaupt und akzeptiert die Zerbrechlichkeit von Leben und Gedächtnis. Das Vergessen wird in Drvenkars Roman als eine zweite Chance zur Revidierung und Korrektur von persönlichen, identitätsstiftenden Erzählungen, aber auch von verfestigten und verbindenden Großnarrativen wie National- und Heldenmythen inszeniert (vgl. Koschorke 2023, S. 241 f.).

Gospodinovs und Drvenkars Romane sind keine Aufklärungsbücher über Demenz. Sie nutzen jedoch die Erkrankung, deren bekanntestes Symptom der Gedächtnisverlust ist, als Motor für die Handlung und als Ausgangspunkt für die Reflexion darüber, was und wie erinnert werden sollte und wie mit der eigenen, kollektiven und kulturellen Vergangenheit umzugehen ist. Somit stellen beide Romane die Frage, wie man einerseits mit der Historisierung und Archivierung vergangener Transformationen und andererseits mit sich ankündigenden, noch in der Zukunft liegenden Transformationen umgehen kann – unter Berücksichtigung sowohl der persönlichen Geschichte wie auch der Familiengeschichte. Denn beide Romane halten bis zum Schluss an der Verwobenheit zwischen ›kleinen‹, persönlichen Biografien und der überpersönlichen Großerzählung fest. Beide Texte arbeiten sich an existenziellen, ethischen und politischen Argumenten mit ästhetisch-literarischen Mitteln ab und weisen über die Grenze von Allgemeinliteratur und Kinder- und Jugendliteratur hinaus aufklärende, mahnende, appellative Funktionen auf. Die Grundlage dafür bietet der durch die Demenzerkrankung ermöglichte Erinnerungsprozess. So ist sowohl für Gospodinov als auch für Drvenkar der immerwährende Prozess von Erinnerung und Erzählung für einen produktiven Umgang mit der Vergangenheit und somit für die Gestaltung der Gegenwart und der Zukunft entscheidend. Doch während Gospodinovs Erzähler am Ende der Erzählung verstummt und auch Kais Großvater seinen Rückzug aus dem Leben ankündigt, liegt es an Kai, sich

weiter zu erinnern und darüber zu erzählen. Nicht die Geschichte ist Lehrmeisterin des Lebens, sondern die Menschen als ihre lebendigen, interpretierenden, hinterfragenden Träger:innen, die stets ihre eigene(n) Geschichte(n) gestalten, erinnern und vergessen.

Primärliteratur

Crossan, Sarah (2019): Toffee. London: Bloomsbury

Drvenkar, Zoran (2023): Kai zieht in den Krieg und kommt mit Opa zurück. München: Hanser

Feth, Monika (1996): Die blauen und die grauen Tage. München: Bertelsmann

Gospodinov, Georgi (2022): Zeitzuflucht. Berlin: Aufbau [bulg. EA 2020]

Stohner, Friedbert / Müller, Thomas (Ill.) (2022): Bleibt Oma jetzt für immer? München: dtv [Reihe Hanser]

Sekundärliteratur

Albrecht, Andrea (2025): Demenz aus der Perspektive der Literature and Science Studies. Am Beispiel von Arno Geiger, *Der alte König in seinem Exil* (2011). In: dies./Bomski, Franziska/Liu, Yongqiang (Hg.): Text trifft Theorie. Literaturwissenschaftliche Methodenkompetenz in der Praxis. Berlin, S. 19–44

Assmann, Aleida (2000): Geschichte im Gedächtnis. In: Huber, Martin/Lauer, Gerhard (Hg.): Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie. Berlin, S. 15–28

Badiou, Alain (2016): Versuch, die Jugend zu verderben. Berlin

Brandt, Susanne (2019): »Die Wörter fliegen.« Narration, Poesie und Kunst im Bilderbuch als Ausdruck von Bewältigungsstrategien bei Krankheit im Lebensumfeld von Kindern. In: Standke, Jan/Wrobel, Dieter (Hg.): Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. Trier, S. 13–30

Dieckmann, Letizia (2021): Vergessen erzählen. Demenzdarstellungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld

Fassel, Michael (2022): Auseinandersetzungen mit Demenz in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Exemplarische Lektüren. Siegen

Garden, Rebecca (2010): Telling Stories about Illness and Disability. The Limits and Lessons of Narrative. In: Perspectives in Biology and Medicine 53, H. 1, S. 121–135

Hawkins, Anne Hunsaker (1993): Reconstructing Illness. Studies in Pathography. West Lafayette

Holst, Nina/Schäfer, Iris/Ullmann, Anika (Hg.) (2016): Narrating Disease and Deviance in Media for Children and Young Adults. Krankheits- und Abweichungsnarrative in kinder- und jugendliterarischen Medien. Berlin

Kirmayer, Laurence J. (1992): The Body's Insistence on Meaning. Metaphor as Presentation and Representation in Illness Experience. In: Medical Anthropology Quarterly 6, H. 4, S. 323–346

Klein, Christian (2011): Erzählen und personale Identität. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, S. 83–89

Koschorke, Albrecht (2023): Erzählen. In: Sebald, Gerd [u. a.] (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung. Bielefeld, S. 235–244

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2015): Narrating the Limits of Narration. Alzheimer's Disease in Contemporary Literary Texts. In: Schweda, Mark/Swinnen, Aagje (Hg.): Populäri-

- zing Dementia. Public Expressions and Representations of Forgetfulness. Bielefeld, S. 89–108
- Leipelt-Tsai, M. (2021): Poetik der Demenz – Gedächtnis, Gender und Genre in Demenz-Erzählungen der Gegenwart. Berlin
- MacFarquhar, Larrisa (2018): The Comforting Fictions of Dementia Care. In: The New Yorker. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/08/the-comforting-fictions-of-dementia-care> [Zugriff: 05.03.2025]
- Marchart, Oliver (2019): Time Loops. Political-theoretical Reflections on Preenactments and Real Utopias. In: Czirak, Adam / Nikoleit, Sophie (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld, S. 129–140
- Menge, Beate (2019): Honig im Kopf. Altersdemenz in Kinderbüchern. In: BiblioTheke 33, H. 3, S. 8–11
- Meyer-Klose, Anne-Christine (2019): Was tun, wenn die grauen Tage die blauen überwiegen? Kinder am Beispiel von Monika Feths *Die blauen und die grauen Tage* für den Umgang mit Demenzerkrankungen sensibilisieren. In: Standke, Jan / Wrobel, Dieter (Hg.): Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. Trier, S. 45–56.
- Močnik, Nena (2020): Trauma. In: Agnew, Vanessa / Lamb, Jonathan (Hg.): The Routledge Handbook of Reenactment Studies. New York, S. 219–223
- Muhle, Maria (2019): Preenactment zwischen Präfiguration und Wiederholung. In: Czirak, Adam / Nikoleit, Sophie (Hg.): Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld, S. 65–78
- Neumann, Michael (2000): Erzählen. Einige anthropologische Überlegungen. In: ders. (Hg.): Erzählte Identitäten. München, S. 280–294
- Ricoeur, Paul (1986): Die lebendige Metapher. München [fr. EA 1975]
- Rinnerthaler, Peter (2020): Der verwirrte Großvater. In: 1001 Buch, H. 3, S. 16
- Schäfer, Iris (2016): Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende. Frankfurt/M.
- Schäfer, Iris / Ullmann, Anika / Blümer, Agnes (2014): Aktuelle Tendenzen zu Krankheit und Behinderung in Kinder- und Jugendliteratur und -medien. In: *kj&m* 66, H. 3, S. 58–62.
- Sontag, Susan (1978): Illness as Metaphor. In: dies.: Illness as Metaphor. New York, S. 3–88
- Sontag, Susan (1990): Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors. New York
- Standke, Jan / Wrobel, Dieter (Hg.) (2019): Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. Trier
- Sweney, Matthew / Kunow, Rüdiger / Hartung, Heike (Hg.) (2022): Ageing Masculinities. Alzheimer's and Dementia Narratives. London
- Swinnen, Aagje / Schweda, Mark (Hg.) (2015): Popularizing Dementia. Public Expressions and Representations of Forgetfulness. Bielefeld
- Todorov, Tzvetan (1992): Einführung in die phantastische Literatur. Frankfurt/M. [fr. EA 1970]
- Vedder, Ulrike (2012): Erzählen vom Zerfall. Alzheimer und Demenz in der Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für Germanistik 22, H. 2, S. 274–289
- Wohlmann, Anita (2023): Metaphor in Illness Writing. Fight and Battle Reused. Edinburgh
- Zimmermann, Martina (2017): Alzheimer's Disease Metaphors as Mirror and Lens to the Stigma of Dementia. In: Literature and Medicine 35, H. 1, S. 71–97

Kurzvita

Dariya Manova, Ass.-Prof. Dr., arbeitet am Germanistischen Institut der Universität Wien.

Sie wurde mit einer Arbeit über Rohstoffdiskurse in der Populärliteratur und Publizistik der Zwischenkriegszeit an der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert.

Forschungsschwerpunkte: Neuer Materialismus, Literatur der Neuen Sachlichkeit, Populärliteratur, kollektive Akteur:innen der jugenderzählenden Literatur.

Gegenhegemoniale Wissensproduktion im Modus des Literarischen

Gulraiz Sharifs Jugendroman *Ey hör mal!*

JUDITH LEISS

Gulraiz Sharifs Jugendroman *Ey hör mal!* (2022) erzählt vom Erwachsenwerden in der Migrationsgesellschaft. Der autodiegetische Erzähler Mahmoud ist ein norwegischer Fünfzehnjähriger pakistanischer Abstammung, der sich in einem liminalen Zustand zwischen Kindheit und Erwachsensein befindet und sich in einer Krisensituation als Held des Alltags bewährt. Was *Ey hör mal!* aus der Perspektive der Kinder- und Jugendliteraturforschung interessant macht, ist der Zusammenhang zwischen dem thematischen Profil des Textes und der spezifischen Erzählweise. Der Beitrag arbeitet Besonderheiten des Erzählens über Identität und Migration, Rassismus und Klassismus unter Rückgriff auf das Konzept des Postmigrantischen als literarisches Gestaltungsprinzip heraus. Auf einer Metaebene soll zudem die eigene Lektüre machtkritisch reflektiert werden. Der eigentlichen Analyse des Romans ist daher ein Kapitel vorangestellt, in dem die Wahrnehmung bestimmter Textelemente, die später durch Rückgriff auf das Postmigrantische miteinander in Beziehung gesetzt werden, in ihrer Abhängigkeit von der sozialen Positioniertheit der Leser:innen (v.a. in Bezug auf natio-ethno-kulturelle Zugehörigkeit, *class* und *age*) thematisiert wird. Durch Hybridisierung literaturwissenschaftlichen und literarischen Schreibens und performatives Ausstellen von Positionalität und Partikularität wird nicht nur die literarische Repräsentation der Migrationsanderen* und der Dominanzkultur, sondern auch die Produktion literaturwissenschaftlichen Wissens *über* die literarische Repräsentation in den Fokus genommen.

Counter-Hegemonic Knowledge Production in Literary Mode

Gulraiz Sharif's Young Adult Novel *Ey hör mal!*

Gulraiz Sharif's young adult novel *Ey hör mal!* (2022) tells of growing up in a migrant society. The autodiegetic narrator Mahmoud is a fifteen-year-old Norwegian of Pakistani descent in a liminal state between childhood and adulthood who proves himself a hero of everyday life. What makes *Ey hör mal!* interesting from the perspective of research in children's and young adult literature is the connection between the thematic profile of the text and the specific narrative means employed. The article elaborates on special features of this narrative about identity and migration, racism and classism, drawing on the concept of the post-migrant as a literary device. On a meta-level, the article also reflects on the author's approach as sensitive to power relationships. The analysis of the novel is preceded by a section that thematises the attention to certain textual structures in its dependence on the social positioning of the reader (especially in relation to national, ethnic and cultural affiliation, and class and age). Through the hybridisation of literary studies and literary writing and the performative exhibition of positionality and particularity, the focus is not only on the literary representation of the migrant Other* and the dominant culture, but also on the production of knowledge about literary representations in literary studies.

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.173

Gulraiz Sharifs Jugendroman *Ey hör mal!* (2022)¹ handelt von Mahmoud, einem norwegischen Fünfzehnjährigen pakistanischer Abstammung, der sich in einem liminalen Zustand zwischen Kindheit und Erwachsensein befindet. In einer Krisensituation übernimmt er Verantwortung und bewährt sich als Held des Alltags. Das bringt ihm nicht nur die Anerkennung seiner Familie ein (vgl. Sharif 2022, S. 157, 181), sondern auch ein neues Selbstverständnis, das der autodiegetische Erzähler im letzten Kapitel des Romans folgendermaßen zusammenfasst: »Mahmoud macht das beste aus der Situation, Mann! Immer!« (Ebd., S. 202) Erzählt wird also eine Coming-of-Age-Geschichte: Ein junger Mensch macht sich auf die Suche »nach Identität, Handlungsautonomie und sozialer Verantwortung« (Gansel 2000, S. 377) und wird durch diese Suche er selbst. Die Krisensituation, die Mahmouds Entwicklung zu einem verantwortungsvollen und zukunftsoptimistischen jungen Mann auslöst, besteht darin, dass das neunjährige Geschwisterkind sich als trans*Mädchen outet. Da seine Schwester zunächst nicht auf Unterstützung der Eltern hoffen kann, fühlt sich Mahmoud allein dafür verantwortlich, dass sie Unterstützung und Schutz vor Anfeindungen findet. Die miteinander verwobenen Individuationsgeschichten der beiden Geschwister werden zu migrationsbedingten Transformationen und Konflikten auf der individuellen wie auf der gesellschaftlichen Ebene in Bezug gesetzt.

Zielsetzung 1: das Postmigrantische als ästhetisches Gestaltungsprinzip

Was *Ey hör mal!* aus Perspektive der Kinder- und Jugendliteraturforschung interessant macht, ist weniger das inhaltlich-thematische Profil als die sprachlich-ästhetische Fäktur oder präziser: der Zusammenhang zwischen dem thematischen Profil des Textes und der spezifischen Erzählweise. In Abschnitt 3 (»Das Postmigrantische als Erzählprinzip«) soll gezeigt werden, dass das Postmigrantische eine geeignete Analyseperspektive darstellt, um diese Spezifik des Erzählens über Identität und Migration, aber auch über Rassismus und Klassismus zu erfassen.

»Postmigrantisch« bezieht sich nicht auf einen gesellschaftlichen Zustand, sondern bezeichnet eine Analyseperspektive. Die Vorsilbe »post-« steht dabei nicht für eine zeitliche Distanz, sondern für eine politische Distanzierung gegenüber einem Blick auf »Migration als Bedrohung, Verfremdung und Ausnahmezustand. Das »post« intendiert, für Irritation zu sorgen, um mit dem hegemonialen Sprechen über Migration zu brechen« (Foroutan u. a. 2018, S. 10). Insofern es auf eine Irritation hegemonialer gesellschaftlicher Verhältnisse zielt, wohnt dem Postmigrantischen eine dezidiert politische Perspektive inne (vgl. Yildiz 2018, S. 22).

Mit Hodaie und Hofmann gehe ich davon aus, dass das Postmigrantische innerhalb eines literatur- und kulturwissenschaftlichen Kontextes auf zwei Ebenen in Erscheinung treten kann, nämlich »als Analyseparadigma einerseits und ästhetisches Gestaltungsprinzip andererseits« (Hodaie/Hofmann 2024, S. 1; vgl. Hodaie 2024, S. 167). Als literarisches Gestaltungsprinzip zeigt sich das Postmigrantische nur in solchen Texten, die »gegenhegemoniale Wissensarten und Perspektiven« zum Themenbereich Migration bzw. Migrationsgesellschaft bereithalten (Hodaie 2024, S. 167). Als Analyseparadigma hingegen kann das Postmigrantische grundsätzlich in der Auseinandersetzung mit allen literarischen Texten Anwendung finden, um »literarische und künstlerische Verarbeitungen von beispielsweise Ein- und Ausgrenzungsmechanismen, von Prozessen des *Othering*,

¹ Der norwegische Originaltext erschien 2020 unter dem Titel *Hør her'a!*

von Selbst- und Fremdzuschreibungen und von Kämpfen um Teilhabe und Gleichheit [zu] beobachten und [zu] analysieren« (Schramm 2018, S. 90, Hervorh. i. Orig.).

Zielsetzung 2: das Postmigrantische als Reflexionsrahmen

Der Einbezug einer postmigrantischen Perspektive in den Literatur- und Kulturwissenschaften zielt darauf ab, »den in der bisherigen Forschung dominierenden Fokus auf den Erfahrungsraum von Migrant_innen und deren Nachkommen durch den Fokus auf die gesamtgesellschaftlichen Aushandlungsmechanismen von Migration und ihre[...] Folgen zu erweitern« (ebd., S. 89). Eine durch das Postmigrantische beeinflusste Literaturwissenschaft analysiert diese »gesamtgesellschaftlichen Aushandlungsmechanismen« (ebd.), ist aber zugleich Teil derselben. Daher erscheint es interessant, das Postmigrantische als Analyseparadigma nicht nur auf einen literarischen Text, sondern zugleich auf den literaturwissenschaftlichen Analyseprozess selbst anzuwenden. In diesem Sinne wird mit dem vorliegenden Beitrag eine doppelte Zielsetzung verfolgt: Einerseits soll *Ey hör mal!* als postmigrantischer Roman gelesen werden, der gegenhegemoniales Wissen im Modus des Literarischen erzeugt. Andererseits soll die Produktion literaturwissenschaftlichen Wissens auf der Metaebene machtkritisch reflektiert werden. Gegenstand des vorliegenden Textes ist also nicht nur die postmigrantische Repräsentation der Migrationsanderen* und der Dominanzkultur (vgl. Rommelspacher 1995) in der Literatur, sondern auch die Produktion literaturwissenschaftlichen Wissens über die literarische Repräsentation. Die Prämisse dieser machtkritischen Reflexion ist, dass sich wissenschaftliche Aussagen über einen literarischen Text nicht allein aus Strukturmerkmalen des Textes ergeben, sondern auch aus rezipient:innenseitigen Erfahrungen, Erwartungen und Wert- sowie Geschmacksurteilen, die ihrerseits – und das ist im gegebenen Kontext der entscheidende Punkt – im Zusammenhang mit der sozialen Positioniertheit der Leser:innen stehen. Im Abschnitt »Das Postmigrantische als Reflexionsrahmen« soll exemplarisch gezeigt werden, dass bereits das Aufmerksamwerden auf bestimmte Textmerkmale, die in einem zweiten Schritt durch Rückgriff auf das Postmigrantische zueinander in Beziehung gesetzt werden, durch Differenzkategorien wie natio-ethno-kulturelle Zugehörigkeit, *class* und *age* beeinflusst wird. Vor dem Hintergrund dieser Selbstreflexion kann das im Rahmen der ersten Zielsetzung generierte literatur- und kulturwissenschaftliche Wissen insofern als gegenhegemonial bezeichnet werden, als es – im Gegensatz zum hegemonialen Wissen – gerade nicht vorgibt, »frei von Engagement zu sein, [...] von überall und folglich von nirgendwo herzukommen, frei von Interpretation zu sein und [...] vollkommen distanziert [...] zu sein« (Haraway 1995, S. 90), sondern sich als situiertes und somit partikulares Wissen zu erkennen gibt.

Methode

Um diese Standortgebundenheit und Partikularität der Wissensproduktion performativ auszustellen, wird eine experimentelle Schreibweise erprobt, die maßgeblich durch den literarischen Text beeinflusst und somit nicht ohne Weiteres auf die Arbeit mit anderen Texten übertragbar ist. Diese Schreibweise ist zum einen durch Selbstpositionierung charakterisiert, zum anderen durch eine Hybridisierung literaturwissenschaftlichen und literarischen Schreibens.

Selbstpositionierung bedeutet im gegebenen Kontext aufzuzeigen, wie bestimmte Zugehörigkeiten und damit einhergehende Erfahrungen die Wahrnehmung, das Lesen, das Denken und Deuten beeinflussen – und somit auch Einfluss darauf haben, welche Textmerkmale mir als Leserin ›ins Auge fallen‹, welche Fragen ich (nicht) an einen litera-

rischen Text stelle und welche Thesen ich (nicht) formuliere. So wird es den Leser:innen dieses Beitrags ermöglicht,

einzuschätzen, ob etwa bei der Lesartengenerierung bestimmte soziale Positionierungen nicht vertreten waren [...]. Die Leserin kann so Hypothesen darüber anstellen, ob anders positionierte Forscher gültigere Interpretationen hervorbringen würden. Solche Hypothesen können dann entsprechende Forschungen stimulieren. (Schrödter 2014, S. 67 f.)

Die Frage, wer den Roman *Ey hör mal!* wie liest, wird durch den Erzähler explizit thematisiert. Wie in Abschnitt 2 deutlich werden wird, adressiert Mahmoud unter Rückgriff auf die Differenzkategorien natio-ethno-kultureller Hintergrund, *class* und *age* eine imaginierte dominanzgesellschaftliche Adressat:innengruppe. Im Rahmen der machtkritischen Reflexion der eigenen Lektüre begreife ich dieses Textmerkmal als ›Einladung‹, die eigene Positioniertheit als Leserin zu reflektieren, und greife im Zuge dieser Reflexion diejenigen Differenzkategorien auf, die der Primärtext im Zusammenhang mit der imaginierten Leser:innenschaft aufruft.

Dabei darf nicht unterschlagen werden, dass es sich bei *Ey hör mal!* um einen fiktionalen Text handelt. Die imaginierte Leser:innenschaft ist Teil der Fiktion. Um das ontologische Problem zu reflektieren, dass ich mich als empirische Leserin eines fiktionalen Textes auf die Leser:innenansprache eines fiktiven Erzählers beziehe, erfolgt die Thematisierung der eigenen Positioniertheit im Zusammenhang mit der Lektüre des Textes in fiktionalisierter Form. Durch dieses ›Einschreiben‹ in den literarischen Text im Rahmen eines wissenschaftlichen Textes entstehen Textteile, die sich nicht eindeutig dem wissenschaftlichen oder dem literarischen Schreiben zuordnen lassen. Sie können als fiktionalisierte Form wissenschaftlicher Selbstreflexion mit parodistischen Anklängen an autoethnografisches Schreiben (vgl. z. B. Ellis / Adams 2020; Schmohl 2019)² beschrieben werden. Ihnen werden (vermeintlich) neutral formulierte, den Regeln des literaturwissenschaftlichen Diskurses genügende Passagen an die Seite gestellt. Der durch diese Hybridisierung von literaturwissenschaftlichem und literarischem Schreiben entstehende Text versteht sich als Kritik einer ›verantwortungslosen‹ (vgl. Haraway 1995, S. 83) (literatur)wissenschaftlichen Schreibpraxis, die ihre Subjektivität verschleiert und sich als universell gültig inszeniert (vgl. Hodaie / Hofmann 2024, S. 8).

Irritationen

Als Ausgangspunkt für die Identifizierung von Besonderheiten des Erzählens über Identität und Migration in *Ey hör mal!* dienen Irritationen im Sinne von »Fremdheitszumutung[en]« (Freudenberg / Lessing-Sattari 2020, S. 7), die Anlass für »die Einnahme eines innehaltenden Wahrnehmungsmodus« (ebd.) bilden. Kursiv gesetzte Passagen zeichnen diese Irritationen in der oben beschriebenen Form nach, um eine machtkritische Reflexion der Analyse zu ermöglichen. Die recte gesetzten Passagen enthalten literatur- und kulturwissenschaftliche Beschreibungen und erste Kontextualisierungen jener Textmerkmale, auf die sich die kursivierten Passagen beziehen. Sie stellen isolierte Beobachtungen dar, die hier noch nicht zueinander in Bezug gesetzt werden. Dies wird erst in

² Ich danke Claudia Sackl für das inspirierende Gespräch und die Lektüretipps zum ethnografischen Schreiben.

Abschnitt 3 geschehen, in welchem die beobachteten Textmerkmale auf das Postmigrantisches als übergeordnetes Erzählprinzip bezogen werden.

Ist das lustig?

Mahmoud lebt mit seiner Familie »im Ghetto« (Sharif 2022, S.96) in der Peripherie Oslos, in einem Hochhaus, das er nur den »Block« (ebd., S.27) nennt. Dort wohnen nur »Ausländer«, keine »norwegische[n] Norweger« (ebd., S.7). Der Erzähler thematisiert gesellschaftliche Missstände wie Armut (vgl. ebd., S.13), schlechte Berufschancen aufgrund klassistischer und rassistischer Strukturen (vgl. ebd., S.23; 25) sowie soziale und kulturelle Exklusion (vgl. z.B. ebd., S.12f.; 96f.). Dies tut er unter Verwendung vulgärsprachlicher Elemente. Im Zusammenhang mit der spezifischen Form der Thematisierung migrationsbedingter gesellschaftlicher Transformationen und Konflikte ist die folgende Passage besonders interessant, in der die Verdauungsprobleme des Erzählers in einen gedanklichen Zusammenhang mit der Angst vieler *weißer* Norweger vor der Übernahme Norwegens durch »Einwanderer« (ebd., S.10) gebracht werden. Nachdem Mahmoud eine öffentliche Toilette aufgesucht hat, um dort »die Scheiße von drei Wochen« (ebd.) loszuwerden, stellt er sich die Reaktion eines imaginierten »norwegische[n] Norweger[s]« (ebd.) vor, der die Toilette nach ihm benutzt:

Armer Robert, der nach mir kacken wollte. [...] Nach dem Klobesuch hat er bestimmt die Rechten gewählt. Der so: »Solches Drecksvolk will ich nicht in meinem Land haben!« Jetzt hat Robert 'ne Facebook-Gruppe: »Asylanten überrennen unser Land! Erstes Zeichen: Brrrutaler Gestank nach Exkrrrementen!« Er sitzt in seiner Kellerwohnung vor dem hell erleuchteten Bildschirm und schreibt Bullshit über uns Einwanderer, während er tausend Likes von andren Norwegern kriegt [...]. (Ebd.)

Die Leserin fühlt sich abgestoßen und mit ihrem Verständnis von Humor nicht »abgeholt«. Aus der oberen Mittelschicht heraus fragt sie sich, ob diese unverblünte Form des Erzählens von Fäkalgeschichten als Ausdruck eines Unterschichtshabitus zu lesen ist? Sie fragt sich auch, ob diese Frage eine klassistische Zuschreibung darstellt?

Neben vulgärsprachlichen Ausdrücken kommen hier rhetorische Mittel wie die Hyperbel (»hab ich das Örtchen da gesprengt wie im Dritten Weltkrieg« [ebd.]) zum Einsatz, die Mahmouds Fantasie groteske Züge verleihen und komische Distanz zwischen dem Erzähler und seinen Schilderungen erzeugen. Doch es werden auch andere Töne angeschlagen: Trauer, Angst oder Wut sind in Mahmouds Erzählung ebenfalls zu hören (vgl. z.B. ebd., S.96f.; 142). Mal inszeniert sich Mahmoud als *angry young man*, dann wieder als angepasster, aufstiegswilliger und bildungshungriger junger Mann. Der Wechsel der Tonlagen führt dazu, dass die Erzählung zwischen Pathos und spöttischer Distanz oszilliert – wie etwa in folgendem Beispiel:

Oft sitz ich auf der Bank unten vor unserm Wohnblock und träum einfach nur davon, dorthin zu ziehen, wo was los ist. [...] Ich hab so voll das Oslo-Feeling und will die Hauptstadt erobern. Aber um die Hauptstadt zu erobern, braucht man Kohle, Cash, Zaster, Geld in der Tasche, Mann! Nicht super für uns Ausländer ohne Asche, die hier die Bänke platt sitzen. Ich sag's dir, nicht mal die Bänke wolln uns hier. Die nur so: »Hey, Jungs, habt ihr in den Sommerferien nichts zu tun? [...] Müsst ihr eure schwarzen Ärsche unbedingt auf uns platzieren, stundenlang bleiben und über euer verdammtes Loserleben ablästern?« (Ebd., S.12f.)

Die weiße, gut situierte Leserin schmunzelt. Das Schmunzeln unterbricht für einen Moment ihr Mitleid mit dem deprivilegierten Erzähler of colour. Im nächsten Moment fragt sie sich irritiert, ob Schmunzeln als Reaktion auf die Schilderung solch ungerechter Verhältnisse nicht unangemessen ist.

Das obige Zitat beinhaltet einen auffälligen Perspektivwechsel: Während der erste Teil der Passage Mahmouds Sehnsucht zum Ausdruck bringt, aber auch Empörung über die ungerechte Verteilung von Wohlstand in seinem Land andeutet, wird im zweiten Teil die Außenperspektive eingenommen: Die personifizierten Bänke repräsentieren den Blick der *weißen*, wohlhabenden, ›norwegischen‹ Norweger:innen auf den migrantisierten Teil der Bevölkerung im ›Ghetto‹. Der gesellschaftskritische Impetus verändert sich dadurch kaum, wohl aber das Emotionspotenzial (vgl. Schwarz-Friesel 2017, S. 354–356) des Textes: Das Pathos der ersten drei Zeilen weicht mit dem Spottbild der »schwarzen Ärsche«, die die Bänke »platt sitzen« (Sharif 2022, S. 13), einer erzählerischen Distanz.

Rassismusalarm!

Spott ist auch dann Mahmouds rhetorisches Mittel der Wahl, wenn es darum geht, die Angst des prototypischen ›norwegischen‹ Norwegers Robert vor einer Übernahme des Landes durch »Asylanten« (ebd., S. 10) zu desavouieren:

Bruder, unsre Mägen sind so voller Chili, Kebab und Limo, wie solln wir das Land erobern? Mit Furzen und Rülpsen? [...] Die Somalis kauen den ganzen Tag lang Khat, dürre Teufel, wie solln die was erobern? [...] [I]hre Frauen solln möglichst viele Kinder kriegen, die haben keine Zeit, Norwegen zu erobern. Die Irakies nuckeln in ihrem Lieblingscafé stundenlang am selben Kaffee. Die Marokkaner müssen qualmen, die haben keine Zeit, das Land zu erobern. (Ebd. S. 10 f.)

Bei der weiß positionierten, mittelalten und in vielerlei Hinsicht privilegierten Leserin führt diese Passage zu Unwillen und Abwehr. Sie ist zwar interessiert an der Perspektive des Erzählers und erhofft sich über den Umweg der Fiktion Einblicke in eine ihr unbekannte Welt. Aber sie arbeitet hart an sich und den rassistischen Denk- und Wahrnehmungsmustern, die ihr einsozialisiert wurden, und will sich vom Erzähler nicht in kulturrassistische Argumentationsmuster verwickeln lassen. Demgegenüber erscheint es ihr nur plausibel, dass ein pakistanischstämmiger Jugendlicher aus einem sogenannten sozialen Brennpunkt Rassismus als Ordnungs- und Deutungsmuster verinnerlicht hat. Das viel genutzte und als Wertbegriff nicht unproblematische Wort ›Authentizität‹ kommt ihr in den Sinn – und auch der Umstand, dass der Autor von Ey hör mal! wie seine Erzählerfigur Mahmoud pakistanische Wurzeln hat. Sie fragt sich, ob sie überhaupt das Recht hat, über die sprachliche Reproduktion von Rassismus zu urteilen, wenn es sich um die Sprache eines negativ von Rassismus betroffenen fiktionalen Erzählers handelt, der von einem sicherlich ebenfalls negativ von Rassismus betroffenen Autor erschaffen wurde. Wenn sie über den literarischen Text Einblick in eine ihr fremde Lebenswirklichkeit bekommen möchte, muss sie die Reproduktion essenziellierender, kulturrassistischer Stereotype (»Die Marokkaner müssen qualmen«) möglicherweise nicht nur in Kauf nehmen, sondern sie als Teil dieser Lebenswirklichkeit verstehen – genauso wie die vulgäre Ausdrucksweise des Erzählers. An diesem Punkt ihrer Überlegungen ist die Leserin nicht mehr ganz so irritiert, sondern eher interessiert. Sie kocht sich eine Tasse Ingwertee, macht es sich unter der Wolldecke bequem und genießt die lektürebedingte Horizonterweiterung.

Wer beobachtet wen?

Der Text enthält zahlreiche direkte Leseransprachen (»glaub mir, Alter«; »Bruder«; »Bro« [alle ebd., S. 7]; »Digga« [ebd., S. 52]; »verstehste?« [ebd., S. 72]). Es sind rhetorische Mittel, die Nähe erzeugen und die Leser:innen dazu animieren sollen, sich auf die Lebenswirklichkeit des Erzählers und auf seine Kritik der sozialen Verhältnisse einzulassen. Bereits der Titel *Ey hör mal!* hat in diesem Sinne Aufforderungscharakter. Auch die folgende Passage, in der der Titel zum ersten Mal im Haupttext wiederholt wird, kann so gedeutet werden. Es geht um das heruntergekommene Hochhaus, in dem Mahmoud seit seiner Geburt lebt:

Mein Block ist irgendwie mein Planet [...]. Ich bin der Block und der Block ist ich. Weißte, was ich mein? Für mich ist der Block 'n gigantischer Lautsprecher, der was zu sagen hat und ruft: »Sieh mich an. Ey hör mal, Mann!« Aber keinen interessiert's. Irgendwer hat ihn einfach hier abgestellt, damit er verrottet. (Ebd., S. 27)

Dem Erzähler ist bewusst, dass die Stimmen der Subalternen außerhalb des ›Ghettos‹ nicht hörbar sind, obwohl der ›Block‹ sie wie ein »gigantischer Lautsprecher« (ebd.) bündelt – es mangelt schlicht an Interesse (»keinen interessiert's« [ebd.]). Dies ändert sich erst durch den gedruckten Text. In einer autoreflexiven Volte gibt sich der jugendliche Erzähler als soziologisch versierter Kenner des Literatursystems zu erkennen und erläutert, wie die räumlich und sozial Marginalisierten durch seinen Text auch für die Mitglieder der Dominanzkultur hörbar werden:

Ey hör mal! Ich schreib dieses Buch, weil norwegische Norweger auf so was abfahren. Die lieben es, wenn ein Ausländer, am besten noch 'n bisschen unterdrückter und ungeschliffener Diamant, so ein, zwei Bücher schreibt. Darüber, wie es ‚eigentlich‹ ist, dunklere Haut zu haben, über die ganzen Narben, allen Schmerz, alle Schwierigkeiten. Weil sie trauen sich halt nicht, direkt mit uns zu reden. Haben Schiss, dass wir ihnen die Handtasche wegreißen, wenn wir ihnen zu nahe kommen, Mann! Dann lieber ein Buch lesen, Bro. Mit genügend Abstand. Eine Tasse Tee daneben, in 'ne Decke gekuschelt. Sich dabei entspannen, weißte. So verstehn sie uns. Danach fühlen sie sich dann genauso, als wenn sie 'nen Dokortitel gemacht hätten, als wenn sie ihren Horizont erweitert hätten. Sie sehn die Welt durch 'ne ganz neue Brille, machen 'ne Flasche Wein auf, den niicesten Au le Petif Chauteau Blauteau oder so 'n Scheiß, bio natürlich, [...] diskutieren über das Buch. Dabei werfen sie mit so schwierigen Ausdrücken um sich. Was das Pathos des Protagonisten ist, bla, bla, bla! (Ebd., S. 33 f.)

Die weiße, mittelalte Leserin aus der oberen Mittelschicht hat sich den Stimmen der Migrationsanderen, die sie durch die literarische Fiktion hindurch zu hören glaubte (leise, verzerrt, aber doch vernehmbar), voller Wohlwollen und Wissensdrang entgegengebeugt. Sie erschrickt, als ihr der autoreflexive Twist dieser Passage wie eine literarische Rückkopplung ans Trommelfell prallt. Dann muss sie lachen: Nachdem sie Unwillen und Abwehr gegenüber dem Text überwunden hat, sich auf seine vulgäre und rassistische Sprache eingelassen hat, dreht ihr der Text nun die Nase. Sie ist zwar keine ›norwegische‹ Norwegerin, sondern eine deutsche Literaturwissenschaftlerin, fühlt sich aber dennoch sehr gemeint – und unangenehm berührt: Sie fühlt sich durch den Text entlarvt als durchschnittliche, bürgerliche, weiße Leserin ohne einen sogenannten Migrationshintergrund und mit allzu vorhersehbaren Reaktionen und Lektüregratifikationen, getrieben von einem möglicherweise*

voyeuristischen Interesse am Leben der Anderen. Ihre Hoffnung auf interessante ethnologische Erkenntnisse, auf einen Zugang zu der Welt der Anderen* bei gleichzeitiger Beibehaltung ihrer privilegierten Position, unsichtbar und unmarkiert hinter zwei Buchdeckeln, wird auf S. 33f. zum Thema des Romans. Auf einmal ist sie nicht Subjekt, sondern Objekt der Erkenntnis. Sie ist die Andere*, deren Kultur, deren Wahrnehmung und Denkweise hier beschrieben und ironisch vorgeführt werden.*

Die zitierte Passage steht in einer Reihe mit zahlreichen anderen Textstellen, in welchen der Erzähler die Schilderung von Identitätsbildungsprozessen mit ausführlichen Schilderungen der Soziotope, der Kulturen und Subkulturen verknüpft, in und zwischen denen er sich bewegt (vgl. z. B. ebd. S. 9, 12, 16, 27f., 30 f., 33). Was im Zitat oben allerdings besonders deutlich wird, ist, dass diese Milieustudien des Erzählers auch insofern ethnografisch genannt werden können, als sie das Verhältnis zwischen dem Beobachtungssubjekt und dem Beobachtungsobjekt reflektieren (vgl. Fuchs / Berg 1995, S. 72 f.).

Das Postmigrantische als Erzählprinzip

Die im vorigen Abschnitt beschriebenen Besonderheiten des Erzählens von Migration und Identität, von Rassismus und Klassismus in *Ey hör mal!* werden in diesem Abschnitt mit weiteren Details angereichert und zueinander in Beziehung gesetzt. Dies geschieht unter Bezug auf das Postmigrantische in der Weise, dass sich die beschriebenen Spezifika des Erzählens bei aller Disparatheit als Ausdruck des Postmigrantischen im Sinne eines übergeordneten ästhetischen Gestaltungsprinzips fassen lassen.

Irritation hegemonialer Konstruktionen der Migrationsanderen*: Sprache und Agency
Mahmoud inszeniert sich sprachlich als ›Ghetto-Kid‹: Sein Ausdruck ist durchgehend stark an konzeptioneller Mündlichkeit orientiert. Häufig sind – neben den oben erwähnten vulgärsprachlichen Elementen – Anredeformen wie »Alter«, »Bruder« oder »Bro« (alle Sharif 2022, S. 7), Interjektionen wie »Ey«, »Mann« (ebd., S. 27), »Echt jetzt« (ebd., S. 8), »kein Scheiß!« (ebd., S. 9), »Wallah« (ebd., S. 11), Kürzungen wie »In ’nem Haus« (ebd., S. 7) oder »ich treff’ ’nen Kumpel« (ebd., S. 9) sowie syntaktische Auffälligkeiten (z. B. »er rollt das R, weil er kommt aus Südnorwegen« [ebd., S. 10]). Die Dichte dieser soziolektalen Marker führt allerdings gerade nicht dazu, dass ein authentisch wirkender ›Ghetto-Sound‹ entsteht. Die »Wörter von der Straße« (ebd., S. 22) können nicht darüber hinwegtäuschen, dass Mahmouds Sprachduktus etwas hochgradig Artifizielles innewohnt. Hören wir tatsächlich die Stimme des jugendlichen, migrantisierten Ghattobewohners? Oder werden wir eher durch eine vulgäre, an konzeptioneller Mündlichkeit orientierte Kunstsprache damit konfrontiert, wie die Stimme des jugendlichen, migrantisierten ›Ghetto‹-Bewohners imaginiert wird (vgl. Kofer 2024, S. 99)? Es spricht einiges dafür, dass wir es hier mit einem »strategische[n] Einsatz von ›niedriger‹ Spr[a]che und hybridem Deutsch (etwa in der Tradition von Feridun Zaimoglus *Kanak Sprak*)« zu tun haben (Hofmann 2024, S. 182), der stereotype dominanzkulturelle Vorstellungen von den Migrationsanderen* und ihrem Sprachgebrauch in Frage stellt (vgl. ebd.; vgl. Hodaie 2024, S. 167).³

³ Die Frage nach der Stimme und ihren politischen Implikationen wird noch komplexer, wenn wir den Umstand berücksichtigen, dass sich die hier vorgestellten Überlegungen zu Sprache und Agency auf eine Übersetzung beziehen: Mit O’Sullivan (1999) ließe sich fragen, inwiefern hier neben der Stimme

des fiktiven Erzählers auch die »Stimme des fiktiven Erzählers der Übersetzung« (ebd., S. 47) hörbar ist. Da die Autorin dieser Zeilen des Norwegischen nicht mächtig ist, kann hier keine Antwort auf diese Frage zur Diskussion gestellt werden.

Auch das Changieren zwischen unterschiedlichen Tonlagen und der auffällige Wechsel zwischen anklagendem Pathos und spöttischer Distanz können als literarische Strategien verstanden werden, hegemoniales Wissen zu irritieren. Als Erzähler verweigert sich Mahmoud der binären und hierarchisierenden Einteilung in *weiße*, privilegierte Norweger:innen und ›ausländische‹ (vgl. Sharif 2022, S. 7), deprivilegierte Norweger:innen ohne Handlungsmacht. Von seinem Freund Arif nach Verhaltenstipps für ein mögliches Vorstellungsgespräch gefragt, antwortet er: »[M]an muss die Norweger 'n bisschen an der Nase rumführen, das musst du, um zu überleben, erzählst ihnen Storys, die die Seele in ihnen erschüttern, weißte?« (Ebd., S. 23) Es wird deutlich, dass Mahmoud die negativen Effekte rassistischer und klassistischer Einstellungen und Strukturen keineswegs passiv erleidet. Er begegnet ihnen vielmehr als versierter Erzähler, der seine »Storys« (ebd.) gezielt einsetzt, um den dominanzkulturellen Blick auf die Migrationsanderen* in seinem Sinne zu beeinflussen. Insofern sich auch der gesamte Roman als rhetorisch wohl durchdachte »Story [...], die die Seele [...] erschütter[t]« (ebd.), lesen lässt, entzieht sich Mahmoud einem hierarchisierenden Blick, der ihn als bemitleidenswertes Opfer gesellschaftlicher Umstände fixiert. Diese komplexe und ambivalente Form der Figurenzeichnung, die zwar den Zusammenhang zwischen Handlungsmacht und sozialer Positioniertheit sichtbar werden lässt, beide jedoch nicht monovalent und statisch miteinander verknüpft, ist typisch für postmigrantische Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Hodaie 2024, S. 167).

Gegenhegemoniales Wissen: Rassismus als Strukturprinzip und Legitimation sozialer Ungleichheit

Ey hör mal! ermöglicht sehr differenzierte Einsichten in Mechanismen dominanzkultureller Hierarchisierung. So wird Rassismus nicht ausschließlich auf der interaktionalen Ebene als persönliches Problem Mahmouds thematisiert, sondern als »Strukturprinzip gesellschaftlicher Wirklichkeit« (Leiprecht u. a. 2011, S. 9) erkennbar. Ein Beispiel dafür ist die oben bereits zitierte Passage, in der Mahmoud kulturrassistische Stereotype reproduziert (vgl. Sharif 2022, S. 10 f.). Der Rückgriff auf ethnisierende und kulturalisierende Zuschreibungen im Erzählen über Rassismus inszeniert mit literarischen Mitteln die »Gleichzeitigkeit der Erfahrung und Reproduktion von Rassismus« (Scharathow 2011, S. 20). Rassismus wird hier als »Ensemble der Sinndeutungen und Rechtfertigungen« (Linnemann u. a. 2013, S. 11) erkennbar, auf das nicht nur *weiße*, sondern auch rassifizierte Menschen rekurren. Unabhängig davon, ob man Mahmouds Verwendung kulturrassistischer Stereotype als unreflektierte Affirmation oder als ironisierende Subversion liest, führt der Text performativ vor, dass selbst die »Problematisierung der Verhältnisse und Ordnungen [...] nicht an einem außersozialen Ort statt[findet], sondern [...] vielmehr von jenen Differenz- und Dominanzordnungen strukturiert [wird], die zum Thema werden« (Mecheril u. a. 2020, S. 2).

Eine weitere Erkenntnis, die durch die aufmerksame Lektüre des Textes ermöglicht wird, besteht darin, dass rassistische Diskriminierung in sich widersprüchlich ist. Ein wiederkehrendes Motiv in *Ey hör mal!* ist die Angst vor migrationsbedingten gesellschaftlichen Transformationen, die von vielen ›norwegischen‹ Norwegern in ein dystopisches Schreckensszenario extrapoliert werden, in dem »Muslime und Ausländer ihr Land überrennen« (Sharif 2022, S. 56; vgl. auch ebd., S. 10), sodass Norwegen bald »voll sein [könnte] mit Abdis und Mohammeds und Alis und so« (ebd., S. 74). Die Befürchtung, dass es eines Tages gar einen »somalischen oder nordafrikanischen Ministerpräsidenten« (ebd., S. 11) geben könnte, wird von Mahmoud ins Lächerliche gezogen unter Rückgriff auf kultur-

rassistische Klischees, die implizieren, dass Somalis keine entsprechenden Ambitionen hätten: »Die Somalis kauen den ganzen Tag lang Khat, [...] ihre Frauen solln möglichst viele Kinder kriegen« (ebd.). Durch die Gegenüberstellung wird deutlich: Beides zugleich – dass Somalis den ganzen Tag Khat kauen *und* darauf hinarbeiten, Ministerpräsident Norwegens zu werden – kann kaum wahr sein. Was wie ein simpler rhetorischer Kniff wirkt, ist zugleich die performative Reinszenierung rassistischer Diskriminierung als einer sozialen Praxis, die sich »in Widersprüchen entfaltet« (Boger 2020, 2:48–2:51). Ihr gewaltvolles Potenzial ergibt sich gerade daraus, dass die rassistisch Adressierten den an sie gerichteten Anforderungen aufgrund ihrer Widersprüchlichkeit gar nicht gerecht werden *können*: Zeigen rassifizierte Migrant:innen besonderen Ehrgeiz und streben nach Integration, gesellschaftlichem Aufstieg und politischer Partizipation, schüren sie die Angst, dass Norwegen bald voll sein könnte »mit Abdis und Mohammeds und Alis und so« (Sharif 2022, S. 74). Zeigen sie sich hingegen als wenig ehrgeizig, bestätigen sie die Zuschreibung, Migrant:innen *of colour* seien faul und hätten es nur auf Sozialleistungen abgesehen (vgl. Boger 2020, 3:17–3:59). Trotz seines an konzeptioneller Mündlichkeit orientierten, plaudernden und assoziativen Erzählstils deckt der Erzähler hier also mit großer analytischer Schärfe auf, wie naturalisierende Konstruktionen von Differenz dazu genutzt werden, soziale Ungleichheit zu legitimieren.

Irritation des Blickregimes und hybride Identitätskonstruktion

In der auf S. 148 bereits zitierten Passage thematisiert Mahmoud in einem autoreflexiven Twist die Kommunikationssituation zwischen ihm und seinen imaginierten Leser:innen. Diese ist Ausdruck einer binär und hierarchisch strukturierten Ordnung: Die von Mahmoud imaginierten, *weiß-norwegischen* Leser:innen, die genügend Geld haben, sich ein Buch zu kaufen, und genügend Freizeit haben, um sich bei dessen Lektüre und einer Tasse Tee oder einem Glas Wein zu entspannen, stehen einem jugendlichen Erzähler *of colour* aus prekären ökonomischen Verhältnissen gegenüber, der mit seinem Appell *Ey hör mal!* um Anerkennung wirbt und um Repräsentation kämpft. Beides ist für ihn jedoch nur durch eine Gegenleistung zu bekommen, nämlich einen exklusiven und unterhaltsamen Einblick in das Leben der Migrationsanderen*. In dieser Konstellation darf der Subalterne für einen Moment seine Stimme erheben – aber auch nur, weil er das Hierarchieverhältnis bestätigt und die privilegierten Leser:innen dabei unterstützt, ihren hohen sozialen Status weiter auszubauen und ihr Selbstverständnis als gebildete, weltoffene Elite zu stärken: Diese wollen sich schließlich nach der Lektüre fühlen, »als wenn sie 'nen Dokortitel gemacht hätten, als wenn sie ihren Horizont erweitert hätten« (Sharif 2022, S. 34).

Doch mit dieser Erwartungshaltung wird in der zitierten Passage (und auch an weiteren Textstellen) gebrochen. Nun sind nicht mehr die Migrationsanderen* die Objekte ethnologischer Erkundung, sondern die Vertreter:innen der *weißen* Norm. Die Wein trinkenden, Gemütlichkeit liebenden Norweger:innen werden gar mit *den* faulen, Khat kauenden Somalis parallelisiert. Durch Rückgriff auf Klischeevorstellungen wird die *weiße* Mittelklasse ridikülisiert und als Gruppe homogenisiert. Hier wird nicht nur eine dominanzkulturelle Hierarchisierungspraxis, die auf der Homogenisierung von Gruppen und der Naturalisierung von Merkmalen beruht (vgl. Rommelspacher 2011, S. 29), mit literarischen Mitteln vorgeführt. Die dominanzkulturelle Hierarchisierungspraxis wird zugleich transformiert: Die *weiße* Norm ist – zumindest für den Moment des Erzählens – nicht mehr länger unmarkiert und verliert dadurch ihren Status als unhinterfragter bzw. unhinterfragbarer Maßstab (vgl. Kofer 2024, S. 100). Auch diese Form der lite-

rarischen Offenlegung »unmarkierte[r] Norm(alitäts-)vorstellungen und Blickregime« (Hodaie 2024, S. 168) kann auf das Postmigrantische als Erzählprinzip bezogen werden. Dieses Erzählprinzip zeigt sich auch in den uneindeutigen bzw. nicht feststellbaren Identitätskonstruktionen des Erzählers und in den wechselnden Positionen, die er als Beobachter und Ethnograf einnimmt. Mahmoud wohnt im »Ghetto« (Sharif 2022, S. 96), wie er sagt – aber ist er überhaupt ein »richtiger« Ghetto-Bewohner, ein sozial exkludierter, chancenloser ewiger »Ausländer« (vgl. ebd., S. 7, 12, 33) trotz norwegischer Staatsbürgerschaft? Die Zusammenschau aller Details ergibt als Antwort ein klares »Jein«, denn zentrale Bestandteile von Identitätskonstruktionen wie soziale Positioniertheit und kulturelle Zugehörigkeit werden in *Ey hör mal!* als relational und dynamisch dargestellt. Besonders prägnant ist die folgende Passage:

Manchmal föhl ich mich wie 'n Lexikon, Digga. Google auf zwei Beinen. [...] Aber ich denk halt so, wenn ich Lehrer werden will, muss ich eben bewandert sein. Ich muss ja wissen, wovon ich red, muss neugierig sein. [...] Danach zeig ich dem Onkel das Munch-Museum von außen. Ich denk halt so: »Wozu solln zwei Pakis reingehn und sich Munchs Bilder ansehen?« Ich zeig ihm den *Schrei* auf Google, in hoher Auflösung, Bruder, direkt vorm Museum! Geld gespart! Verstehste? (Ebd., S. 72)

Der Erzähler charakterisiert sich hier einerseits als mittelloser »Paki« (vgl. ebd.) aus dem Ghetto, für den kulturelle Teilhabe nicht nur finanziell unerschwinglich, sondern auch sinnlos ist, da die fragliche Kultur, hier durch das Munch-Museum repräsentiert, eben die Kultur der Mehrheitsgesellschaft ist. Gleichzeitig inszeniert sich Mahmoud als findiger, bildungsaffiner (dass das Bild online »in hoher Auflösung« (vgl. ebd.) verfügbar ist, ist ihm wichtig), ehrgeiziger junger Mensch auf dem Weg in die Mitte ebendieser Gesellschaft – und begehrt durch die Gleichzeitigkeit dieser Selbstpositionierungen gegen dichotomisierende Zuschreibungen von außen auf.

Fazit

Unter Bezug auf das Postmigrantische als Erzählprinzip konnten die beschriebenen Besonderheiten des Erzählens von Migration und Identität in *Ey hör mal!* einer literarischen Praxis zugeordnet werden, die »gegenhegemoniale Wissensarten und Perspektiven« zum Themenbereich Migration bzw. Migrationsgesellschaft bereitstellt (Hodaie 2024, S. 167). Um unterschiedliche Erscheinungsformen des Postmigrantischen innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur in ihrer Spezifik beschreiben und zueinander in Bezug setzen zu können, schlage ich vor, zwei Formen gegenhegemonialer Wissensproduktion zu unterscheiden: die kritische Analyse außerliterarischer dominanzkultureller Strukturen einerseits und literarische Gegenentwürfe zur außerliterarischen Wirklichkeit andererseits (vgl. auch Kofer 2024, S. 101). Unter Einbezug der Unterscheidung zwischen Histoire- und Discours-Ebene ergibt sich folgende Systematik mit vier Unterformen:

Gegenhegemoniale Wissensproduktion im Modus des Literarischen				
Bezug zw. Text und außerliterarischer Wirklichkeit	Typ 1: Vermittlung von Wissen über hegemoniale Praxen der Wahrnehmung, Unterscheidung und Hierarchisierung		Typ 2: Entwicklung von Gegenentwürfen zu hegemonialen Praxen der Wahrnehmung, Unterscheidung und Hierarchisierung	
Beschreibungsebene	Typ 1a: Histoire	Typ 1b: Discours	Typ 2a: Histoire	Typ 2b: Discours

Postmigrantische Texte können Wissen über »migrationsgesellschaftliche Diskriminierung in ihrer intersektionalen Verschränkung« vermitteln (Hodaie 2024, S. 168), indem sie außerliterarische dominanzkulturelle Strukturen einer kritischen Analyse unterziehen. Anders als etwa im thematisch ähnlichen Roman *Kanak Kids. Halb angepasst und voll dazwischen* (Dimitrova 2024) werden soziale Missstände in *Ey hör mal!* nicht nur explizit und diskursiv durch entsprechende Erläuterungen der Figuren kritisiert (Typ 1a), sondern auch implizit und performativ durch den Einsatz bestimmter erzählerischer Mittel (Typ 1b). So ermöglichen es die rassismuskritischen Äußerungen des Erzählers bei gleichzeitigem exzessivem Rückgriff auf kulturrassistische Klischees, Rassismus als Strukturprinzip gesellschaftlicher Wirklichkeit zu erkennen. Und die rhetorisch subtilere Gegenüberstellung widersprüchlicher kulturrassistischer Zuschreibungen im Text erlaubt es, Rassismus als eine gesellschaftliche Strategie zur Legitimation sozialer Ungleichheit zu erkennen, die von Widersprüchlichkeit gekennzeichnet ist.

Die übrigen der oben diskutierten Besonderheiten des Erzählens über Migration und Identität in *Ey hör mal!* zielen demgegenüber nicht auf die kritische Analyse hegemonialer Strukturen der außerliterarischen Wirklichkeit, sondern können als literarische Gegenentwürfe zu diesen Strukturen (Typ 2) gelesen werden. Die auf der Ebene der Histoire eingeforderte gesellschaftliche Transformation im Sinne von (mehr) Gerechtigkeit und Chancengleichheit (Typ 2a) wird auf der Ebene des Discours als spannungsvoller, z.T. widersprüchlicher Prozess charakterisiert (Typ 2b): Die Verwendung einer Authentizität signalisierenden, bei genauerem Hinsehen jedoch hochgradig artifiziell wirkenden ›Ghetto‹-Sprache, die auffälligen Wechsel zwischen Pathos und Distanz, aber auch die Nichtfixierbarkeit der sozialen Position des Erzählers wie auch seiner Beobachterposition – alle diese Merkmale zeitigen eine Unsicherheit bzw. Uneindeutigkeit nicht nur hinsichtlich der Identität des Erzählers, sondern auch mit Blick auf den Akt des Erzählens selbst. Dichotome und hierarchisierende Wahrnehmungs- und Deutungsmuster, die leser:innenseitig mit dem Sprechen bzw. Denken über Migration und Identität verbunden sind, werden so potenziell irritiert (vgl. Hodaie 2024, S. 165).

Ob und in welchem Ausmaß dieses Irritationspotenzial in der Interaktion zwischen Text und Leser:in realisiert wird und ob die Irritation bei den Leser:innen von *Ey hör mal!* tatsächlich dazu führt, »das vereindeutigende, das klassifizierende und das fixierende Denken und Handeln« zu schwächen (Mecheril 2008, S. 67), ist abhängig von den Vorerfahrungen, dem Wissen – und vermutlich auch von den politischen Einstellungen der Leser:innen. Es ist jedenfalls zu vermuten, dass jugendliche Leser:innen (*of colour*) den Text ganz anders wahrnehmen werden als die erwachsenen, *weißen*, philologisch gebildeten und edlen Rotwein trinkenden Leser:innen, die der Erzähler imaginiert (vgl. Sharif 2022, S. 34).

Primärliteratur

Dimitrova, Anna (2024): *Kanak Kids. Halb angepasst und voll dazwischen*. Zürich: Arctis
 Sharif, Gulraiz (2022): *Ey hör mal!* Übers. von Maike Blatzheim und Sarah Onkels. Zürich: Arctis [norw. EA 2020]

Sekundärliteratur

Ellis, Carolyn / Adams, Tony E. (2020): Practicing Autoethnography and Living the Autoethnographic Life. In: Leavy, Patricia (Hg.): *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. 2. Aufl. Oxford, S. 359–396

- Foroutan, Naika/Karakayali, Juliane/Spielhaus, Riem (2018): Einleitung: Kritische Wissensproduktion zur postmigrantischen Gesellschaft. In: dies. (Hg.): Postmigrantisches Perspektiven – Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt/M. [u. a.], S. 9–16
- Freudenberg, Ricarda/Lessing-Sattari, Marie (2020): Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Zur Rolle von Irritation und Staunen im Rahmen literarästhetischer Erfahrung. Theoretische Perspektiven, empiriebasierte Beobachtungen und praktische Implikationen. Berlin, S. 7–14
- Fuchs, Martin/Berg, Eberhard (1995): Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation. In: dies. (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. 2. Aufl. Berlin, S. 11–108
- Gansel, Carsten (2000): Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne. In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1. Grundlagen. Gattungen. Baltmannsweiler, S. 359–399
- Haraway, Donna J. (1995): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: dies. (Hg.): Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/M. [u. a.], S. 73–97
- Hodaie, Nazli (2024): Postmigrantische Kinder- und Jugendliteratur. In: dies./Hofmann, Michael (Hg.): Postmigrantische Literatur. Grundlagen, Analysen, Positionen. Berlin, S. 155–176
- Hodaie, Nazli/Hofmann, Michael (2024): Literatur und Postmigration. Einleitung. In: dies. (Hg.): Postmigrantische Literatur. Grundlagen, Analysen, Positionen. Berlin, S. 1–13
- Hofmann, Michael (2024): Postmigrantische Gegenwartsliteratur. Genese, Profile und Texte. In: Hodaie, Nazli/ders. (Hg.): Postmigrantische Literatur. Grundlagen, Analysen, Positionen. Berlin, S. 179–199
- Kofer, Martina (2024): Postmigrantische Identitätskonstruktionen. In: Hodaie, Nazli/Hofmann, Michael (Hg.): Postmigrantische Literatur. Grundlagen, Analysen, Positionen. Berlin, S. 93–108
- Leiprecht, Rudolf/Mecheril, Paul/Scharathow, Wiebke/Melter, Claus (2011): Rassismuskritik. In: Scharathow, Wiebke/Leiprecht, Rudolf (Hg.): Rassismuskritische Bildung. 2. Aufl. Frankfurt/M., S. 9–11 [Rassismuskritik; 2]
- Linnemann, Tobias/Mecheril, Paul/Nikolenko, Anna (2013): Rassismuskritik. Begriffliche Grundlagen und Handlungsperspektiven in der politischen Bildung. In: Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik 36, H. 2, S. 10–14
- Mecheril, Paul (2008): ›Diversity‹. Differenzordnungen und Modi ihrer Verknüpfung. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Dossier Politics of Diversity. Berlin, S. 63–67
- Mecheril, Paul/Bücken, Susanne/Streicher, Noelia/Velho, Astride (2020): Einleitung. In: dies. (Hg.): Migrationsgesellschaftliche Diskriminierungsverhältnisse in Bildungsettings. Analysen, Reflexionen, Kritik. Wiesbaden, S. 1–17
- O’Sullivan, Emer (1999): Der implizite Übersetzer in der KJL. In: JuLit 25, H. 4, S. 41–53
- Pensoneau-Conway, Sandra L./Adams, Tony E./Bolen, Derek M. (2017): Doing Autoethnography. Rotterdam
- Rommelspacher, Birgit (1995): Einführung. Orientierungslosigkeit und Macht. In: dies. (Hg.): Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht. Berlin, S. 9–38
- Rommelspacher, Birgit (2011): Was ist eigentlich Rassismus? In: Melter, Claus/Mecheril, Paul (Hg.): Rassismustheorie und -forschung. 2. Aufl. Frankfurt/M., S. 25–38 [Rassismuskritik; 1]

- Scharathow, Wiebke (2011): Zwischen Verstrickung und Handlungsfähigkeit. Zur Komplexität rassismuskritischer Bildungsarbeit. In: dies./Leiprecht, Rudolf (Hg.): Rassismuskritische Bildungsarbeit. 2. Aufl. Frankfurt/M., S. 12–22 [Rassismuskritik; 2]
- Schmohl, Tobias (2019): Autoethnografie und wissenschaftliches Schreiben. In: Journal der Schreibberatung (JoSch) 18, H. 2, S. 80–84
- Schramm, Moritz (2018): Jenseits der binären Logik: Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Foroutan, Naika / Karakayali, Juliane/ Spielhaus, Riem (Hg.): Postmigrantische Perspektiven – Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt/M. [u. a.], S. 83–94
- Schrödter, Mark (2014): Dürfen Weiße Rassismuskritik betreiben? Zur Rolle von Subjektivität, Positionalität und Repräsentation im Erkenntnisprozess. In: Broden, Anne / Mecheril, Paul (Hg.): Solidarität in der Migrationsgesellschaft. Befragung einer normativen Grundlage. Bielefeld, S. 53–71
- Schwarz-Friesel, Monika (2017): Das Emotionspotenzial literarischer Texte. In: Betten, Anne / Fix, Ulla / Wanning, Berbeli (Hg.): Handbuch Sprache in der Literatur. Berlin [u. a.], S. 351–370
- Yildiz, Erol (2018): Ideen zum Postmigrantischen. In: Foroutan, Naika / Karakayali, Juliane / Spielhaus, Riem (Hg.): Postmigrantische Perspektiven – Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik. Frankfurt/M. [u. a.], S. 19–34

Netzquellen

- Boger, Mai-Anh (2020): Das Trilemma der Inklusion – 1. Teil: Logik. In: YouTube.de. <https://www.youtube.com/watch?v=fqjBBTOZVc4> [Zugriff: 26.02.2025]

Kurzvita

Judith Leiß, Dr., ist Studienrätin im Hochschuldienst am Institut für Deutsche Sprache und Literatur II der Universität zu Köln. Sie wurde mit einer Arbeit zum Thema *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie* (2010) promoviert. Ihre derzeitigen Forschungsschwerpunkte sind: literarische (De-)Konstruktion und Reflexion sozialer Kategorien wie *race*, *gender* oder *disability*; inklusionsorientierte Literaturdidaktik; Menschenrechtsbildung und Diskriminierungskritik im Literaturunterricht.

»Wir müssen spielen, spielen, spielen«

Spielerische Einfachheit als Logik der Kinderliteratur

THERESIA DINGELMAIER

*Schön sind Wörter,
die einfach sind,
klar sind,
wahr sind,
schlicht
und klein.*

(Paul Maar, Die einfachen Wörter)

Der Beitrag setzt sich zum Ziel, im Anschluss an die bis heute einschlägige Studie von Maria Lypp und unter Rückgriff auf Forschungsbeiträge aus Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft zu Einfachheit und Spiel eine spezifisch *kinderliterarische* Einfachheit neu zu fassen und eine Theorie ›spielerischer Einfachheit‹ zu entwerfen. Der Beitrag geht dazu zunächst auf theoretische und historische Bestimmungen sowie Überlegungen zu Einfachheit und Spiel und deren Zusammenspiel ein. In einem zweiten Schritt werden anhand kinderliterarischer Beispiele sprachliche, literarästhetische und auch textuell-visuelle Gestaltungsmöglichkeiten von Einfachheit in kinderliterarischen Texten analysiert. Diese Analyse zeigt auf, wie sich in der Logik spielerischer Einfachheit die spezifisch ästhetische Qualität kinderliterarischen Erzählens offenbart.

»We have to play, play, play«

Playful Simplicity as a Logic of Children's Literature

Based on Maria Lypp's study, which is still relevant today, and drawing on literary, linguistic and cultural studies research on simplicity and play, this article aims to redefine a specifically children's literary simplicity and to develop a theory of ›playful simplicity‹. To this end, the article first examines theoretical and historical definitions and considerations of simplicity and play and their interaction. Second, possible linguistic, aesthetic and textual-visual forms of simplicity in children's literary texts and media will be analysed using examples from children's literature. The analysis shows how the specific aesthetic quality of children's literary narratives is revealed in the logic of playful simplicity.

Wie die 2022 verstorbene Germanistin Maria Lypp in ihrer 1984 erschienenen Habilitationsschrift formulierte, scheint es sich mit der Einfachheit als kinderliterarischer ›Kategorie‹ nur dem Anschein nach »einfach zu verhalten« (Lypp 1984, S. 9). Auch Hugo Aust stellt seinem Beitrag zu »Sprachspielen mit dem Einfachen« die Warnung voraus, Einfachheit sei ein »Grundbegriff der Sprach-, Literatur- und Wissenschaftstheorie, der Definitionsprobleme aufwirft«, das genaue Besinnen auf Einfachheit führe zu »ungeahnte[n] und befremdende[n] Schwierigkeiten« (Aust 1984, S. 1). Es mag an diesen Schwierigkeiten liegen, dass die Erforschung der Einfachheit in der Literaturwissenschaft mehr als vierzig Jahre später noch immer »ein Desiderat« zu sein

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND JUGENDLITERATURFORSCHUNG GKJF 2025 |
gkjf.uni-koeln.de
DOI: 10.21248/GKJF-JB.176

scheint (Jacob/Hennig 2022, S. 92 f.). Im Feld der Kinder- und Jugendliteraturforschung wurde das Konzept der Einfachheit von Maria Lypp Mitte der 1980er-Jahre eingeführt und grundlegend erörtert, danach jedoch als eine solch »zentrale Kategorie« (O’Sullivan 2016, S. 17) von Kinderliteratur¹ nur selten im Rahmen theoretischer Bestimmungsversuche herangezogen, die über die Situierung der Einfachheit bei Textpassung und Akkommodation hinausgehen (vgl. Becker 2019; Kümmerling-Meibauer 2020, S. 5; Meibauer 2014; Frickel 2021).² Dies scheint sich im Moment zu ändern, wiesen doch in den vergangenen Jahren u. a. Emer O’Sullivan und Gabriela Scherer wieder auf Lypps Studien und das Potenzial der Einfachheit für die Kinderliteraturforschung hin (O’Sullivan 2016; Scherer 2018) und erschien Anfang dieses Jahres, herausgegeben von Thomas Boyken und Hans-Heino Ewers, eine Neuauflage von Maria Lypps zentralem Werk *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur* (Lypp 2025). Diese Wiederentdeckung der Einfachheit für die (Kinder- und Jugend-)Literaturwissenschaft möchte dieser Beitrag aufgreifen und thesenhaft über die Beschaffenheit der Einfachheit im Kontext kinderliterarischer Texte nachdenken. An ausgewählten Beispielen aus der »Einstiegsliteratur«, die natürlich nur auszugsweise das vielfältige Spektrum der Literatur, die an Kinder gerichtet ist, wiedergeben können, soll Einfachheit in kinderliterarischen Texten genauer analysiert werden: an einem Gedicht Paul Maars, Yvonne Herganes und Sabine Kranz’ in der Kinderzeitschrift *Gecko* erschienenem »Ein Bär hat’s schwer« und Ataks Bilderbuch *Piraten im Garten*. Die Untersuchung geht, aufbauend auf Lypps Erkenntnissen, der Frage nach, wie sich diese kinderliterarische Einfachheit angesichts der terminologischen Unschärfe des Einfachheitsbegriffs näher bestimmen lässt.

Die These der folgenden Ausführungen ist, dass sich Einfachheit – in Weiterentwicklung Maria Lypps – im Kontext kinderliterarischer Produktionen als *spielerische* Einfachheit äußert. Und diese *spielerische* Einfachheit zugespitzt nicht nur als eine Kategorie, sondern als Logik, als zentrale Verfahrensweise und ästhetisches Prinzip, als – in den Worten Käte Hamburgers – »Phänomenologie« (Hamburger 1957, S. 4) von Kinderliteratur gesehen werden kann. Sowohl dem Konzept der Einfachheit als auch dem des Spiels in der Literatur kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Der Beitrag versteht sich als Anregung, über das synergetische Wechselverhältnis beider Konzepte nachzudenken, und möchte darin für die Kinderliteratur neue und fruchtbare theoretische Zugangsarten eröffnen.

¹ Der Beitrag konzentriert sich, um den Eigenarten des Gegenstands theoretisch gerecht zu werden (vgl. dazu u. a. Glasenapp 2018), auf kinderliterarische Werke. Gerade mit dem Ziel, die Einfachheit zu untersuchen, müssen meines Erachtens aus der Perspektive und zum Ziele der Erforschung und Erkenntnisgewinnung Kinderliteratur und Jugendliteratur getrennt behandelt werden. Zu verschiedenen sind in diesem durch die Adressierung definierten literarischen Untersuchungsgegenstand die Konzeptionen von Kindheit und Jugend, zu verschiedenen die mediale, sprachliche und inhaltliche Gestaltung. Inwieweit meine Überlegungen zur Einfachheit im Allgemeinen und zur spielerischen Einfachheit im Speziellen übertragbar sind, bleibt zu prüfen.

² Dies erscheint umso erstaunlicher, als neuere, von den Gender und Age Studies angeregte Studien und Erkenntnisse (vgl. u. a. Blume/Nix 2008; Benner/Ullmann 2019) zum Alter als narrativer Kategorie und zur Relativität des Begriffes »Kindlichkeit« als »veränderliches Konstrukt« (Blume/Nix 2008, S. 345) darauf hinweisen, wie wichtig eine bereits von Maria Lypp angeregte Hinterfragung und Ersetzung von zum Teil immer noch gebräuchlichen und zentral verwendeten Begriffen wie dem des »Kindgemäßen« wäre. Der Umstand geht meines Erachtens jedoch auch aus einer vornehmlich systemtheoretischen Ausrichtung der Kinder- und Jugendliteraturforschung in den letzten Jahrzehnten hervor, die im Jahrbuch der GKJF von 2023 von Thomas Boyken in dieser Ubiquität zu Recht in Frage gestellt wurde (Boyken 2023).

Theoretische Fundierung: Einfachheit der Kinderliteratur

Das Konzept der Einfachheit vereinigt sprach- und kognitionswissenschaftliche, didaktische, gattungstheoretische, ästhetische, poetologische und soziologische Aspekte in sich, kann jedoch je nach Anwendungsbereich und Untersuchungsgegenstand sehr unterschiedlich gefasst werden. Ein Blick in die Geschichte zeigt zudem allein im Bereich der Kulturgeschichte eine große Bandbreite an Konzeptualisierungen von Einfachheit. Genannt seien hier nur die literaturgeschichtlich gesehen wichtigsten Stationen: von den Prinzipien der antiken Rhetorik im Bereich des *aptum* über pietistische Einfalt (vgl. Jacob 2005) und die im 18. Jahrhundert verstärkt verhandelten Begriffe des Naiven und des Erhabenen (Lessing, Mendelssohn, Schiller, Winckelmann) sowie der Volksliteratur (Herder) bis hin zum Verhältnis des Einfachen und Trivialen und zur Frage, wie Literatur für viele gestaltet sein muss, und Auffassungen »barrierefreier Sprache« (vgl. u. a. Bock/Dreesen 2018). Einfachheit als heuristischer Begriff der Kinderliteratur bedarf demnach einer genaueren Bestimmung, einer Ab- und Eingrenzung.

Im Bereich der Literaturwissenschaft lassen sich drei Dimensionen der Einfachheit unterscheiden: das Erzählen in einfacher Sprache, das Erzählen in einfachen Formen und die erzählte Einfachheit. Maria Lypp definierte die von ihr untersuchte Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur ausgehend von der dem russischen Formalismus folgenden Auffassung von Literatur als einem System von Zeichen. Bei ihr erscheint Einfachheit als Ergebnis der »Vereinfachung komplexer innerer und äußerer Realität« (Lypp 2000a, S. 69) in der Literatur allgemein, als eine »Komplexitätsreduzierung im literarischen System« (Lypp 2000b, S. 75), wobei mit Albrecht Koschorke unter Komplexität eine »Verwebungsdichte möglicher oder aktualisierter Relationen zwischen den Elementen« (Koschorke 2017, S. 6; vgl. dazu auch Largier 2017, S. 11) verstanden werden kann, die immer auch abhängig ist vom individuellen Akt der Rezeption. Kinderliterarisch einfach seien Texte, so Maria Lypp, die durch eine »gezielte Vereinfachung« (Lypp 2000b, S. 75) eine »Modifizierung« der Struktur, eine »Komplexitätsreduzierung« (ebd.) erfahren und somit »eine Art Zitat oder Anspielung auf komplexe Strukturen« (ebd.) darstellten. Maria Lypps Studien zur Einfachheit entstanden in einer Zeit, als sich, ausgehend von neuen Vorstellungen und Gestaltungen von Familie, Kindheit und Jugend (vgl. Wild 2008, S. 343 ff.), Kinder- und Jugendliteratur in ihrer Komplexität, ihren Themen und ihren literarischen Formen zunehmend ausdifferenzierte. In der Hinwendung zur außerfiktionalen Wirklichkeit und der sich verändernden Realität ihrer Leserinnen und Leser und von deren Problemen gewannen die Texte in thematischer Hinsicht an Komplexität, der sie sich in neuen literarischen Formen zuwandten (vgl. Lypp 2000a, S. 68 f.). Maria Lypp eröffnete in der Kategorie der Einfachheit ein Konzept der Vermittlung zwischen der komplexen Welt des Außen und der Welt der Lesenden im Inneren.

Auch heute erscheint eine solche »Mittelbarkeit durch Komplexitätsreduzierung« (Lypp 2000b, S. 76) mit Blick auf politische, globale, gesellschaftliche Entwicklungen einerseits und die thematische, mediale und formale Vielfalt sowie Avanciertheit kinderliterarischen Erzählens auf Text- und Bildebene andererseits (vgl. Benner 2020, S. 59) weiterhin aktuell. Jedoch stellt sich gerade angesichts dieser Avanciertheit kinderliterarischer Formen und Erzählverfahren die Frage, ob die Rede von einer Komplexitätsreduzierung angebracht ist oder es sich bei der kinderliterarischen Einfachheit – die in dieser Lypp'schen Auffassung viel mehr ist als eine sprachliche Einfachheit – nicht vielmehr um eine Art Kondensat, eine Konzentration komplexer Strukturen in klarerer Form, handelt. Die Komplexität von Welt, Literatur und Sprache wird in vielen Werken für Kinder, auch denen, die der »Einstiegsliteratur« zugerechnet werden, nicht geringer oder

kleiner, sondern nur konzentriert-einfach bzw., so die These dieses Beitrags, spielerisch-einfach in Sprache und Bilder verwandelt.

»Wir müssen spielen, spielen, spielen. Und essen. Und manchmal schlafen.«³ Zum Spielerischen der kinderliterarischen Einfachheit

Kirsten Boie sagte in einem Interview in der Zeitschrift *Kinder- und Jugendliteratur und Medien* 2022 auf die Frage, was ihr beim Schreiben für Kinder wichtig sei: »Am wichtigsten ist sicher, dass ein Buch ein Kind überhaupt erreichen kann, ihm *Spaß macht*, so dass es weiterlesen möchte.« (Boie 2022, S. 9) Aber was ist es eigentlich, das Kindern »Spaß« macht, beim Lesen und allgemein? Entwicklungspsychologie, Anthropologie und Pädagogik zeigen auf, dass die »zentrale Tätigkeitsform des kindlichen Lebens« (Mogel 2008, S. 9) das Spiel sei.⁴ Das Spiel ist, folgt man kulturanthropologischen Untersuchungen zum Spiel, sowohl Ausgangs- als auch Fluchtpunkt menschlicher Entwicklung: Nach Jean Piaget, Karl Groos und Johan Huizinga nimmt das kindliche Spiel einen festen Platz in der Entwicklung von Kindern ein. Groos schreibt in *Die Spiele der Menschen*, das Leben des Kindes sei »so gut wie ausschliesslich von dem Spiel beherrscht« (Groos 1973, S. 478). Das »Dasein der Kinder« bestehe »fast nur in spielenden Beschäftigungen« (ebd.), das Spiel zeige sich »als eine einheitliche, alles durchdringende Lebensmacht [...] ja als der eigentliche Lebenszweck des Kindes« (ebd.).

Bei einem Versuch, Literatur, die sich durch ihre Adressierung an Kinder konstituiert, theoretisch zu fassen, kann diese zwar ältere, aber auch von der neueren Forschung gestützte Auffassung des Spiels als »hochkomplexe kindliche Lebensäußerung« (Hüsson 2023, S. 53) der Leser:innen nicht außer Acht gelassen werden, gibt sie doch zentrale Hinweise darauf, wie diese Texte funktionieren (sollen). Allerdings ist zu bedenken, dass es sich, wie Nicola Gess am Beispiel von Walter Benjamins *Berliner Kindheit* zeigt, beim Spielerischen in der (Kinder-)Literatur letztlich immer um von den erwachsenen Autor:innen gemachte »notwendige Konstruktionen handelt, mithilfe derer bestimmte ästhetische Methodiken entwickelt und umgesetzt werden« (Gess 2009, S. 313). Spiel in Kinderliteratur ist bzw. geht demnach auch zurück auf ein von den Autor:innen imaginiertes kindliches Spiel.

Das Verhältnis von Literatur und Spiel im Allgemeinen umfasst sowohl die Auffassung von der Literatur als Spiel als auch die Frage nach dem Spiel in der Literatur und weist in dieser Differenzierung auf die »epistemische Vielschichtigkeit des Spiels« (Fajen 2015, S. 11) für die Literaturwissenschaft hin. Zwar sei die »Geschichte der literaturtheoretischen Verwendung des Spiel-Begriffs [...] so alt wie die Überlieferung der Literatur selbst« (Anz / Kaulen 2009, S. 5), so Thomas Anz und Heinrich Kaulen in ihrem Sammelband zur *Literatur als Spiel*, jedoch mangle es immer noch an einer »in ihrer Präzision und Anwendbarkeit überzeugende[n] Systematisierung [...] literaturrelevante[r] Bedeutungsmerkmale« (ebd. S. 7) des Spiels. Engere Definitionen, wie die von Johan Huizinga oder Roger Caillois,⁵ sind in Teilen zwar hilfreich – und auch für mein Verständnis der

3 Inden 2019, S. 9.

4 Einen Überblick über die Bedeutung des Spiels im Kindesalter und die sich mit dieser Frage auseinandersetzenden älteren und neueren Spiel- und Entwicklungstheorien geben Olivia Saracho und Bernard Spodek in ihrem Artikel »Children's play and early childhood education: insights from history and theory« (Saracho / Spodek 1995).

5 »Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel also zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als ›nicht so gemeint‹ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und

spielerischen Einfachheit relevant –, erscheinen bezogen auf die Literatur, die Kinderliteratur im Speziellen, aber im Ganzen nicht übertragbar.

Die erwähnten Definitionsversuche zum Spiel und Kinderspiel aufgreifend und adaptierend, lässt sich sagen, das Spiel in Kinderliteratur äußert sich sowohl auf der Ebene des Textes – als von erwachsenen Autor:innen imaginiertes und konstruiertes kindliches Spiel – als auch auf der Ebene der Rezeption – als freie, lustvolle und losgelöste Weltaneignung – mit eigener Gesetzmäßigkeit. Es wird in denjenigen Verfahren auf Text- und/oder Bildebene und der Rezeption sichtbar, die sich dem (imaginierten) kindlichen Spiel anähneln oder sich direkt als solches äußern. Kinderliterarische Texte können als multimodale Bilderbücher zum Spiel einladen, sie können Kindern spielerisch Rätsel aufgeben – sowohl im Dekodieren der Textbotschaften wie auch im Nachverfolgen der Handlung oder im Suchen einer Figur im gewimmelten Bild –, sie können spielerisch klingen, in Reimen und Alliterationen mit Sprache spielen. Wörter, Bilder und Figuren erscheinen als Spielsteine, die in Inversionen und Permutationen immer wiederkehren, im Verlauf verfolgt und unterschiedlich kombiniert werden können bis hin zum selbstreferenziellen und intertextuellen Spiel der Autopoiesis, des verschwindenden Autors und sich selbst erzählender textloser Bilderbücher.

Nicht das Spiel allein macht jedoch, so meine These, die Logik kinderliterarischen Erzählens aus, sondern auch das Spielerische und zugleich Einfache. Kinderliterarische Texte sind spielerisch und eben genau darin einfach. Wie oben eruiert, ist derjenige kinderliterarische Text einfach zu nennen, der die Komplexität der Welt und der Literatur in kondensierter Form wiedergibt; einfache Texte stellen mit Maria Lypp »eine Art Zitat oder Anspielung auf komplexe Strukturen dar« (Lypp 2000b, S. 75). Ebenso kann im Anschluss an die eben erwähnten Überlegungen zum Spiel festgestellt werden, dass das (kindliche) Spiel analog dazu als freie, lustvolle und losgelöste Weltaneignung eine Art Anspielung auf die komplexen Strukturen des Menschseins, ein Kondensat der Wirklichkeit darstellt. Eine Abbildung der Welt erfahren Kinder im Spiel. Spiel und Einfachheit können, so meine These, daher in der Kinderliteratur zusammengedacht werden. Spielerische Einfachheit ist die der Kinderliteratur gemäße Logik.

Wichtig ist in diesem Zusammendenken nochmals die von Joachim Jacob im Rückgriff auf Albrecht Koschorke Untersuchung gemachte Feststellung, dass literarische ›Vereinfachung‹ nicht unbedingt die »immense Eigenkomplexität« (Koschorke 2017, S. 7), die Kunstwerke entwickeln können, tangiert – dies auch, um den Gegensatz aufzuzeigen von spielerischer kinderliterarischer Einfachheit und einer ›flachen‹, eindimensionalen, trivialen Einfachheit im Sinne einer »literarischen Unkompliziertheit«, die sich in einem Mangel an Literarizität oder einer Ausklammerung von Komplexität, als Absenz von Disparatem äußert: »Auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive führt der Weg zur Einfachheit demnach nur über die Komplexität [...]. Ein sehr einfaches Objekt [...] kann Anlass einer sehr komplexen ästhetischen Erfahrung und Reflexion werden.« (Jacob/Hennig 2022, S. 104) Meines Erachtens entstehen in und mit kinderliterarischen Texten derart komplexe ästhetische Erfahrungen in und durch deren spielerische Einfachheit.

eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders von der gewöhnlichen Welt abheben.« (Huizinga 2009, S. 22) Roger Caillois entwickelte, Huizingas Definition aufgreifend, eine

Klassifikation des Spiels. Er unterteilt dieses in vier Hauptkategorien – Agon (Wettkampf), Alea (Chance), Mimicry (Rollenspiel) und Ilinx (Rausch) – und weist diesen Kategorien zwei dichotomisch angeordnete Pole, *paidia* (Vergnügen) und *ludus* (Gesetzmäßigkeit), zu (Caillois 2017, S. 33 f.).

Spielerische Einfachheit: Analyseebenen

Wie sich die spielerische Einfachheit kinderliterarischer Texte jedoch im Einzelnen gestaltet, muss am Einzeltext geprüft werden. Literarischer Ludismus (vgl. Hansen-Löve 2014, S. 243 f.) kann, wie auch literarische Einfachheit, auf allen Ebenen der Kinderliteratur (Materialität und Medialität, Sprache, Bild, Inhalt, Paratext, Performanz und Rezeption) sowie vor allem in deren ineinander oder gegeneinander verlaufendem Zusammenspiel stattfinden und ist deshalb vielfältig ausdifferenzier- und kombinierbar.

Für die literaturwissenschaftliche Analyse spielerischer Einfachheit lassen sich in Anlehnung und Erweiterung der oben erkannten drei Dimensionen der Einfachheit vier Bereiche identifizieren: Buchgestaltung (spielerisch-einfache Form), Sprache (spielerisch-einfache Sprache), Figuren sowie Themen und Handlungsverlauf (»erzählte« spielerische Einfachheit). Es kann hier im Einzelnen nicht auf alle Bereiche im Detail und im notwendigen Umfang eingegangen werden; im Folgenden werden Impulse und Beispiele für eine weitergehende Beschäftigung und Untersuchung der spielerischen Einfachheit gegeben.

Spielerisch-einfache Buchgestaltung

Als »einfache Formen« in der Literatur wurden 1929 von André Jolles volksliterarische Gattungen wie Märchen, Sagen, Rätsel und Legenden in die Literaturwissenschaft eingeführt (Jolles 1974). Im Bereich der Kinderliteratur zeigt sich Einfachheit bereits auf der Ebene der Buchgestaltung, im Bilder- oder illustrierten Buch als die vorherrschende »einfache« Form. Literatur für Kinder erzählt fast immer nicht nur auf verbaler Ebene, sondern auch auf der visuellen Ebene, in Worten und Bildern. Das Bild wird in Gestaltung und Erzählverfahren fokussiert. Bereits in der Frühen Neuzeit wurde das Bild, die *Pictura*, als »unmittelbar und allgemein verständlich« (Bannasch 2007, S. 38) angesehen. Selbst Kindern sei die »stumme Bildersprache« (ebd.) zugänglich und für sie enträtsel-, also dekodierbar. Vorreiter einer solchen Auffassung war Johann Amos Comenius, der mit seinem *Orbis sensualium pictus* aus dem Jahr 1658 das erste illustrierte Kinderbuch geschaffen hatte. »Die comenianische Didaktik«, so Bettina Bannasch, »rechnet die Bilder der Phase der Kindheit zu und versteht sie als erste Station auf dem Weg in die Welt der Sprache« (ebd., S. 227). Prominent weiterentwickelt wurde eine solche Auffassung kindlichen bildhaften Weltverstehens im 20. Jahrhundert von Walter Benjamin. Benjamin, der selbst zwar kein Kinderbuch, jedoch ab 1929 zahlreiche *Rundfunkgeschichten für Kinder* geschrieben hat, beschäftigte sich als Sammler alter Kinderbücher in mehreren kleineren Abhandlungen mit Kindheit, dem kindlichen Spiel und dem illustrierten Kinderbuch und setzte sich für dessen Rehabilitierung auf dem Feld der Literatur ein (vgl. Schiavoni 2011, S. 374). Die Sprache eines Kindes zeichnet sich durch einen »unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit aus, in dem Ich, Sprache und Welt in einem unauflösbaren Zusammenhang stehen« (Waldow 2005, S. 146). Daraus erklärt sich im Rückgriff auf Comenius und Benjamins Beschäftigung mit der Fantasie die Bedeutung des Bildes für das »verspielte Kind« (Benjamin 1972, S. 614). Auch leseunkundige Kinder können in der visuellen Ebene »lesen«, Gehörtes ergänzen, in Farbe und Kontrast Welt, Emotionen, Abstraktes und Gehörtes komprimiert wahrnehmen. Bilder, Zeichnungen und Illustrationen müssen dabei jedoch nicht »flach«, eindimensional sein, sondern sind, mit Blick auf die Geschichte der Kinderliteratur, oftmals durchaus komplex. Dies zeigen sowohl die gesamte Handlung in einem Bild abbildenden Märchenillustrationen aus dem 19. Jahrhundert wie bspw. Moritz von Schwind's *Der gestiefelte Kater* als auch die eine ganze (Stadt-)Welt auf einer Doppelseite abbildenden Wimmelbücher Ali Mitgutschs. Das gilt auch für postmoderne Bilderbücher, die rätselhaft, collagenartig, manchmal



Abb. 1
*Drunter und
 drüber, schnell
 und langsam,
 vorne und hinten*
 © Atak. Aus: Atak:
 Piraten im Garten
 (2021)

sogar in Konkurrenz zum verbalen Text erzählen oder die Beschäftigungsmöglichkeiten über das lesende/zuhörende Handlungsverfolgen um spielerische, alle Sinne einschließende Beschäftigungen, etwa um Rätsel und Lerninhalte, erweitern.

Im großformatigen, farbenprächtigen und Spiel-reichen Bilderbuch *Piraten im Garten* des Illustrators und Comiczeichners Atak beispielsweise wird je Seite meist nur ein Wort bzw. ein zwar im Alltag sehr essenzielles, doch für Kinder oft noch abstraktes Begriffspaar wie »draußen-drinnen«, »hier-dort«, »oben-unten«, »schwer-leicht« durch riesige Bildlandschaften »illustriert«, die – mit intertextuellen bzw. intervisuellen Verweisen angereichert und perspektivisch rätselhaft – zum wiederholenden Lesen einladen. Ataks *Piraten im Garten* »spielt« auf vielfältigen Ebenen mit kinderliterarischen Gattungen (Farb- und Formenbücher, Comic), mit Klassikern der Kindermedien, mit Farben, Formen, Lauten und in mehreren Rätsel- und Aktionsseiten mit den Leser:innen des Buches.

Spielerische Einfachheit in der sprachlichen Gestaltung

Mathilde Hennig und Joachim Jacob regten 2022 mit der Frage »inwieweit Einfachheit und Literarästhetik aufeinander beziehbar sind« (Jacob/Hennig 2022, S. 89), eine neue sprach- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Einfachheit an. Die eingangs formulierte These, dass sich in der Logik spielerisch-einfachen Erzählens die spezifische literarästhetische Qualität kinderliterarischer Texte zeigt, greift diese Annahme auf: Sprache in Kinderliteratur ist zwar oftmals – aber nicht immer! – auch aus sprachwissenschaftlicher Sicht »einfach«,⁶ wird aber im Spielerisch-Einfachen zu einer Einfach-

6 Mittlerweile gibt es einige normativ strenger und weiter ausgelegte Definitionen dessen, was aus sprachwissenschaftlicher Sicht unter »einfacher Sprache« zu verstehen ist (vgl. dazu den Überblick von Jacob/Hennig 2022). Interessant in diesem Kontext sind die Selbstverpflichtungen, die sich die Autor:innen des Frankfurter LiES!-Projekts gegeben haben: »Die Regeln sind: 1. In den Texten können wir

auch erfinden. 2. Wir schreiben Texte von 20 Minuten Vorleselänge. 3. Wir benutzen einfache Wörter. 4. Wir schreiben einfache Sätze. 5. Wenn wir Sprachbilder verwenden, erläutern wir diese. 6. Wir vermeiden Zeitsprünge. 7. Wir erzählen aus nur einer Perspektive. 8. Wir gliedern unser Textbild anschaulich. 9. Möglichst wenige Hauptwörter! 10. Möglichst viele Verben!« (<https://literaturhaus-frankfurt.de/einfache-sprache/>)

heit im oben genannten Sinne. Sprachlich-rhetorische Mittel, Sprachbilder und -klänge werden spielerisch, sich angleichend an das Kinderspiel, als »hochkomplexe kindliche Lebensäußerung« (Hüsson 2023, S. 53) verwendet; Worte (und Bilder) bilden Rätsel, werden durch Alliterationen, Inversionen, Chiasmen und Reime so kombiniert und verwebt, dass die Aufmerksamkeit auf Form und Klang gelenkt wird. Manchmal erscheinen sie auch, ganz im Sinne des freien und ungebundenen und nur nach eigenen Gesetzmäßigkeiten funktionierenden Spiels, als Nonsensgedichte. Wie zufällig angeordnet, spielen sie, wie Paul Maars »Verwirrung« es vorführt, mit Sprache, Konventionen und Traditionen:

Drunter und Rüben,
kreuz und drüber,
quer und Rand
außer Kraut und Band.
Mann und Saus
und Braus und Maus
schütten
Kind und Kegel
mit dem Bade aus. (Maar 2004, S. 14)

Spielerisch kann so auch eine mögliche Rezeption verlaufen. Das Begehren nach Auflösung des klanglichen und scheinbar sinnlosen Wort-Abenteuers und Rätsels wird durch den Text geweckt. Sprache erzeugt eine Eigendynamik, die spielerisch den Wettlauf mit der Sinnzuschreibung durch die kindliche Hörer:innenschaft aufnimmt. Spielerisch-einfache Kinderliteratur verlangt, wie sich an diesem Beispiel zeigt, eben keine Absenz etwa von bildhafter Sprache oder linguistischer Komplexität. Viel wichtiger ist meines Erachtens, dass es der Text in gesteigerter Weise vermag, zur Beschäftigung mit ihm, mit seiner genuinen Literarizität, einzuladen.

Spielerisch-einfache Figuren

Auch in der Figurenwahl kinderliterarischer Texte zeigt sich die Logik spielerischer Einfachheit. Literatur für Kinder, hier im Rückgriff auf »einfache« Volksliteratur, Fabeln und Märchen, stellt oftmals (spielende) Kinder oder kindliche Figuren in den Mittelpunkt, Eltern sind nicht selten abwesend (vgl. Lexe 2003, S. 193). Oftmals greifen kinderliterarische Texte auch auf das (anthropomorphisierte) Tier zurück – das sich in dieser Belebung und Personifizierung dem kindlich-animistischen Spielverhalten anähnt – oder stellen ein von Kindern anthropomorphisiertes Tier innerhalb der Handlung vor. Tiere oder fantastische Figuren können in sich auf spielerische, analog-lustige Art menschliche Eigenschaften verdichten. Haar- und Hautfarbe, oftmals auch das Geschlecht oder Alter gehen in »einfachen« Tieren und Figuren auf und erhöhen eine unmittelbare Lesbarkeit und Identifikation. Darüber hinaus sind in Tieren, wie das bereits Lessing in Anlehnung an Aesop in seiner den Fabeln beigegebenen Abhandlung *Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel* festgestellt hat (vgl. Lessing 2008, S. 110), bestimmte menschliche Eigenarten oder Verhaltensweisen komprimiert und kulturell manifestiert eingeschrieben. Man denke nur an den schlaun Fuchs, an das nur scheinbar dumme Schaf, den Raben und den Igel. Kinderliteratur griff und greift auch heute noch, wie bspw. im kürzlich preisgekrönten *Das kleine Wildschwein und die Krähen*, auf diesen Schatz menschlicher Eigenheiten im »einfachen« Tier zurück.

Spielerische Einfachheit in Themen und im Handlungsverlauf

Die Themenvielfalt kinderliterarischer Texte ist heutzutage kaum zu überblicken. Wie Julia Benner formuliert, literarisiert Kinder- (und Jugend-)Literatur »das Allgemeine wie das Ungewöhnliche und fragt danach, woher wir kommen, wo wir gerade stehen und wohin wir gehen könnten« (Benner 2020, S. 59). Dieser letzte, für eine Untersuchung spielerischer Einfachheit in Kinderliteratur relevante Bereich, scheint kaum systematisierbar zu sein und muss am jeweiligen Text bzw. am jeweiligen Buch herausgearbeitet werden.



Abb. 2
Tierischer
Liebeskummer
© Sabine Kranz
(Illustration),
Yvonne Hergane
(Text). Aus: Gecko.
Die Bilderbuch-
zeitschrift, Heft 97
(2023)

In Yvonne Herganes (Text) und Sabine Kranz' (Illustration) *Ein Bär hat's schwer* beispielsweise dreht sich die Handlung um den tierischen Liebeskummer eines Bären, der von zwei Fliegen erzählt und in überwiegend dreifarbigem Zeichnungen illustriert wird:

Bär!
Wer?
Na der!
Ach du Schreck!
Schick ihn weg.
Will nicht.
Wer?
Der Bär!
Bleibt er eben.
Honig geben?
[...]
Allergie!
Wie?
Na sieh!
Armer Bär.
Doktor her!
Puh!
Gott sei Dank.

Doch nicht krank?
Liebeskummer.
Ach die Nummer ... (Hergane / Kranz, S. 3 ff.)

Die Bildgeschichte in Reimen nähert sich einem abstrakten Thema, dem Liebeskummer, in Bild und Text spielerisch, gereimt, bunt, syntaktisch auf das Notwendigste reduziert, in einem dialogischen Pingpongspiel an. Mögliche Ursachen für die Traurigkeit des Bären werden »diskutiert«, um am Ende eine Lösung für das »Problem« zu finden (»Dann .../ Ran!/ Oh Mann/Nicht fluchen,/ Bärin suchen« (ebd. S. 8) – bis mit dem Wal, der sich nach einem Aal sehnt, am Ende das Spiel wieder von vorne beginnt.

Die Sinnhaftigkeit der spielerischen Einfachheit für die Erforschung der Kinderliteratur

Hugo Aust fragt am Ende seiner eingangs zitierten Untersuchung »Von den Sprachspielen mit dem Einfachen« polemisch: »[H]eißt das, daß man vom Spiel mit dem Einfachen gänzlich ablassen soll?« (Aust 1984, S. 15). Für die Kinderliteratur muss, die vorhergehenden Überlegungen zusammenfassend, geantwortet werden: auf keinen Fall. Das Nachdenken über spielerische Einfachheit kann, so meine ich, einen notwendigen Impuls im Rahmen kinderliterarischer Bestimmungsversuche geben. Die vorhergehenden Ausführungen haben gezeigt, dass spielerische Einfachheit als »Wesenskern« der Kinderliteratur, als die ihr eigene Gesetzmäßigkeit und Logik, verstanden werden kann. Unter Rückgriff auf Spiel und Einfachheit lassen sich die poetischen, die ästhetischen und narrativen Verfahren von Kinderliteratur herausarbeiten. Dabei tritt die Adressierung nicht in den Hintergrund, sondern geht vielmehr im Konzept der spielerischen Einfachheit auf. Spielerische Einfachheit erscheint in diesem Sinne als Mittel, mit dem Kinder die Welt in nuce, kondensiert und klar zugleich, begreifen und erkennen können. Kinderliterarische Einfachheit ist spielerische Bemächtigung der Welt. Auf spielerisch-einfache Weise eröffnen sich in der Literatur für Kinder Wege zum Verstehen der Welt und zur Teilhabe an ihr.

Primärliteratur

Atak (2021): Piraten im Garten. München: Antje Kunstmann

Hergane, Yvonne (Text) / Kranz, Sabine (Illustration) (2023): Ein Bär hat's schwer. In: Gecko (97)

Inden, Charlotte (2019): Bei mir zu Hause wohnt ein Tiger. Kleine Geschichten zum Vorlesen. Unter Mitarbeit von Pe Grigo. München: Carl Hanser

Maar, Paul (2004): Kreuz und Rüben, Kraut und quer. Das große Paul Maar-Buch. Unter Mitarbeit von Verena Ballhaus. Hamburg: Oetinger (Elefant)

Maar, Paul (2023): Die einfachen Wörter. In: ders.: Schön sind Wörter, die einfach sind. Gedichte von Paul Maar. München: Verlag Sankt Michaelsbund, S. 72

Sekundärliteratur

Anz, Thomas / Kaulen, Heinrich (2008): Einleitung. Vom Nutzen und Nachteil des Spielbegriffs für die Wissenschaften. In: dies. (Hg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin [u. a.], S. 1–10

- Aust, Hugo (1984): Von den Sprachspielen mit dem Einfachen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58, H. 1, S. 1–15
- Bannasch, Bettina (2007): Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das »bildende Bild« im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts. Göttingen
- Becker, Maria (2019): »So was kurzes!?« – Poesie und Einfachheit in der Kinderlyrik. In: leseforum.ch, S. 1–13
- Benjamin, Walter (1972): Aussicht ins Kinderbuch. In: ders.: Gesammelte Schriften. Band IV, 2. Hg. v. Rolf Tiedemann (u. a.). Frankfurt/M., S. 609–614
- Benner, Julia (2020): Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in der BRD. In: Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart, S. 51–61
- Benner, Julia / Ullmann, Anika (2019): Doing Age. Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung. In: Jahrbuch der GKJF, S. 145–159
- Blume, Svenja / Nix, Angelika (2008): Kindheit: von der Lebensphase zur Lebenseinstellung. Das »kulturelle Alter« als literaturwissenschaftliche Herausforderung. In: Freiburger GeschlechterStudien 22, S. 337–355
- Bock, Bettina M. / Dreesen, Philipp (2018): Sprache und Partizipation in Geschichte und Gegenwart. Bremen
- Boie, Kirsten / Ritter, Michael (2022): »Ich glaube einfach, dass jeder Mensch einen politischen Auftrag im Leben hat«: Interview mit Kirsten Boie. In: Preis, Matthias [u. a.] (Hg.): Standortbestimmungen. Neun Gespräche über Kinder- und Jugendliteratur. München, S. 22–33
- Boyken, Thomas (2023): Handlungssystem und Symbolsystem. Überlegungen zum heuristischen Mehrwert innerhalb der Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Jahrbuch der GKJF, S. 118–129
- Caillois, Roger (2017): Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Durchgesehene und erw. Ausg. Berlin
- Fajen, Robert (2015): Zur Einführung: Aufklärung und Spiel. In: ders. (Hg.): Amüsement und Risiko. Dimensionen des Spiels in der spanischen und italienischen Aufklärung. Halle, S. 7–15
- Frickel, Daniela A. (2021): Textpassung. Theoretische und empirische Ansätze zur Ermittlung der Gegenstandsadäquanz von (literarischen) Texten zwischen »Einfachheit« bzw. »Verständlichkeit« und »Komplexität«. In: Boelmann, Jan (Hg.): Forschungsfelder der Deutschdidaktik. Baltmannsweiler, S. 185–201
- Gess, Nicola (2009): »Magisches Denken« im Kinderspiel. Literatur und Entwicklungspsychologie im frühen 20. Jahrhundert. In: Anz, Thomas / Kaulen, Heinrich (Hg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin [u. a.], S. 295–314
- Glaserapp, Gabriele von (2018): Suchbewegungen. Jugendliterarische Positionsbestimmungen vor und nach der Jahrhundertwende. In: Bannasch, Bettina / Matthes, Eva: Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster [u. a.], S. 47–64
- Groos, Karl (1973): Die Spiele der Menschen. Nachdruck der Ausgabe Jena, Verlag Gustav Fischer 1899. Hildesheim [u. a.]
- Hamburger, Käte (1957): Die Logik der Dichtung. Stuttgart
- Hansen-Löve, Aage A. (2014): Kunst/Spiele. Einiges zum literarischen Ludismus. In: Kretzschmar, Dirk (Hg.): Spiel und Ernst. Würzburg, S. 243–270

- Hüsson, Dorothea (2023): Das kindliche Spiel und Literatur – eine Annäherung. In: Bernhardt, Sebastian / Dichtl, Eva-Maria (Hg.): Frühkindliches Spiel und literarische Rezeption. Perspektiven der Kindheitspädagogik und der Literaturdidaktik. Berlin, S. 53–78
- Huizinga, Johan (2009): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. 21. Aufl. Reinbek b. Hamburg
- Jacob, Joachim (2005): Einfalt. Zu einigen ästhetischen und rhetorischen Implikationen eines pietistischen Leitbegriffs. In: Sträter, Udo (Hg.): Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2001. Halle (Saale), S. 341–351
- Jacob, Joachim / Hennig, Mathilde (2022): Literatur in vereinfachter Sprache: Einfachheit und literarische Ästhetik. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52, S. 89–121
- Jolles, André (1974): Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 5. Aufl. Tübingen
- Koschorke, Albrecht (2017): Einleitung. In: ders. (Hg.): Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015. Stuttgart, S. 1–10
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2020): Begriffsdefinitionen. In: Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart, S. 3–9
- Largier, Niklaus (2017): Praktiken der Einfachheit. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015. Stuttgart, S. 11–18
- Lessing, Gotthold Ephraim (2008): Von dem Gebrauche der Tiere in der Fabel. In: ders.: Fabeln. Abhandlungen über die Fabel. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart, S. 105–115
- Lexe, Heidi (2003): Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien.
- Lypp, Maria (1984): Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt/M.
- Lypp, Maria (2000a): Das kalkulierte Einfache. Zum Kunstcharakter der Anfangsliteratur. In: dies. (Hg.): Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt/M., S. 65–73
- Lypp, Maria (2000b): Zum Begriff des Einfachen in der Kinderliteratur. Ein Diskussionsbeitrag. In: dies. (Hg.): Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt/M., S. 75–77
- Lypp, Maria (2025): Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur (1984). Hg. v. Thomas Boyken und Hans-Heino Ewers. In Zusammenarbeit mit Lucas Lypp. Weinheim.
- Meibauer, Jörg (2014): Einfachheit, Anpassung und Early Literacy. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 44, H. 174, S. 9–23
- O’Sullivan, Emer (2016): Einfachheit im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. In: Burwitz-Melzer, Eva / O’Sullivan, Emer: Einfachheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Ein Gewinn für den Fremdsprachenunterricht. Wien, S. 17–32
- Saracho, Olivia N. / Spodek, Bernard (1995): Children’s play and early childhood education: insights from history and theory. In: Journal of Education, 177, H. 3, S. 129–148
- Scherer, Gabriela (2018): Die Kategorie der »Einfachheit« und das »einprägsame« Bild im (Kinder-)Buch. In: Bannasch, Bettina / Matthes, Eva (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Historische, erzähl- und medientheoretische, pädagogische und therapeutische Perspektiven. Münster [u. a.], S. 85–104
- Schiavoni, Giulio (2011): Zum Kinde. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart [u. a.], S. 373–385

- Waldow, Stephanie (2005): Kindlicher Sprachgestus als sprachreflexive Erzählform: *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* gelesen mit Walter Benjamin. In: Arend, Stephanie (Hg.): Irmgard Keun (1905–2005). Deutungen und Dokumente. Bielefeld, S. 145–160
- Wild, Reiner (2008): Von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Vorbemerkung. In: ders. (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. vollst. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart [u. a.], S. 343–346

Netzquellen

Literaturhaus Frankfurt: Literatur in einfacher Sprache.

<https://literaturhaus-frankfurt.de/einfache-sprache/> [Zugriff am 28.02.2025]

Kurzvita

Dr. Theresia Dingelmaier ist Akademische Rätin auf Zeit an der Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. In ihrer 2019 verteidigten Dissertation untersuchte sie deutschsprachige jüdische Märchen. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen neben deutsch-jüdischer und Exilliteratur die Literatur der Empfindsamkeit, (historische) Kinder- und Jugendschriften und -medien, Märchen und fantastische Literatur, Spieltheorien sowie Literatur und Künstliche Intelligenz.

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

2025

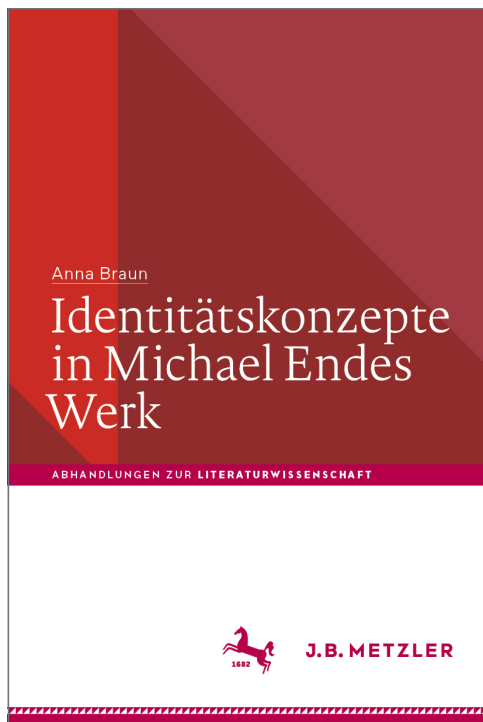
REZENSIONEN

Verzeichnis

- 171 Braun, Anna: *Identitätskonzepte in Michael Endes Werk* (LEA BACHMANN)
- 173 Brenne, Andreas / Schleburg, Florian / Thüring, Laura (Hg.): *Wer hat Angst vor Winnetou? Karl May im Spannungsfeld postkolonialer Diskurse* (ANNETTE KLIEWER)
- 175 Corbett, Emily: *In Transition. Young Adult Literature and Transgender Representation* (DAVID LENN LIEBENTHAL)
- 177 Dammers, Ben: *Bilderbuchperipherien. Mediale Räumlichkeit und Blickbewegungen im Bilderbuch* (ASTRID HENNING-MOHR)
- 178 Drogi, Susanne / Naugk, Nadine (Hg.): *Begegnungen von Jung und Alt in der Kinder- und Jugendliteratur. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven* (ANNA-MAGDALENA SCHRÖDER)
- 180 Ewers, Hans-Heino: *Bild/Text – Text/Bild. Werkgerechte Rezeption von Bilderbüchern und illustrierten Kinderbüchern in bildlinguistischer Perspektive* (SABINE FUCHS)
- 182 Grünewald, Dietrich: *Grenzverkehr. Comic und Bildende Kunst* (ANDREAS HAPKEMEYER)
- 184 Hochreiter, Susanne / Loidl, Sonja / Rauchenbacher, Marina / Serles, Katharina (Hg.): *Graphisches Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur* (HEIKE ELISABETH JÜNGST)
- 186 Jagdschian, Larissa Carolin: *Travelling Memories. Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur über die Flucht während des Nationalsozialismus und aus der DDR* (THERESIA DINGELMAIER)
- 188 Kagelmann, Andre / Lex, Heidi / Lötscher, Christine (Hg.): *Körper erzählen. Embodiment in Kinder- und Jugendmedien* (JOHANNA HÄHNER)
- 191 Leingang, Oxane / Schenk, Klaus (Hg.): *Ost-westlicher Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur* (SUSANNE BLUMESBERGER)
- 193 McCausland, Elly: *Risk in Children's Adventure Literature* (MANOLYA ÖZBILEN)
- 195 McGee, Chris: *Detective Fiction for Young Readers. Full of Secrets* (MANOLYA ÖZBILEN)
- 197 Messerli, Simon: *Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz. Materialästhetische Betrachtungen zum Bilderbuchwerk von Jörg Müller und Jörg Steiner* (BEN DAMMERS)
- 199 Moruzi, Kristine: *Philanthropy in Children's Periodicals, 1840–1930. The Charitable Child* (THOMAS KULLMANN)
- 201 Münschke, Frank: *Außenseiterfiguren im Jugendfilm. Theorie – Geschichte – Analyse* (JOHANNES KRAUSE)
- 203 Schwanhäuß, Anja / Ege, Moritz / Schmitzberger, Julian (Hg.): *Mädchen*Fantasien. Zur Politik und Poetik des Mädchenhaften* (ANNETTE KLIEWER)
- 205 Tydecks, Johanna: *A Dramaturgy of Nostalgia. Film Adaptations of Picturebooks* (JOHANNES KRAUSE)
- 207 Von Bassermann-Jordan, Gabriele / Fromm, Waldemar / Haug, Christine / Raabe, Christiane (Hg.): *Jella Lepman. Journalistin, Autorin, Gründerin der Internationalen Jugendbibliothek. Eine Wiederentdeckung* (NANE PLEGER)
- 208 Weinkauff, Gina: *»Bis jetzt bin ich von Zuversicht getragen.« Tami Oelfken (1888–1957). Leben und Werk* (SONJA MÜLLER-CARSTENS)

SAMMELREZENSION

- 211 Kurwinkel, Tobias / Brendel-Kepser, Ina / Bartl, Andrea (Hg.): *Tobias Krejtschi. Antje Damm* (SABINE FUCHS)
- 211 Kurwinkel, Tobias / Brendel-Kepser, Ina / Bartl, Andrea (Hg.): *Markus Lefrançois. Sybille Schenker* (SABINE FUCHS)



Braun, Anna: *Identitätskonzepte in Michael Endes Werk*. Berlin [u. a.]: J. B. Metzler, 2023 [Abhandlungen zur Literaturwissenschaft]. 396 S.

Die Popularität Michael Endes sowie sein literarisches Œuvre haben bis dato zahlreiche wissenschaftliche Publikationen hervorgebracht. Trotz der vergleichsweise umfangreichen Forschungslage, so die Verfasserin, sind viele der weniger bekannten Texte weitgehend unerforscht, ebenso steht ein Überblick über das Gesamtwerk Endes bislang noch aus (vgl. 1). Diesem Desiderat nimmt sie sich mit ihrer Dissertationsschrift über die *Identitätskonzepte in Michael Endes Werk* an und unterzieht Endes Werk einer systematischen Analyse. Dabei betrachtet sie nicht nur Endes populärste Texte wie die *Jim Knopf*-Bände (1960, 1962), *Momo* (1973), *Die unendliche Geschichte* (1979) sowie *Der Wunschkutsch* (1989). Auch andere Textsorten wie beispielsweise die Gedichtsammlung *Das Schnurpsenbuch* (1969), die Kurzgeschichtensammlung *Der Spiegel im Spiegel* (1984), das Drama *Die Spielverderber* (1989) und das Bilderbuch *Der Teddy und die Tiere* (1993) finden Eingang in das Textkorpus der Dissertation. Der beeindruckende Umfang des Textkorpus begründet unter anderem auch die Kürze der (Unter-)Kapitel zu den einzelnen Primärtexten, welche eine überblicksartige Rezeptionserfahrung begünstigen.

Bereits die Einleitung positioniert die Monografie im aktuellen Forschungsdiskurs und begründet den Einbezug bzw. die Auslassung potenzieller Forschungsperspektiven auf Michael Endes Werk. Die Auswahl der Identitätstheorien als methodische Grundlage wird nachvollziehbar begründet und im darauffolgenden theoretischen Teil präzise erläutert. Darüber hinaus merkt Braun an, dass die Monografie es sich nicht zum Ziel setzt, ein »Methodenkompendium vorzuschlagen« (57), wodurch die Ziele der Publikation von Beginn an klar kommuniziert werden. Der Komplexität der Identitätsdiskurse Endes geschuldet, stellt die Verfasserin nach einer kurzen Geschichte des Identitätsbegriffs mehrere Identitätskonzepte, unter anderem von Heiner Keupp (vgl. 18), Judith Butler (vgl. ebd.), Jan und Aleida Assmann (vgl. 40) sowie Homi K. Bhabha (vgl. 42), vor, die sie im weiteren Verlauf für die Analyse synergetisch zusammenführt.

Der Großteil der Monografie umfasst die Analysekapitel (6 bis 13), die den exemplarischen Einzelanalysen gewidmet sind. Die Kapitelstruktur orientiert sich dabei an der Erscheinungschronologie der Primärwerke und bietet dadurch eine nachvollziehbare, sinnvolle Strukturierung der Arbeit. Braun gelingt es bei der Analyse, sowohl die kanonischen als auch eher wenig bekannte Texte in einem gemeinsamen analytischen Raster zusammenzuführen, das von wiederkehrenden Motiven wie beispielsweise der Reise (vgl. 78) oder Konzepten wie Hybridität (vgl. 186, 338), Alterität (vgl. 81, 117), Ressourcenorientierung (vgl. 75, 125) und narrativer Identität(sarbeit) (vgl. 186, 221) geprägt ist. Folglich kann als zentrales Strukturprinzip der Einzelanalysen das Konzept der Identitätsarbeit – angelehnt an Heiner Keupp – als dynamischer, kontextualisierter Prozess des Selbstentwurfs verstanden werden. So stellt die Verfasserin im Rahmen der Narrationen die Suche nach dem Selbst wiederholt als ein Oszillieren zwischen Selbst- und Fremdschreibungen heraus. Hierbei arbeitet sie unter anderem die Einflüsse inszenierter gesellschaftlicher Normen wie Geschlechterrollen (vgl. 276) oder ökonomische Ressourcen (vgl. 75) heraus und zeigt so wiederkehrende Thematiken in Endes Gesamtwerk auf. Außerdem wird den Analysen teilweise eine historische Einordnung des Entstehungskontextes vorangestellt, der als Einfluss auf die Texte in der

Analyse thematisiert wird. So weist Braun beispielsweise darauf hin, dass die »Kinder-Demonstration [in *Momo*] sich als Verweis auf die Proteste und Demonstrationen der Studenten-Bewegung lesen« (130) lassen können.

Neben den literaturwissenschaftlichen Einzeltextanalysen der Primärtexte mithilfe der eingeführten Identitätskonzepte finden vor allem auch literaturdidaktische Perspektiven Einzug in die Monografie. Die Verfasserin hebt hervor, dass »der Bildungsgehalt in Wolfgang Klafkis Sinne des Primats der Didaktik vor der Methodik auf literaturwissenschaftlicher Basis herausgearbeitet werden« soll (4). Darüber hinaus nennt sie das »Potenzial der Impulse für die Identitätsarbeit der Leser*innen« (12), das in den Analysekapiteln wiederholt als eigenes Unterkapitel zur Geltung kommt. Auch Lehrplanverweise (vgl. 58f.) sowie Anmerkungen für potenzielle Unterrichtseinsätze (vgl. u.a. 175, 215) finden im Rahmen der literaturdidaktischen Impulse Eingang. Somit kommt nicht nur literaturwissenschaftlichen, sondern auch Rezeptionsästhetischen und literaturdidaktischen Impulsen wiederholt Aufmerksamkeit zu.

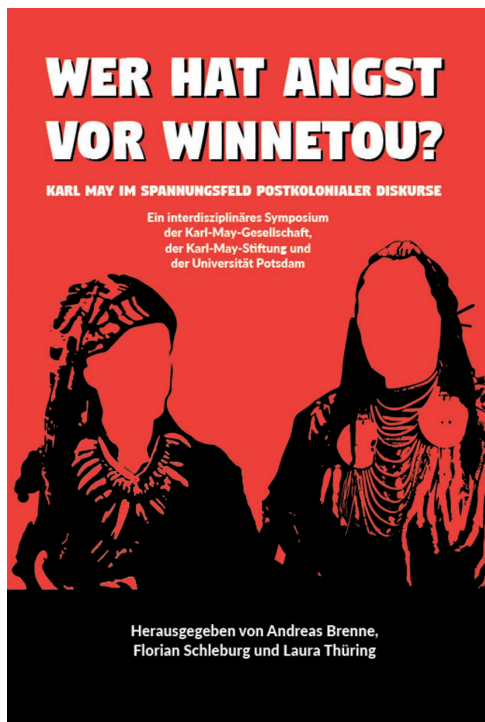
Insgesamt zeigt die Dissertation, dass sich Anna Braun gründlich mit der vorhandenen Sekundärliteratur auseinandergesetzt hat und den Analysen somit eine gute theoretische Fundierung zugrunde legt (vgl. Kap. 2–5). So werden Forschungsperspektiven eingebracht, Definitionen für die Monografie ausdifferenziert (vgl. 22) und vorhandene Konzepte, beispielsweise die Diskussionen um die Literaturrezeption, kritisch reflektiert (vgl. 52f.). Die gründliche Lektüre zeigt sich auch an den zahlreichen intertextuellen Primärtextreferenzen in Endes Werk (vgl. u.a. 9, 197), die die Forscherin nennt und dadurch eine Basis für detailliertere Auseinandersetzungen in weiteren Forschungsarbeiten schafft.

So überzeugend die Arbeit in theoretischer und analytischer Hinsicht ist, sind doch einige Aspekte eher kritisch zu betrachten. Es werden im Rahmen der Monografie zwar wie intendiert viele Texte betrachtet, allerdings verbleiben sowohl die literaturwissenschaftlichen als auch die literaturdidaktischen Überlegungen oftmals an der Oberfläche und gehen zu selten in die Tiefe. Darüber hinaus werden zwar Begrifflichkeiten wie »Rassen« (62, 65) oder das N-Wort (vgl. 107) als historisch problema-

tisch eingeführt, doch deren unadaptierte Wiedergabe im Fließtext hätte von einer Anpassung oder stärkeren begrifflichen Reflexion profitiert. Ein sensiblerer Umgang mit Begriffen, wie ihn Shankar Raman bereits 1995 in Bezug auf den Begriff der »Rasse« forderte, wäre hier folglich wünschenswert gewesen.

Insgesamt bietet Brauns Dissertation jedoch nicht nur einen fundierten Überblick über Michael Endes literarisches Œuvre, sondern eröffnet auch neue Perspektiven für literaturwissenschaftliche sowie -didaktische Anschlussforschung – insbesondere hinsichtlich der bislang weniger erforschten Texte. Somit schließt die Untersuchung ein vorhandenes Forschungsdesiderat, indem sie Identitätskonzepte als Analyseinstrumente systematisch auf Michael Endes Gesamtwerk anwendet.

LEA BACHMANN



Brenne, Andreas / Schlegel, Florian / Thüring, Laura (Hg.): *Wer hat Angst vor Winnetou? Karl May im Spannungsfeld postkolonialer Diskurse*. München: kopaed, 2024. 341 S.

Im Sommer 2022 gab es in Deutschland die sogenannte Winnetou-Debatte. Der Auslöser war die Entscheidung des Ravensburger Verlags im August 2022, zwei Begleitbücher zum Kinderfilm *Der junge Häuptling Winnetou* aufgrund von Kritik zurückzuziehen. Der Verlag begründete dies damit, dass die Bücher romantisierende Klischees und Stereotype über indigene Völker Nordamerikas reproduzierten. Diese Entscheidung löste eine intensive öffentliche Debatte aus: Befürworter des Rückzugs argumentierten, dass die Winnetou-Geschichten koloniale Stereotype fortschrieben, die historisch falsch und respektlos gegenüber indigenen Kulturen seien. Kritiker sahen darin ein Beispiel für übertriebene *Cancel Culture* und argumentierten, dass Winnetou ein fiktionaler Charakter sei und zugleich Teil des deutschen Kulturerbes.

Das interdisziplinäre Symposium »Immer fällt mir, wenn ich an den Indianer denke, der Türke ein« – *Kulturelle Repräsentationen im Werk Karl Mays*, das im März 2023 von der Karl-May-Gesellschaft, der Karl-May-Stiftung und der Universität Potsdam organisiert wurde, reagiert auf die aktuelle Debatte

und untersucht, inwieweit die kulturelle Aneignung im Kontext des Kolonialismus überwindbar ist und inwieweit die Texte von May als Plädoyer für Toleranz gelesen werden können. Es finden sich, verteilt im ganzen Band, vier verschiedene Ansätze: »On culture«: Der Begriff der kulturellen Aneignung wird erläutert und auf die Debatte bezogen. Dabei betont Andreas Brenne in »*Lichte Höhen. Eine Gratwanderung über den Schluchten zeitbezogener Diskurse*«, dass die Figuren in Mays Werk oft einladen zur Empathie mit Diskriminierten, der märchenhafte »Wilde Westen« in Mays Werken sei ein utopischer »dritter Raum« der unterschiedslosen Begegnung. In dieselbe Richtung geht Holger Kuße, der betont, Karl May habe zu einer Aufwertung des Begriffs »Indianer« im deutschen Kontext beigetragen. Vertreter:innen der indigenen Bevölkerung Nordamerikas halten dem entgegen, die Stereotypisierung von »Indianern« habe bis heute negative Folgen für die Betroffenen. Es ist hervorzuheben, dass zwei Vertreterinnen der Community für sich selbst sprechen: Allison Aldridge-Saur verweist auf das Trauma der »Landnahme«, das bis heute bei der indigenen Bevölkerung fortduere und der romantisierten Darstellung bei May diametral entgegenstehe. Shoshana Wasserman dagegen argumentiert, dass man Leser:innen deutlich machen könne, dass es heute einen anderen Zugang zum Thema geben müsse als zu Zeiten von Karl May. Die Ethnologin Nina Reuther erklärt, warum das karnevalistische »Verkleiden« mit folkloristischen Elementen im deutschen Kontext von den indigenen Völkern als Affront gegen ihre persönliche Identität empfunden werden muss. Auch der Pop-Theoretiker Jens Balzer geht auf die Praxis der kulturellen Aneignung ein, betont allerdings, dass es auch ethisch angemessene Formen des Aneignens geben könne, wenn es zu einem Austausch auf Augenhöhe komme, denn Kulturen seien ja weder eine monolithische Größe noch etwas Geschlossenes.

»On literature« beschäftigt sich genauer mit dem Erzählwerk Mays: Helmut Schmiedt betont, die Texte Mays seien von Elementen des Rassismus wie auch des Antirassismus geprägt. Gunnar Sperveslage überträgt die Vorgehensweise Mays, Wissensvermittlung mit kultureller Aneignung zu verknüpfen, auf seine Orienttexte, in denen ebenso wie in den Wildwest-Texten problematische Aussa-

gen über ›fremde‹ Kulturen zu finden seien. Im Beitrag von Florian Krobb wird aber gezeigt, dass May gerade durch seine moralisierende Erzählerstimme die Utopie eines respektvollen Umgangs in den Kolonien entwirft und dadurch vielleicht neue Aktualität gewinnen könnte.

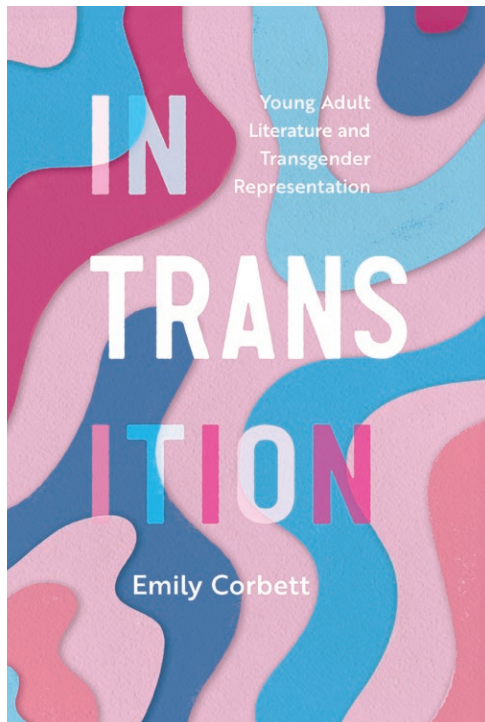
»On stage and screen« beleuchtet die Umsetzung von Mays Werk auf Bühnen und im Film: Jörg Jeanski zeigt anhand der Untersuchung von Musik in Karl-May-Filmen, wie sehr die Figur Winnetou in das deutsche kollektive Gedächtnis eingegangen ist. Auch A. Dana Weber widmet sich der performativen Umsetzung des Stoffes, nämlich den Bühnenaufführungen bei den Karl-May-Spielen. Obwohl sehr traditionsgebunden angelegt, seien sie doch einem ständigen Wandel unterworfen. Lisa Pychlau-Ezli untersucht die szenische Umsetzung von Karl Mays Roman *Der Ölprinz* in Elspe aus dem Jahr 2021 und kritisiert vor allem die Praxis, dass Weiße Schauspieler die Rollen von indigenen Figuren übernommen haben. Der ehemalige Winnetou-Darsteller Jean-Marc Birkholz berichtet von der persönlichen positiven Wirkung der Identifikation mit dem »edlen Wilden«, angeregt durch die Werke von Karl May.

»On display« fragt nach der angemessenen Präsentation von May im musealen Kontext: Dabei geht Frank Usbeck von grundlegenden Fragen der Präsentation von »Indianern« in deutschen ethnologischen Museen aus. Schon seit der »Indianer«-Begeisterung um 1900 gebe es Diskussionen um die Angemessenheit des Dargestellten – das zeigten Museumsführer. Markus H. Lindner erklärt mit Hilfe der Untersuchung *Decolonizing museums* von Amy Lonetrees (2012), wie Museen hier zu reagieren hätten: »das Heranziehen spezifischen Wissens, ein [...] nachhaltiger Dialog und die Berücksichtigung individueller Wünsche« könnten den Austausch fördern. Robin Leipold, der wissenschaftliche Direktor des Karl May Museums in Radebeul, betont im Gespräch mit Andreas Brenne, dass man bereits auf dem Weg sei, Mays traditionelle Narrative im Museum zu kontextualisieren. Der Künstler Ruppe Koselleck zeigte während der Tagung eine Performance, bei der er mit ursprünglich aus Amerika eingeführten Wirtschaftsgütern (Kartoffeln, Mais und Tomaten) jongliert. Diese Herangehensweise bezeichnet er als »postkolonialen Ablass«.

Bernhard Schmid, der Karl Mays Werke verlegt, warnt vor Zensur: Die Gefahr sei, dass die europäische Kolonialgeschichte tabuisiert und damit vergessen würde, wenn unliebsame Begriffe gestrichen würden. Wichtig sei allerdings ein »Wille zur Verständigung« zwischen den kontroversen Positionen. Das gelte auch für den Schulbereich, so Christian Dawidowski, der aber hauptsächlich die Hürden betont, die der Integration der May-Texte entgegenstehen (nicht kanonisierte Texte außerhalb des Mainstreams, Lesen gegen den Strich). Innerhalb der Karl-May-Gesellschaft wird aktuell an einer kommentierten Anthologie von Primärtexten für den schulischen Bereich gearbeitet, in der der Gegensatz zwischen historischer Realität und literarischer Fiktion zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Thema »literarische Fiktionalität« führen soll.

Alle Beiträger:innen wehren sich letztlich gegen Eingriffe in die Texte: »Denn kritisches Denken kann schließlich nur durch die Konfrontation mit problemhaltigem Material befördert werden.« (21) Der Tagungsband ist demnach eine gute Möglichkeit, sich mit dem Thema der kulturellen Aneignung und mit den Möglichkeiten einer neuen Karl-May-Lektüre auseinanderzusetzen.

ANNETTE KLIEWER



Corbett, Emily: *In Transition. Young Adult Literature and Transgender Representation*. Jackson: University Press of Mississippi, 2024 [Children's Literature Association series]. 224 S.

Die Themen Gender und Queerness sind immer wieder in den Blick der Kinder- und Jugendliteraturforschung geraten, dennoch existiert bislang keine wissenschaftliche Monografie, die sich ausführlich dem Thema Transgender widmet, obwohl es im gesellschaftlichen Diskurs und dadurch auch zunehmend in der Jugendliteratur an Relevanz gewinnt. Mit ihrer Monografie *In Transition* bemüht sich Emily Corbett, diese Lücke zu schließen. Sie legt dar, dass die vorliegende Untersuchung noch zwanzig Jahre zuvor aus Mangel an Material nicht möglich gewesen wäre, während sie am Ende ihres Forschungszeitraums aufgrund des rapiden Anstiegs die publizierten Titel nur selektiv behandeln konnte. Seit Mitte der 2010er-Jahre beobachtet Corbett in der Jugendliteratur eine schnell ansteigende Produktion von Texten mit trans Thematiken sowie einen Wandel in Themen, Produzent:innen und Genres, der mit der veränderten gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung von trans Personen einhergeht. Die Verfasserin widmet sich dabei einer Bestandsaufnahme von Jugendromanen mit explizit als trans markierten Figuren und

beschäftigt sich mit englischsprachigen Texten, die zwischen 2004 und 2022 publiziert wurden. Corbett gelingt es, die Überschneidungen der Inszenierung zwischen »trans-ness« (passim) und Adoleszenz zu zeigen, indem sich beide Konzepte innerhalb der Jugendliteratur meist durch Liminalität und imaginierte Zielgerichtetheit (der angestrebte Geschlechtsausdruck einerseits, das Erwachsenenalter andererseits) auszeichnen.

Die fünf auf die Einleitung folgenden Kapitel sind thematisch und in ihrer grundlegenden Ausrichtung chronologisch geordnet, wodurch sich die inhaltliche Entwicklung innerhalb des betrachteten Zeitraums nachvollziehen lässt und wiederkehrende Elemente trotz aller Heterogenität der Texte hervorgehoben werden. Das erste Kapitel befasst sich mit fünf Werken aus den Jahren 2007 bis 2015, die »trans-ness« in der Form von »problem novels« (14) von cis Autor:innen behandeln. In diesem Kontext entwickelt sich ein »protocanon« (28), dessen Genrekonventionen für die Darstellung von trans Figuren und Thematiken in der Jugendliteratur prägend wurden, wie der Fokus auf den Wunsch eines geschlechtlich normativen Körpers oder die Verknüpfung von »trans-ness« und Ausgrenzung. Trans Figuren werden hier in erster Linie als tragische, divergente Figuren inszeniert, es wird »trans-ness as a solvable problem« (42) präsentiert, dessen Lösung die Legitimation durch cisgeschlechtliche Figuren ist, wie Peers oder Familie. Die körperliche Transition wird den Figuren meist als angestrebte, künftige Entwicklung in Aussicht gestellt.

Im zweiten Kapitel widmet sich Corbett dem peritextuellen Material und bezieht sich auf ihren 2020 erschienenen Artikel zu dem gleichen Thema. Zeitlich verortet wird das Kapitel zwischen 2015 und 2020, parallel zu aufkommenden Diversitätsforderungen gegenüber dem jugendliterarischen Buchmarkt. Corbett zeigt, wie peritextuelle Markierungen Bücher mit trans Thematik zum einen sichtbar machen, sie aber zugleich auch abgrenzen und wie die Adressierung an trans wie auch cis Rezipient:innen gestaltet wird. Der Buchmarkt und seine Kommunikationswege werden hier als maßgebliche Faktoren der jugendliterarischen Textproduktion in den Blick genommen.

Im anschließenden Kapitel wird das Genre Fantasy näher betrachtet und durch Analysen zweier nach

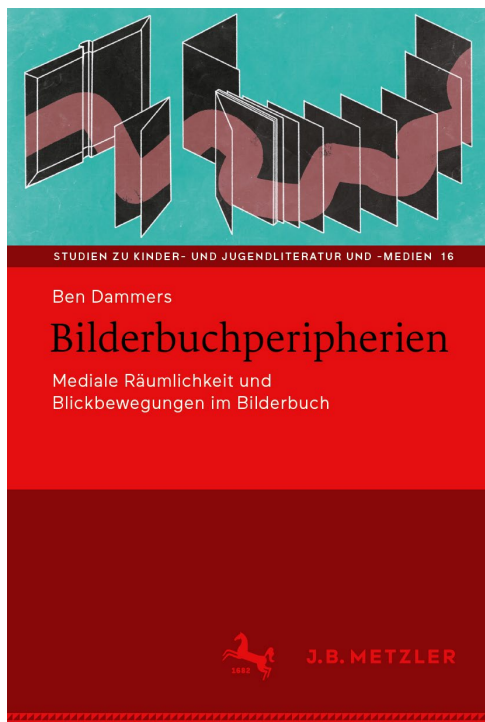
2015 erschienener Superheld:innen-Romanreihen vertieft. Corbett sieht in dem Genre die Chancen einer fiktionalen Loslösung aus diskriminierenden (hetero-, cis- oder altersnormativen) Strukturen einerseits, andererseits jedoch auch die dramatische Überspitzung zum Beispiel im Rahmen von dystopischen Texten oder die Verknüpfung von Transfeindlichkeit mit Superschurk:innen. In diesen Texten wird die Überwindung dieser Strukturen durch trans Jugendliche mit außergewöhnlichen Fähigkeiten zum genretypischen Sieg des Guten über das Böse, und sie dienen so dem Empowerment.

Mit der Beziehung zwischen Eltern und trans Jugendlichen beschäftigt sich das vierte Kapitel. Corbett bezieht sich dabei wiederholt auf die außertextuelle Lebensrealität von trans Jugendlichen, vor allem während des Covid-Lockdowns, und verweist auf Texte, in denen die Protagonist:innen gegenüber dem eigenen Geschlecht eine Autorität haben, welche die der Elternfiguren übersteigt, und so ebenfalls zur Selbstermächtigung beitragen. Zugleich wird die enge Verknüpfung von »trans-ness« und familiären Konflikten in den Texten als problematisch gekennzeichnet.

Den Abschluss bildet ein Kapitel, in dem Memoiren von jungen trans Autor:innen, vor allem von YouTube-Persönlichkeiten, in den Blick genommen werden. Corbett verweist dabei auf die Traditionslinie autobiografischen Schreibens von trans Personen und erweitert den Blick durch die jugendliterarische Perspektive, den Bezug zu sozialen Medien und die damit einhergehende Community-Bildung. Im Anhang befindet sich eine Tabelle mit Titeln, die zwischen 2004 und 2022 publiziert wurden; sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, hilft aber dennoch, den Anstieg der transthematischen Texte in diesem Zeitraum zu visualisieren (ein wenig irritieren dabei zwei niederländische Titel, auf die Corbett an keiner Stelle ihrer Untersuchung Bezug nimmt). Auch innerhalb der einzelnen Kapitel verliert sich Corbett gelegentlich in Auflistungen. Dies mag bei einer Quantifizierung der Titel helfen, wirkt gelegentlich jedoch wie eine bloße und daher wenig zielführende Auflistung der gesichteten Titel. Die große Leistung der Monografie ist nicht eine Erarbeitung neuer Theorien, sondern das Zusammentragen von Befunden bestehender Forschung, das erstmals in diesem Umfang speziell auf trans

Jugendliteratur angewandt wird. Bei einem verhältnismäßig neuen Thema, das einer rasanten Entwicklung unterliegt, kann eine Arbeit wie diejenige Corbetts immer nur eine Momentaufnahme darstellen; daher bezieht sich der Titel *In Transition* nicht nur auf die geschlechtliche Transition der Figuren, sondern auch auf die fortlaufenden Wandlungen auf der Produktionsebene. So liegt mit der Monografie eine sehr ergiebige Betrachtung zu einem politisch aktuellen und zugleich einem starken Wandel unterliegenden Thema der Jugendliteratur vor, die viele Anknüpfungspunkte für weitere Forschungen anbietet.

DAVID LENN LIEBENTHAL



Dammers, Ben: *Bilderbuchperipherien. Mediale Räumlichkeit und Blickbewegungen im Bilderbuch*. Berlin: Metzler, 2024 [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 16]. 372 S.

Ben Dammers' Arbeit über das Wesen und die Rezeption von Bilderbuchperitexten ist ein bedeutender fachwissenschaftlicher Beitrag, das Bilderbuch als eigene (und nicht nur kinderbuchspezifische) Gattung zu erfassen, in der die Materialität die »Infrastruktur des Kunstwerks« bildet. Dafür begibt sich Dammers mitten in die literaturwissenschaftliche Debatte, ob die Peripherie des Bilderbuchs als eigenständige Peritexte oder aber als Text zu erfassen sind. Dammers entwirft in seiner Dissertationsschrift als Antwort darauf ein theoretisches Konzept, das die räumliche Verschränkung von Schrift, Bild, Vorsatz, Titel, Titelei etc. als semiotisches Prinzip erfasst und als Rahmung von Inhalt und Ausführung erkennt. Das Bilderbuch ist somit in seiner Gestaltung wie auch in seiner Rezeption als Raum zu erfassen, durch den sich die Lesenden bewegen und dadurch die Narration erfassen.

In der anschließend vorgenommenen Kategorisierung, die den narrativen Charakter der peritextuellen Aspekte an Bilderbuchbeispielen ausführt, wird der aktuelle Forschungsstand der Materialitäts- und Bilderbuchwissenschaft nicht nur zu-

sammengefasst. Vielmehr führt Dammers hier die disziplinären Zugänge zusammen, ergänzt sie um literaturphilosophische Ansätze zur Texterfassung bzw. zum erweiterten Textbegriff und trägt so zur Bestimmung des Begriffs der Bilderbuchperipherie als eines narrativen Textrahmens bei. Auf diese Weise gestaltet Dammers' Arbeit die aktuelle Debatte um die Materialität des (Bilder-)Buches als narratives Element entscheidend – weist er doch nach, wie deutlich die Peripherien des Buches Anteil am narrativen Aufbau der Erzählungen haben. Diese wirkungsästhetische Untersuchung ergänzt Dammers im Folgenden mit einer Blickuntersuchung. Damit gelingt ihm eine literaturwissenschaftliche Verbindung, die nicht selbstverständlich ist: eine Verknüpfung von Wirkungs- und Rezeptionsästhetik. Während im Allgemeinen narratologische und ästhetische Untersuchungsmethoden das Entwickeln der Geschichte anhand ihrer materiellen und narratologischen Muster erarbeiten können, literaturdidaktische Methoden hingegen durch ihre Empirie rezeptionstheoretische Antworten auf die Adaption dieser Wirkungsweisen liefern können, verbindet Dammers diese beiden Zugänge für die Analyse der (materiellen) Bilderbuchrezeption.

Abgeleitet aus dem materiell-narratologischen Duktus der Bilderbuchperipherien interessiert Dammers dabei die Kommunikation als Raumbeziehung zwischen den Buchmarkierungen, die aus der Peripherie eine Rahmung der Erzählung initiieren, und den Aufmerksamkeitsmarkern der Lesenden. Heraus kommt dabei eine besonders strukturierte empirische Untersuchung, wie sich der Text in der Rezeption herstellt und Abhängigkeiten von Schrift- und Bildbetrachtungen enthüllt.

Dammers' Untersuchungsdesign ist dabei besonders breit aufgestellt. Vom Aufbau des Auges über die Theorien der Blickbewegungen beim Lesen bis hin zu einer permanenten Transparenz seiner Untersuchungsmodi und Zwischenergebnisse liegt eine besonders saubere und damit überzeugende empirische Methodik vor.

Dammers kann schließlich eine deutliche Unterscheidung der Peripherie- und Zentrumsbetrachtung von Schrift und Bild ausmachen. Als wesentliche Gründe dafür erfasst er die Unkonventionalität von paratextuellen Peripherieelementen, Leerstel-

len, Unzuverlässigkeiten und Detailreichtum und stellt auf diese Weise fest, dass Rezipient:innen »Sehgewohnheiten nicht allein aufgrund ihrer Position im Buch (übergehen), sondern [...] bereits [...] Marker wahr(nehmen), die Aufschluss darüber geben, ob die Sehfläche relevant für die Rezeption des Buches ist« (221). Das gilt auch dann, wenn Schrift topographisch unkonventionell eingesetzt wird.

Der Einbezug der Bilderbuchmaterialität in das Erfassen der Narration hängt dabei – Dammers zufolge – in besonderem Maße von der Bewusstheit der Konventionen von Materialität ab. Aufmerksamkeiten variieren nach Lesealter und Schriftkompetenz. Interessant ist, dass, wenn die Rezipient:innen das Zentrum einmal mit ihren Blicken betreten haben, sie zur Erfassung der Narration zwar innerhalb des Zentrums hin und her blättern, selten aber die Peripherie erneut einbeziehen. Aus diesen Beobachtungen lassen sich didaktische Implikationen ableiten, die das Bewusstsein der Bilderbuchperipherie für die Interpretation und die literarische Kompetenz als förderungswürdig annehmen.

Durch diese Verknüpfung wird Ben Dammers' Arbeit zu einem intra- und interdisziplinären Meilenstein, weil sie fachwissenschaftliche, didaktische und empirische Forschung über den Gegenstand des Bilderbuches miteinander verknüpft. Für die Bilderbuchforschung im Besonderen kann diese Arbeit zur Grundlage eines neuen methodisch-theoretischen Zugangs zum Gegenstand werden.

ASTRID HENNING-MOHR



Drogi, Susanne / Naugk, Nadine (Hg.): *Begegnungen von Jung und Alt in der Kinder- und Jugendliteratur. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven*. Berlin: Frank & Timme, 2024 [Literatur – Medien – Didaktik; 8]. 272 S.

Die Kategorie Alter ist in Medien für Kinder und Jugendliche allgegenwärtig. Nicht nur durch ihre Adressierung an vorwiegend junge Rezipierende, sondern auch, weil sie besonders häufig junge und alte Figuren sowie ihre (intergenerationellen) Beziehungen darstellen. Die Verbindung von Age Studies und Kinder- und Jugendmedienforschung fokussierte im deutschsprachigen Raum neben dem Sammelband *Familienaufstellungen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien* (Roeder / Ritter 2017) bislang vor allem die Monografie *Das Alter in der Literatur für junge Leser* (Pries-Kümmels 2005). Literaturtheoretisch einschlägig für die Verknüpfung von Age Studies und Kinder- und Jugendliteraturforschung ist der Beitrag »Doing Age. Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung« (Benner / Ullmann 2019).

Dem bis heute in Literaturwissenschaft und -didaktik nicht ausreichend beleuchteten Thema intergenerationeller Beziehungen widmet sich der Sammelband von Susanne Drogi und Nadine Naugk, in dem *Begegnungen von Jung und Alt in der Kin-*

der- und Jugendliteratur im Fokus stehen. Sein Ziel ist insbesondere die Erweiterung der Forschungsgrundlage durch die Analyse einschlägiger Texte aus unterschiedlichen Gattungen für Kinder und Jugendliche. Indem er die Verhältnisse von einerseits jungen Figuren wie Kindern und Jugendlichen und andererseits alten Figuren wie (Ur-)Großeltern in den Blick nimmt, möchte der Sammelband die »Vielgestaltigkeit intergenerationaler Beziehungen« (14) erschließen.

In ihrer Einleitung verweisen Susanne Drogi und Nadine Naugk auf die zahlreichen aktuellen Neuerscheinungen in der Kinder- und Jugendliteratur, die die Bandbreite an Beziehungen zwischen den Generationen thematisieren. Dabei spielen auch eine kritische Reflexion von Altersstereotypen und die Entwicklung neuer Konzepte des Alter(n)s eine Rolle, für die nach Beobachtung der beiden Herausgeberinnen besonders zwei Gattungen geeignet erscheinen: erstens der Jugendroman, der, verglichen mit dem Kinderroman, tendenziell deutlicher mit Konventionen bricht, und zweitens das Bilderbuch, das u. a. aufgrund seiner möglichen komplexen Darstellungsweisen die Enttabuisierung von Themen wie Demenz oder Tod fördern kann. Der Hauptteil des Sammelbandes gliedert sich in drei Teile, die sich unterschiedlichen Gattungen widmen: Der erste Teil fokussiert intergenerationale Beziehungen im Bilderbuch, der zweite Teil im Kinderroman und der dritte Teil im Jugendroman sowie -film.

Fünf Beiträge befassen sich im ersten Teil mit Beziehungen von Jung und Alt im Bilderbuch: Eva-Maria Dichtl und Henriette Hoppe analysieren intergenerationale Beziehungen und ihre je unterschiedlichen Darstellungsweisen in drei ausgewählten Bilderbüchern der Autorin und Illustratorin Antje Damm. Larissa Carolin Jagdschian untersucht zwei aktuelle Bilderbücher, in denen Großmütter als Zeitzeug:innen an die Verfolgung von Juden und Jüdinnen im Dritten Reich erinnern, auf ihre postmemorialen Erinnerungsprozesse hin und arbeitet ihre narrativen Konstruktionsprozesse der Gedächtnisbildung heraus. Der Beitrag von Lisa Ingermann und Maike Rettmann befasst sich anhand des Bilderbuchs *Wie Frau B. so böse wurde ...* von Sonja Bougaeva (2014) mit dem Stereotyp der bösen Alten und seiner Dekonstruktion. Juliane Dube und

Brigitta Schröder stellen bei ihrer Analyse von zehn Bilderbüchern zum Thema Demenz eine meist einseitige, stereotype Darstellung der Krankheit fest. Der Beitrag von Nadine Naugk und Alexandra Ritter präsentiert, begleitet von Arbeitsergebnissen von Schüler:innen, didaktische Potenziale für den Umgang mit dem intergenerationalen Bilderbuch *Wie anders ist alt?* von Bettina Obrecht und Julie Völk (2022), darunter u. a. das literarische Bilderbuchgespräch oder handlungs- und produktionsorientierte Ansätze.

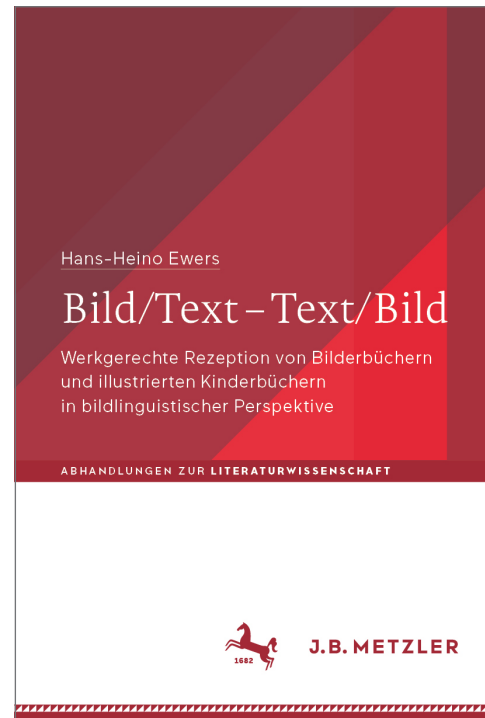
Der zweite Teil thematisiert intergenerationale Beziehungen im Kinderroman, der durch seine längere erzählte Zeit im Vergleich zum Bilderbuch auch eine längere Zeitspanne der Beziehungen von Jung und Alt darzustellen vermag. Drei Beiträge befassen sich mit dieser Gattung: Carolin John-Wennendorf und Sascha Zielinski arbeiten in ihrer Analyse heraus, wie Großelternteil und Enkelkind zu Verbündeten werden. Vera Jürgens untersucht anhand von zwei Kinderromanen, wie die kindlichen Protagonist:innen mit der Demenzerkrankung bzw. dem Tod ihres Großvaters umgehen. Inwiefern aktuelle Kriminalromane für Kinder mit traditionellen Großelternfiguren brechen, steht im Fokus der Untersuchung von Jana Mikota, die nach altersspezifischen Identitäts- und Rollenkonzepten der Texte fragt.

Die fünf Beiträge im dritten Teil schließlich fokussieren intergenerationale Begegnungen in den Gattungen Jugendroman und -film, die im Vergleich zum Bilderbuch und zum Kinderroman tendenziell am ehesten mit Altersstereotypen brechen: Astrid Henning-Mohr und Jana Mikota thematisieren in ihrem Beitrag den abgebrochenen intergenerationalen Dialog vom Roman der Weimarer Republik bis zum Post-Wende-Jugendroman der 2000er-Jahre. Susanne Drogi analysiert anhand ausgewählter Ausreißer:innengeschichten die Beziehungen zwischen jugendlichen Figuren und Figuren aus der Großelterngeneration ohne Verwandtschaftsbeziehung. Es folgen zwei Einzelanalysen: Der Beitrag von Simone Depner fokussiert den Jugendroman *Stolpertage* von Josefine Sonneson (2022), in dem der Tod des Großvaters das Leben der Protagonistin verändert. Andy Sudermann interpretiert den Roman *Ponderosa* von Michel Sieben (2016) anhand des Störungs-Konzeptes

nach Gansel (2020). Im letzten Beitrag des dritten Teils befasst sich Kristina Höch anhand dreier Literaturverfilmungen mit der filmischen Darstellung intergenerationeller Beziehungen in der NS-Zeit in Deutschland.

Insgesamt erweitert der Sammelband von Susanne Drogi und Nadine Naugk in gelungener Weise die Forschungsgrundlage der Age Studies in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendmedienforschung und stellt somit einen wichtigen Beitrag zum Forschungsfeld dar. Mit der Betrachtung unterschiedlicher Gattungen, durch Einzelanalysen und übergreifende Untersuchungen zu bestimmten Themen und Motiven gibt der Sammelband einen Einblick in die Vielfalt der Begegnungen zwischen Jung und Alt in aktuellen Kinder- und Jugendmedien. Seine Beiträge zeigen auf, inwiefern aktuelle Medien für Kinder und Jugendliche einerseits neue Alterskonzepte verhandeln (z.B. agile Großeltern) und andererseits immer noch altersspezifische Stereotype bedienen (z.B. in Bezug auf das Thema Demenz). Der Sammelband eröffnet zugleich weitere vielversprechende Forschungsmöglichkeiten: erstens die Betrachtung von anderen Gattungen wie dem Comic, zweitens einen Fokus auf das Verhältnis anderer Generationen wie dasjenige zwischen Kindern und Eltern und drittens vertiefende literaturdidaktische Perspektiven auf das Thema, für die der Sammelband bereits erste Ansätze enthält.

ANNA-MAGDALENA SCHRÖDER



Ewers, Hans-Heino: *Bild/Text – Text/Bild. Werkgerechte Rezeption von Bilderbüchern und illustrierten Kinderbüchern in bildlinguistischer Perspektive*. Berlin: J.B. Metzler, 2024 [Abhandlungen zur Literaturwissenschaft]. 136 S.

Ausgehend vom Bildmedium versucht Hans-Heino Ewers in seiner Monografie *Bild/Text – Text/Bild* eine – wie dem Untertitel zu entnehmen ist – »werkgerechte Rezeption von Bilderbüchern und illustrierten Kinderbüchern in bildlinguistischer Perspektive« zu entwickeln, um auf diese Weise, so das Anliegen des schmalen Bandes, vor allem dem Bild im Bilderbuch gerecht zu werden. Auf theoretische Grundlegungen und beschriebene »Rezeptionslenkungen durch Illustration« (31) folgen darauf basierende Analysen von Märchen(bilder)büchern. Ein Auswahlverzeichnis von 180 Bilderbüchern und illustrierten (Kinder-)Büchern bildet den Abschluss.

Wie in seinen anderen grundlegenden Werken zur Kinder- und Jugendliteratur unternimmt Ewers im ersten Kapitel eine Systematisierung: Er differenziert Begriffe (Medialität vs. Modalität) und Publikationsformen in vier Grundformen von Bild-Text-Medien (wortlose Bilderfolge; mit Schriftzeilen versehene Bilderfolge; Bilderfolge mit erklärenden oder erzählenden Begleittexten; illustrierter

Text) sowie Wahrnehmungsformen. Diese changieren laut Ewers zwischen visuell/audiovisuell lektüregestützter Bildwahrnehmung (Vorlesen) bei Bilderbüchern, visuell unterstützter Textlektüre bei illustrierten Texten sowie »[f]reie Bilder bzw. Bilderzyklen nach literarischen Vorlagen« (34). Begrifflich differenziert er des Weiteren Distributionsmedien, insbesondere Buchgattung und Darstellungsmedium, d.h. Literaturgattung. Ferner identifiziert er in der aktuellen Bilderbuchtheorie Dilemmata bei der Beschreibung von Bilderbüchern in Bezug auf die Rezeption des Bildes und des Textes sowie des Generierens der Bedeutung jedes Mediums bzw. in Kombination. Das Inbeziehungsetzen der bildlichen und verbalen Codes sieht Ewers angemessener beschrieben in einer Bild-Text- bzw. Text-Bild-Regie, gleichsam eine Vorgabe, in welcher Reihenfolge Bild bzw. Text rezipiert werden sollten. Das zweite Kapitel widmet Ewers der Frage »Wie sollten Bilderbücher gelesen werden?« (47). Dabei schlägt er vor, eine von ihm angenommene werkimmanente Leseanweisung explizit zu machen. Diese beginne, so Ewers, mit der linearen Struktur des Bilderbuches, des illustrierten Kinderbuches oder der illustrierten Werkausgabe (ausgenommen Sachbücher oder Gedicht- bzw. Kurzprosazyklen), wobei ein bewusst durch die Künstler:in gestalteter Vor- und Nachsatz als Werkteil zu integrieren wäre. Aber nicht nur die grundlegende Struktur, sondern auch die einzelnen Bilder sieht Ewers aufgrund von Bilddynamik und Blickführung als wichtige Unterstützung der Rezeption. Die konkrete Text-Bild- bzw. Bild-Text-Regie lenke die Rezeption ebenfalls, wobei der Positionierung des Textes besonderer Aufmerksamkeit gewidmet wird. Hier unterscheidet Ewers, ob in der Leserichtung zuerst der Text erscheint (d.h. links oben) oder zuerst das Bild, womit in einem Fall der Text das Bildverstehen dominiert, im anderen Fall das Bildverstehen den Text. Eine weitere sogenannte werkimmanente Regieanweisung für die Rezeption beschreibt Ewers in der Positionierung des Textes, der verschränkt oder separiert vom Bild platziert werden kann, wobei Letzteres als Möglichkeit gesehen wird, dass Künstler:innen sich weiter von der textuellen Vorlage lösen. Dass eine Rezeption der »freien, spielerischen Lektüre«, die sich der Bild-Text-Regie entzieht, möglich ist und hierbei neue Interpreta-

tionen entstehen können, lässt Ewers nicht unerwähnt. Ein Kapitel mit einer Checkliste, die einer Analyse von Bilderbüchern nach den zuvor angestellten Überlegungen gerecht werden soll, schließt sich an.

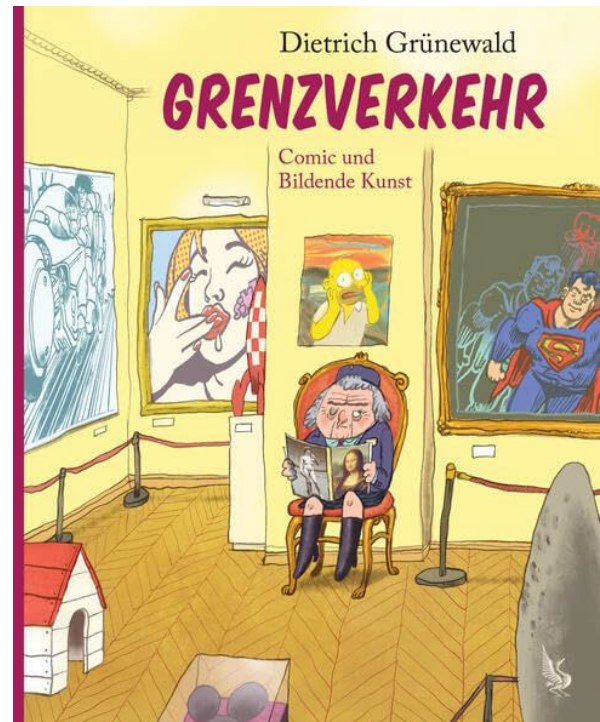
Es folgt ein Kapitel, das die Märchenillustrationen und Märchenbilderbücher der Märchengeschichten z.B. der Brüder Grimm, gekennzeichnet durch die »mehr oder weniger gedrungene Form einer Geschichte« (71), genauer untersucht. Ausgehend vom Bekanntheitsgrad dieser Geschichten sei eine spontane Bildwahrnehmung möglich, die damit auch einem »nachträglichen« Charakter (74) entspreche. Nur bei gänzlich der eigenen Vorstellung widersprechender Bilder erscheine dann der Text zur Rezeption notwendig. Aufgrund der Leerstellen, die in den überlieferten Märchentexten im Gegensatz zu den Märchenerzählungen und -novellen der Romantik vorhanden sind, ergäben sich Freiräume für Bilder. Ewers beschreibt diese »freien, künstlerisch autonomen Märchenillustrationen« (78f.), die nicht das Verständnis des Textes vorrangig im Blick haben. Zu diesen zählt er auch textlose Varianten und freie Assoziationen.

Bilderbuch- und illustrierten Buchausgaben von E.T.A. Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig* ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem mögliche Weisen des künstlerischen Herangehens an Märchen novellen, die weniger Leerstellen aufweisen, analysiert werden. Dabei kommt auch das Dilemma zwischen einer textgetreuen Bildgestaltung und der künstlerischen Freiheit anhand von Beispielen von Illustrator:innen nach 1945 zur Sprache. Ewers unterscheidet bildkünstlerische Rückbildungen (im Sinne einer Einebnung der Gegensätze von realer und phantastischer Ebene bzw. zeitlichen Verortung in eine unbestimmte Vergangenheit) von bildkünstlerischen Umsetzungen des Wirklichkeitsmärchens, die der Modernität des Textes gerecht werden.

Die von Ewers mit Blick auf die von ihm als werkgerecht bezeichnete Rezeption angebotene Herangehensweise lässt allerdings sowohl die historische Entwicklung des Bilderbuches und der Bilderbuchforschung wie auch empirische Untersuchungen zur Rezeption außer Acht. Denn der vielbeschworene *pictural turn* und die Dominanz audiovisueller Medien führten spätestens seit Jens Thieles

Grundlagenwerk *Das Bilderbuch* (2000) auch im deutschsprachigen Raum zu einer intensiven theoretisch-analytischen Auseinandersetzung mit multimodalen Texten – vor allem in der Kinder- und Jugendliteratur, vom Bilderbuch über Comic / Graphic Novel bis hin zu Filmen, Apps und Computerspielen, z.B. *Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge* (Dammers / Krichel / Staiger 2022), *Bilderbuchanalyse* (Kurwinkler 2017), *Wie Bilderbücher erzählen. Analysen multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch* (Oetken 2017), *Kinder- und Jugendfilmanalyse* (Kurwinkler / Schmerheim 2013). Unberücksichtigt bleiben sowohl bisherige Forschungen aus dem *European Network of Picturebook Research* als auch diejenigen aus dem angloamerikanischen Raum, wie z.B. von Nikolajeva / Scott *How Picturebooks work* (2006), von Nikolajeva *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (2010) und Dresangs *Radical Change. Theory, Postmodernism and Contemporary Picturebooks* (2008). Leider bietet auch die Checkliste zur Analyse (vgl. Kap. 3) keine neuen oder ergänzenden Aspekte hinsichtlich Bild- und/oder Textbetrachtung. Die Analyse des Verhältnisses von Bild und Text beschränkt sich auf die Positionierung des Textes, d.h. die beschriebene Bild-Text- bzw. Text-Bild-Regie, ignoriert jedoch das Verhältnis der Information/Narration im Bild bzw. im Text. Abschließend bleibt zu resümieren, dass dieses ungenügend lektorierte Buch trotz interessanter Aspekte und Ansätze die Erwartungen an eine fundierte theoretische Grundlegung einer werkgerechten Rezeption bedauerlicherweise nicht zu erfüllen vermag.

SABINE FUCHS



Grünewald, Dietrich: *Grenzverkehr. Comic und Bildende Kunst*. Berlin: Bachmann, 2024. 328 S.

Das Buch *Grenzverkehr. Comic und Bildende Kunst* des Kunstdidaktikers und -theoretikers Dietrich Grünewald ist das Werk eines Akademikers, der noch einmal sein wichtigstes Thema umfassend aufgreift: die Beziehungen zwischen Comic und bildender Kunst. *Grenzverkehr* ist ein ungemein kenntnisreiches Buch.

Comics hatten – das macht Grünewald von Anfang an klar – im deutschsprachigen Raum lange Zeit ein schweres Leben. Wo sie waren, war die Schund-Debatte nicht fern. Ebenso die wertende Unterscheidung zwischen Hochkultur und Populärkultur, zwischen *high* und *low*. Im Unterschied zu den USA, Frankreich oder Italien wurde in Deutschland noch lange heftig diskutiert.

Grünewald lehnt die Vorstellung ab, Comiczeichnungen sei automatisch identisch mit massenhafter und anonymer Bildproduktion. Er glaubt aber auch nicht, dass Comics ihre Authentizität verlieren, wenn sie zu Kunst werden. Für Grünewald sind Comics grundsätzlich Kunst, wenn auch nicht bildende Kunst. Er räumt aber ein, dass bei Comics keine pauschale Beurteilung möglich sei, was sich in seinem Werk in einer hohen Anzahl von Einzelanalysen niederschlägt. Grünewald definiert

seinen Arbeitsbereich klar: Comics sind für ihn »Bildgeschichten« bzw. Formen des »Erzählens mit statischer Bildfolge« (15). Während für die bildende Kunst die Narration nur eine mögliche Funktion darstellt, ist sie für den Comic konstitutiv. Der Comic kann als »ideelle« Bildfolge sogar nur aus einem einzelnen Bild bestehen (wie z.B. bei dem US-Künstler Raymond Pettibon) oder aus einem Simultanbild. Der dominante Typus des Comics basiert auf einer Sequenz mit Bild-Text-Kombination, ist somit ein Hybrid. Grünewalds Ausführungen basieren auf der Unterscheidung zwischen bildender Kunst einerseits und dem Comic als eigenständiger Kunstform andererseits. Für ihn ist der Comic grundsätzlich verwandt mit einem zu allen Zeiten und in allen Kulturen erfolgten Erzählen in Bildfolgen. Die »Würde« des Comics leitet sich für den Autor letztlich aus dieser Verbindung zur zeitlosen Bildgeschichte ab, für die er zahlreiche Beispiele bringt.

Zur Gliederung des Werkes: Das Vorwort und das erste Kapitel »Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Bildgeschichte« bieten Überlegungen grundsätzlicher Natur. Die drei folgenden Großabschnitte sind: »Bildende Kunst zitiert Comics«, »Comics zitieren Bildende Kunst« und »Bildende Kunst als Thema im Comic«. In der Conclusio entfacht Grünewald abschließend ein beeindruckendes Feuerwerk aus einer Vielzahl von Verweisen zwischen bildender Kunst, Comic und Literatur.

Das Kapitel »Bildende Kunst zitiert Comics« enthält wichtige Namen der europäischen Vorläufer der Pop-Art und der amerikanischen Pop-Art. Zu den Ersteren lassen sich Kurt Schwitters, Edoardo Paolozzi, Richard Hamilton, vielleicht auch Öyvind Fahlström zählen. Die US-Pop-Art ist präsent mit Mel Ramos, Roy Lichtenstein und Andy Warhol. Neuere Positionen vertreten Christian Marclay, Julie Mehretu, Rivane Neuenschwander. Ein Abschnitt ist auch den Künstlercomics von Raymond Pettibon, Matt Mullican, Dieter Roth und Sigmar Polke gewidmet. Bei all den hier genannten Künstlern sucht die Kunst eine Annäherung an das alltägliche Leben, weshalb hier die Grenze zwischen bildender Kunst und Comic ganz offensichtlich fluid ist.

Im Großkapitel »Comics zitieren Bildende Kunst« geht es um intermediale sowie intertextuelle Be-

ziehungen. Dieses Kapitel bietet – so Grünewald – einen »Rundgang durch ein imaginäres Museum, quer durch die Kunstgeschichte« (144). Da Bildgeschichten oft von Reisen erzählen, spiegelt das imaginäre Museum auch den ganzen »Reichtum der Weltkunst und Weltkultur von den Anfängen bis heute« (169). Die Zitate sind in diesem Großkapitel nach Epochen geordnet und mit kurzen Kommentaren versehen. Zitiert werden im Wesentlichen kanonische Werke der Kunstgeschichte: darunter Picasso (*La Tauromaquia*), Hopper (*Hotel Room*), Botticelli (*Die Geburt der Venus*), Rembrandt (*Die Nachtwache*; *Die Anatomie des Dr. Tulp*); Caspar David Friedrich (*Wanderer über dem Nebelmeer*), Böcklin (*Die Toteninsel*). Es lässt sich dabei ein Ungleichgewicht zwischen Malern und Comickünstlern konstatieren, denn anders als jene sind die Comickünstler Nichtexpert:innen kaum bekannt. In Unterkapiteln werden dann diverse Fragen abgehandelt: Wie viel wird zitiert? Was wird zitiert? Welche Motive, welcher Stil und welche Verfahren werden gewählt? Wo finden sich die Zitate? Obwohl die Untergliederung Sinn macht, haftet ihr wie auch der chronologischen Anordnung etwas Mechanisches und Uninspiriertes an.

Im Kapitel »Bildende Kunst als Thema des Comics« werden neben Walt Disney und seinen anonymen Zeichnern wieder zahlreiche Namen erwähnt, die Spezialist:innenwissen erfordern, darunter Marc-Antoine Mathieu, Brecht Vanderbrouke, Etienne Davodeau, Nicolas Mahler, Aisha Franz, Tsubasa Yamarguchi. Sie alle zitieren in ihren Comics ikonische Werke von Künstler:innen wie Magritte, Niki de Saint Phalle, Malewitsch, Damien Hirst, Michelangelo.

Zu Hochform läuft der Autor in der Conclusio auf. Hier werden die Comicwerke des Zeichners Leo Leonhard und des Texters Otto Jägersberg untersucht, die mehrere Bände mit Bildgeschichten herausgegeben haben, in denen neuere und ältere Kunst, Literatur und Comic ineinander übergreifen. Grünewald zeigt sich absolut fasziniert vom »zitierenden Spiel« (279). Er sieht in den Bezügen »ein Angebot an horizontweiternden Informationen sowie motivierenden Impulsen für ein deutendes und mitspielendes Rezipieren« (ebd.).

Verwunderlich ist nur, warum Grünewald der Graphic Novel nicht mehr Platz einräumt; sie kommt

nur am Rande vor, ohne dass dafür eine Begründung gegeben wird. Verwunderlich ist das Fehlen vor allem deshalb, weil in zahlreichen Graphic Novels der Kunstaspekt (Zeichnung) und der Literaturaspekt (Text) zu einer Vereinigung auf höchstem Niveau finden. Es sind Werke wie Will Eisners *Contract with God*, Art Spiegelmans *Maus* oder Marjane Satrapis *Persepolis*, die Didaktiker wie Ulf Abraham und Matthias Kepser veranlasst haben, in ihrer *Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung* (2016) die Graphic Novel (und den Film) zu neuen narrativen Großgattungen zu erklären und das triadische Gattungsmodell durch ein fünfteiliges zu ersetzen.

ANDREAS HAPKEMEYER



Hochreiter, Susanne / Loidl, Sonja / Rauchenbacher, Marina / Serles, Katharina (Hg.): *Graphisches Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur*. Wien: Praesens, 2023 [Wiener Vorlesungen zur Kinder- und Jugendliteratur; 2]. 254 S.

In diesem Band sind zehn Beiträge aus den Wiener Vorlesungen zur Kinder- und Jugendliteratur versammelt. Der Begriff »graphisches Erzählen« ist geschickt, weil weit gewählt: Er umfasst die unterschiedlichsten Formen visueller Narratologie wie auch medienübergreifender Erzählverfahren. Der Fokus liegt laut den Herausgeberinnen auf dem »gemeinsame[n] Erzählen von Bild und Text«. Die Beiträge verteilen sich auf vier Themengruppen: »Erzählformen zeitgenössischer Bilderbücher«, »Künstlerinnen im Gespräch«, »Raum und Zeit visuell vermittelt« und »Identität und Geschlecht«.

Peter Rinnerthaler bietet im ersten Beitrag des Bandes, »Papier, Text, Bild, Umblättern«, einen Überblick über materielle und gestalterische Aspekte im Bilderbuch. Dabei spielen auch selten untersuchte materielle Elemente wie der Schutzumschlag und der Buchfalz oder absichtliche Löcher eine Rolle. Aber auch üblichere Einteilungsverfahren zum Text-Bild-Verhältnis oder filmisch inspirierte Gestaltungs- und Analyseaspekte wie Close-ups wer-

den angeführt. Besonderes Augenmerk wird auf typische Gestaltungsunterschiede zwischen Bilderbuch und Comic gelegt. Am Ende seiner Ausführungen hat man einen Interpretationskasten für eine Vielzahl von Fragestellungen im Gepäck.

Julia Boog-Kaminski befasst sich in ihrem Beitrag »Bewegte Blicke und gekreuzte Linien. Über die Wirkung von Wimmelbüchern« mit der intergenerationalen Popularität dieser sehr spezifischen Buchgattung und ihrer sehr unterschiedlichen Wahrnehmung in der Forschung. Es beginnt mit der Debatte in den 1970er Jahren über Ali Mitgutschs Bücher ganz zu Beginn der Wimmelbild-Tradition. Boog-Kaminski analysiert die »wimmeltypische Dialektik aus Bewegung und Stillstand« und interessiert sich besonders für Blicklenkung und Perspektive. Vor allem der Umgang mit vielen, oft nicht überzeugenden Analysen aus der Forschung ist interessant. Zur Interpretation der Wimmelbücher dienen u. a. Querverweise auf unterschiedliche Epochen der Kunstgeschichte, bei denen die üblichen Zuordnungen teilweise widerlegt werden.

Eine Besonderheit sind die beiden »Künstlerinnen im Gespräch«-Beiträge. Im ersten sprechen Heidi Lexe, Katrin Hogrebe und Lisbeth Zwerger über Zwergers Illustrationen zu *Beedle, dem Barden*. Im zweiten Interview spricht Claudia Sackl mit Verena Hochleitner. Beide Gespräche ermöglichen tiefe Einsichten in das Schaffen und die Motivation der Künstlerinnen.

In »Wien, Wien nur du allein ... Darstellung der Stadt im Bilderbuch« analysiert Sonja Loid die unterschiedlichen Rollen der Stadt in Bilderbüchern. Die große Bandbreite der Wien-Darstellungen oder die Gegenwart Wiens in Werken mit anderen Themen ist beeindruckend und wird unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht. Oft findet man in diesen Büchern das Stilmittel der Ironie, das Nicht-Wiener:innen ohnehin sehr wienerisch erscheint. Interessant sind die Verweise darauf, wie typische Sehenswürdigkeiten eben nicht in den Fokus gerückt werden und was stattdessen Wien repräsentiert bzw. repräsentieren soll.

Der Kinderroman *A Wrinkle in Time* (1962) von Madeleine L'Engle ist in Deutschland nie so populär geworden wie in den USA, wo er kanonischen Status hat. Susanne Reichl analysiert die Comicfassung (2012) von Hope Larson und stellt dabei

die Frage, wie die Comicautorin, die das zugrundeliegende Buch verehrt, bei ihrer Adaptation damit umgeht. Reichl kommt zu dem Schluss, dass die Leser:innen durchgehend an das Original erinnert werden, mit bewussten Referenzen und einer genauen Übernahme der Beschreibungen für die visuelle Darstellung.

Der Comicroman *Vakuum* (2012) von Lukas Jülicher dürfte noch weniger bekannt sein als *A Wrinkle in Time*. Katharina Serles referiert in ihrem Beitrag »Raum-Zeitlichkeit und Adoleszenz in Lukas Jüligers *Vakuum*« einleitend ausführlich die Literatur zur Raum-Zeit-Problematik im Comic, unter besonderer Berücksichtigung der Gutter. Diese Erkenntnisse werden nun mit der Spezifik des Adoleszenzromans verbunden. Dabei liegt das Augenmerk der Autorin auf den Räumen im Comic, die man im weitesten Sinne als Löcher bezeichnen kann. Laut Serles handelt es sich bei *Vakuum* um eine »ungeheuer düstere, bedrohliche Erzählung, vergleichsweise harmlos gezeichnet« (144).

Susanne Hochreiter befasst sich in »Schwule Pärchen, Töchter und andere Figuren« mit marginalisierten Gruppen in den *Asterix*-Comics. Hochreiter bemüht sich in der Analyse klar darum, das Phänomen *Asterix* nicht zu eng zu fassen und nicht für eine Ideologie zu vereinnahmen. Allenfalls wird nicht so deutlich darauf hingewiesen, dass die Zeichner- und Autorentams in den letzten Jahren mehrfach gewechselt haben und dass sich auch dies in unterschiedlichen inhaltlichen Präferenzen widerspiegelt, u. a. im Frauenbild. Doch die Auflistung all derer, die das Bild der kämpferischen Gallier erweitern, ist beeindruckend.

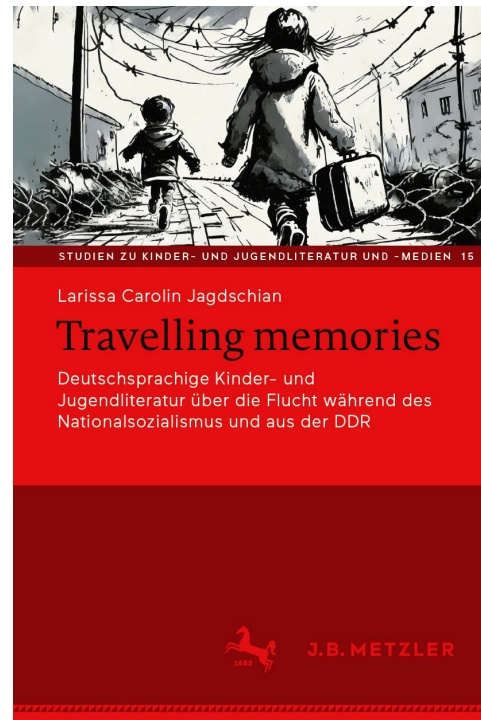
Claudia Sackls Beitrag über dystopische Bilderbücher, »New Worlds – New Beginnings. Dystopian Picturebooks between Postcolonial and Ecocritical Concerns«, greift ein aktuelles Phänomen auf. Sackl charakterisiert diese Bücher als mehrfachadressiert und als besonders interessant aufgrund ihrer Multimedialität. Als Primärtext für die Analyse dient *Varmints* (2008) von Mark Craste und Helen Ward, woran die Problematik von Kolonisierten und Kolonialherren, Natur, Kultur und Rebellion aufgezeigt wird.

Die Transformationen, die die Märchen der Brüder Grimm im Manga erfahren – »Grimms Märchen, Grimms Manga, Grimms Monster. Rekontext-

tualisierung und Transformation der Grimm'schen Schneewittchenfigur im Manga« –, ist Gegenstand der Ausführungen von Franca Feil, deren Beitrag den Band abschließt. Feil stellt die *Kinder- und Hausmärchen* (1812) als international höchst erfolgreiches Werk vor, mit einem Schwerpunkt auf der Rezeptionsgeschichte in Japan. Schon die Auflistung der Bearbeitungen des brutalen Schlusses von *Schneewittchen* ist erhellend. Die Definition der Grimm'schen Märchen als eines »andauernde[n] Prozess[es] transmedialen Erzählens« (231) mit Hinweisen nicht nur auf japanische Übersetzungen, sondern auch auf die Disney-Verfilmungen, leitet über zur Darstellung von Manga als Kulturphänomen und schließlich zur Analyse sehr unterschiedlicher *Schneewittchen*-Figuren in drei Serien.

Es ist der Vorteil von Ringvorlesungen, dass eine Vielfalt von Stimmen zu hören ist und eine Vielzahl von Aspekten beleuchtet wird. So auch in dem vorliegenden Band: Auf der Basis einer hochkarätigen Vortragsreihe findet sich hier ein Überblick über aktuelle Forschungsansätze, der jeder und jedem etwas bietet.

HEIKE ELISABETH JÜNGST



Jagdschian, Larissa Carolin: *Travelling Memories. Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur über die Flucht während des Nationalsozialismus und aus der DDR*. Berlin: J. B. Metzler, 2024 [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 15]. 230 S.

Die vorliegende Untersuchung setzt sich zum Ziel, das erinnerungskulturelle Potenzial deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur über Flucht offenzulegen. Ausgangspunkt ist die These, dass Romane über die Flucht zwischen 1933 und 1945 sowie aus der DDR im deutschsprachigen Raum das Verständnis und das kollektive Gedächtnis von Flucht bis heute prägen. (Innovative) Grundlage des Vorhabens ist der Entwurf eines narratologischen Modells des Gedächtnisses der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur, das im dritten Kapitel auf Basis einer fundierten Rezeption klassischer und neuerer Gedächtnis- und Kulturtheorien, vor allem derjenigen von Aleida und Jan Assmann sowie von Astrid Erll, entfaltet wird.

Die Untersuchung konzentriert sich auf die Behandlung von Romanen, die zwischen 1933 und 2015 erschienen sind und sich Fluchterfahrungen und -darstellungen aus bzw. über die Zeit des Nationalsozialismus und der DDR widmen. Es wird sowohl west- als auch ostdeutsche Kinder- und Ju-

gendliteratur berücksichtigt, wobei die Analyse auf die Erarbeitung von Ähnlichkeiten und Unterschieden zielt, die Rückschlüsse auf divergierende Narrative von Flucht im jeweiligen historischen Kontext erlauben. Der für die Korpusauswahl gemachte Einschnitt des Jahres 2015 ist mit Blick auf die Ereignisgeschichte und dem danach feststellbaren immensen Anstieg von Kinder- und Jugendliteratur über Flucht und Migration plausibel, erscheint mit Blick auf die gemachte Einschränkung auf die historischen Ereignisse der NS-Zeit und der DDR jedoch nicht zwingend erforderlich.

Nach Skizzierung der Zielsetzung der Arbeit in der Einleitung leistet Kapitel zwei zunächst eine – angesichts der Vielzahl benachbarter literarischer Gegenstände wie der der Diaspora- oder interkulturellen Literatur – notwendige und klare Bestimmung des im Fokus stehenden Genres der Flucht-Kinder- und -Jugendliteratur. Auf diese begriffliche Engführung folgt ein knapper literaturhistorischer Abriss, der sowohl auf bekanntere wie auch bisher in der Forschung kaum wahrgenommene Texte, die die Flucht während der Zeit des Nationalsozialismus und aus der DDR behandeln, eingeht und Entwicklungslinien und -brüche aufzeigt. Für diejenigen Texte, die nach 1945 erschienen sind, verweist die Arbeit vergleichend auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen in West- oder Ostdeutschland erschienenen Romanen. Die auf Basis dieses Überblicks erarbeiteten Kategorien, die für die Analyse beispielhafter Romane in Kapitel fünf und sechs herangezogen werden, sind historisch perspektiviert und bieten darin fruchtbare Anknüpfungspunkte.

Kapitel drei und vier entfalten dann die für die darauffolgende Analyse der kinder- und jugendliterarischen Werke notwendige theoretische und methodische Basis: ein Gedächtnismodell, das in seiner transkulturellen Ausrichtung und im Aufgreifen des durch Astrid Erll geprägten Begriffs »travelling memory« erstens für die »nationen-, zeit- und raumübergreifenden Kontexte« (37) literarischer Fluchtdarstellungen geeignet ist, zweitens im Modell des »Gedächtnisses der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur« (43) das gesamte Spektrum transkultureller Gedächtniskonstruktionen in Kinder- und Jugendliteratur zu erfassen vermag und drittens im Einbezug topographischer

Denkmuster von Fluchtdarstellungen auf deren Spezifika zugeschnitten ist. Die dicht und zum Teil sehr knapp erfolgende Modellbildung wird in Zwischenfazit leserorientiert aufbereitet.

Kapitel fünf und sechs widmen sich auf Basis des vorher dargelegten Modells und der in Kapitel zwei entwickelten Kategorien der Analyse kinder- und jugendliterarischer Fluchtromane, die – in Kapitel fünf – Flucht während des Nationalsozialismus und – in Kapitel sechs – Flucht aus der DDR thematisieren.

Jedes Unterkapitel stellt einen Roman exemplarisch ins Zentrum. Es zeichnet die Arbeit von Larissa Jagdschian im Besonderen aus, dass sie die Erkenntnisse zu diesen einzeln im Fokus stehenden Texten und Themen immer auch vergleichend perspektiviert und zahlreiche weitere Fluchtromane heranzieht, die ihre Darstellung umso ertragreicher und belastbarer machen. Die im Einzelnen ausgewählten Romane sind zum Teil in der Kinder- und Jugendliteraturforschung und -vermittlung relativ breit rezipiert (Lisa Tetzners *Erwin kommt nach Schweden*, Erika Manns *A Gang of Ten*, Judith Kerrs *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl*, Ute Erbs *Die Kette an deinem Hals*, Klaus Kordons *Krokodil im Nacken*), zum Teil jedoch bislang – insbesondere in Westdeutschland die die Flucht aus der DDR thematisierenden Romane – kaum wahrgenommen bzw. noch nicht derart synthetisch zusammengedacht worden (u. a. Lilo Hardels *Karlas große Reise*, Sigbert E. Kluwes *Glücksvogel*, Margarete Weweyens *Sag mal Wilhelm*). Das gewählte Korpus und die an diesem vorgenommene gedächtnistheoretisch orientierte Analyse von Fluchtdarstellungen führt so zu einer Ausweitung der bisher rezipierten kinder- und jugendliterarischen Darstellungs- und Themenvielfalt, die insbesondere mit Blick auf die gewählte gedächtnistheoretische Zielsetzung besonders hervorzuheben ist.

Am Ende der Untersuchung wird, die aktuelle (mediale) Sichtweise auf Flucht und Migration reflektierend, ein »verborgenes literarisches Gedächtnis der deutschen Geschichte« sichtbar. Es gelingt der Arbeit, die mannigfaltigen Repräsentationsmuster von Flucht in Kinder- und Jugendliteratur in der Gesamtschau als »travelling memories« und »travelling schemata« vorzustellen und das Modell des Gedächtnisses der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur als »literarischen Reso-

nanzraum«, als literarisches Gedächtnis, von Zeit und Ort, West- und Ostdeutschland übergreifender Fluchterfahrung und -bewegung vorzustellen und zu reflektieren.

THERESIA DINGELMAIER



Kagelmann, Andre / Lex, Heidi / Lötscher, Christine (Hg.): *Körper erzählen. Embodiment in Kinder- und Jugendmedien*. Berlin: J. B. Metzler, 2024 [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 14]. 212 S.

Seit den 1990er Jahren ist in den Kulturwissenschaften eine verstärkte Hinwendung zum Themenkomplex Körper und Leiblichkeit zu beobachten, die unter den Begriffen *corporeal turn* oder *body turn* firmiert. War der Körper lange Zeit primär Gegenstand der Lebenswissenschaften, so ist er mittlerweile zu einem zentralen Bezugspunkt geisteswissenschaftlicher Debatten avanciert – als Träger von Wissen, als Ort der Aushandlung sozialer Ordnungen und als Ausgangspunkt emanzipatorischer Prozesse. Theoretische Ansätze zur Konstruktion, Regulierung und Performativität von Körpern, wie sie etwa von Michel Foucault oder Judith Butler entwickelt wurden, werden in diesem Kontext weitergeführt und aktualisiert – ein Prozess, der zur Herausbildung eines dynamischen und interdisziplinären Forschungsfeldes geführt hat.

Vor diesem Hintergrund ist es besonders erfreulich, dass sich nun auch die Kinder- und Jugendliteraturforschung systematisch diesem Themenkomplex zuwendet. Der vorliegende Band versammelt 13

Beiträge, die literatur-, kultur- und medienwissenschaftliche Perspektiven auf die vielfältigen Narrativierungen und (Re-)Präsentationen von Körpern in Kinder- und Jugendmedien eröffnen.

Die theoretische Fundierung der Beiträge speist sich aus einem umfangreichen Referenzrahmen, zu dem neben Michel Foucault und Judith Butler u. a. auch Maurice Merleau-Ponty, Pierre Bourdieu und Julia Kristeva gehören. Wiederkehrende Bezugnahmen auf zentrale Denkfiguren wie Bio-Macht, Disziplinierung oder Performativität zeugen dabei nicht von Redundanz, sondern verdeutlichen die Fähigkeit dieser Konzepte, sich an unterschiedliche mediale Kontexte anzuschließen.

Das erste Kapitel, »Körper oder Normierungen / Dekategorisierungen / Performanz«, widmet sich der Frage, wie Literatur, *Spoken Word* und Theater Körpernormen (re)produzieren oder subversiv unterlaufen. Caroline Roeder zeichnet exemplarisch die Transformation literarischer Darstellungen körperlicher Disziplinierung nach – von Rilkes Schilderungen des wilhelminischen Sportunterrichts bis hin zu Narrativen der Selbstoptimierung in der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur. Claudia Sackl befasst sich mit dem Verhältnis von Textualität und Körperlichkeit in Elizabeth Acevedos *Spoken-Word-Performance Hair* und dem Versroman *The Poet X* und rückt damit ein in der Kinder- und Jugendliteraturforschung bislang eher wenig beachtete Genre ins Zentrum ihrer Analyse. Johannes Mayers theaterwissenschaftliche Reflexion ergänzt das Kapitel um die Frage, wie körperbezogene Zuschreibungen im Kinder- und Jugendtheater inszeniert werden und welche ästhetischen Strategien das Theater als Ort kollektiver Erfahrung bereithält, um Blickregime zu irritieren und Zuschreibungsprozesse erfahrbar zu machen.

Das zweite Kapitel, »Körper oder Einschreibungen / Markierungen / Entgrenzungen«, wirft grundlegende Fragen zu »marked bodies« (vgl. Mitchell / Snyder 2011) auf: Wer wird als »anders« markiert – und durch welche Zeichen, Narrative und visuellen Codes geschieht das? Welche Körper gelten als intelligibel? Julia Benner eröffnet das Kapitel mit einer Analyse der Young-Adult-Trilogie *Ink* (2017–2019) von Alice Broadway und verknüpft darin Erkenntnisse der *Tattoo Studies* mit Elementen der Erzähltheorie. Besonders hervorzuheben ist der theorie-

dichte Beitrag von Maren Conrad, der das Desiderat einer literaturwissenschaftlich fundierten Disziplin der *Literary Disability Studies* formuliert. Anstelle einer auf Repräsentationen von Behinderung beschränkten Perspektive plädiert Conrad für einen weiten Inklusionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie Texte – unabhängig von ihrer expliziten Thematisierung – Zugänglichkeit, Teilhabe und Differenz inszenieren. Im letzten Beitrag des Kapitels zeigt Julia Boog-Kaminski nach einem kulturgeschichtlichen Abriss des »Monströsen«, wie der kannibalsche Akt in psychoanalytischen Diskursen nicht als Gegensatz, sondern als Ursprung und Produkt der Zivilisation erscheint. Diese Perspektive prägt ihre Analyse der Bilderbücher *Die Menschenfresserin* (1996) von Valérie Dayre und *Die unglaubliche Geschichte des Herrn Fliege* (2006) von Maja Bohn, in denen die monströsen Wesen weder als Identifikationsfiguren noch als Antihelden erscheinen, sondern als Verkörperung des ewig Wandelbaren und Vorwärtsdrängenden.

Das dritte Kapitel, »Körper oder Kollektive / Sozionarrative / Transformationen«, wird mit einem Beitrag von Dariya Manova über kollektive Körper der Adoleszenz eröffnet. Manova zeichnet nach, wie sich der Mythos der Jugendgang als beliebtes Sujet der Literatur- und Filmproduktion seit den 1920er Jahren gewandelt hat – von der Darstellung klein-krimineller Straßengangs hin zu solidarischen, politisch aufgeladenen Gemeinschaften mit utopischem Potenzial. In der Gegenwartsliteratur hingegen wird die Jugendclique weniger als politisches Kollektiv inszeniert, sondern vielmehr als emotionales Netzwerk, das Zugehörigkeit und Schutz bieten kann. Im zweiten Beitrag des Kapitels untersucht Anna Stemmann die Darstellung weiblicher Körper in der Gegenwartsliteratur, insbesondere in Romanen über das Aufwachsen junger Frauen im Kontext von Migrationserfahrungen. Im Mittelpunkt stehen Werke wie *Ellbogen* (2017) von Fatma Aydemir und *Scherbenpark* (2008) von Alina Bronsky. Stemmann zeigt, wie diese Romane mit stereotypen Bildern und Zuschreibungen brechen. Im letzten Beitrag dieses Kapitels beschäftigt sich Astrid Henning-Mohr mit der Entwicklung des Wal-motivs seit Herman Melvilles *Moby Dick*. Vor dem Hintergrund der *Animal Studies* analysiert sie, wie

textuelle Strategien den Wal als Stimme des Unbekannten inszenieren und dabei seinen Körper literarisch de- und rekonstruieren, sodass ein intertextueller Raum entsteht, in dem neue Formen von Mensch-Tier-Beziehungen verhandelt werden.

Das vierte Kapitel widmet sich der Frage, wie Zusammenhänge von Körper, Macht und Gewalt in kinder- und jugendliterarischen Texten inszeniert werden. Im ersten Beitrag analysiert Stefanie Jakobi den Zusammenhang von gegenderten Körpern und körperlicher Gewalt am Beispiel von Cara Delevingnes *Mirror, Mirror* (2017). Sie zeigt auf, wie der Roman in einer Tradition populärkultureller Gewalteinzenierungen steht, in denen weiblich codierte Figuren häufig in Opferpositionen verbleiben, während die narrative Entwicklung und Selbstermächtigung anderen Figuren vorbehalten bleibt. Im zweiten Beitrag des Kapitels beschäftigt sich Nadine Seidel mit Bilderbüchern, in denen Figuren entweder non-binär oder ohne geschlechtliche Markierung dargestellt werden, und zeigt, dass geschlechtliche Vielfalt vor allem dann überzeugend inszeniert wird, wenn sie nicht nur als Kontrast zur ›Norm‹ erscheint, sondern wenn alle Figuren als Teil eines Spektrums inszeniert werden. Der Beitrag von Carla Plieth untersucht visuelle Gestaltungsmittel in Bilderbüchern, die sexualisierte Gewalt an Kindern thematisieren und vorwiegend in der sekundären und tertiären Prävention eingesetzt werden. Im letzten Beitrag des Kapitels geht Florian Gilly der Frage nach, welche Rolle Aufklärungsbücher in »sexualitätsthroughdränkte[r] Zeit« (Sager 2015, 7) noch spielen. Er stellt fest, dass viele aktuelle Werke Körperwissen, Akzeptanz und sexuelle Kompetenz vermitteln, dabei aber nicht frei von neoliberalen Vorstellungen der Selbstoptimierung sind. Aufklärungsbücher der Gegenwart geben zwar wichtige Impulse für Prävention und Empowerment, lassen aber oft eine positive Sicht auf das »Ja« zur eigenen Sexualität vermissen.

Insgesamt stellt *Körper erzählen. Embodiment in Kinder- und Jugendmedien* einen ebenso anregenden wie wichtigen Beitrag zur Kinder- und Jugendliteraturforschung dar. Besonders hervorzuheben ist, dass Kategorien wie *gender*, *race*, *class* oder *disability* nicht nur inhaltsanalytisch auf ihre thematische Ausgestaltung hin untersucht werden, sondern dass die zugrundeliegenden Kategorisie-

rungsprozesse konsequent selbst zum Forschungsgegenstand gemacht werden. Darüber hinaus zeigen die Beiträge, wie sich eine zunehmende Sensibilisierung für körperliche Vielfalt und geschlechtliche Identitäten in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur niederschlägt. Dabei wird jedoch auch deutlich, dass die Anknüpfung an diesen gesellschaftlichen Wandel nicht zwangsläufig mit einer progressiven Umsetzung einhergehen muss. Vielmehr können emanzipatorische Narrative auch mit neuen Formen gouvernementaler Normierung einhergehen. Umso wichtiger bleibt eine kritische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den ideologischen Tiefenstrukturen der Kinder- und Jugendliteratur.

Wenn man nach möglichen Kritikpunkten sucht, kann erwähnt werden, dass einige Themenbereiche nur am Rande behandelt werden. So wird die Frage nach Körpern in digitalen Kontexten nur in einem Beitrag angesprochen. Auch Themen wie *body enhancement*, Cyborgs oder die Auflösung von Körpergrenzen kommen im Sammelband nicht zur Sprache, obwohl sie in der Jugendliteratur durchaus präsent sind. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit diesen Fragen aus der Perspektive posthumanistischer Ansätze, etwa im Anschluss an Rosi Braidotti oder Donna Haraway, wäre eine bereichernde Ergänzung.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Sammelband kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Körper auf innovative Weise mit den spezifischen medialen und narrativen Logiken von Kinder- und Jugendmedien verbindet. Die Beiträge werden zweifellos nachhaltige Impulse sowohl für die Kinder- und Jugendliteraturforschung als auch für die Literaturdidaktik geben.

JOHANNA HÄHNER



Leingang, Oxane / Schenk, Klaus (Hg.): *Ost-westlicher Kulturtransfer in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Göttingen: V&R unipress, 2023. 397 S.

»Bis heute gehören Übersetzungen aus Mittel-, Südost- und Osteuropa zu den schmalsten Randbereichen des deutschen Buchmarkts« (9), stellen die Herausgeber:innen fest. Die insgesamt 19 Beiträge des Sammelbandes sind fünf Kapiteln zugeordnet. Das Kapitel »Semantik und Pragmatik des Übersetzens« enthält einen Beitrag von Anne Hultsch (Wien) über Kinderbücher im westslawisch-deutschen Kontext. Da Lizenzen für die Übersetzungen deutschsprachiger Kinder- und Jugendbücher vor allem nach China, Russland, Rumänien, in die Türkei und die Tschechische Republik verkauft werden, spielen diese Werke eine große Rolle für den Kulturtransfer und -kontakt. Hultsch beschreibt anhand historischer Werke, zum Beispiel von Karel Čapek, Janusz Korczak und Pavel Kohout, wie unterschiedliche Übersetzungen Aussagen und Adressierungen eines Textes verändern, und fasst die Herausforderungen für Übersetzer:innen zusammen. Beate Sommerfeld (Poznań) schreibt über die erfolgreiche polnische Autorin und Übersetzerin Agnieszka Taborskas, die sich mit dem Surrealismus auseinandersetzt und »literarisch anspruchsvolle,

mehrfachadressierte Bilderbücher mit zahlreichen intertextuellen bzw. interpikturalen Bezügen« schafft (48). Eine Übersetzung darf sich demnach nicht auf einen reinen Bedeutungstransfer beschränken. Tihomir Engler (Osijek) beschäftigt sich mit dem Thema »Die Ankunft von *Robinson dem Jüngeren* in Kroatien am Ende des 18. Jahrhunderts. Zu Aneignungs- und Transformationsprozessen bei der Übersetzung«. Engler kommt zu dem Schluss, dass die Übersetzung ins Kajkavische, eine kroatische Mundart, einen sorgfältig übersetzten Initialtext vorlegte, der als Fanal in der kroatischen Kinderliteratur hätte fungieren können, hätte er eine größere Rezeption erfahren.

Der Abschnitt »Vermittlung zwischen den Kulturen« enthält unter anderem einen Beitrag über Lou Andreas-Salomés Novelle *Wolga* (1902) von Iris Schäfer (Frankfurt/M.) und Oxane Leingang (Dortmund). Andreas-Salomés gemeinsam mit Rainer Maria Rilke 1900 unternommene Reise nach Russland beeinflusste die jugendliterarischen Novellenzyklen *Menschenkinder* (1899) und *Im Zwischenland* (1902). Dieser Kulturtransfer fand erst kürzlich im literaturwissenschaftlichen Diskurs Beachtung. Mit Otfried Preußler als Übersetzer tschechischer Kinderbücher beschäftigt sich Andrea Weinmann (Frankfurt/M.). Preußlers Werke wurden in 45 Sprachen übersetzt, sechs Werke anderer Autoren übersetzte er selbst ins Deutsche. Der Autor war eine einflussreiche interkulturelle Vermittlerfigur mit Gatekeeper-Funktion, da er als Gutachter für Verlage wirkte. Monika Preuß (Dortmund) greift in ihrem Beitrag über rumäniendeutsche Kinder- und Jugendliteratur in den 1980er-Jahren am Beispiel von Ricarda Terschaks *Elmolin* (1990) und *Die Zauberin Uhle* (1984) die Erzählweisen in dieser noch wenig erforschten Kinder- und Jugendliteratur, die beispielsweise in der DDR als »exotisierend und befremdlich« wahrgenommen wurden, auf (141). Preuß stellt abschließend fest, dass auch nicht allgemeinliterarisch etablierte Autor:innen in Rumänien Kinderbücher schrieben, in denen es komplexe Bedingungsgefüge zwischen Ost und West, Ästhetik und Erziehung, Freiraum und Zensur gab. Tamara Bucková (Prag) beschäftigt sich mit Iva Procházková. Die Autorin und Kulturvermittlerin, durch den frühen Tod ihres Vaters geprägt und politischen Repressalien ausgesetzt, ging ins Exil nach

Deutschland und schreibt gleichzeitig auf Tschechisch und Deutsch.

Der nächste Abschnitt, »Literatur im Wandel der Generationen«, beginnt mit dem Beitrag von Daniela A. Frickel (Köln) über Erinnerung als transkulturelle Figuration in Lena Goreliks Jugendroman *Mehr schwarz als lila* (2017). Darin lernen die Protagonist:innen über den Holocaust und die »russische Lektion [...], die sich sicher auch in Sprichwörtern und Akzentuierungen anderer Kulturen finden lässt: ›Ich‹ ist der letzte Buchstabe im Alphabet« (180). Sofie Friederike Mevissen (Wuppertal) befasst sich exemplarisch mit Formen und Funktionen des Kinderblicks in drei postsowjetischen Generationenromanen. Im Beitrag von Klaus Schenk (Dortmund) wird am Beispiel der Romane *Scherbenpark* (2008) von Alina Bronsky sowie *Spaltkopf* (2008) und *Dazwischen: Ich* (2016) von Jülya Rabinowich das Erzählen über Adoleszenz als transkulturelle Verhandlung untersucht. Lukas Sarvari (Mainz) beschäftigt sich mit Nina Bunjevac' Comic *Vaterland. Eine Familiengeschichte zwischen Jugoslawien und Kanada* (2015), der eine Familiengeschichte und zugleich die politische Entwicklung Jugoslawiens nachzeichnet. Der Fokus von Jonas Engelmann (Wiesbaden) liegt auf der Darstellung des jüdischen Osteuropa für ein westeuropäisches Publikum in Joann Sfars Comics.

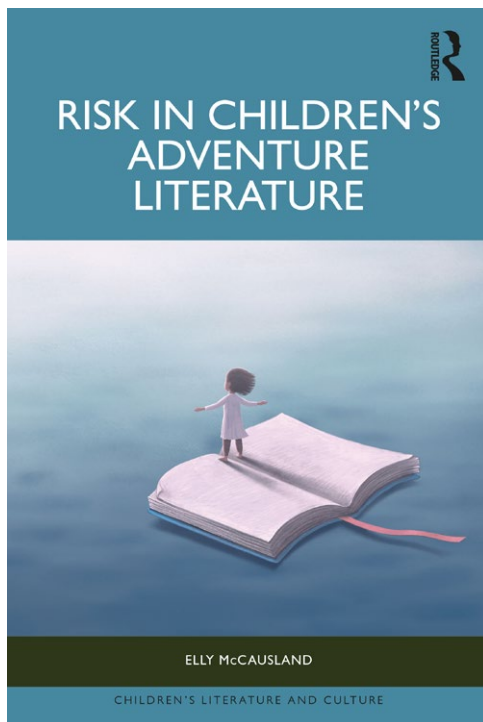
Der vierte Abschnitt hat Illustrationskunst zwischen Tradition und Avantgarde zum Thema. Oxane Leingang (Dortmund) stellt fest, dass der russische *Struwwelpeter* zu einem künstlerischen Kinderbuch wurde, das Hoffmann selbst für die revidierte Wiederauflage kopierte. Brigitte Beck Pristed (Aarhus) beschreibt anhand des Verlags von J.F. Schreiber die fruchtbarste Phase in der deutsch-russischen Kooperations- und Publikationsgeschichte. Katja Wiebe (München) eruiert, welche Kinderbücher aus Osteuropa zwischen 2010 und 2021 im deutschsprachigen Raum erschienen sind, und analysiert Entwicklungstrends, Schwerpunkte und beeinflussende Faktoren.

Der letzte Abschnitt trägt den Titel »Diskursive und mediale Rezeption«. Carola Pohlmann (Berlin) beschäftigt sich mit der zwischen Heroisierung und Barbarisierung schwankenden Darstellung Polens in Kindersachbüchern vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Michael Düring (Kiel)

fokussiert die spätsowjetische Verfilmung von Christine Nöstlingers Roman *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972) mit versteckten politischen Botschaften. Anna Stemmann (Leipzig) schließt mit einem Beitrag über die Darstellungen von ›Osteuropa‹ in der Serie *The Simpsons* an. In der russischen Fassung werden Zustände kommentiert, satirisch überzeichnet und Stereotype bewusst dargestellt. Die Serie nimmt schnell Bezüge zum aktuellen Zeitgeschehen auf und agiert als Seismograph der Gegenwart. Peter Rinnerthaler (Wien) schreibt abschließend über »Die Straße, der slav squat und drei weiße Streifen. Die Web-Ikonographie eines (osteuropäischen) Internet-Memes« und stellt ikonographische Inszenierungen und Diskursivierungen auf Social-Media-Plattformen und in Memes vor.

Die einzelnen Beiträge analysieren aus unterschiedlichen Perspektiven und in verschiedenen Zeiten den kulturellen Transfer zwischen der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur sowie Mittel-, Südost- und Osteuropa und bieten mit zahlreichen Illustrationen einen guten Einstieg in das Thema. Interessierte lernen Prozesse der kulturellen Aneignung, bestehende Asymmetrien und neue Perspektiven hinsichtlich der Besonderheiten bilateraler Literaturbeziehungen kennen.

SUSANNE BLUMESBERGER



McCausland, Elly: *Risk in Children's Adventure Literature*. New York [u. a.]: Routledge, 2024 [Children's Literature and Culture]. 203 S.

In *Risk in Children's Adventure Literature* untersucht Elly McCausland das Thema Risiko in der Abenteuerliteratur für Kinder und argumentiert, dass Erwachsene seit jeher das Abenteuer nutzen, um die Beziehung zwischen Kindern und Risiken zu verstehen. Gemeint sind Risiken, die Kinder selbst für die Gesellschaft darstellen oder die ihre Entwicklung bedrohen, es geht aber auch darum, wie Kinder dazu gebracht werden können, Risiken auf normative und – aus Sicht von Erwachsenen – wünschenswerte Weise zu bewältigen. Die Studie verfolgt diese Thematik in ihrer Entwicklung von der viktorianischen Zeit weiter durch verschiedene Abenteuertexte und -medien bis in die Gegenwart und untersucht die Annahmen von Erwachsenen über die Abenteuerlust von Kindern. Da der Begriff ›Abenteuer‹, so die Autorin, sowohl etymologisch als auch erkenntnistheoretisch eng mit dem Konzept des Risikos verbunden ist, ist die Art und Weise, wie Erwachsene Abenteuer Geschichten für Kinder konzipieren, erzählen und vermarkten, ein aufschlussreiches Indiz dafür, wie sie die Beziehung zwischen Kindern und Risiken wahrnehmen (6). Anders ausgedrückt wird untersucht, wie Erwach-

sene versuchen, sich mit den Problemen von Kindern und Kindheit auseinanderzusetzen, indem sie über Risiken schreiben (9).

McCauslands Werk geht über frühere Auseinandersetzungen mit dem Thema Abenteuer hinaus, die den Begriff oft eher als Handlungsbeschreibung verwendeten, und untersucht stattdessen die besonderen Paradigmen des Abenteuers, die in der britischen und amerikanischen Kinderliteratur der letzten 150 Jahre zum Tragen kamen. Einem zentralen Grundsatz der Kinderliteraturtheorie folgend, wonach Kindheit oder ›das Kind‹ selbst Konstrukte sind, die mit unterschiedlichen, oft sogar widersprüchlichen Begriffen behaftet sind, argumentiert die Autorin, dass in der Kinderliteratur häufig sowohl das Kind als auch das Abenteuer gemeinsam konstruiert werden und dass sowohl das Abenteuer als auch das Risiko narrative Konstruktionen sind, durch die die Gesellschaft versucht, einer unbekannten und unsicheren Zukunft Sinn zu geben (9). Das Gleiche, so die Autorin, könne man auch über das (abenteuerlustige) Kind sagen – schließlich sei es ein ›imaginatives Mittel‹, das sich in Literatur und Kultur mit der Konstruktion des Risikos überschneidet: »both to give tangible form to anxieties about the future, and to offer imagined means by which the future may be managed« (9). Kind und Risiko sei zudem kein statisches Konzept, sondern das Produkt spezifischer Diskurse, die gleichzeitig konstruieren und ausschließen, sich ständig gegenseitig verdrängen und durch Institutionen oder Texte, die Autorität und Wahrheit verleihen, legitimiert werden können (10).

McCausland teilt ihr Werk in sechs Kapitel auf: Zunächst werden die imperialen Liebes- und Grenzlandromane des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Großbritannien und Amerika näher beleuchtet; die Autorin argumentiert hier, dass diese Texte eine Hegemonie des Risikos bilden, deren Ideologien wir noch heute in unseren Diskussionen über Kinder und Abenteuer verfolgen (13). Im zweiten Kapitel geht es um das Kind und seine besondere Verbindung zur Natur und Wildnis. McCausland führt in ihrer Argumentation die Annahme von Erwachsenen auf, die Natur sei die einzig authentische Umgebung, in der kindliche Abenteuer stattfinden können, und führt dies auf die amerikanische Wildnisbewegung des 19. Jahr-

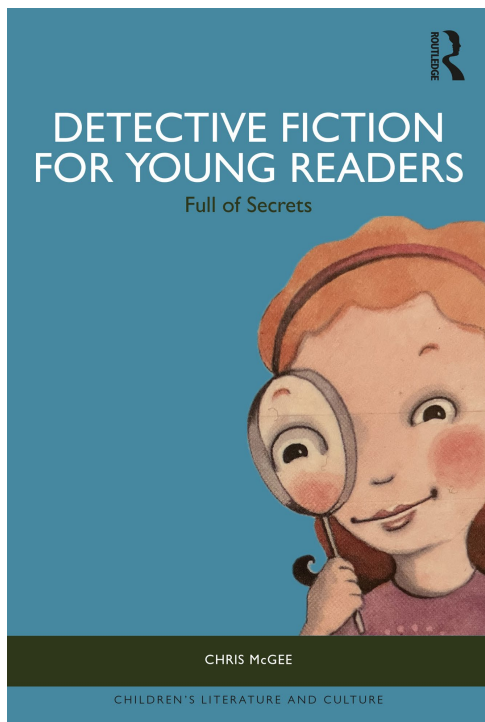
hundreds zurück, die zum Ziel hatte, »to cultivate healthy young bodies and minds« (13). In Kapitel drei fokussiert sich McCausland auf den eher zögerlichen »Abenteurer wider Willen«, u. a. in den Romanen von Arthur Ransome und Enid Blyton, die so oft in Bezug auf das goldene Zeitalter der Abenteuerliteratur für Kinder genannt werden. Im vierten Kapitel nimmt die Autorin die innovative Kategorie der sogenannten »Choose Your Own Adventure«-Bücher in den Blick, die eine Form des Abenteuers fördern, die sich durch Risikobereitschaft, individuelle Wünsche und Handlungsfähigkeit auszeichnet und damit an die imperiale Romantik und die neoliberale Politik der 1980er-Jahre in Amerika erinnert; schließlich kann die junge Leserschaft hier ihr eigenes Abenteuer wählen, Risiko inklusive. Kapitel fünf beschäftigt sich mit dem »Survival«-Roman, der sich durch freiwillige Risikobereitschaft auszeichnet, was unser heutiges Verständnis des Abenteuerbegriffs stark geprägt hat. In Kapitel sechs untersucht die Autorin die Neuverteilung des Risikos im postkolonialen Abenteuerroman und bezieht sich dabei auf Beispiele von vier bekannten Autorinnen: Yaba Badoe, Isabel Allende, Jessica McDougale und Emma Carroll. Dieses Kapitel hinterfragt nicht nur die kolonialistischen Grundlagen des literarischen Abenteuers durch ihre Auseinandersetzung mit dem Risiko, sondern unterzieht auch den heutigen Kindheitsbegriff einer kritischen Reflexion.

McCausland verknüpft ihre Analysen auf innovative Art und Weise mit kulturtheoretischen Perspektiven auf die Kindheit als soziales Konstrukt, in dem das Risiko gleich mehrere Rollen erfüllt. Sie stellt dabei ihre narratologischen Ansätze sowohl in einen historischen als auch einen gesellschaftspolitischen Kontext. Besonders hervorzuheben ist dabei ihre Analyse des Einflusses des Risikos auf die kindliche Identitätsbildung, der Agency sowie des Kindheitsbegriffs als Ganzes. McCausland untersucht außerdem gekonnt die Diskrepanz zwischen den Vorstellungen Erwachsener von Abenteuer, die von dominanten literarischen Themenfeldern und Urtexten geprägt sind, und den »multifaceted, heterogeneous realities they occlude, deny, or denigrate« (195). Dies zeigt, dass die Art und Weise, wie über das Abenteuer als grundsätzlich wünschenswerten und essenziellen Bestandteil von Kindheit

gedacht wird, von historischen Machtungleichgewichten geprägt ist und daher immer das Potenzial hat, einzuschränken und zu unterdrücken (195 f.).

Elly McCausland greift in ihrer Untersuchung auf eine Vielzahl sowohl von theoretischen Werken wie auch Romanen zurück, die sie beispielhaft heranzieht, um ihre Argumente zu unterstreichen. Durch die große Anzahl an Werken kommt es allerdings an manchen Stellen zeitweise dazu, dass diese Texte nur sehr knapp (und eben nicht vertiefend) behandelt werden, was besonders durch die theoriebefrachtete kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Themen Abenteuer und Risiko gelegentlich auf Kosten der Konkretheit geht. Nichtsdestotrotz hat es McCausland mit ihrem anspruchsvollen Werk geschafft, ein scheinbar gut bekanntes und bereits aus vielen Blickwinkeln beforschtes Genre mit einem innovativen Fokus aus neuen Perspektiven zu betrachten. Damit stellt *Risk in Children's Literature* einen wertvollen Beitrag zur Kinder- und Jugendliteraturforschung dar, der besonders für ein akademisches Publikum von großem Interesse sein wird.

MANOLYA ÖZBİLEN



McGee, Chris: *Detective Fiction for Young Readers. Full of Secrets*. New York [u. a.]: Routledge, 2025 [Children's Literature and Culture]. 200 S.

In *Detective Fiction for Young Readers* untersucht Chris McGee das Genre des Detektivromans für Kinder und Jugendliche, indem er zeitgenössische Beispiele dieser Gattung mit ihren bekannten Vorläufern, den Krimis für Erwachsene, vergleicht. McGee bietet mit seiner fundierten literaturwissenschaftlichen Analyse einen Überblick über wiederkehrende Motive und erzählerische Strukturen dieses Genres sowie deren Auswirkungen auf Detektivgeschichten für die jüngere Leserschaft.

Inhaltlich wird der Band in drei unterschiedliche Spielarten des Genres für erwachsene Leser:innen unterteilt, wobei zunächst die klassischen und sehr beliebten *whodunits* fokussiert werden, in deren Mittelpunkt eine Leiche oder ein verschwundenes Objekt sowie ein Detektiv stehen, der aus einer Reihe von Verdächtigen den Täter oder die Täterin ausfindig macht und das Rätsel am Ende der Geschichte auflöst. McGee beschreibt diese Ausprägung als »hardest to write, the easiest to imitate, and the easiest to fumble« (7). Die zweite, etwas weniger bekannte Spielart sind die von amerikanischen Autor:innen begründeten *hardboiled*-Krimis; sie sind im Vergleich düsterer, gewalthaltiger,

und die Handlung spielt sich häufig in verrauchten Büros und dunklen Gassen ab. Im Vergleich zum *whodunit* spielt in diesen Erzählungen selten ein ausgebildeter Detektiv die Hauptrolle; es sind vielfach »hartgesottene« Männer auf der falschen Seite des Gesetzes, die in diesen Geschichten eher unfreiwillig zu Spürnasen werden. Als Pendant zur Erwachsenen-Kategorie bezeichnet McGee den Ableger für das jüngere Publikum als »power-conscious mystery« (7), in denen erwachsene Akteur:innen als unfähig, das Rätsel zu lösen, dargestellt werden. Anders als die ersten beiden Spielarten, die sich in ihren Funktionen und Eigenschaften ähneln, stellt McGee außerdem die Ausprägung des, wie er ihn nennt, metaphysischen Krimis vor. Sie folgt, so der Autor, einer eher postmodernen, konzeptionelleren und auch selteneren metaphysischen Tradition; diese Geschichten seien eher philosophischer Natur und reflektierten mehr die Form des Rätsels selbst. Diese von McGee »faux-philosophical« (8) genannten Ausprägungen sind laut ihm aber eher oberflächlicher Natur, obwohl sie auf den ersten Blick tiefgründig erschienen (8).

Der Autor argumentiert, dass die Unterscheidung dieser drei Spielarten von Kriminalerzählungen für Erwachsene – einschließlich ihrer Konventionen, Regeln und ihrer Weltanschauung – der Schlüssel zum Verständnis dessen sei, was im Krimigenre für junge Leser:innen veröffentlicht wird. Anders als Krimis für Erwachsene, die sich einfacher in die oben beschriebenen Kategorien einordnen lassen, so McGee, sei dies bei den derzeit sehr beliebten Romanen für eine jüngere Leserschaft nicht der Fall, weil es sich bei ihnen häufiger um hybride Geschichten handle. Für McGee ist es von großem Interesse, zu analysieren, inwiefern die Traditionen der klassischen Erwachsenenkrimis »have been adopted, adapted, simplified, amplified, parodied, and solidified in mystery fiction for a child and young adult audience« (2). McGee erklärt, dass der Krimi das Genre sei – vielleicht mehr als alle anderen –, das sich am ehesten an Regeln hält; auf diesen Überlegungen basiert auch seine These: nämlich, dass Detektivgeschichten für Kinder und Jugendliche dann am besten funktionieren, wenn sie sich an den Regeln und Konventionen der Krimis für Erwachsene orientieren (oder, noch besser, wenn sie sich gänzlich an diese halten) (vgl. 8).

(Kanonisierte) Autoren, die in einer Untersuchung über Kriminalerzählungen nicht fehlen dürfen (Wilkie Collins, Edgar Allan Poe, Sir Arthur Conan Doyle, um nur einige wenige zu nennen, sowie die von ihnen erschaffenen Detektive C. Auguste Dupin, Sherlock Holmes & Co.), dienen als ›Basis‹, um, von ihnen ausgehend, die Landschaft der Detektiv:innen für jüngere Leser:innen zu vermessen. Damit knüpft McGee an ein Thema an, das in der Literatur seit über zweihundert Jahren das Interesse von Leser:innen fesselt, nämlich Geschichten mit Rätseln, »pre-loaded with a challenge worthy of both the detective and the reader; a crime not simply intriguing and exciting but a mystery that seems from the outset impossible to solve« (18). Besonders in den letzten Jahrzehnten hat sich die Kriminalerzählung als beliebtes Genre für Kinder und Jugendliche erwiesen, und so ist ein Vergleich zwischen Krimis für Erwachsene und solchen für Kinder und Jugendliche nicht nur ein lohnenswertes, sondern auch ein interessantes Unterfangen. Da allerdings die Autor:innen dieser Bücher erwachsen sind, aber für ein jüngeres Publikum schreiben, so McGee, kommt es des Öfteren dazu, dass »much of the detective fiction published for young readers is perhaps better described as adventure tales or thrillers rather than a straightforward whodunit« (15). Obwohl zu Beginn der Untersuchung explizit festgehalten wird, dass Detektivgeschichten für jüngere Leser:innen ebenso lesenswert seien wie die klassischen Vorläufer für ein erwachsenes Publikum (der Autor gibt an, dass diese trotz allem »as engaging, pleasurable, tightly structured, sophisticated, and successful as their adult counterparts« sein können, wenn sie eines nicht vernachlässigen: »they need to seize on their potential« (9)), so entsteht doch der Eindruck, dass die Texte für Heranwachsende etwas kritischer betrachtet werden als diejenigen für Erwachsene, was sich auch in den noch offenen Fragen am Schluss niederschlägt: »Are mysteries for young readers necessarily *simplistic* by their very nature? Is there always a substantive difference in the type of crime – for example, a missing skate key or a pulled fire alarm rather than a murdered body, blackmail, or sexual crime? Or is there a potential for these mysteries to be just as *complex* by nature?« (183f.). Diese und weitere Fragen stellt McGee auf den letzten Seiten sei-

nes Werks und unterstreicht damit den Eindruck, dass doch, wenn auch unterschwellig, an Detektivgeschichten für jüngere Leser:innen eine Kritik gerichtet wird, die am Schluss auch bestehen bleibt. Trotz dieser widersprüchlich anmutenden Aussagen hat der Autor eine gelungene Lektüre sowohl für ein akademisches Publikum als auch für eine an Kriminalerzählungen interessierte Leserschaft geschaffen, ein Werk, das aktuelle Beispiele des Genres aus der Kinder- und Jugendliteratur mit den Vorläufern der Krimis für ein erwachsenes Publikum vergleicht. Gerade weil sich Detektivgeschichten seit Jahrhunderten großer Beliebtheit erfreuen und nun seit geraumer Zeit sowohl ältere wie auch jüngere Leser:innen ansprechen, ist *Detective Fiction for Young Readers* ein gelungenes Buch, das nicht nur Romane für verschiedene Altersgruppen, sondern auch historische sowie moderne Werke miteinander zu verbinden vermag.

MANOLYA ÖZBILEN



Messerli, Simon: *Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz. Materialästhetische Betrachtungen zum Bilderbuchwerk von Jörg Müller und Jörg Steiner*. Zürich: Chronos, 2024 [Populäre Literaturen und Medien; 17]. 260 S.

In den vergangenen Jahren ist die Relevanz medialer Materialität zunehmend in den Fokus literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen gerückt. Und auch oder gerade die Kinder- und Jugendmedienforschung wird sich bewusst, dass ihr Gegenstand diesbezüglich besonders ergiebig ist, legen doch die Nähe zum Spiel, die ausgeprägte Multimodalität und die Tendenz zur Selbstreflexivität kinderliterarischer Texte ein Feld ansonsten nur latent erfahrbare Aspekte frei.

Simon Messerlis Dissertation widmet sich mit dem Bilderbuch-Œuvre Jörg Müllers und Jörg Steiners einem Gegenstand, der eine materialästhetische Betrachtung nicht nur herausfordert, sondern geradezu unumgänglich macht. Umso erstaunlicher ist es, dass Messerli hier Pionierarbeit leistet, ist doch eine systematische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk des Duos bislang ebenso ein Desiderat wie der Fokus, den Messerli mit *Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz* bereits im Titel der Arbeit setzt. Messerli liefert damit nicht nur einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der sieben Bilderbü-

cher Müllers und Steiners. Der exemplarische Wert seiner Studie für eine übergeordnete Würdigung materialästhetischer Reflexion innerhalb der Bilderbuchforschung ist nicht weniger bedeutsam.

Das Prinzip des Exemplarischen spiegelt sich bereits in der Struktur von Messerlis Auseinandersetzung. So verzichtet er auf eine Trennung theoretischer Grundlagen und analytischer Anwendung, sondern verschränkt beides zu einem konsistenten Streifzug durch den künstlerischen Kosmos des Schweizer Bilderbuch-Duos. Dieses Vorgehen wirkt mitunter essayistisch, wird jedoch in einem kurzen Intro nachvollziehbar eingeleitet und erzeugt einen angenehmen narrativen und konsistenten Leseindruck. Dass so eine fragmentierte Rezeption einzelner Aspekte erschwert wird, bildet eine erwähnenswerte Analogie zur Untrennbarkeit von Text, Bild und Stofflichkeit, von Sinn und Präsenz, die Messerli für das Werk Müllers und Steiners feststellt. Insofern erscheint dieses Vorgehen konsequent.

Messerlis Arbeit beginnt mit einem biografischen Prolog, der Müllers und Steiners (künstlerischen) Werdegang bis zur ersten Zusammenarbeit nachzeichnet. Aufschlussreich sind hier neben ersten Bezügen zur späteren Zusammenarbeit vor allem Kontinuitäten im künstlerischen Schaffen und die Kontextualisierung im Entstehen einer »neuartige[n] realistische[n] KJL« (Oeste) in einer Phase gesellschaftspolitischer und geistesgeschichtlicher Spannungen (vgl. 25). Von großem Wert ist – das kündigt sich hier bereits an – Messerlis Recherche in unterschiedlichsten Quellen von wissenschaftlichen Beiträgen über Zeitungsberichte und Interviews bis hin zu Briefen, Skizzen und anderen Unikaten aus dem Nachlass Jörg Steiners und der Privatsammlung Jörg Müllers.

Im zweiten Kapitel entfaltet Messerli die titelgebende Begriffstrias *Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz* und legt sie als zentrale Reflexionsbegriffe für die nachfolgenden Betrachtungen zugrunde. Messerli knüpft dabei an Positionen des *material turn* an, tut dies aber mit wiederholten Rückbezügen auf das Medium Bilderbuch und seine spezifischen Potenziale. Insbesondere die detaillierte und vielschichtige Auseinandersetzung mit den Vorsatzblättern in *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Bremer Stadtmusikanten* (1989) liefert einen ersten Vorgeschmack auf die Fruchtbarkeit des Ansatzes,

der zum Abschluss des Kapitels noch einmal zusammenfassend und verallgemeinert als eine »theoretische Intuition« (67) dargestellt wird. Den vermeintlichen Widerspruch löst Messerli in dem Anspruch auf, gerade im Spannungsfeld konkreter Erfahrung und theoretischer Begriffsbildung Erkenntnisse über Wirkungsweisen materialen Ausdrucks hervorzubringen. Hier zeigt sich bereits eine dem gesamten Buch inhärente Perspektivierung, die sich der Überwindung von Dichotomien verschreibt. Dieser Anspruch birgt die Gefahr, sich selbst einzuholen, indem mit einer Abkehr von strukturalistischen Zugängen umgehend eine neue Dichotomie eröffnet wird. Messerli ist sich dessen bewusst und betont gerade das Ziel, kategorial Erfassbares und sinnlich Erfahrbares nicht gegeneinander auszuspielen, sondern in ihrem spannungsvollen Wechselverhältnis zu begreifen.

Das Herzstück der Arbeit bilden zwei ausführliche materialästhetische Bilderbuchbetrachtungen (Kap. 3). Messerli untersucht hier *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* (1998) und *Die Menschen im Meer* (1981). Seine Zugriffe veranschaulichen, was mit theoretischer Intuition gemeint ist, denn die jeweils sehr spezifische und – so zumindest meine Deutung – intuitive Perspektivierung wird sehr schlüssig an theoretische Positionen zurückgebunden. Die so entstandenen Analysen legen die erstaunliche Vielschichtigkeit der betrachteten Bilderbücher frei. Während im Falle des *Schwarzen Mann* die Spur als Leitmotiv in unterschiedlichen Variationen (die Spur als Motiv, fingierte Spuren des Gebrauchs und tatsächliche Gebrauchsspuren) herausgearbeitet wird, setzt die Auseinandersetzung mit *Die Menschen im Meer* einen deutlichen Schwerpunkt auf prozessuale Aspekte. Einen wahren Schatz stellen dabei die zahlreichen Skizzen aus der Privatsammlung Jörg Steiners dar. Sie bieten einen seltenen Einblick in die komplexe Genese eines Bilderbuchs. Hier eröffnen sich vielversprechende Anknüpfungspunkte zu Fragen der Autorschaft, einem Feld, das, bezogen auf das Bilderbuch, immer noch erstaunlich unterbelichtet ist.

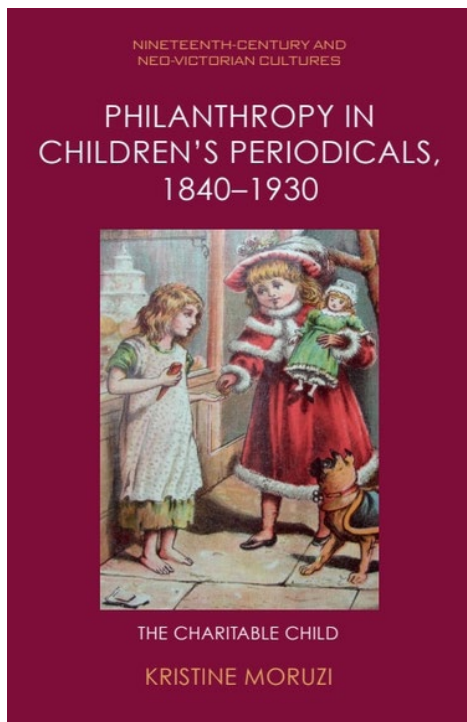
Messerli führt seine exemplarischen Betrachtungen zurück in grundlegendere Überlegungen, die den Kern seines Anliegens auf den Begriff des »Oszillierens« bringen: Das Bilderbuch erschließe

sich – so Messerli in Abgrenzung von Hans Ulrich Gumbrecht – eben nicht als starre Dichotomie aus Präsenz und Sinn (vgl. 182). Die damit angesprochene »Verwobenheit«, mit der uns das Bilderbuch begegnet, illustriert Messerli mit zahlreichen Beispielen aus dem Œuvre Müllers und Steiners.

Den Abschluss des Buches bildet ein »Spaziergang durch Müllers und Steiners stoffliches, sinnliches und präsentes Blätterwerk« (217). Auch hier also schlägt Messerli ungewöhnliche Wege ein, konzipiert er doch kein Fazit im engeren Sinne, sondern ein wiederum mit zahlreichen Abbildungen gespicktes Tableau, das die Vielschichtigkeit des Werks und der Werkzugänge vor Augen führt.

Simon Messerli liefert mit seiner Dissertation nicht nur eine erste systematische Betrachtung des Gesamtwerks Müllers und Steiners, er bietet auch eine analytische Perspektivierung an, die den wissenschaftlichen Diskurs der Bilderbuchforschung um einen materialästhetischen Zugang erweitert. Besonders hervorzuheben ist dabei das vermittelnde Moment: Es wird keine Gegenposition zu semiotischen oder narratologischen Ansätzen gesetzt, sondern eine dialektische Grundhaltung vorgeführt, die bestehende Dichotomien in der Betrachtung des komplexen Gegenstandes überwindet. Die Lektüre sei daher all denen ans Herz gelegt, die sich wissenschaftlich mit Bilderbüchern befassen.

BEN DAMMERS



Moruzi, Kristine: *Philanthropy in Children's Periodicals, 1840–1930. The Charitable Child*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. X, 270 S.

Wohltätigkeit, englisch *charity*, gehört sicher zu den wesentlichen Merkmalen der britischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Angehörige der gehobenen Schichten unternahmen es, individuell oder als Mitglied unabhängiger Organisationen, das Leid weniger privilegierter Mitmenschen zu lindern. Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung ist die Feststellung, dass Kinder nicht nur als Empfänger:innen, sondern auch als Wohltäter:innen an dieser Kultur der *charity* Anteil hatten: »While the child as the object of charity has received considerable attention, less focus has been paid on how and why children have been encouraged to help others« (1), wie Moruzi konstatiert. Ihr Augenmerk gilt vor allem den Zeitschriften, in denen lesende Kinder aufgefordert wurden, ärmeren Kindern durch Geld- oder Sachspenden etwas Gutes zu tun.

Aus der Fülle des vorhandenen Materials greift Moruzi für eine detaillierte Untersuchung zunächst zwei Zeitschriften mit christlicher Orientierung heraus: das *Wesleyan Juvenile Offering*, das von 1844 bis 1878 erschien, sowie das *Juvenile Missionary Magazine* (1844–1885). Weiterhin untersucht werden

die kommerzielle Kinderzeitschrift *Aunt Judy's Magazine* (1866–1885), die *Band of Hope Review* (1851–1937), die sich die Alkoholabstinenz auf die Fahnen schrieb, und das *Young Helpers' League Magazine* (1892–1929?) des Londoner Philanthropen Dr. Thomas Barnardo. Die Besprechung der Kinderspalten des *Adelaide Observer* (1843–1904) und des *Otago Witness* (1876–1932) macht deutlich, dass von Kindern ausgehende Wohltätigkeit auch in Australien und Neuseeland eine wichtige Rolle spielte. Schließlich finden die Verbandszeitschriften des Junior Red Cross Erwähnung, die nach dem Ersten Weltkrieg in vielen Ländern der Welt ins Leben gerufen wurden.

Das zweite Kapitel ist von den Zeitschriften geschaffenen »charitable publics« gewidmet: Durch regelmäßige Spendenaufrufe, Berichte über die Not armer Kinder und über erfolgreiche Wohltätigkeit sowie durch den Abdruck von Dankschreiben und die Veröffentlichung der Namen der großzügigen Spender:innen schufen die Zeitschriften einen Gemeinschaftssinn, der die Bereitschaft zur Wohltätigkeit am Leben hielt. Ein wesentlicher Aspekt hierbei ist die *agency* der beteiligten Kinder: Wie im dritten Kapitel ausgeführt wird, wurde lesen den Kindern der Eindruck vermittelt, dass sie selbst es seien, die durch ihre Beiträge sowie ihre Sammlertätigkeit armen und kranken Slumkindern helfen bzw. den »Heiden« in der Südsee den Weg zum christlichen Glauben ebnen würden.

Im vierten Kapitel geht es um die »norms of beneficence and social responsibility« (103), die Zeitschriften wie das *Young Helpers' League Magazine* mit Hilfe von »highly emotive language« (105) sowie »colourful illustrations« (113) vermittelten. Lesenden Kindern waren Sprache und Normen des »Feldes« der Wohltätigkeit, wie Moruzi darlegt, offensichtlich wohl bekannt. Sie wurden aufgefordert, eigene Erzählungen und Erlebnisberichte einzusenden, die dann in der Zeitschrift abgedruckt wurden. Das fünfte Kapitel befasst sich mit denjenigen Kindern, die Barnardo aus den Londoner Slums »retete« und als Hausangestellte nach Kanada »vermittelte«. Diese erhielten in einer eigenen Zeitschrift, *Ups and Downs* (1895–1914), Gelegenheit, Kontakt untereinander aufzunehmen, über ihre (positiven) Erlebnisse zu berichten und ihre Dankbarkeit zu bekunden. Nach Möglichkeit sollten sie auch Geld

spenden, um weitere Emigrationen nach Kanada möglich zu machen. Auf diese Weise nehmen diese Jugendlichen unterschiedliche Subjektpositionen ein: Sie sind gleichzeitig Empfänger:innen von Wohltätigkeit und selbst Wohltäter:innen.

Die Kinderspalten in australischen und neuseeländischen Zeitungen sind Gegenstand des sechsten Kapitels. Spendenaufrufe, die wohl vielfach von Leser:innen der Zeitungen angestoßen wurden, betreffen Barnardos Londoner Projekte ebenso wie eine Hungersnot in Indien und lokale Notlagen. Dieser *transnationalism* zeigt sich auch bei einem Besuch von Barnardo-Heimkindern in Australien, die dort Konzerte gaben und Spenden sammelten (174).

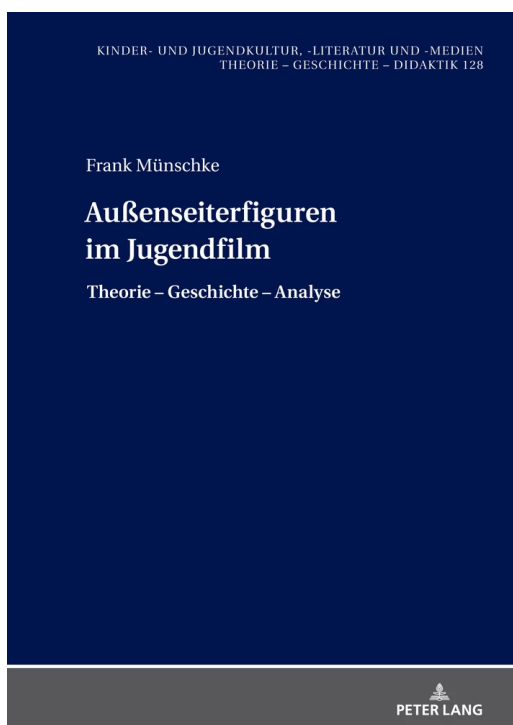
Das letzte Kapitel über *charitable habits* ist schließlich den nach dem Ersten Weltkrieg ins Leben gerufenen *Junior Red Cross magazines* gewidmet, bei denen sich die Praxis der Wohltätigkeit mit Idealen wie Gesundheit und Internationalität verbindet. Abschließend betont Moruzi die »centrality of print for young people to the charitable culture that permeated the English-speaking world in the nineteenth and early twentieth centuries« (245).

Die vorliegende Untersuchung gibt einen spannenden Einblick in einen bislang wenig erforschten Bereich literarischer Produktion und kultureller Praxis. Nicht alle Erörterungen und Aussagen können indessen gleichermaßen überzeugen. Die Anwendung theoretischer Konzepte wirkt zuweilen etwas gezwungen, zudem werden theoretische Aussagen gelegentlich unverbunden nur aneinandergereiht und nicht vertieft. Irritierend ist der mehrfache Hinweis auf »Romantic conceptions of childhood« (25, 100) als »central to the emergence of a nineteenth-century middle-class ideal« (100). Die romantische Vorstellung kindlicher Unschuld passt wenig zu der moralischen Verantwortung, die die untersuchten Zeitschriften den lesenden Kindern auferlegten, die zum Beispiel, instruiert über das Leiden auf der Welt, entscheiden mussten, ob sie sich von einem Geldgeschenk etwas Schönes kaufen oder den Betrag zur Finanzierung eines Krankenhausbettes für ein Slumkind spenden sollten. Die Befunde der vorliegenden Studie stehen im Einklang mit einem Kindheitsbild, das Kinder ernst nahm, Kindheit aber keineswegs mehr nach romantischem Muster konstruierte.

Zu Recht verweist Moruzi auf die »Christian doctrine that people should help one another« (31); diese christliche Lehre ist jedoch nicht eigentlich »evangelical«; vielmehr hat das Gebot der Nächstenliebe die evangelikale bzw. puritanische Lehre von der angeborenen Sündhaftigkeit als zentralem Aspekt des Christentums abgelöst, wie Gillian Avery feststellt, die Moruzi an anderer Stelle zitiert (101). Bedauerlich ist, dass die Untersuchung an keiner Stelle auf Maria Louisa Charlesworths Jahrhundert-Bestseller *Ministering Children* (1854) Bezug nimmt, in dem die karitative *agency* von Kindern an zahlreichen Beispielen exemplifiziert wird (wiewohl die »Ministering Children's League« Erwähnung findet). Auch die satirische Darstellung kindlicher *charity* in Dickens' Roman *Bleak House* (1853) wäre einer Erwähnung wert gewesen. Im Hinblick auf die *Junior Red Cross magazines* schließlich hätte auf den Einfluss moderner vitalistischer Ideen hingewiesen werden können, wie sie etwa auch in der Pfadfinderbewegung zum Tragen kamen.

Fazit: Die vorliegende Arbeit erschließt einen spannenden Bereich kinderkultureller Praxis des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, lässt aber noch Raum für gründlichere kultur- und literaturhistorische Analysen.

THOMAS KULLMANN



Münschke, Frank: *Außenseiterfiguren im Jugendfilm. Theorie – Geschichte – Analyse*. Lausanne: Peter Lang, 2023 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 128]. 336 S.

Der internationale Jugendfilm ist seit seinen Anfängen Mitte der 1950er-Jahre eng verbunden mit der Figur des Außenseiters / der Außenseiterin, die sich zwar im Lauf der Zeit an die gesellschaftlichen Umstände angepasst, in ihrem Kern aber doch erstaunlich konstant geblieben ist. Eben diesem zentralen Element des typischen Sujets von Jugendfilmen (60 f.) widmet sich Frank Münschke in seiner Dissertation, die speziell nach Außenseiter:innenfiguren im modernen (deutschen) Jugendfilm fragt. Die umfangreiche Studie schließt deutschsprachige Realfilmproduktionen ein, die ab der Jahrtausendwende erschienen sind. Dort lässt sich, so Münschkens Beobachtung, »eine Vielzahl an unfreiwilligen Außenseiterfiguren [...] nachweisen« (11). Das Desiderat ergibt sich laut ihm aus dem Mangel an filmwissenschaftlichen Konzepten zur Analyse von Außenseiter:innenfiguren (10): Zwar gebe es filmhistorische Untersuchungen zum Jugendfilm, die ikonische Figur selbst sei allerdings bisher nicht hinreichend erforscht worden. Die Auswahl der Filme für das Korpus orientiert sich dementsprechend vor allem an den Merkma-

len ihrer Hauptfiguren: Münschke konstatiert eine Dominanz von »Außenseitersituationen und soziale[n] Ausgrenzungsprozesse[n], die mit der Anwendung psychischer und physischer Gewalt durch andere Jugendliche einhergehen« (11), und untersucht deshalb besonders das Zusammenwirken von Außenseitertum und Jugendgewalt. Die Studie schließt damit bewusst an Fragen der Filmsoziologie an, die Filme als »Repräsentation der Gesellschaft und des Sozialen« (12) begreift. Dementsprechend vielgestaltig präsentieren sich die unterschiedlichen Untersuchungsmethoden, die sich aus den verschiedenen Disziplinen der umfangreichen Bibliografie speisen. Münschke verbindet bei der Analyse geschickt filmanalytische Aspekte mit soziologischen Überlegungen sowie aktuellen Diskursen der Sozialforschung sowie Studien zur Untersuchung von Außenseiterfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur. Dazu stützt er sich auf interdisziplinäre Ansätze für die Untersuchung literarischer sowie filmischer Figuren, unter anderen auf Mayer (1975) und Eder (2014). Münschke stellt seine Studie damit auf eine in der Breite beeindruckende und fundierte theoretische Basis. Die Verknüpfung von soziologischen Theorien mit der Kinder- und Jugendliteraturforschung ist dabei nicht für sich genommen innovativ, aber äußerst gewinnbringend und zielführend. Zusätzlich gelingt es ihm, den nach eigener Aussage eigentlich überholten Begriff des Außenseitertums in den Diversitätsdiskurs der Kinder- und Jugendliteraturforschung einzubinden und ihm so neue Relevanz zu verleihen. Dazu fokussiert er etablierte Differenzkategorien im Hinblick auf die Merkmale von Außenseiter:innenfiguren.

Ebenso wie die Außenseiter:innenfiguren weist auch Münschkens Definition des Jugendfilms eine große inhaltliche, thematische sowie erzählerische Breite auf. Als Metagenre integriert der Jugendfilm unterschiedliche Merkmale verwandter Genres wie des *Coming of Age*-Films. Münschke entwickelt seinen Genrebegriff plausibel theoretisch, historisch und systematisch, eine etwas stärkere Eingrenzung hätte die Studie allerdings noch schärfer konturiert. Er entwickelt, darauf aufbauend, im vierten Kapitel die verschiedenen Typen von Außenseiter:innen aus einer umfangreichen Sichtung von Jugendfilmen seit den 1950er-Jahren sowie mit-

hilfe des aktuellen Forschungsstandes. Sein erweitertes, äußerst umfangreiches Korpus umfasst um die 500 Filme, die er gesichtet und eingeordnet hat (53, FN 63). Die diachrone Untersuchung ist transnational ausgerichtet (63 ff.) und spannt einen weiten, nach Jahrzehnten und Entstehungsorten strukturierten Bogen vom amerikanischen Jugendfilm der 1950er-Jahre mit dem aus Filmen wie *Rebel Without a Cause* (1955) und *The Wild One* (1953) bekannten Typen des rebellischen Außenseiters bis zum europäischen und schließlich westdeutschen Jugendfilm um die Jahrtausendwende. Dieser kulturell weite Blick ist mehr als plausibel und sogar unabdingbar, da »[d]ie Filmgeschichte und vor allem das amerikanische Kino [...] als Referenzen und als medial-historischer Bezugsrahmen durchgängig sichtbar« (280) sind.

Eine weitere zentrale Leistung der gut lesbaren Arbeit liegt darin, die inhaltlichen Merkmale der Außenseiter:innenfigur mit formalen filmnarratologischen Aspekten in Verbindung zu bringen und daraus eine spezifische Analysemethode zu entwickeln (Kap. 5). Münschke orientiert sich auch hier an der soziologischen Filmanalyse, die aus »einer Kombination aus filmanalytischem Grundwissen und soziologischem Fachwissen« (14) besteht. Die Grundlage bildet Eders Uhr der Figurenanalyse (133 ff.). Dieses Modell wird zweifach spezifiziert: Zum einen werden die Merkmale der aus der historischen Untersuchung entwickelten Grundtypen von Außenseiter:innenfiguren in die Methodik implementiert. Zum anderen – und hierin liegt die eigentlich interessante Überlegung – integriert Münschke in sein Untersuchungsmodell ebenfalls aus seiner Filmsichtung entwickelte, typische Erzählmuster des Genres (131 ff.). Diese Verbindung der Figuren- mit der Handlungsebene wird durch filmspezifische Darstellungsmethoden ergänzt und gewinnt dadurch zusätzlich an Komplexität, denn darin spiegelt sich der zuvor theoretisch festgestellte Einfluss der Figur auf die verschiedenen narrativen Aspekte der Filme. Auch die engere Korpusauswahl weiß zu überzeugen und bildet eine sinnvolle Breite von deutschen Jugendfilmen mit dem Thema Außenseiter:innenfiguren und Gewaltdarstellung ab, darunter die Filme *Knallhart* (Buck 2006), *Picco* (Koch 2010), *Homevideo* (Riedhoff 2011) und *LenaLove* (Gaag 2016). Auch wenn die

Fokussierung auf die männlich gelesenen Außenseiter:innenfiguren ihren tatsächlichen Anteil im Genre repräsentiert – drei der vier Filme handeln von männlichen Außenseiterfiguren –, hätte doch eine weitere weibliche Außenseiter:infigur eine zusätzliche Dimension hinzufügen können. Aber auch so deckt die Studie ein breites Spektrum an Formen von Gewalt und Jugendaußenseiter:innen ab. Die Einzelanalysen setzen sich detailliert und facettenreich mit den ausgewählten Filmen auseinander. Allerdings ergehen sich die Analysen teilweise in stark deskriptiven Phasen, die prägnanter hätten ausfallen können, auch wenn sie durchaus zu packen wissen. Die Filmanalysen werden immer wieder sinnvoll mit Bildern illustriert, von denen man sich durchaus mehr hätte vorstellen können. Die Beispielanalysen erlauben es Münschke aufgrund der gelungenen Korpusauswahl sowie des kategoriengeleiteten Analyseinstruments, eine Nomenklatur von Außenseiter:innenfiguren zu entwickeln, die ihre verschiedenen Kategorien im modernen deutschen Jugendfilm exemplarisch widerspiegelt. Außenseiter:innenfiguren werden, anknüpfend an die bestehende Forschung zu literarischen und filmischen Figuren, unter anderem als Symbol-, Stör- oder Symptomfiguren gelesen (277 ff.).

Die insgesamt sehr überzeugende Studie liefert interessante Erkenntnisse über die für Jugendfilme zentrale Figur der Außenseiter:innen und ihren vielfältigen Einfluss auf das Genre. Die zirkuläre Hermeneutik der Studie evaluiert neben den spezifischen Ergebnissen, die die Forschungsfrage beantworten, das Instrument selbst (15). Das zunächst für die spezifischen Anforderungen der Studie entwickelte Untersuchungsinstrument ist aufgrund seiner vielschichtigen und interdisziplinären Ausrichtung sicherlich für andere mediale Forschungszusammenhänge adaptierbar und liefert einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Erkundung des weitläufigen Metagenres Jugendfilm.

JOHANNES KRAUSE



Schwanhäusser, Anja / Ege, Moritz / Schmitzberger, Julian (Hg.): *Mädchen*Fantasien. Zur Politik und Poetik des Mädchenhaften*. Münster: Waxmann, 2024. 275 S.

» In einer Zeit, in der die alten, weißen Männer als politisch-moralische Anti-Figur der Gegenwartskultur(kritik) fungieren, verspricht das Mädchen*vielfach (wieder?) eine bessere, gerechtere, jugendlichere, und vielleicht auch: sinnlichere Welt – der die Zukunft gehören könnte.« – So postuliert der Ankündigungstext für die Tagung »Mädchen*fantasien – zur Politik und Poetik des Mädchenhaften« in Zürich vom 2. bis 4. Juni 2022. Das ist eine These, die Mut machen könnte angesichts festgefahrener Genderdiskussionen. Aber ist es wirklich einzuhalten – angesichts eines Roll-backs gerade bei jungen Frauen, zurück zu traditionellen Frauenbildern? Diskutiert wurde über das Thema bei der siebten Tagung der Kommission für Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügen (KPUV) der Deutschen Gesellschaft für Empirische Kulturwissenschaft (DGEKW). Diese Tagung zum Alltag von Mädchenkulturen, ihrer medialen Repräsentation, ihrer Geschichte und Theorie war eine Kooperation des Instituts für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft (ISEK) der Universität Zürich mit dem Institut für Kulturanthro-

pologie/Europäische Ethnologie der Georg-August-Universität Göttingen (KAEE). (Leider fehlen sechs Tagungsbeiträge in dem vorliegenden Tagungsband.) Hauptschwerpunkt ist es, ethnografische, medienkulturanalytische und historisch-anthropologische Beiträge miteinander ins Gespräch zu bringen. Dabei wehrt man sich gegen eine einseitig jungendominierte Populär- und Unterhaltungskulturforschung und versucht den Fokus auf die Mädchen umzulenken. Methodologisch sind alle Beiträge an einem feministischen Cultural-Studies-Ansatz orientiert, wobei man »schielend« (Kaspar Maase: *Was macht Populärkultur politisch?*, 2010) zwischen dem Blick der Akteur:innen »von unten« und den gesellschaftlichen Linien der Populärkultur »von oben« vorgeht (vgl. Schwanhäusser / Ege, 22) und damit zentrale Fragen der politischen Positionierung von wissenschaftlicher Forschung berücksichtigt.

Im ersten Teil, der vor allem ethnografisch vorgeht, werden verschiedene Subkulturen empirisch vorgestellt, etwa die der »Pferdemädchen« (Anja Schwanhäusser) oder die Feierkultur von Berliner Diskotheken, die in »Fortgehlogbüchern« festgehalten werden (Julian Schmitzberger). Stefan Wellgraf untersucht in Zine-Quellen und in Oral-History-Interviews das ambivalente Verhalten von gewaltorientierten »Skingirls« eines rechtsextremen Fußballfanclubs um 1990. Die deutsche »Riot-Grrrl-Subkultur« zwischen 1990 und 2000 wird in Fanzines und in Interviews von Levke Rehders in den Blick genommen, es handelte sich hier um eine feministische Reaktion auf die männerdominierte Hardcore-Punk-Szene. Auch der Beitrag von Dominique Haensell widmet sich der musikalischen Subkultur, ausgehend vom eigenen Fan-Aktivismus der Autorin zu Beyoncé als »black feminist«.

Die Beiträge des zweiten Teils beschäftigen sich mit Fiktionen über Mädchen und von Mädchen. Christine Lötscher untersucht, wie Coming-of-Age-TV-Serien (*The Power*, *Euphoria*, *Sex Education*) mit Stereotypen spielen, und kommt zu dem Schluss, dass letztlich auch hier binäre Geschlechtervorstellungen zementiert werden. Annekathrin Kohout kommt in der Analyse einer japanischen Anime-Serie hingegen zu sehr widersprüchlichen Ergebnissen: »Niedlichkeit« als Ausdruck von Mädchenhaftigkeit wird demnach als Möglichkeit von Toleranz

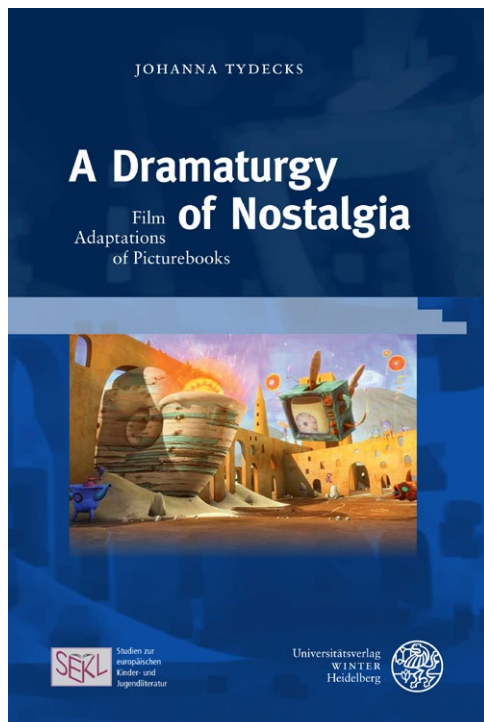
und Fürsorge dazu benutzt, um militaristische Männlichkeitsentwürfe zu unterlaufen. Malte Völk untersucht das Mädchen-Comic am Beispiel der französischen Comic-Reihe *Esthers Tagebücher* von Riad Sattouf, der ein Mädchen über die Jahre mitwachsend zu Wort kommen lässt und aktuelle Zeitgeschichte und Gesellschaftsdarstellung auf »leichte« Art und Weise einflicht. Diana Weis hatte bei der Tagung eine Einführung zu dem Film *Ladies and Gentleman, The Fabulous Stains* (1982) gehalten, in der sie darauf verwies, dass dieser popfeministische Mädchenkulturen vorweggenommen hat, die heute virulent sind. Nicola Behrmann macht Möglichkeiten deutlich, »Hochliteratur« und Popliteratur in Bezug zueinander zu setzen, indem sie Heinrich von Kleists Schauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* (1810) mit aktuellen Bewegungen verknüpft, die sich über die Figur des »enthusiastischen Mädchens« ergeben, einer Frau, die nicht bereit ist, die Schwelle zu einer klaren Weiblichkeit zu überschreiten. Als typischstes Beispiel nennt Behrmann Britney Spears (die im Rahmen dieses Sammelbands immer wieder auftaucht).

Ein drittes Kapitel widmet sich den Girl-Medien: Birke Sturm erklärt, warum die Zeitschrift *BRAVO GiRL* kürzlich vom Markt verschwinden musste. Dabei geht sie vor allem auf die dort dargestellten Schönheitspraktiken und -konzeptionen ein. Eigentlich ein Gegensatz in sich sind »Momfluencerinnen«, die ihre Jugendlichkeit betonen und gleichzeitig ihre Rolle als Mütter feiern. Petra Schmidt und Stella Kuklinski untersuchen Selbststilisierungen von Frauen, die sie mit dem Konzept der Leichtigkeit und Unbeschwertheit des Mädchenhaften verknüpfen. Anna Marcini widmet sich einer typischen Kommunikationsform der Mädchenkultur – dem Statement-T-Shirt. Dazu untersucht sie Slogans auf »Quote-Shirts« für Mädchen und analysiert sie mit den Statements des Postfeminismus.

Der Band endet zum einen mit einer gekürzten Wiedergabe einer Round-Table-Diskussion (u. a. mit Elisabeth Bronfen, Marcy Goldberg, Christine Lötscher, Anja Schwanhäußner), bei der es darum ging, inwieweit ein »mädchenhafter wissenschaftlicher Habitus« entwickelt werden kann. Zum anderen finden sich abschließende Bemerkungen von Helen Ahner zum Thema, ausgehend von einer Col-

lage von ihr. Skepsis gegenüber dem Konzept des Mädchens bleibt wohl bestehen, utopische Hoffnungen durch die grenzüberschreitende Konzeption eines nicht fassbaren Identitätskonzeptes (»das sich vor allem durch Wandel und Varianz auszeichnet« (Ahner, 270)) sind wohl trotzdem etwas übertrieben.

ANNETTE KLIEWER



Tydecks, Johanna: *A Dramaturgy of Nostalgia. Film Adaptations of Picturebooks*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2024 [Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur; 14]. 323 S.

Auch wenn der Titel *A Dramaturgy of Nostalgia* nur einen Ausschnitt der großen thematischen Bandbreite verkündet, die von Johanna Tydecks in ihrer Dissertation untersucht wird, so bringt er doch das innovative Potenzial der Studie zum Ausdruck. Die Komplexität der Studie hat ihren Ursprung also bereits in der Gegenstandswahl, die die Verbindung zweier multimedialer Erzählmedien untersucht. Ziel ist es, eine Typologie filmischer Bilderbuchadaptionen zu entwickeln und speziell den Einsatz von Elementen zu beschreiben, die in den Rezipient:innen nostalgische Gefühle wecken können. Tydecks analysiert dazu ein in der Größe beeindruckendes Korpus von insgesamt 16 Bilderbuchadaptionen, die aus europäischen und amerikanischen Filmen sowie einer australischen Verfilmung bestehen. Tydecks baut ihre Untersuchung auf der These auf, dass Bilderbüchern häufig eine gewisse *Nostalgie* eingeschrieben ist, die von ihren Verfilmungen übernommen und teilweise verändert, verstärkt, erweitert oder erst durch diese hervorgerufen werden kann (vgl. 11). Neben inhaltlichen Merkmalen untersucht Ty-

decks die formale und medienspezifische Veränderung bei der Übertragung vom Medium Bilderbuch in das Medium Film. Die Studie verfolgt also zwangsläufig einen interdisziplinären Ansatz, verbindet verschiedene Aspekte der Kinder- und Jugendmedienforschung, speziell der Bilderbuch- sowie der Kinder- und Jugendfilmforschung (vgl. 15). Methodisch greift sie vor allem auf narratologische und kognitive Ansätze zurück (vgl. 23), indem sie die gängigen Forschungsansätze zu Bilderbüchern und Filmen, die sich sowohl strukturalistisch in der Tradition Genettes als auch rezipient:innen-seitig dem Medium nähern, integriert. Diese verbindet Tydecks über medienspezifische Zeicheninventare und Erzählmerkmale mit Überlegungen zur narratologischen Film- und Textanalyse (v.a. Kuhn 2013) sowie Adaption- und Transmedialitätstheorien (hier v.a. die Arbeiten von Kreuzer und Schanze 1988, 1991, 1994). Die Autorin folgt dabei den sehr richtigen Überlegungen Staigers (2013, 73), der einen großen Einfluss filmanalytischer Ansätze auf die Methodik der Bilderbuchanalyse annimmt. Tydecks implementiert außerdem soziologische Vorarbeiten zum Begriff der Nostalgie sowie der *Empathie* und macht sich deren differenzierte Typologie zu eigen, indem sie sie methodisch innovativ und sinnvoll zueinander in Beziehung setzt. Sie kategorisiert die filmischen Bilderbuchadaptionen überzeugend nach dem Grad der Veränderungen hinsichtlich des Plots, die sie nach *vertikalen* (Kap. 3.1, 3.2, 3.3.) und *horizontalen* Modifikationen (Kap. 3.4, 3.5) ordnet. Die Auswahl des Korpus der Einzeluntersuchungen, die etwas abrupt an den Theorieteil anschließen, orientiert sich an ebendiesen Kategorien.

Im ersten Abschnitt des Analyseteils beschäftigt sich Tydecks mit den Verfilmungen von *Der Struwwelpeter* (BRD 1954), *Madeline* (USA 1952) und *The Lost Thing* (AUS 2010) als Beispielen für Adaptionen, die ein Bilderbuch ohne Veränderungen im Plot in einen Film transponieren. Anschließend widmet sich Tydecks am Beispiel von *Pettersson und Findus* (SWE/BRD 2000/2014) sowie der Verfilmung von *Madeline* (USA 1998) Adaptionen, die die Handlungen verschiedener Bilderbücher einer Serie in einen Film übertragen und die durch ihre Hauptfiguren oder eine Rahmenhandlung zusammengehalten werden.

Während diese Adaptionen den Plot weitgehend unverändert lassen, stellt Tydecks drei weitere Adaptionenformen fest, die den Plot eines Bilderbuches in unterschiedlicher Weise verändern. Dazu zählen solche, die den Plot erweitern. Hier analysiert Tydecks vier formal und inhaltlich sehr unterschiedliche Bilderbuchverfilmungen: *The Snowman* (GBR 1982), *The Polar Express* (USA 2004), *The Lorax* (USA 2012) und *The Three Robbers* (BRD 2007). Anhand der Verfilmungen von *Where The Wild Things Are* (USA 2009) sowie der Filmreihe *Jumanji* (USA 1995/2005/2017) untersucht sie dann Adaptionen, die dem Plot der Bilderbücher Elemente hinzufügen und sie gleichzeitig verändern. Zuletzt widmet sie sich am Beispiel von *Shrek* (USA 2001) und *Erneste et Célestine* (FRA/BEL/LUX 2012) Verfilmungen, die von einem oder mehreren Bilderbüchern inspiriert wurden, aber nur noch rudimentäre Elemente des Ursprungstextes übernehmen.

Tydecks geht bei ihren Analysen nicht immer einheitlich, aber dennoch stets nachvollziehbar vor, d.h., vor allem orientiert an den individuellen Schwerpunkten des jeweiligen Gegenstandes. Die Methodik hätte allerdings stärker in einem separaten Kapitel erläutert werden können. So bleibt es mitunter den Leser:innen überlassen, das Vorgehen in den Gesamtkontext einzuordnen. Nach einem einführenden Kapitel untersucht Tydecks jeweils zunächst separat die Erzählweisen von Bilderbuch und Film. Hier nimmt sie vor allem die Entstehungsgeschichte und die jeweiligen Produktionsbedingungen in den Blick. Anschließend analysiert sie eine exemplarische Filmszene im Verhältnis zum Originaltext und zieht daraus Schlüsse auf die narrative und dramaturgische Struktur der jeweiligen Adaption. Anhand dieser Beispielsequenz werden das jeweilige Bilderbuch und seine Adaption einander gegenübergestellt und im Hinblick auf Umsetzungsmethoden und die Verwendung von Nostalgie untersucht.

Tydecks kommt dabei zu vielfältigen Ergebnissen, die unterschiedliche Möglichkeiten der Nostalgie-Erzeugung repräsentieren. Ein Fokus liegt auf den unterschiedlichen inhaltlichen und formalen Möglichkeiten des Medienwechsels. Die theoretischen Bezugspunkte sind individuell den Medien angepasst und dementsprechend weit gefasst. Sie reichen je nach Anforderungen von den *memory*

studies bis hin zur Heldenreise nach Campbell, von intermedialen Bezügen auf Äsops Fabeln bis zu literaturhistorischen Überlegungen zur Tradition anthropomorpher Tierfiguren in Kinderbüchern. Diese Vielzahl an Untersuchungspunkten potenziert sich durch den großen Umfang an Gegenständen zu einem komplexen Netzwerk aus Anspielungen, Verweisen und strukturalistischen sowie Rezeptionsästhetischen Betrachtungsweisen, die Tydecks durch ihre Fokussierung auf Nostalgie geschickt zu bändigen versteht. Zwar wäre aufgrund der beeindruckenden Breite von Untersuchungsaspekten eine stärkere Eingrenzung der Gegenstände hilfreich gewesen. Dennoch hat man nie das Gefühl, den roten Faden zu verlieren. Denn so vielfältig die Ergebnisse der Studie auch ausfallen, die formalen Gesichtspunkte werden stets im Hinblick auf Musik, Kameraführung und ihren Einfluss auf die Aussage der Erzählungen zusammengeführt. So entsteht zum einen eine Ausdifferenzierung der Typologisierung, zum anderen kann Tydecks Formen der Nostalgie-Erzeugung auf den unterschiedlichsten Ebenen nachweisen.

Die Autorin leistet mit ihrer Dissertation einen wichtigen Beitrag nicht nur zur Erforschung des Jugendfilms und des Bilderbuchs, sondern auch zur Erschließung crossmedialer und mehrfachadressierter Kindermedienverbünde. Dies erreicht sie durch eine große Methodenvielfalt sowie den weiten, interdisziplinären Ansatz ihrer Studie, die zusätzlich von dreißig Abbildungen unterstützt wird, wobei gern noch mehr davon hätten abgedruckt werden können.

JOHANNES KRAUSE



Von Bassermann-Jordan, Gabriele / Fromm, Waldemar / Haug, Christine / Raabe, Christiane (Hg.): *Jella Lepman. Journalistin, Autorin, Gründerin der Internationalen Jugendbibliothek. Eine Wiederentdeckung*. München: Allitera, 2024. 171 S.

Der vorliegende Sammelband beleuchtet Leben und Werk von Jella Lepman, die, wie der Titel suggeriert, Journalistin, Autorin und Gründerin der Internationalen Jugendbibliothek (IJB) in München war. Doch wie in den einzelnen Beiträgen zu lesen ist, war sie weitaus mehr als das: Sie war eine transnationale Netzwerkerin, sie war Demokratin, Internationalistin, Humanistin, Kulturkritikerin und eine Förderin der Bildung von Kindern und Jugendlichen. 1891 als Jüdin in Deutschland geboren, wurde ihr 1935 verboten, ihren Beruf auszuüben. Ein Jahr später ging sie mit ihren Kindern vorausschauend ins italienische, später ins englische Exil. Auch wenn sie sich nicht mehr als Deutsche fühlte, auch die Staatsangehörigkeit verloren hatte, entschied sie sich, nach langem Überlegen, 1945 der Bitte der US-Militärregierung zu folgen und zurück in das ihr fremd gewordene Deutschland zu gehen. Sie sollte dort als Special Advisor for Women's and Youth Affairs in der US-amerikanischen Besatzungszone tätig sein. Der Sammelband verfolgt einen breiten Ansatz, der dabei nicht nur Jella Lepman vorstellt, sondern

auch einen guten Einblick in die politische Situation nach 1945 gibt, mit einem Fokus auf die kulturpolitischen Maßnahmen der US-amerikanischen Regierung im Nachkriegsdeutschland. So wird die Re-etablierung des Verlagswesens nachvollzogen wie auch das Konzept der *re-education* bzw. *re-orientation*. Besonders interessant sind die Ausführungen über die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur sowie deren politische Bedeutung nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Westdeutschland. Damit erzählt der Band auch ein Stück Kinder- und Jugendliteraturgeschichte. Es ist erstaunlich, welch großen Einfluss Jella Lepman auf diese Entwicklung hatte. Der Untertitel »Eine Wiederentdeckung« kann dahingehend etwas irreleitend sein, da Lepman bis heute mit ihren Ideen und ihrem Engagement äußerst wirkmächtig ist und wenn, dann nur indirekt in Vergessenheit geraten ist, indem ihr Name nicht mehr bekannt ist – ein Schicksal, das viele Frauen nach ihrem Tod ereilt, dass ihre Taten zwar die Gegenwart beeinflussen, ihre Namen und ihre Person aber kein Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses mehr sind. Der Sammelband beschreibt, wie Lepman 1945 in das zerstörte Land zurückkam, wo sie den Erwachsenen zwar nicht verzeihen konnte, aber doch der tiefen Überzeugung war, dass man durch gute Bildung und Zuwendung mit Kindern und Jugendlichen der Vision einer besseren Zukunft nach dem Terror und dem Schrecken näherkommen konnte. Den Schlüssel habe sie dabei in Kinder- und Jugendbüchern gesehen, die sie nach ihrer Maxime, dass diese eine internationale Verständigung möglich machen können, Kindern und Jugendlichen, aber auch Erwachsenen zugänglich machte.

Die Beiträge widmen sich intensiv der 1946 von Lepman eröffneten Internationalen Jugendbuchausstellung im historischen Münchener Haus der Kunst. Doch genauer vorgestellt wird auch die IJB, die schon am 14. September 1949 eröffnet werden konnte, was hauptsächlich der unermüdlichen Hartnäckigkeit und Zuversicht Jella Lepmans zu verdanken sei. Auch, dass 1953 das Internationale Kuratorium für das Jugendbuch (IBBY) gegründet werden konnte, das bis heute länderübergreifend wirkt, ist in erster Linie Lepmans Engagement zuzuschreiben. All diese internationalen Bestrebungen von ihr haben Netzwerke gesponnen, auf

denen bis heute die Kinder- und Jugendliteraturforschung und -vermittlung fußt, wie die Autor:innen immer wieder herausstellen. Lepman habe bei ihrer Arbeit zum einen die Vision gehabt, dass das Jugendbuch Erwachsene zusammenführt, und zum anderen, dass es Perspektiven auf ein freundliches und freundschaftliches Miteinander über Landesgrenzen hinweg ermöglicht. Ihr Verständnis von Kinder- und Jugendliteratur und ihrer Bedeutung für die Gesellschaft war progressiv und ist es noch heute. In den Beiträgen wird zudem herausgestellt, wie sie als Autorin selbst diese Vorstellungen in ihrer Literatur verarbeitete und als eine repräsentative Exilautorin gelesen werden kann.

Der Band schafft es damit, der Vielseitigkeit ihrer Person gerecht zu werden und ein umfassendes Bild von ihr zu zeichnen. Wiederholungen von biografischen und historischen Begebenheiten haben den Vorteil, dass die einzelnen Beiträge auch für sich gelesen und z.B. auch in der Lehre eingesetzt werden können. Zusammenfassend liegt ein Band vor, der zwar eine historische Persönlichkeit vorstellt, aber aktueller nicht sein könnte, gibt doch Jella Lepmans Leben und Wirken Inspiration, wie man auf die Herausforderungen reagieren kann, vor denen die Kinder- und Jugendliteratur im 21. Jahrhundert steht – in Zeiten der sich schließenden Ländergrenzen, in denen Hass und Gewalt Einzug in Regierungen finden, in denen auch Kinder und Jugendliche unter enormen Belastungen stehen.

NANE PLEGER



Weinkauff, Gina: »Bis jetzt bin ich von Zuversicht getragen.« Tami Oelfken (1888–1957). Leben und Werk. Bielefeld: Aisthesis, 2024. 567 S.

Tami Oelfken ist eine bis heute weitgehend unbekannt gebliebene Schriftstellerin, deren Werk jedoch ein vielfältiges Gattungsspektrum aufweist. Neben Gedichten, Prosatexten, Ratgeberliteratur und Beiträgen für Zeitschriften und Radio schrieb sie auch Romane und Theaterstücke für Kinder, verfasste pädagogische Aufsätze und Essays. Oelfken, geboren in Blumenthal bei Bremen, geprägt von der Künstlerkolonie Worpswede, zeitlebens dem linken Spektrum verbunden, war aber auch eine engagierte und eigenwillige Reformpädagogin, die mit A.S. Neill in der Versuchsschule Dresden-Hellerau tätig und im Spandauer Schulkampf aktiv war. 1928 gründete sie ihre eigene Reformschule in Berlin-Lichterfelde. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten folgte allerdings bereits 1934 die Schulschließung. Oelfken erhielt Berufs- und Schreibverbot. Vergeblich versuchte sie in verschiedenen Ländern neu Fuß zu fassen: Eine Neugründung ihrer Schule in Paris misslang. Zurück in Deutschland überstand Oelfken die NS-Zeit in verschiedenen Unterkünften, immer wieder auf der Flucht vor der Gestapo, gesundheitlich angeschlagen und fast mittellos. Von 1943 bis 1956 lebte

sie in Überlingen am Bodensee, wo sie aber nie heimisch wurde. Sie starb 1957 weitgehend vereinsamt in München.

Gina Weinkauff legt mit ihrer über 500 Seiten starken Monografie erstmals eine umfassende Würdigung von Leben und Werk Tami Oelfkens vor. Weinkauffs Darstellung ist klar gegliedert. Auf Vorwort und Einleitung folgen vier Großkapitel, die sich mit den zahlreichen Stationen der Lebensgeschichte Oelfkens (Kap. 1), der Werkentwicklung und den Publikationskontexten (Kap. 2) sowie dem Spektrum der Formen und Inhalte ihrer Texte (Kap. 3) auseinandersetzen. Dieses dritte und mit ca. 200 Seiten umfangreichste Kapitel stellt das Herzstück der vorliegenden Arbeit dar, dessen Inhalte und Erkenntnisse hier nicht annähernd ausreichend gewürdigt werden können. Denn allein die Unterkapitel zu Oelfkens Romanen und ihren Tagebüchern, die differenziert erforscht und analysiert werden, umfassen je ca. 70 Seiten. Nicht unerwähnt soll zudem das vierte, etwa 120 Seiten umfassende Kapitel bleiben, das über eine Werkbetrachtung im engeren Sinne hinausgeht. Weinkauff stellt hier, in Ergänzung zu den biografischen Ausführungen, insgesamt 17 Weggefährten:innen Oelfkens in Einzelkapiteln vor. Sie ermöglicht so nicht nur die bessere Einordnung der Autorin in ein größeres kulturhistorisches Umfeld, sondern legt damit auch die Basis für weitere Forschungsfelder. Der Band schließt mit einem Fazit und einem über 70 Seiten umfassenden Anhang, der nicht zuletzt die akribische und detaillierte Forschungsleistung Weinkauffs spiegelt. Im Einzelnen besteht er aus einem Abkürzungs- und einem Abbildungsverzeichnis, einem Literaturverzeichnis von über 60 Seiten und einem ca. fünfseitigen Personenregister, das zur Leser:innenfreundlichkeit beiträgt und zukünftige Forschungsarbeiten erleichtert.

Weinkauffs »Erstbegegnung« mit Oelfken fand über *Nickelmann erlebt Berlin* (1931) statt. Im Rahmen ihrer Studien zum Großstadtmotiv in der deutschsprachigen Kinderliteratur war ihr bereits 1993 Oelfkens erstes Kinderbuch positiv aufgefallen. Aus der Begeisterung für diesen Text, der dank Weinkauff seit 2020 im Berliner Verlag Hentrich & Hentrich wieder erhältlich ist, und der Neugier auf seine Verfasserin erwuchs Jahrzehnte später ein umfangreiches Forschungsprojekt, das mit

der vorliegenden Publikation zum Abschluss gebracht werden konnte.

Oelfkens Texte gelten Weinkauff als »literarische Trouvaillen« (9), die es u.a. ermöglichen, »zahlreiche Einblicke in die Kultur- und Mentalitätsgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts« (9) zu erlangen. Bspw. böten sie Erkenntnisse über den Alltag im Nationalsozialismus, die Entwicklung der literarischen Öffentlichkeit während des Kalten Krieges, über Weiblichkeitsentwürfe, die literarische Thematisierung gleichgeschlechtlicher Liebe oder autobiographisches Schreiben (vgl. 9).

Ein Großteil von Tami Oelfkens Werk entstand zwischen 1934 und 1945 und ist erst in der Nachkriegszeit publiziert worden. So etwa die Erwachsenenromane *Tine* (1940) und *Die Persianermütze* (1942), zahlreiche Novellen und Gedichte, ein Tagebuch für Erwachsene und ein Märchentheaterstück für Kinder. Viele dieser Texte zeugten einerseits »von der Isolation der Verfasserin« und andererseits »von ihrem verzweifelten Bemühen, sich schreibend ihrer selbst zu versichern« (15). Sie zeigten zudem Oelfkens Einflüsse aus der Novellentradition, der Neuen Sachlichkeit, dem literarischen Impressionismus und Naturalismus (vgl. 15). Die internationalen literarischen Entwicklungen nach 1933 und die deutschsprachige Exilliteratur waren ihr jedoch kaum zugänglich (vgl. 15). Auch nach 1945 fand sie keinen Anschluss an die Nachkriegsliteratur (vgl. 491), der sie mit Ablehnung begegnete. Ihr Spätwerk entstand im Verborgenen, ohne kommunikativen Austausch mit der literarischen Öffentlichkeit. Den restaurativen Zeitgeist beklagend, zog sich Oelfken zum Teil verbittert auf einen moralisch begründeten Literaturbegriff zurück (vgl. 492 f.) und bemühte sich – wiederum überwiegend erfolglos – um die Veröffentlichung bereits vorhandener Werke.

Hatte zu dieser Zeit Oelfkens literarische Entwicklung ihren Zenit wohl schon überschritten (vgl. 11), markiert für Weinkauff demgegenüber schon der Erstling, *Nickelmann erlebt Berlin*, einen Höhepunkt in ihrem Schaffen (vgl. 100). Er gilt Weinkauff als ihr »originellstes, literarisch am meisten gelungenes Werk« (100) und erscheint ihr mit der Gattungsbezeichnung *Ein Großstadttroman für Kinder und deren Freunde* als ein Gegenentwurf (vgl. 200) zu Kästners ungleich erfolgreicherem Roman *Emil und die Detektive* (1929). In *Nickelmann* zeigten sich

Einflüsse aus der Kinderliteratur der Reformpädagogin, der impressionistischen Großstadtskizze der Jahrhundertwende und der Neuen Sachlichkeit (vgl. 201). Die Großstadt fungiere hier nicht als »Bewährungsraum«, sondern als »Erlebnisraum« (201). Für Weinkauff geht mit Oelfkens Schreiben für Kinder insgesamt ein Zugewinn an schriftstellerischer Profilbildung, an Professionalisierung, Leserorientierung und Originalität einher (vgl. 102 ff.). Abgesehen von dem Manuskript *Matten fängt den Fisch* (1934) fürs Kindertheater gelang es Tami Oelfken nach 1932 aber nicht mehr, kinderliterarische Texte zu publizieren, und auch alle Projekte aus der Zeit nach 1945 schlugen fehl.

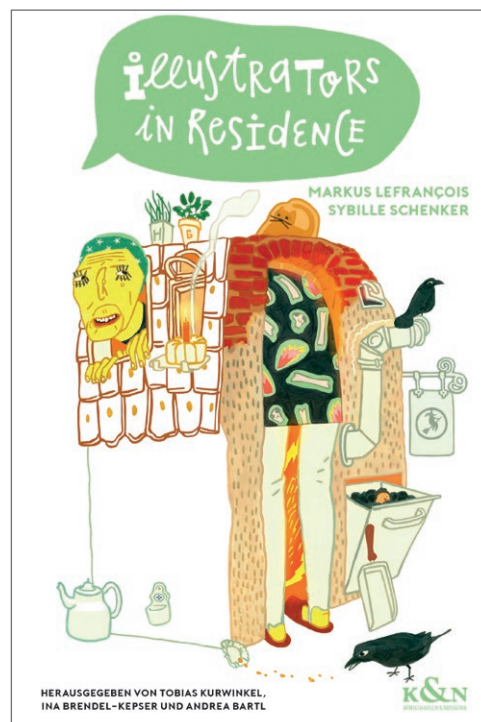
Abschließend bleibt zu konstatieren: Gina Weinkauff ist ein gut lesbares und durch die zahlreichen Dokumente und Abbildungen auch anschaulich gestaltetes Grundlagenwerk gelungen, mit dem Tami Oelfken erstmals eine Gesamtwürdigung erfährt. Die Publikation sollte zudem zuversichtlich stimmen, dass sich die Forschung dieser interessanten und vielfältigen Autorin weiter öffnet.

SONJA MÜLLER-CARSTENS

Sammelrezension



Kurwinkel, Tobias / Brendel-Kepser, Ina / Bartl, Andrea (Hg.): *Tobias Krejtschi. Antje Damm*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2022 [Illustrators in Residence; 1]. 210 S.



Kurwinkel, Tobias / Brendel-Kepser, Ina / Bartl, Andrea (Hg.): *Markus Lefrançois. Sybille Schenker*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2025 [Illustrators in Residence; 2]. 210 S.

Die Reihe »Illustrators in Residence« verdichtet sowohl in handlicher Buchform wie auch als Open-Access-Publikation (<https://illustratorsin-residence.de/buchreihe>) die Veranstaltungsreihe des gleichnamigen Forschungs- und Lehrprojektes, das sich dem komplexen Zusammenspiel von Bild und Text in grafischer Literatur, speziell der Ästhetik und Poetik des Bildes, widmet. Bisher wurden acht Illustrator:innen zu Werkstattgesprächen eingeladen, in Seminaren beschäftig(t)en sich Lehrende und Studierende der Universitäten Bamberg, Gießen und Hamburg sowie der Pädagogischen

Hochschule Karlsruhe intensiv aus literatur- bzw. medienwissenschaftlicher Perspektive mit der ästhetischen Vielfalt der Künstler:innen und loten das didaktische Potenzial der Bilder aus. Nun sind zwei Bände über vier Illustrator:innen erschienen, die in ihrer Konzeption die holistische Herangehensweise des Projektes verdeutlichen: Nach einer Einführung in das Gesamtwerk folgen literatur- und medienwissenschaftliche sowie fachdidaktische Beiträge zu ausgewählten Werken. Abschließend geben die Künstler:innen selbst in Bild und/oder Text Einblick in ihren Schaffensprozess.

Antje Damm und Thomas Krejtschi

Zunächst stellt Ina Brendel-Kepser »Antje Damm [als] Architektin von Kinderwelten« vor, wobei ihr Beitragstitel auf die ursprüngliche Profession Damms verweist. Sie erkundet die unterschiedli-

chen Bilderbuchgenres mit besonderer Erwähnung der Dioramen und thematisiert Damms Vermittlungstätigkeit. Raumdidaktische Überlegungen stellt Alexandra Ritter am Beispiel von *Der Besuch*

(2015) in ihrem Beitrag »Eintreten und Mitspielen« an. Raumtheoretische Diskurse im Bilderbuch aufnehmend zeigt Ritter, wie der Raum zum Spiegel für die Innenwelt der Protagonistin wird. Anschließend erkundet sie mit analytischem Blick auf die Raumgestaltung den Spielraum für literarästhetische Bildung. Aus der Perspektive einer die Ökologie ins Zentrum rückenden Forschung untersucht Berbeli Wanning einige Bilderbücher Damms, speziell das Fragebuch *Was wird aus uns? Nachdenken über die Natur* (2018), und propagiert einen didaktischen Einsatz des dialogischen Lesens. Sie schließt aus der Analyse, dass ökologisches Denken der Kinder gefördert werde, besonders, indem Damm keine Lösungen anbiete. Andreas Nießeler konzentriert sich auf das Fragebuch *Ist 7 viel?* (2003). Die ausgewerteten »Antworten und Fragen aus der Perspektive des Philosophierens mit Kindern« verdeutlichen, dass das Konzept des Fragebuches ohne Antworten die Grundhaltung des offenen Dialoges, der beim Philosophieren mit Kindern essenziell sei, maßgeblich unterstütze. Jana Mikota und Nadine J. Schmidt loten aus, wie mit Antje Damms Erstlesegeschichten literarisches Lernen evoziert werden kann. Ausgehend von einer theoretischen Grundlegung von Erstleseliteratur und literarischem Lernen analysieren die beiden Autorinnen Damms literarische Welten in den Geschichtenbüchern in Text und Bild und erläutern das Potenzial für literarisches Lernen speziell an drei Aspekten. Ein von Julia Weigelt und Magdalene Riehle, zwei Studierenden, geführtes Gespräch über die Technik, das Schreiben und die Schwerpunkte in der Arbeit von Antje Damm wird abgerundet von drei Comics, in denen die Künstlerin sich in der Pandemie

porträtiert hat bzw. die Idee und das weiße Blatt thematisiert.

Den zweiten Illustrator, Tobias Krejtschi, stellt Tobias Kurwinkel anhand einer chronologisch erkennbaren Entwicklung von analog zu digital vor und arbeitet Konstanten heraus, die sich in der Mehrfachadressierung sowie durch Medien- und Systemreferenzen manifestieren. Der intensivere Blick auf Einzelwerke startet mit dem Beitrag von Marlene Zöhrer zu visuellen Interpretationen zweier Balladen Theodor Fontanes, die 2020 im Kindermann Verlag erschienen sind. Mit ihren Analysen wird deutlich, dass es Krejtschi durch seine Bilder gelingt, mit dem in zeitlicher Distanz produzierten Text durch die Illustration in den Dialog zu treten. Die Figurendarstellung im Werk Tobias Krejtschis steht im Mittelpunkt des Beitrages von Sarah Wildeisen. Sie zeigt anhand einiger Beispiele, wie der Künstler mit seinen stilisierten und abstrahierten Figuren durch Haltung und Platzierung sowie beigegefügte Requisiten menschliche Erfahrungen präsentiert. Einen fachdidaktischen Beitrag steuern Anneliese Reiter und Michael Ritter bei, die nach der Analyse von *Meine Mutter, die Fee* (2019) Anregungen zur Perspektivenübernahme entwickeln und die Ergebnisse der Erprobung teilen, wobei gerade das phantastische Bild der Mutter als Fee eine positive Perspektivenübernahme unterstützt habe. Was Kinder zu Aufgaben schreiben, die das intermodale Erzählen in Tobias Krejtschis Bilderbüchern *Was WÜRDEst du tun?* (2016), *Herr König sucht das Glück* (2009) und *Kleopatra* (2015) zu entschlüsseln anregen wollen, resümiert Christoph Jantzen in seinem Beitrag. Den Abschluss bilden die gezeichneten Antworten Krejtschis in einem Interview über Arbeitsprozesse und Ästhetik.

Sybille Schenker und Markus Lefrançois – Schwerpunkt Märchenillustration

Ina Brendel-Kepser eröffnet den Band mit dem Porträt Sybille Schenkers, das deren Entwicklung zur Illustratorin und zur Scherenschnittkünstlerin, die diese Technik für Märchen besonders zu nutzen weiß, aufzeigt sowie auf deren Lehrtätigkeit verweist. In seiner Untersuchung vor dem Hintergrund der *Conceptual Metaphor Theory* zeigt Florian Duda, dass es Schenker in *Hänsel und Gretel* (2011) versteht, mit ihren Illustrationen wesentlich zum Erzeugen von Horror beizutragen, indem sie konzept-

tionelle Metaphern (speziell »Das Böse ist dunkel«) umsetzt. Mit ihrem hermeneutischen Bildanalysemodell, angelehnt an Uhlig und Linke, untersucht Gabriele Lieber die Perspektiven der Bildlichkeit in *Rotkäppchen* (2014) mithilfe dreier Mappings: handwerkliche, gestalterische und inhaltliche Aspekte, die sie in Beziehung zu anderen visuellen Interpretationen setzt. Wie Sybille Schenker in ihren Illustrationen das Umblättern als wesentliches Moment der Inszenierung mitdenkt, untersucht Klarissa

Schräder ebenfalls im Bilderbuch *Rotkäppchen*. Besonders mit der bewussten Setzung des *page breaks* gelinge es der Künstlerin, Zeitsprünge und Schauplatzwechsel sowie die Beziehungen der Figuren zueinander darzustellen. Wie Kinder einer 5. Jahrgangsstufe die Scherenschnittkunst Schenkers in *Rotkäppchen* sowie in *Der Froschkönig oder Der eiserne Heinrich* (2018) rezipieren, untersuchen Gabriela Scherer und Jessica Vogt. Zwar nicht als repräsentativ, aber doch als interessant erweisen sich die Rückmeldungen der Kinder, die von der Materialität durchaus angetan sind, die Figurenzeichnung jedoch eher ambivalent wahrnehmen. Im abschließenden Interview, geführt von Fabian Burkart und Katja Mußler, nachbearbeitet von Marlene Ernst, gibt Schenker Einblick in den auch technisch schwierigen Produktionsprozess ihre Bücher.

Markus Lefrançois' Weg zum Illustrator beschreibt Tobias Kurwinkel anhand von Beispielen, ausgehend von Märchenprojekten während des Studiums über Illustrationen Grimm'scher Märchen bis hin zu denen von Bechstein. Den Rahmen der Märchen sprengend widmet sich Heidi Lexa der illustratorischen Neuinszenierung von Felix Saltens *Bambi* (2018), wobei sie vor dem Hintergrund der *Human Animal Studies* ihren Blick speziell auf die explizite Darstellung des Todes und des Tötens (z. B. der Mutter von Bambi) als fremdbestimmte, vom Menschen ausgehende Gefahr analysiert. Wie Kinder und Studierende die Märchenillustrationen von Lefrançois bewerten, wurde von Kirsten Kumschlies nach informellen Bilderbuchgesprächen im privaten Rahmen mit drei Kindern und zwei bzw. drei Studierenden zusammengefasst; es hat tendenziell gezeigt, dass sich die Illustration ungeachtet ihres Irritationspotenzials auch für schulische Gespräche eignet. Andrea Bartl untersucht die Illustrationen Lefrançois' zu *Hänsel und Gretel* (2011), deren Elemente durch die gewählte Perspektive, die Farbwahl und die Leitmotivik Angst erzeugen, aber auch Bewältigungsstrategien anbieten. Diese Narration der Angst, die dem Märchen inhärent ist, zeige sich im gesamten Lebensraum der Kinder, nicht nur im Hexenhaus oder im Wald. Die Erzählkraft der Naturdarstellungen von Markus Lefrançois, untersucht von Melanie Trolley, bildet den Abschluss der Einzelanalysen. Mit den Naturdarstellungen – Tieren, Pflanzen, Bäumen, Hecken etc. – setze der

Künstler die Erzählung fort, motiviere dazu, versteckte Botschaften und Bezüge zur Symbolsprache zu entschlüsseln. Mit einer Selbstreflexion von Markus Lefrançois anhand einer vierteiligen Bildfolge samt Sprechblasen, die zumindest einen rudimentären Einblick in den komplexen Schaffensprozess gewährt, endet der zweite Band der Reihe.

Nach dem schon länger beschworenen *pictural turn* und der nun seit einigen Jahren etablierten Theorie des Bilderbuches bereichert diese Reihe den Blick auf einzelne Künstler:innen. Obwohl durchaus Redundanzen innerhalb der Bände zu finden sind, da einige Bilderbücher immer wieder – wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven – analysiert werden, und die Ergebnisse der empirischen Untersuchungen ob der geringen Anzahl der Teilnehmenden nur Tendenzen aufzeigen können, bietet diese Reihe doch viele Erkenntnisse und besondere Einblicke in die Kunst der Illustration. Das gelingt besonders gut, wenn die Künstler:innen selbst zu Wort / zum Bild kommen, um ihren Schaffensprozess zu teilen. Dass auch ihre Illustrationen in den Fließtext integriert werden, wenn auch leider etwas klein, muss angesichts der steigenden Produktionskosten ebenfalls positiv hervorgehoben werden.

SABINE FUCHS