

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

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

2020

**„
TRÄUME**

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

2020

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

GKJF  **GESELLSCHAFT FÜR
KINDER- UND
JUGENDLITERATUR-
FORSCHUNG**

Impressum

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

Herausgeberinnen:

Gabriele von Glasenapp | Emer O'Sullivan |
Caroline Roeder | Ingrid Tomkowiak

Redaktion:

Beiträge: Emer O'Sullivan | Caroline Roeder | Ingrid Tomkowiak

Rezensionen: Gabriele von Glasenapp | Ingrid Tomkowiak
unter Mitarbeit von Agnes Blümer und Lena Hoffmann

ISSN 2568-4477

ISBN 978-3-9821241-1-7

DOI 10.23795/JahrbuchGKJF2020-gesamt

© 2020 Gesellschaft für Kinder- und
Jugendliteraturforschung | GKJF

Alle Rechte vorbehalten

Grafisches Konzept & Gestaltung:

© berndt & fischer, berlin GbR

Schrift: TheSans + TheAntiqua von LucasFonts



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 weiter zu beachten: Der Name der Autorin oder des Autors, der Rechteinhaberin oder des Rechteinhabers muss genannt und es muss ein Link zur Lizenz eingefügt werden. Sie dürfen das Werk nicht für kommerzielle Zwecke verwenden. 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:

Dr. Ada Bieber, Humboldt-Universität zu Berlin

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

Prof. Dr. Nina Christensen, Aarhus University

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

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

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

Prof. Dr. Petra Josting, Universität Bielefeld

Prof. Dr. Heinrich Kaulen, Philipps-Universität Marburg

Dr. Gillian Lathey, University of Roehampton

Dr. Heidi Lexe, Universität Wien/STUBE

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

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

PD Dr. Christine Lötscher, Europa-Universität Viadrina,
Frankfurt (Oder), und Universität Zürich

PD Dr. Mareile Oetken, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

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

Ass. Prof. Dr. Julie Pfeiffer, Hollins University

Dr. Christiane Raabe, Internationale Jugendbibliothek München

Prof. Dr. Susanne Riegler, Universität Leipzig

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

Dr. Sebastian Schmideler, Universität Leipzig

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

PD Dr. Elisabeth Stuck, Université de Fribourg

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

Prof. Dr. Gina Weinkauff, Freie Universität Berlin

Ass. Prof. Dr. Lies Wesseling, Maastricht University

Inhalt

- 6 EDITORIAL** (deutsch)
8 EDITORIAL (english)
- 10 BEITRÄGE**
- THEMA: TRÄUME
- 11 Caroline Roeder:**
»die Träume gehören zweifellos zur Wirklichkeit«
Traum-Erzählungen über Kindheit und für Kinder
»Dreams Undoubtedly Belong to Reality«
Dream Narratives About Childhood and for Children
- 25 Iris Schäfer:**
Vom prophetischen Traum zum krankheitsbedingten Delirium
Neue Inszenierungen kaum beachteter Traumtypen in der Kinder- und Jugendliteratur
From Predictive Dreaming to Pathological Delirium
New Interpretations of Seldom-Addressed Types of Dreams in Children's and Young Adult Literature
- 37 Kenneth B. Kidd:**
Bringing the Dreamwork to the Picturebook
Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are*
- 48 Marvin Madeheim:**
Naturalistisches Träumen und irreales Wachen
Aspekte des Traumhaften in Blexbolex' textlosem Bilderbuch *Unsere Ferien*
Naturalistic Dreaming and Unreal Waking
Aspects of Dreaminess in Blexbolex's Textless Picturebook *The Holidays*
- 63 Christoph Gschwind:**
»Hab ich jetzt nur geträumt oder ist das wirklich passiert?«
Wie Traumdarstellungen in Bilderbüchern Ambiguitätskompetenz fördern können
»Did I Dream That or Did It Really Happen?«
How Dream Images in Picturebooks Can Promote ›Ambiguity Skills«
- 74 Judith Leiß:**
Mehr als das – ein programmatischer Titel auch in gattungstheoretischer Hinsicht
Patrick Ness' Roman als Hybrid aus postmodernistischer Utopie und Adoleszenz-Roman
Patrick Ness's *More Than This*
A Hybrid of Postmodern Utopia and Adolescent Novel
- 86 Joanna Nowotny:**
»A Dream of a Dream«
Selbstreflexives Träumen in der Kinder- und Jugendliteratur
»A Dream of a Dream«
Dreaming as a Metafictional Device in Children's and Young Adult Literature
- 98 Laura Zinn:**
»Lass dich nicht von Morpheus verführen ...«
Die Bedeutung von Träumen, Orakelsprüchen und Visionen in gegenwärtigen Mythenadaptionen
»Don't Let Morpheus Seduce You ...«
Dreams, Oracles and Visions in Contemporary Retellings of Myths

BEITRÄGE AUS GESCHICHTE
UND THEORIE

- 110 Christine Lötscher:**
Explosive Kontaktzonen
Tankstellen als poetologische Drehpunkte
im Coming-of-Age-Genre
Explosion Hazard
Gas Stations in the Coming-of-Age Genre
- 122 Anna Stemmann:**
Tannengrund und Wald
Brüchige Kindheit in Ludwig Tiecks *Die Elfen*
und E.T.A. Hoffmanns *Das fremde Kind*
Into the Woods
Constructions of Fragile Childhood in
Ludwig Tieck's *Die Elfen* and E.T.A. Hoffmann's
Das fremde Kind
- 134 Katja Stopka:**
Schreiben lernen in der DDR
Kinder- und Jugendliteratur von
Studierenden am *Institut für Literatur*
»Johannes R. Becher«
Learning to Write in the German
Democratic Republic (GDR)
Children's and Young Adult Literature at the
»Johannes R. Becher« Institute for Literature

145 REZENSIONEN

Editorial

Francisco de Goyas Radierung *El sueño de la razón produce monstruos* ist das 43. Bild aus seiner Sammlung *Los Caprichos* (1799) und zählt zu den berühmtesten Exponaten graphischer Kunst. Von Beginn an bis heute ist gerade dieses Kunstwerk Gegenstand sehr komplexer Interpretationen: Die Frage, ob hier von Traum oder Schlaf die Rede ist, der die Ungeheuer gebiert, zählt zu den zentralen Fragen der kontrovers geführten Diskussionen – ebenso wie der Titel des Bildes, der als integraler Bestandteil des Werkes anzusehen ist. Die männliche Figur, auf dem Tisch liegend zu sehen, wird von nächtlichem Getier umschwirrt, fledermausähnliche Geschöpfe, die aus dem dunklen Hintergrund aufscheinen, nähern sich dem Träumenden bzw. Schlafenden schimärenhaft und werden von einem eulenähnlichen Wesen flankiert, das mit seinen Klauen dem Liegenden eine Schreibfeder zu reichen scheint. Weiteres Getier, darunter ein Luchs mit hoch aufgestellten Ohren, beobachtet aufmerksam das nächtliche Geschehen. Die Lesarten des *Caprichos* reichen von politischen Ausdeutungen über philosophisch-aufklärerische Interpretationen hin zu kunsthistorisch-surrealen Kontextualisierungen. Das Werk verweist darüber hinaus auf die lange und bedeutsame Historie, die das Sujet ›Traum‹ (und Schlaf) in der gesamten Kunst- und Kulturgeschichte einnimmt.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Jahrbuches greift mit dem Traum somit ein traditionsreiches Thema auf, das in der literaturwissenschaftlichen wie medienwissenschaftlichen Forschung (hier auch mit dem Blick auf das Kino als Traumfabrik) bereits einige Aufmerksamkeit gefunden hat. Obwohl die Kinder- und Jugendliteratur ein umfangreiches Traumpersonal aufweist – man denke nur an E.T.A. Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig*, an Theodor Storms *Der kleine Häwelmann*, Lewis Carrolls *Alice-Bücher*, Erich Kästners *Emil und die Detektive* oder Maurice Sendaks *Wo die wilden Kerle wohnen*, um nur einige Traum-Klassiker zu nennen –, findet man zwar in der mittlerweile umfangreichen Fantastikforschung diverse Schnittstellen zum Traum, doch eine fokussierte Auseinandersetzung mit Träumen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien, etwa aus psychoanalytischer oder narratologischer Sicht, als Beitrag zur Utopie- bzw. Dystopieforschung, zu Fragen der Kulturgeschichte (beispielsweise hinsichtlich der Ästhetik der Nacht) oder Untersuchungen zum Traum im populärkulturellen Kontext sowie über den Traum als Metapher, steht bislang weitgehend aus.

Der vierte Jahrgang des *Jahrbuchs der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* widmet sich den historischen wie gegenwärtigen Dimensionen des Traums in Kinder- und Jugendliteratur und -medien mit acht Beiträgen, die die vielfältigen Implikationen dieses komplexen Themas sowohl aus theoretischer als auch aus gegenstandsorientierter Perspektive in seinen unterschiedlichen erzählerischen und medialen Realisierungen aufgreifen und vor dem Hintergrund ihrer Bedeutung für Kinder- und Jugendkultur diskutieren. Deutlich wird das breite Feld, das Träumen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien umfasst. Es reicht von pädagogischen Implikationen, die sich in Traumverboten bzw. Traumregulativen oder Traumexpeditionen eines wilden Kerls ablesen lassen, bis zu den vielfältigen Traumbildern, die in Bilderbüchern und Bild-Medien zu entdecken sind. Auch die klassische Disziplin der Traumforschung – die psychoanalytische Deutung – wird in einem Beitrag systematisierend zur Darstellung gebracht, ebenso wird das Traumpotenzial antiker Mythen bzw. deren Adaptionen in neueren Fantasyromanen deutlich. Die verschiedenen Lesarten eines postmodernen

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.46

Adoleszenzromans lassen ebenfalls unterschiedliche Traumkonzeptionen zutage treten. Über das Schwerpunktthema hinaus widmen sich drei Beiträge kinder- und jugendliterarischen bzw. -medialen Fragestellungen aus historischer wie theoretischer Perspektive; diese sind dem thematischen Teil vorangestellt. In diesem Jahrgang führen die Erkundungen in die theoretischen Regionen der Topographieforschung, das meint konkret in romantische Landschaften wie auch an die Tankstelle in der Literatur.

Einen literarisch und heute erinnerungskulturell bedeutsamen Ort stellt das *Institut für Literatur »Johannes R. Becher«* dar: Literaturschmiede und zugleich streng observiertes Terrain der staatlichen Behörden der DDR. Dass das Institut auch eine Stätte der Kinder- und Jugendliteratur gewesen ist, war bisher weniger bekannt; der historische Beitrag eröffnet daher – auch hinsichtlich der Frage von Literatur und politischer Lenkung – interessante und vor allem neue Perspektiven.

Knapp dreißig Rezensionen zu aktueller Fachliteratur der Kinder- und Jugendliteratur- und -medienforschung wurden von den Mitgliedern der Gesellschaft in den letzten Monaten verfasst. Nachzulesen sind diese in dem umfänglichen Rezensionsteil, der das Jahrbuch abschließt.

Wir haben zu danken: an erster Stelle allen BeiträgerInnen für die eingesandten Texte, die wir ins Jahrbuch aufnehmen durften, ebenso den Peer ReviewerInnen für die sorgfältige Prüfung und Kommentierung der Beiträge. Auch der University of Minnesota Press für die freundliche Abdruckgenehmigung für einen Teil von Kapitel 4 aus Kenneth B. Kidds *Freud in Oz. At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature* (2011); ebenso der Fachzeitschrift *kjl&m*, in der der Beitrag von Katja Stopka 2016 (Heft 4) erstmalig erschien; sowie dem Verlag Königshausen & Neumann für den Beitrag von Caroline Roeder, der in der Festschrift für Carola Pohlmann *Schauplatz der Künste. Bild und Text im Kinderbuch* (herausgegeben von Julia Benner, Barbara Schneider-Kempf und Sigrun Putjenter) 2020 veröffentlicht wurde. Agnes Blümer und Lena Hoffmann ist dafür zu danken, dass die Rezensionen auch in diesem Jahr wieder in diesem großen Umfang vorliegen. Ohne ihre sorgfältige und umsichtige Arbeit wäre dies nicht möglich gewesen. Schließlich gilt unser herzlicher Dank Simone Fischer, die wieder ein zum Schwerpunktthema passendes Cover für das Jahrbuch entworfen hat und auch für die (typo)grafische Gesamtgestaltung verantwortlich zeichnet.

2020 ist ein Jahr, das wir alle nicht so schnell vergessen werden. Zeiten wie diese erscheinen vielen wie ein böser Traum, der am helllichten Tag und weltweit zu erleben ist. Das Jahrbuch der GKJF liefert keinen Impfstoff, aber es zeigt, dass das Reich der Träume nicht nur Monster gebiert, sondern auch neue Horizonte zu eröffnen und in außergewöhnliche Landschaften ohne jedes Risiko zu entführen vermag.

Wir wünschen allen unseren LeserInnen gute Träume und eine anregende Lektüre.

Köln, Lüneburg, Ludwigsburg, Zürich im Herbst 2020

GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O'SULLIVAN,
CAROLINE ROEDER, INGRID TOMKOWIAK

Editorial

Francisco de Goya's etching *El sueño de la razón produce monstruos* [»The sleep of reason produces monsters«] is number 43 in his satirical series *Los Caprichos* [Caprices] (1799) and one of the most famous examples of graphic art. From the very start it has been the object of complex interpretations: The question as to whether a dream or sleep brings forth the monsters is a central one in the controversial discussions – as is the title, which is an integral part of the work. The male figure, arms and head resting on a desk, is surrounded by nocturnal monsters. Bat-like animals appear from the dark background, approaching the dreamer or sleeper like a chimera; an owl-like creature seems to offer, in its claws, a pen to the recumbent man. Other creatures, among them a lynx with high, erect ears, attentively observe the nightly events. The readings of the *Caprichos* span political and philosophical-enlightened interpretations to art historical-surrealist contextualisations. Beyond this, the work represents the long and significant place that the subject ›dream‹ (and sleep) has occupied throughout the history of art and culture.

The focus of the current *Yearbook* thus takes up a traditional theme, the dream, which has enjoyed a great deal of attention in literary and media research (also with a view to the cinema as dream factory). Although children's and young adult literature is a realm of dreamers, from Marie Stahlbaum in E.T.A. Hoffmann's *The Nutcracker and the Mouse King* to Carroll's Alice, Kästner's Emil, and Sendak's Max, to name just a few dream classics, there has not yet been a focussed examination of dreams in children's and young adult literature and media. There are various interfaces to the dream in the extensive studies on fantasy, but none from psychoanalytical or narratological points of view. The dream also has not been examined in the context of utopian or dystopian studies, or of cultural history (for instance in terms of the aesthetics of the night), or investigated within a popular culture framework, or as metaphor.

This fourth *Yearbook of the German Children's Literature Research Society* addresses the historical and contemporary dimensions of the dream in children's and young adult literature with eight articles that examine its manifold implications in various medial forms – from both a theoretical and material perspective – and discuss these in terms of their significance for today's children's and young adult culture. In them, the broad field of dreams in children's and young adult literature and media ranges from the pedagogical implications revealed in dream prohibitions or regulators, or the dream expeditions of a wild thing, to the multifarious dream images that can be discovered in picturebooks. The classical discipline of dream research – psychoanalytical interpretation – is systematised and the concept of applied picturebook psychology is presented. The dream potential of ancient myths and their retellings in more recent fantasy novels is discussed while different readings of postmodern adolescent novels also reveal diverging dream conceptions.

Beyond the focus theme, three articles address questions of children's and young adult literature and media from a historical or theoretical perspective. Two theoretical explorations lead into the regions of topography research, specifically to romantic landscapes as well as to gas stations in literature. The »Johannes R. Becher« *Institute for Literature* is a place of literary and cultural remembrance: literary forge and at the same time strictly observed territory of the state authorities of the German Democratic Republic (GDR).

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.47

The fact that the Institute was also a site of children's and youth literature is less well known; the historical article therefore opens up interesting and above all new perspectives – also with regard to the question of literature and political control.

Nearly 30 reviews of current research on children's and young adult literature and media research have been compiled by the members of the German Children's Literature Research Society in recent months. These can be read in the comprehensive review section which concludes the *Yearbook*.

We would like to thank a number of people: first and foremost, our contributors for their articles. We are very grateful to the peer reviewers for carefully checking and commenting on the articles. We thank the University of Minnesota Press for their kind permission to reprint part of chapter 4 of Kenneth B. Kidd's *Freud in Oz. At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature* (2011). We also thank the journal *kjl&m*, where the article by Katja Stopka was first published in 2016 (issue 4), and the publisher Königshausen & Neumann for their permission to reprint the article by Caroline Roeder, which appeared in *Schauplatz der Künste. Bild und Text im Kinderbuch*, a festschrift for Carola Pohlmann (2020), eds. Julia Benner, Barbara Schneider-Kempf and Sigrun Putjenter. Thanks go to Agnes Blümer and Lena Hoffmann for once again ensuring the extent and quality of the book review section; this would not have been possible without their careful and prudent work. And finally, our sincere thanks go to Simone Fischer, who once again designed a cover for the *Yearbook* that matches the main theme, and who is also responsible for the overall (typo)graphic design.

The year 2020 is one nobody will soon forget. Times like these seem, to many, to be a bad worldwide dream experienced in broad daylight. This issue of the *Yearbook of the German Children's Literature Research Society* does not provide a vaccine, but it does show that the realm of dreams not only gives birth to monsters but also opens up new horizons, and is able to abduct its readers, risk free, into extraordinary landscapes.

We wish all our readers good dreams and an inspiring read.

Cologne, Lüneburg, Ludwigsburg, Zurich, Autumn 2020
GABRIELE VON GLASENAPP, EMER O'SULLIVAN,
CAROLINE ROEDER, INGRID TOMKOWIAK

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

2020

BEITRÄGE

»die Träume gehören zweifellos zur Wirklichkeit« Traum-Erzählungen über Kindheit und für Kinder¹

CAROLINE ROEDER

»Dreams Undoubtedly Belong to Reality«

Dream Narratives About Childhood and for Children

The call for ›more!‹ is the force driving the protagonist of Theodor Storm's literary fairy tale *Der kleine Häwelmann* (1850) on his imaginary journey through the night. This dream narrative is a combination of an exciting exploration of transcending borders with a hint of the moral tale, and can be seen as a model for the configuration of the dream motif in children's and young adult literature. Although the dream narrative has a prominent place there, its investigation has hitherto almost exclusively taken place within the context of fantasy; the didactic functions of the dream, however, and the motif of the dream journey have largely been neglected. This article looks at how post-1945 children's dream narratives explore representations of childhood. Benno Pludra's *Lütt Matten und die weiße Muschel* (1963), a children's story from the German Democratic Republic (GDR), is analysed and situated within the context of its literary system. Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are* (1963) is next considered in relation to Pludra's text in order to provide a contrastive view to a key text from the Western literary system. Both texts were hugely innovative for their time and respective systems, both use Storm's *Häwelmann* as an intertextual anchor, and both, as this analysis shows, reveal recognisable societal discourses about childhood and cultural policies for children.

[S]o etwas hatte der alte Mond all seine Lebtag noch nicht gesehen. Da lag der kleine Häwelmann mit offenen Augen in seinem Rollenbett und hielt das eine Beinchen wie einen Mastbaum in die Höhe. Sein kleines Hemd hatte er ausgezogen und hing es wie ein Segel an seiner kleinen Zehe auf; dann nahm er ein Hemdzipfelchen in jede Hand und fing mit beiden Backen an zu blasen. Und allmählich, leise, leise, fing es an zu rollen, über den Fußboden, dann die Wand hinauf, dann kopfüber die Decke entlang und dann die andere Wand wieder hinunter. ›Mehr, mehr!‹, schrie Häwelmann, als er wieder auf dem Boden war; und dann blies er wieder seine Backen auf, und dann ging es wieder kopfüber und kopfunter. Es war ein großes Glück für den kleinen Häwelmann, daß es gerade Nacht war und die Erde auf dem Kopf stand; sonst hätte er doch gar zu leicht den Hals brechen können. (Storm 2009, n. p.)

1 Der Beitrag erschien erstmalig in dem Band: Julia Benner / Barbara Schneider-Kempf / Sigrun Putjenter (Hg.) (2020): *Schauplatz der Künste – Bild und Text im Kinderbuch. Festgabe für Carola Pohlmann zum 60. Geburtstag*. Würzburg, S. 109–124. Wir danken dem Verlag für die Abdruckgenehmigung. Der Text wurde in wenigen Formulierungen geändert, um eine Anmerkung ergänzt und die Nachweise sowie bibliografischen Angaben wurden dem Jahrbuch angepasst.

2 Rezeptionsgeschichtlich ist interessant, dass Storms kleiner Text erst um die Jahrhundertwende Popularität erlangte, als er im Bilderbuchformat mit Illustrationen von Else Wenz-Viëtor 1926 auf den Markt kam.

Theodor Storms Kindermärchen *Der kleine Häwermann*, von dem Autor 1849 für seinen Sohn Hans verfasst und 1850 veröffentlicht, ist in seiner moralisch-komischen Form ein exemplarisches Exponat der Kinderliteratur des 19. Jahrhunderts. Gemäß der biedermeierlich gestimmten, belehrenden Funktion des Textes steht kindliche Allmachtsfantasie im Mittelpunkt des Geschehens. Die Haltung des ›Mehr-mehr‹ überschreitet indes die Grenzen der Moralerzählung. Entgegen der abschreckenden Funktion scheint vielmehr der kleine Häwermann in der Verschränkung von Norm-Übertritt und Eskapismus ein ›modernes‹ Kind seiner Entstehungszeit zu sein und durchaus mit den Figuren des *Struwwelpeters* vergleichbar, die der Arzt und Kinderpsychiater Heinrich Hoffmann 1845 entworfen hat. Die fahrtwindbeflügelnde Imaginationskraft des kleinen Protagonisten weist zurück auf romantische Implikationen (vgl. Kremer 2005). Ablesbar wird dies beispielsweise an der Bezugnahme auf das Märchen, die dem Text erkennbar eingeschrieben ist (Radecke 2011, S. 65). So führt Storm mit der Grimm'schen Floskel des »Es war einmal« in den Text ein; die sich anschließende nächtliche Reise erweist sich in ihrer Erzählform dem Volksmärchen verbunden. Auch die redundanten Textwiederholungen, wie sie bereits in dem eingangs zitierten Textausschnitt zu beobachten sind, ebenso die Orientierung an der Zahl Drei, die Raum- und Zeit-Entbundenheit sind markante Merkmale märchenhaften Erzählens (vgl. Detering 2011, insb. S. 147–178).

Heinrich Detering geht in seiner Untersuchung *Kindheitsspuren. Theodor Storm und das Ende der Romantik* (2011) dem »romantische(n) Phantasma der Kindheit in Storms Schreiben« nach (ebd., S. 23). Er formuliert pointiert, dass Storm mit seinem Häwermann

eine Modell-Erzählung [gelingt], die von diesem Kind ausgeht und im Märchenton das romantische Bild zurückführt auf das Seelendrama des frühkindlichen Narzissimus, seiner Verschmelzungssehnsüchte und Größenphantasien und seiner radikalen Enttäuschung (ebd., S. 25).

Der Stellenwert, den das Erzählen selbst in diesem Text einnimmt, wird durch die Schlusspassage unterstrichen. Das Märchen endet für den Himmelsstürmer, als die Sonne – als Repräsentantin und Mutter des lichten Tags – aufgeht und ihn »mitten in das große Wasser« (wirft): »Da konnte er schwimmen lernen.« (Storm 2005, n. p.) Unvermittelt schließt sich an diesen jähen und schrecklichen Sturz ein Erzählerkommentar an, der in direkter Lesersprache fragt:

Und dann?

Ja und dann? Weißt du nicht mehr? Wenn ich und du nicht gekommen wären und den kleinen Häwermann in unser Boot genommen hätten, so hätte er doch leicht ertrinken können! (Ebd.)

Detering deutet diese Schlusswendung als »romantisch-ironisches mise-en-abyme«, mit der »die Fiktion, die das Märchen selbst darstellt, als Fiktion psychologisch funktionalisiert. Das geht über die bloße Vermittlung einer moralischen Lehre entscheidend hinaus.« (Detering 2011, S. 175) Deutlich wird: Die literarische Inszenierung bedeutet eine Passage hinaus aus einem romantisch gestimmten Märchenwunderland. Die von Storm erzählerisch entworfene Welt bedeutet vielmehr eine Kindheitstopographie, die als Seelenlandschaft des kleinen Häwermann zu lesen ist und als fulminant inszenierte Traumreise ausbuchstabiert wird.

Traum und Kindheit

Textlich ist die Fahrt nicht als Traum markiert, auch wenn der Lesende keinen Zweifel hegt, dass es sich um ein Traumabenteuer handelt. So wird das Motiv an vielerlei Topoi erkennbar: Zeitlich ist die Erzählung in die Nacht gebettet; der Protagonist befindet sich in seiner Wiege, die zum Fahr-Gefährt umgewidmet wird. Sein Hemdchen dient als Stoff, aus dem das (Traum)-Segel geschaffen ist. Der Mond als nächtliches Gestirn sowie die allerorts schlafenden Menschen und Tiere unterstreichen die nächtliche Schlafenszeit.

Die Fahrtroute Häwelmanns führt die Wände hinauf und hinab und das Fahrgestell ist aller physikalischen Schwerkraft enthoben. Eine Passage führt durch das Schlüsselloch in die weite Welt hinaus und reicht bis in den Himmel. Der Hinweis, dass die Erde Kopf steht, kann ebenso dieser verkehrten Traumwelt-Motivik zugerechnet werden.

2014 hat Stefanie Kreuzer mit *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst* eine umfangreiche und typologisch motivierte Studie im Rahmen eines intermedialen Vergleichs von künstlerischen Traumdarstellungen vorgelegt. Hierin wird eine dreigliedrige Typologie zur Anwendung gebracht. »Entsprechend der Markiertheit des Traumhaften wird systematisch zwischen 1) eindeutigen, 2. unsicheren und 3. möglichen autonomen Traumdarstellungen differenziert.« (Kreuzer 2014, S. 13) Sie stellt einen umfangreichen Merkmalkatalog auf, der nach stofflich-inhaltlichen und darstellerisch-formalen Ebenen unterscheidet und mit narratologisch fundierten Analysen anschaulich gemacht wird. Folgt man Kreuzer in ihrer Markierungstypologie, so wäre Häwelmann dem Traumtyp B, d. h. der mittleren Traumhaftigkeit zuzurechnen. Ergänzt man diesen Befund mit dem Merkmalkatalog, so lässt sich bezogen auf die »stofflich inhaltliche Ebene« (ebd., S. 84) eine Instabilität der Identitäten (bezogen auf die Lebewesen oder Dingwelt wie die sprechenden Tiere und Gestirne), ebenso »[r]äumliche und zeitliche Relativität«, vor allem die »Aufhebung von Natur- und Kausalgesetzen« festhalten (ebd., S. 85). Auf der »darstellerisch formalen Ebene« wären vor allem die sogenannten »Diskontinuitäten« zu nennen. Kreuzer bestimmt sie wie folgt: Diskontinuitäten können als

formale Brüche, abrupte Übergänge in der Entfaltung des Geschehens oder eine auffällige disparate Unvollständigkeit der imaginierten Welt [...] angesehen werden. Im übertragenen Sinne sind die formalen Diskontinuitäten als *Collage* zu verstehen. (Ebd., S. 85 f.)

In dem episodenhaften Erzählen Storms, das er für die Durchquerung des Traum-Universums wählt, insbesondere in der unvermittelt platzierten letzten Passage, die in den Himmel reicht, lassen sich Erzähl-Brüche nachweisen.

Mit diesem kurzen Blick ins Logbuch der Häwelmann'schen Fahrt sollte gezeigt werden, dass Storms Text sowohl bezogen auf seine Traumgestaltung programmatisch zu werten ist und in Inhalt (die Perspektive auf kindliche Psyche) und Form (die Traumerzählung) eine ausgesprochene Modernität aufweist. Leuchtet man im Traum-Narrativ das Was und Wie des Erzählens aus, wird deutlich, dass Storm sich mit den großen Traum-Erzählungen messen kann, wie das Beispiel von Lewis Carrolls mit seiner nur wenige Jahre später entstandenen *Alice* aufzeigt. An diesem kurz skizzierten Beispiel wurde zudem deutlich, wie in *Traum-Erzählungen* das Thema Kindheit, Psychologie des Kindes und das Erzählen komplex miteinander verschränkt vorzufinden sind und wie historische Einschreibungen des Kindheitsbildes – bei Häwelmann des romantisch überformten, aber auch dessen Säkularisierung – ablesbar werden.

Kindheits-Geschichten als Traum-Erzählungen

Die Kinder- und Jugendliteratur erweist sich als ein Reich der Träumenden: Neben dem Häwelmann lassen sich E.T.A. Hoffmanns Marie (aus dem *Nussknacker*), Kästners *Emil und die Detektive* oder auch sein *Doppeltes Lottchen* nennen. Ebenso dürfen nicht Michael Endes im Buch versinkender Bastian Balthasar Bux oder Paul Maars Lippel vergessen werden, will man eine Traum-Tour de Force durch die letzten 200 Jahre der Kinderliteratur unternehmen. Die internationalen und insbesondere englischsprachigen Titel, die für das Korpus der Kinder- und Jugendliteratur nicht auszuklammern sind, weisen neben Carrolls Alice mit der Traumabenteurerin Polly (von Peter Newell 1907 erträumt), Maurice Sendaks Max oder Roald Dahls Sophiechen eine Starbesetzung auf – um nur einige wenige bedeutsame Figuren zu nennen, die internationale Traum-Geschichten erzählen.

Die Vielzahl der Titel und deren Stellenwert innerhalb des Textkorpus lassen vermuten, dass eine ebenso große Anzahl an wissenschaftlichen Untersuchungen zum Traum-Erzählen zu finden ist. Doch das Gegenteil ist der Fall. Macht man sich auf Traumforschungssuche im Bereich der Kinder- und Jugendliteraturforschung, so findet man nur wenige Publikationen, die sich dezidiert mit Träumen beschäftigen.³ Als eine Ausnahme wäre eine Untersuchung von Rüdiger Steinlein zu nennen, der sich 2008 mit kinderliterarischer Traumerzählungsästhetik beschäftigt hat und dabei wie folgt differenziert:

Zu unterscheiden ist zwischen der Implementierung des Traums als Motiv und der Verwendung des Traums als narrativem Modell; im letzteren Fall wäre eher von der Traumförmigkeit der Inszenierung zu sprechen. (Steinlein 2008 b, S. 72)

Steinlein konstatiert nicht nur die weite Verbreitung des Traumerzählens in der Kinder- und Jugendliteratur, sondern sieht sie als »Sonderform der Phantastik« (ebd.); ferner argumentiert er mit dem kindlichen Weltwissen über Träume, die es für Kinder besonders vergnüglich machen, von Traum-Abenteuern zu lesen.⁴

In der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahrzehnte wurden hingegen ›Traum‹ und ›Nacht‹ als Motiv, Narrativ oder Diskurs in vielen Facetten ausgeleuchtet und differenziert bedacht: Elisabeth Lenk *Die unbewußte Gesellschaft* (1983), André-Peter Alt *Der Schlaf der Vernunft* (2002), Heinz-Gerhard Friese *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte* (2011). Stefanie Kreuzers umfangreiche narratologische Studie aus dem Jahr 2014 wurde bereits erwähnt; ein weiteres, gewichtiges Kompendium stellt die *Traum-Enzyklopädie* von Hans-Ulrich Reck (2005) dar. In diesen Untersuchungen stehen Werke der Kinder- und Jugendliteratur jedoch kaum zur Disposition. Die einzigen Ausnahmen, auf die Bezug genommen wird, sind die Werke von E.T.A. Hoffmann und Lewis Carrolls *Alice im Wunderland*; Storm findet sich in keiner der genannten Publikationen.

³ Einige wenige Publikationen sind zu nennen: Grigoteit-Pippardt 1997; Carsten, Christoph: »Der Traum«, in: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/stoffe-und-motive/432-der-traum> (Zugriff: 15.1.2015); 2016 widmete sich eine Ausgabe der Fachzeitschrift *kj&m* dem Traum-Thema mit dem Titel: *Im Wunder-Schlummer-Land. Traum und Träumen in Kinder- und Jugendmedien*. *kj&m* 68, H. 4. Darin u. a. Abraham sowie zu Michael Ende: Solte-Gresser.

⁴ Betrachtet man die zahlreichen Untersuchungen zur kinderliterarischen Fantastik, so stößt man zwar auf die Fragestellung des Traums, aber in der Regel wird er unter fantastisches Erzählen subsumiert. Exemplarisch genannt sei Patzelts Studie von 2011.

Im Folgenden wird exemplarisch ein Blick auf kinderliterarische Traumtexte nach 1945 geworfen, um zu konturieren, als wie ertragreich sich eine Beschäftigung mit den kinderliterarischen Traumerzählungen hinsichtlich der Kindheitsbilder erweist, die an diesen Texten ablesbar werden. So wird Benno Pludras *Lütt Matten und die weiße Muschel* (1963) vorgestellt, ein kinderliterarischer Text aus der frühen DDR.⁵ Pludras Text wird im Literatursystem der DDR kontextualisiert und es wird gefragt, welche Funktion das Traumgeschehen im Text einnimmt. Vergleichend wird Maurice Sendaks *Wo die wilden Kerle wohnen* (EA 1963) herangezogen und der Analyse des Pludra'schen Textes vorangestellt, um einen kontrastierenden Blick auf ein westliches Literatursystem zu ermöglichen.⁶

Der Fokus wird somit auf Texte gelegt, die beide 1963 erschienen; interessant ist zudem, dass beide Autoren einer Generation zuzurechnen sind: Benno Pludra wurde 1925 geboren; Maurice Sendak 1928 in New York.⁷ Die Autoren wurden für die genannten Werke ausgezeichnet und begründeten mit diesen wesentlich ihre literarische Karriere (bei Sendak ist dies noch eindrücklicher als bei Pludra).⁸ Beide Texte erzählen für ihre Zeit und ihr Literatursystem auf innovative Weise Traum-Geschichten; zugleich bedeutet der Storm'sche *Häwelmann* für beide Werke einen Intertext. Als übergeordneter Aspekt wird der These nachgegangen, dass sich erkennbar gesellschaftliche Diskurse über Kindheit bzw. kulturpolitische Vorgaben und Positionen an diesen Traum-Texten ablesen lassen. Im Folgenden wird in einem ersten Schritt skizziert, wie Sendaks *Wo die wilden Kerle wohnen* den Kinderbuchmarkt eroberte.

»Die Phantasie an die Macht«

Maurice Sendaks *Where the Wild Things Are*, 1963 auf dem amerikanischen Markt bei Harper & Row erschienen, kam 1967 in der Übersetzung von Claudia Schmölders im Diogenes Verlag auf den deutschsprachigen Buchmarkt.⁹ Sendaks Bilderbuch betrat die europäische Bühne zu einer Zeit, da sich nicht nur eine politische Aufbruchsstimmung abzeichnete, sondern sich die Gesellschaft in einem bedeutsamen Umbruch befand (Stichwort Paradigmenwechsel 1968, vgl. Weinmann 2014). Die bundesrepublikanische Kinder- und Jugendliteratur der 1950er- und 1960er-Jahre war vorwiegend noch von märchenhaft-fantastischen Texten bestimmt gewesen, deren literarische Normübertritte sich an ungezogenem Verhalten kleiner Hexen bemaß (vgl. Steinlein 2008 a). Zwar war mit der fantastisch konturierten Figur Pippi Langstrumpf bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein außergewöhnliches wildes Gör aus Schweden auf dem Buchmarkt in Erscheinung getreten, dennoch verkörperte diese Protagonistin eine fantastische Aus-

5 Pludra, Benno: *Lütt Matten und die weiße Muschel*. Illustrationen von Werner Klemke. Berlin: Kinderbuchverlag 1963.

6 Sendak, Maurice: *Wo die wilden Kerle wohnen*. Aus dem Amerikan. v. Claudia Schmölders. Zürich: Diogenes 1967 (EA: *Where the Wild Things Are*. New York: Harper & Row 1963).

7 Die Bezugnahme auf einen amerikanischen Text im Abgleich mit einem deutschsprachigen ist nicht optimal; dennoch erscheint die Entscheidung gerechtfertigt, da die englischsprachige Kinderliteratur in diesen Jahren für den sich neu etablierenden Kinderbuchmarkt nach 1945 in Westdeutschland fast ebenso

dominant prägend war wie für den ostdeutschen die russische Kinder- und Jugendliteratur.

8 Beide Texte sind bis heute lieferbar und haben einen großen Bekanntheitsgrad erreicht; schließlich sind beide medial in Hör- und Filmfassungen adaptiert worden. Insbesondere Sendaks *Wilde Kerle* ist ein umfassender Medienverbund zuzuordnen.

9 Die deutsche Übersetzung macht einen *Wilden Kerl* aus dem *Wild Thing* des Originals. Dieser Aspekt der Übersetzung ist für die Deutung der Figur insbesondere unter genderspezifischen Gesichtspunkten hoch relevant, kann hier aber nicht weiterverfolgt werden. Gedankt sei Emer O'Sullivan für den Hinweis.

nahme von der ansonsten politisch durch die Adenauer-Ära bestimmten konservativen Regel. Sendaks *Wilde Kerle* erscheinen hingegen passgenau zu den tiefgreifenden Veränderungen, die in den späten 1960er-Jahren mit den gesellschaftlichen Umwälzungen einhergingen und veränderte Kindheits- und Erziehungsvorstellungen bedingten (vgl. Tomkowiak 2011).

Mit Max steht ein Kind im Mittelpunkt des Bilderbuchs, dessen Wut-Worte gegenüber seiner Mutter: »Ich fress dich auf« (Sendak 1967, n.p.) legendär geworden sind und Kinderliteratur- wie Kinderpsychologiegeschichte geschrieben haben. Dem kleinen Häwelmann vergleichbar folgt Max bei der dargestellten Reise seinen Allmachtsfantasien und verlässt nur mental sein Kinderzimmer.¹⁰ Max segelt bild-bildlich in die weite Welt hinaus. Dabei folgt er einem inneren und hier wutentbrannten Ruf des »Mehr, mehr«, der ihn bis zu den wilden Kerlen führt, deren König er wird. Der Mond steht am Fenster und betrachtet die Szenerie des kindlichen Tag-Nacht-Traums. Die illustratorisch innovative und künstlerisch klug komponierte Inszenierung Sendaks lässt den genau Beobachtenden erkennen, wie sich die Imaginationskraft ›mehr und mehr‹ entspinnt und das Kinderzimmer erst mit Wald umrandet und schließlich zur exotischen Kulisse umformt. Die Episoden bei den wilden Kerlen sind ohne Rahmung in Szene gesetzt; erst das letzte Bild führt wieder an den Ort zurück, an dem die Tagtraum-Erzählung ihren Ausgang genommen hat. Die Rahmenhandlung und der letzte Satz des Sendak'schen Bilderbuchs – »Und es war noch warm« (ebd.) – bedeuten einen Fiktionsbruch, bedenkt man die Zeit, die die weite Fahrt durch den Raum und das vorangegangene Geschehen in Anspruch genommen haben müsste; die Reise von Max wird so auch textlich als fiktiv markiert. Sendaks Bilderbuchinszenierung bricht mit dem romantischen Kindheitsbild, das Kinder als unschuldige und reine Wesen überzeichnend verklärt. Vielmehr stellt er das emotionale Potenzial kindlicher Gefühlswelten in den Mittelpunkt seiner Erzählung, die gesellschaftlich negativ konnotierte Emotionen wie Wut, Gewalt und Machtgelüste illustrieren. Der tiefe Fall, den der Sturm dem Ausbruchversuch folgen lässt, bleibt hier aus. Sendak erlaubt die Rückkehr aus dem kindlichen Gefühlsuniversum, wenn Max das von der Mutter versöhnliche Angebot der Speise in seinem Kinderzimmer vorfindet und wieder in ihre Welt aufgenommen wird.

Sendaks Bilderbuch bricht mit dem ideologisch überformten (romantischen) Kindheitsbild und zeigt Kindheit als eine Lebenspassage, die von Gefühls- und Entwicklungszyklen bestimmt wird, die auch in ihren negativen Ausformungen durchlebt und erfahren werden muss und die diese negativen Ausformungen nicht normativ und moralpädagogisch als Störung wertet. Damit gesteht der Künstler Kindheit ein eigenes emotionales Feld zu und zeigt zugleich eine Raum-Ordnung, die nur bedingt von erwachsenen Figuren bestimmt werden kann.

»Dieser kleine Junge hat Kummer«

Auch in Benno Pludras Kinderbuch *Lütt Matten und die weiße Muschel*¹¹ steht ein kleiner Junge im Mittelpunkt der Handlung, allerdings handelt es sich hier weniger um eine Allmachts- als eine Ohnmachtsgeschichte. Auch dieser Roman erschien in einer Zeit des gesellschaftlichen Wandels, wobei Pludra (sehr wohl mit Sendak vergleichbar) mit seinem *Blick ins Innere* seines Protagonisten seiner Zeit vorauseilte.¹²

¹⁰ Vgl. zur Topographie des kindlichen Träumens Lexe 2014, S. 157f.

¹¹ Der Text wurde im Preisausschreiben 1962

ausgezeichnet und bereits 1964 verfilmt.

Vgl. König / Wiedemann / Wolf 1996, S. 143–145.

¹² Vgl. zum *Blick ins Innere*: Lypp 2000.

Der literarische Kinderbuchmarkt der DDR dieser Jahre stand im Dienste des Aufbaus eines sozialistischen Gesellschaftssystems.¹³ Vorbildhaft war insbesondere für die Anfangsjahre die russisch-sowjetische Literatur. Märchen bzw. fantastische Schreibweisen dienten im Sinne der Literaturdoktrin des sozialistischen Realismus keiner angemessenen (literarischen) Wirklichkeitsdarstellung.¹⁴ Programmatisch bilden die sogenannte Märchendebatte, die Diskussionen Franz Fühmanns über den Bedeutung des Mythos, in späteren Phasen das *Ring* um romantische Schreibweisen, die erst in den 1970er-Jahren zum »wirklichen Blau« Wege aufzeigten, diese sowohl poetologischen als auch ideologischen Richtungskämpfe ab.¹⁵ Fragen individualpsychologischer (literarischer) Betrachtung standen in den 1950er- und 1960er-Jahren unter Verdacht, die sozialistischen Vorgaben nicht angemessen zu verfolgen. Programmatisch standen der positive Held und das Kollektiv im Mittelpunkt; sie wurden in modellhaft gestalteten Erzählungen miteinander in Beziehung gesetzt und stellten exemplarisch (politische) Überzeugungen vor. Insbesondere in der Kinder- und Jugendliteratur wird modellhaftes Erzählen augenscheinlich.¹⁶ Trotz dieser eng vermessenen literarischen Welt und trotz des streng überwachten Systems, das durch die sogenannten Druckgenehmigungsverfahren erhebliche Eingriffe und Verbote bedingte, gab es vielerorts Abweichungen und literarische Ausbruchsversuche.¹⁷

Franz Fühmann gibt rückblickend über seine literarische Haltung dieser Jahre Auskunft; er stellte die Forderung: »[W]eg von der didaktischen Literatur und hin zu der Literatur in ihren Möglichkeiten überhaupt, die ich mir erst zum Teil selbst wieder aneignen muß.« (Fühmann 1985, S. 231) Fühmann rekapituliert seine Haltung und die Probleme, die diese für ihn bedeutete:

Ich wußte etwas, ich hatte Erfahrung, existentielle Erfahrung aber unter ausschließlich politischem Aspekt. Ich hatte bestimmte Erkenntnisse, die ich mitteilen wollte. Ich hatte also eine lehrhafte Absicht, und es wurde auch eine Literatur, die in einem didaktischen Sinn engagiert war. (Ebd.)

Er zeichnet die Konturen seines Traums von einem anderen Schreiben, wenn er bekennt: »Ich habe noch Scheu es zu probieren, aber ich will da hin. Ich wäre versucht zu sagen: Hin zu einer Literatur ohne Ufer.« (Ebd., S. 232)

Worum geht es in Pludras Kinderbuch aus dem Jahr 1963? Der Schauplatz der Geschichte liegt an der Ostseeküste, am sogenannten Bodden, wo der kleine Lütt Matten, ein Junge im Vorschulalter, mit seinen Eltern in einer Dorfgemeinschaft lebt. In den Mittelpunkt des rund 90 Seiten starken Kinderbuchs stellt Pludra seinen jungen Protagonisten in einer konfliktreichen Situation vor: Der Junge hat eine eigene Reuse gebaut, doch sie fängt keine Fische. Sein Versuch, wie die Erwachsenen tätig zu sein und Anerkennung von seinem Vater, der als Reusenfischer arbeitet, zu erhalten, scheitert. Der Junge wird sogar wegen seines Versuchs von den anderen Kindern aufgezo-gen; nur ein Mädchen glaubt an seine Reuse.

¹³ Vgl. hierzu die einführenden Kapitel des *Handbuchs zur Kinder- und Jugendliteratur der DDR*: Steinlein 2006, S. 5–11.

¹⁴ Vgl. Roeder 2006 hier insbesondere Kp. III.1.2. u. Kp. V.1.

¹⁵ Vgl. ebd., Kp. V.6.

¹⁶ Vgl. Lüdecke 2006, S. 133–135.

¹⁷ Vgl. zu den Druckgenehmigungsverfahren: Walther 1999; zu Franz Fühmann: Walther 1999, S. 343–351; Lokatis 2013.

Pludra führt seine Figur unvermittelt und mit lakonischem Ton ein: »Dieser kleine Junge hat Kummer. Aber weil er so klein ist, glaubt ihm niemand seinen Kummer.« (Pludra 1963, S. 8) Scheinbar nüchtern wird der Gefühlszustand des Protagonisten diagnostiziert. Im Folgenden verknüpft Pludra die realistisch ausgestaltete Geschichte aus dem Kinderalltag mit einer Sage, der »Legende von der weißen Muschel« (ebd., S. 5–7). Sie erzählt »etwas Wunderbares« (ebd., S. 6) von einer Muschel, die im Bodden liegt und in Notzeiten den Fischern Glück, d. h. einen reichen Heringsfang, verschafft hatte.

Die Sage bestimmt wesentlich den weiteren Handlungsverlauf, wobei sie wesentlich dazu dient, den psychischen Zustand des kleinen Jungen anzuzeigen: Je verzweifelter Lütt hofft, seine Reuse möge doch funktionieren, umso mehr glaubt er an die Möglichkeit, die Wundermuschel könnte ihm Rettung bedeuten (Roeder 2005, S. 199 f.). Pludra zeigt diese Entwicklung in einem Prozess; ihren Ausgang nimmt sie mit einer Trauminszenierung, in der Lütt Matten die Muschel sucht. Diese Szene wird als Traum eindeutig markiert: »Aber heute, in dieser Nacht, in seinem Traum, erlebt Lütt Matten etwas Wunderbares: Die Seemannskiste öffnet sich ...« (Pludra 1963, S. 28). Eingeleitet wird der Traum mit einem Blick durchs Fenster:

Im Kirschbaum vor Lütt Mattens Fenster fängt sich schläfrig eine kleine Brise. Lütt Matten hört die kleine Brise nicht. Er liegt in seinem Bett und träumt. Niemand weiß, wie wundersam Lütt Matten träumt. (Ebd., S. 27)

Die motivliche Bezugnahme zum Storm'schen *Häwermann* ist erkennbar eingeschrieben: So beginnt die Fahrt ebenso im nächtlichen Kinderzimmer, der Mond steht am Himmel. Das Traumgefährt ist auch hier das Bett; als Segel dient die Bettdecke: »Die Bettdecke bläht sich auf, schwillt an, schwillt ab und flattert. Lütt Matten hält ihre Zipfel fest und da, o Wunder, segelt das Bett. Segelt, segelt davon.« (Ebd, S. 30)

Die Passage führt, wiederum vergleichbar Storms *Häwermann*, durch eine nächtliche Landschaft, die sich unter dem Traumreisenden wie ein Teppich ausbreitet:

Lütt Matten und Klabautermann segeln hoch in die Lüfte. Tief unten die Dächer der Fischerkaten, tief unten der Hafen und die Kutter, tief unten der Bodden, schimmernd im Silberlicht des Mondes. [...]

»Klabautermann, Klabautermann, wohin soll die Reise gehen?«, fragt der schlafende Lütt Matten:

»Immer dem Mond nach, Lütt Matten, wir suchen die weiße Muschel.« (Ebd.)

Pludra formt sein Traumgeschehen nicht allein motivlich, sondern gestaltet es auch erzählerisch aus: So sind beispielsweise die Klabautermann'schen Worte (hier in der Figur eines kleinen Pinguins, der Lütt Matten erscheint) wie ein Echo zu vernehmen, die in Reihen und Wiederholungen durch den Text schallen, als die Anweisung erfolgt, die weiße Muschel zu rufen. Aber der Träumende scheitert, findet keine Worte, ringt, bleibt stumm und erwacht schließlich schweißgebadet aus diesem Albtraum.

Vorweggenommen wird in dieser Szene das sich verfangen in den Reusen, wie es dem Protagonisten bei seiner realen Reise widerfahren wird, angesprochen wird auch der Kummer, den der kleine Junge umtreibt.

Mit dem Erwachen endet aber nicht der Traum, vielmehr sucht Lütt Matten weiter:

Durchs Fenster scheint der Mond. Lütt Matten ist erwacht. Sein Herz klopft schnell und laut. [...] Lütt Matten schließt die Augen. Er wartet, dass sein Traum noch einmal wiederkehren soll. Er wartet und wartet ... Sein Traum ist fort, entschwunden wie das Licht der weißen Muschel.

Da schläft Lütt Matten wieder ein ... (Ebd., S. 33)

Dem im Traum vernommenen Auftrag, die weiße Muschel zu suchen, folgt Lütt Matten und fährt nachts alleine auf den Bodden hinaus – ein lebensgefährliches Unterfangen, das letztlich nur glücklich endet, da der Vater den Jungen aus der Reuse fischt. Also ist der Junge wie durch ein Wunder selbst in die Reuse gelangt.

Pludra navigiert zwischen sagenhaftem Stoff, psychologischer Linienführung und realistisch erzählter und gestalteter Handlung. Es werden verschiedene Ebenen des Wunderbaren durchgespielt: die als »Legende« benannte Geschichte, das als Traumgeschehen markierte wunderbare Geschehen und die als kindliche Imaginationen erkennbaren Passagen. Der Text wird von den Illustrationen von Werner Klemke, der sie in zarten Aquarelltönen entworfen hat, atmosphärisch stimmig begleitet.

Die *Botschaft* des Textes ist unschwer abzulesen, wenn schließlich der Vater und die Gemeinschaft sich Lütt Matten zuwenden, nachdem das Drama des kindlichen Erlebens durch dessen dramatisches Handeln deutlich geworden ist. Diese psychologische Komponente in Pludras Erzählung ist für die Entstehungszeit des Textes ungewöhnlich, da die geforderte (politische) Haltung mehr einem wissenschafts-fortschrittlichen Denken geschuldet war und kulturpolitisch das Erscheinen des Textes kurze Zeit nach der Bitterfelder Konferenz zu verorten ist.

Pludras Erzählung schafft mit seinem Kinderroman eine Variante des modellhaften Erzählens, wie dieses für die DDR-Kinderliteratur dieser Jahre charakteristisch ist. Marianne Lüdecke weist auf drei Typen dieses Erzählens für Gegenwartsstoffe in der DDR der 1950er- und 1960er-Jahre hin. Neben Modell a »Ein Kollektiv ein Protagonist«, Modell b »ein kindlicher Protagonist bildet ein Kollektiv« und Modell c »Kollektiv und Außenseiter« führt sie Modell d ein, das mit »Einer allein« betitelt wird (Lüdecke 2006, S. 133–136). Die Modelle a bis c dienen allesamt dem *Bekehren* einer Figur, die entweder ins Kollektiv zurückgeholt wird oder als positiver Held das Kollektiv belehrt. Das Modell d hingegen scheint weniger gesellschaftspolitisch konform. Lüdecke zitiert Pludra (in einem Gespräch mit Bütow aus dem Jahr 1996), der rückblickend auf die Literatur der 1950er-Jahre feststellt:

Wir haben in den fünfziger Jahren unsere Helden gründlich gebessert, uns jedenfalls darum bemüht, zumeist auf Kosten der Geschichten, die mehr oder weniger zäh ihre Moral verkündeten. (Ebd., S. 137)

Diese Entwicklung wird in den 1960er-Jahren zunehmend abgelöst, die Erzählungen erscheinen weniger lehrstückhaft. Lüdecke erkennt an Pludras *Lütt Matten* erhebliche Veränderungen, sie konstatiert:

Die Erwachsenen stehen nicht mehr fürsorglich für den einzelnen Heranwachsenden bereit. [...] Lütt Matten muss sich nicht ändern, er ist mit seinen Wünschen in Übereinstimmung mit der Gemeinschaft. Die Reuse, die er gebaut hat, soll Aale fangen für alle, aber sie funktioniert nicht. [...] Erst der mögliche Tod der kindlichen Figur führt zu Änderungen in Haltung und Verhalten der Gemeinschaft, die dann am Ende

dem Glücksanspruch des Helden, den der Autor uneingeschränkt legitimiert, gerecht wird. Pludra zeigt hier ein soziales Gebilde, das nicht mehr einfach dadurch, dass es sozialistisch ist, Glück für alle garantiert. (Ebd.)

Auch wenn Pludra an Lütt Matten zeigt, wohin dessen *Sagenglaube* führt, richtet er die Kritik vornehmlich an den Erwachsenen aus. Mit seiner Bezugnahme auf den Sagenstoff wendet er sich zwar dem Wunderbaren zu, aber verwendet den Stoff für seine Inspektion der kindlichen Innenwelt.

Die Bezugnahme zu dem bürgerlichen Erzähler Storm ist dabei geschickt gewählt und spiegelt das Oszillieren zwischen realistischem Erzählen und Traumgespinsten. Trotz der individuellen Problematik kann sie auch als Auseinandersetzung mit der Thematik der Einzelne und das Kollektiv gelesen werden. Dabei steht jedoch weniger das Kollektiv als der Vater im Mittelpunkt dieser Thematik.

Die letzten Sätze nehmen im Übrigen erneut den Erzählduktus von Storm auf:

Es gibt Geschichten, die haben ein richtiges Ende.
Man macht einen Punkt und Schluss.
Nach unserer Geschichte aber höre ich euch fragen:
Wie geht es nun weiter mit Lütt Matten?
Wie geht es weiter mit der Reuse?
Ich weiß es nur für die nächsten beiden Tage:
Am ersten, abends, stand die neue Reuse.
Am zweiten, morgens, fuhren sie alle hinaus und holten den Beutel mit den dreiundzwanzig Aalen. (Pludra 1963, S. 90)

Pludras Kindererzählung stimmt keinen optimistischen *Aufbau*-Ton an, wie er in den Texten dieser Jahre charakteristisch war; vielmehr überwiegt ein verständnisvoller Ton. Zugleich schließt Pludra mit seinem Erzählbogen die individuell fokussierte Geschichte und überführt sie ins Gesellschaftliche. So lauten die letzten Sätze seiner Erzähleransprache:

Ist hier die Geschichte zu Ende?
Ich glaube nicht.
Denn im Bodden steht die Reuse der Kinder und fischt. (Ebd.)

Letztendlich ersetzt Pludra die Wundermuschel durch die Reuse der Kinder: Insofern folgt sein Text dem sozialistischen Traum vom erfüllten Leben des Einzelnen im Kollektiv.

Fazit

An den Traum-Erzählungen in spezifischer Kinder- und Jugendliteratur werden Kindheitsvorstellungen und literarische Kindheitsinszenierungen – seien sie an eine junge Leserschaft adressiert oder als Reflexion von Kindheit, seien sie psychologisch fundiert oder gesellschaftlich determiniert – ablesbar. Im Textkorpus der Kinder- und Jugendliteratur nehmen Traum- oder traumartige Erzählungen, in denen der Traum als Motiv oder Narrativ zu verorten ist, eine prominente Stellung ein. Subsummiert man dieses Phänomen nicht unter Fantastik oder fantastisches Schreiben, sondern räumt ihm einen eigenen Stellenwert und Platz ein, so lassen sich für literarische Systeme der Kinder- und Jugendliteratur interessante Erkenntnisse ableiten.

Festgestellt werden konnte, dass der Traum in kinderliterarischen Texten an eine anthropologische bzw. entwicklungspsychologische Bewertung des Traums gebunden ist, weniger als an ein künstlerisches und ästhetisches Thema. Dies verweist generell auf die Haltung gegenüber Kinder- und Jugendliteratur, die oftmals als Literatur verstanden wird, die vor allem eine pädagogisch-erzieherische bzw. eine lesealter-spezifische Funktion zu erfüllen habe. Insofern erlaubt der Blick auf die Traum-Rezeption Rückschlüsse auf die Gesamtbewertung von Kinder- und Jugendliteratur und kann als Indiz für die Annahme einer gewissen Hierarchie der Wissensstände ungeachtet ihres erzählerischen und ästhetischen Potenzials verstanden werden.

Ausgehend von dem Befund, dass eine systematische Untersuchung des Gegenstands aussteht, wurde Theodor Storms *Häwelmann* als Prätext vorgestellt, um exemplarisch den Blick auf zwei Texte der Kinder- und Jugendliteratur nach 1945 zu lenken. Es wurde gezeigt, dass die Autoren Traumerzählungen nützen, um literarisch das Innere ihrer Protagonisten in besonderer Weise auszuleuchten und zugleich neue Wege des Literatursystems zu beschreiten. Insofern erweisen sich literarische Träume als Manifeste der Wirklichkeit, seien sie auch aus noch so zartem Stoff gewebt.

Ausblick als Rückblick

Wie sich innerhalb des Literatursystems DDR das Verhältnis zum Traum wandelte, wird an einer Erzählung von Anna Seghers ablesbar, die zehn Jahre nach Pludras Kinderbuch 1973 erschien und den Titel *Die Reisebegegnung* (1973) trägt.

Die Autorin des Textes, Anna Seghers, die gerade zur neuen Präsidentin des Schriftstellerverbandes ernannt worden war, und damit besonders im Mittelpunkt kulturpolitischer Aufmerksamkeit stand, arrangiert in ihrer Erzählung ein fiktives Treffen der Autoren Franz Kafka, E.T.A. Hoffmann und Nikolai Gogol in einem Prager Café. Die drei Autoren führen ein Künstlergespräch, das sich um ästhetische Probleme der Wirklichkeitsgestaltung dreht, insbesondere die des Traumes. Allein die Figurenkonstellation, die Seghers für ihre Erzählung wählt, ist für die DDR-Literatur programmatisch. Die in der Erzählung getroffenen Aussagen stellen zudem ein poetisches Bekenntnis zu der Gestaltungsweise nicht-realistischer, d. h. fantastischer Schreibweisen dar. Seghers lässt sie ihren Protagonisten E.T.A. Hoffmann verkünden: »Was die Leute für pure Phantasie halten, kann manchmal auch ein Stück handfeste Wirklichkeit enthalten.« (Seghers 1973, S. 118) Worauf Seghers Kafka entgegnet:

Jeder von uns muß wahr über das wirkliche Leben schreiben. Die Schwierigkeit liegt darin, daß jeder etwas anderes unter ›wahr‹ und ›wirklich‹ versteht. Die meisten verstehen darunter nur das Derb-Wirkliche. Das Sichtbare und das Greifbare. Sobald die Wirklichkeit in Geträumtes übergeht, und die Träume gehören zweifellos zur Wirklichkeit – wozu sollten sie denn sonst gehören? –, verstehen die Leser nicht viel. (Ebd., S. 118 f.)

Zahlreiche weitere Aufsätze beziehen sich in den folgenden Jahren auf Seghers' Text.¹⁸ Die Veröffentlichung und die Debatte darum ging einher mit der Diskussion um das romantische Erbe, die sich in den 1970er-Jahren vor allem um die Allgemeinliteratur

¹⁸ Vgl. exemplarisch Schuhmann: »Der Wirklichkeitsbezug der Literatur soll einsehbar werden, aber ebenso kommt es darauf an, Begebenheiten phan-

tastisch-grotesker Art als legitime Hervorbringungen von Schriftstellern zu rechtfertigen. [...] Dieses phantasiebegründete Wirklichkeitsverhältnis erklärt

drehte und bis in die 1980er-Jahre hinein lebhaft geführt wurde. Zunehmend setzte sich in den 1970er-Jahren und schließlich verstärkt in den 1980er-Jahren Romantisch-Phantastisches durch; diese Entwicklung wird auch in der Kinder- und Jugendliteratur bedeutsam. Im Zuge dieser Verschiebung erfahren Traum-Texte mehr und mehr Akzeptanz. Was mit recht pädagogisch gestimmten *Wolkenschaf*-Traum-Erzählungen seinen Anfang genommen hatte (Rodrian/Klemke 1959), wird von Benno Pludra poetisch aufgegriffen und später von Peter Hacks, Christa Kozik oder Rainer Kirsch weitergewoben. In diesen kinderliterarischen Texten werden Traum-Welten erschaffen, die die eng abgesteckten Grenzen traumwandlerisch und luzid durchbrochen haben.

sich indes nicht aus ihrem Übermut am zweckfreien Spiel. Es ist Ausdruck ihres Leidens an der Wirklichkeit und signalisiert in hohem Maße kritisches

Bewußtsein von den Gebrechen und Mängeln der bürgerlichen Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert.« (Schuhmann 1981, S. 141)

Primärliteratur

- Pludra, Benno/Klemke, Werner [Ill.] (1963): Lütt Matten und die weiße Muschel. Berlin: Der Kinderbuchverlag
- Rodrian, Fred/Klemke, Werner [Ill.] (1959): Das Wolkenschaf. Berlin: Der Kinderbuchverlag
- Seghers, Anna (1973): Die Reisebegegnung. In: Dies.: *Sonderbare Begegnungen*. Berlin [u. a.]: Aufbau, S. 109–148
- Sendak, Maurice (1967): *Wo die wilden Kerle wohnen*. A. d. Amerikan. von Claudia Schmölders. Zürich: Diogenes [engl. EA 1963]
- Storm, Theodor (2009): *Der kleine Häwelmann*. Bilder von Else Wenz-Viëtor. Oldenburg: Lappan (nach der Originalausgabe von 1926)

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf (2016): Traumtage – Nachtträume. Das Motiv des Traums in der Kinder- und Jugendliteratur. In: *kj&m* 68, H. 4, S. 3–12
- Alt, André-Peter (2002): *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München
- Detering, Heinrich (2011): *Kindheitsspuren. Theodor Storm und das Ende der Romantik*. Heide
- Friese, Heinz-Gerhard (2011): *Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte*. Bd. I. Leib und Raum. Reinbek
- Fühmann, Franz (1985): *Wandlung. Wahrheit. Würde. Aufsätze und Gespräche 1964–1981*. Darmstadt [u. a.]
- Grigoteit-Pippardt, Danielle (1997): *Der Traum im Bilderbuch*. Aachen [Sprache & Kultur] *kj&m* (2016), H. 4: Im Wunder-Schlummer-Land. Traum und Träumen in Kinder- und Jugendmedien
- König, Ingelore/Wiedemann, Dieter/Wolf, Lothar (Hg.) (1996): *Zwischen Marx und Muck*. DEFA-Filme für Kinder. Berlin, S. 143–145
- Kremer, Detlev (2005): Traum als Präfiguration, topologische Schwelle und Verdichtung des romantischen Textes. In: Alt, Peter-André/Leiteritz, Christiane (Hg.): *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin, S. 113–128 [spectrum Literaturwissenschaft/Komparatistische Studien]
- Kreuzer, Stefanie (2014): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn [Habilitationsschrift, Universität Hannover]

- Lenk, Elisabeth (1983): Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München
- Lexe, Heidi (2014): Türe zu. Fenster auf. Das Kinderzimmer als kinder- und jugendliterarischer Raum. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld, S. 153–166
- Lokatis, Siegfried (2013): Vom Autor zur Zensurakte. Abenteuer im Leseland DDR. Halle
- Lüdecke, Marianne (2006): Realistische Erzählungen und Romane mit Gegenwartstoffen und zeitgeschichtlichen Themen. In: Steinlein, Rüdiger / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur der DDR (einschl. SBZ). Stuttgart, S. 125–188
- Lypp, Maria (2000): Der Blick ins Innere. In: Dies.: Vom Kaspar zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt/M., S. 79–86 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 8]
- Patzelt, Birgit (2001): Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre. Strukturen Erklärungsstrategien Funktionen. Berlin [u. a.] 2001 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 16]
- Radecke, Gabriele (2011): »Die Jugendschrift in dichterischer Form muß ein Kunstwerk sein«. Theodor Storms Erzählungen und Märchen als reformpädagogische Texte. In: Wangerin, Wolfgang (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Kinderbücher der Sammlung Seifert von der Frühaufklärung bis zum Nationalsozialismus. Göttingen, S. 64–66
- Reck, Hans Ulrich (2005): Traum / Vision. In: Barck, Karl-Heinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6: Tanz – Zeitalter / Epoche. Stuttgart [u. a.], S. 171–201
- Roeder, Caroline (2006): Phantastisches im Leseland. Die Entwicklung phantastischer Kinderliteratur der DDR (einschließlich SBZ). Eine gattungsgeschichtliche Analyse. Frankfurt/M. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 44)
- Schuhmann, Klaus (1981): Auf der Suche nach dem »wirklichen Blau«. Künstler- und Schriftstellerproblematik in drei Erzählungen von Anna Seghers. In: Nalewski, Horst / Schuhmann, Klaus (Hg.): Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den siebziger Jahren. Berlin [u. a.], S. 137–148
- Solte-Gresser, Christiane (2016): Im Bergwerk der Träume. Traumschürfen zwischen Selbstverlust und Selbsterkenntnis in Michael Endes *Unendlicher Geschichte*. In: *kj&m* 68, H. 4, S. 45–53
- Steinlein Rüdiger (2006): Historische Voraussetzungen für das Entstehen einer DDR-spezifischen Kinder- und Jugendliteratur. Politische Funktionalisierung der KJL. In: Ders. / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur der DDR (einschl. SBZ). Stuttgart, S. 5–11
- Steinlein, Rüdiger (2008 a): Literatur der Kindheitsautonomie. In: Rainer Wild (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3. vollst. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, S. 334–347
- Steinlein, Rüdiger (2008 b): »eigentlich sind es nur Träume«. Der Traum als Motiv und Narrativ in märchenhaft-phantastischer Kinderliteratur von E.T.A. Hoffmann bis Paul Maar. Aspekte und Beispiele einer kinderliterarischen Traumerzählungsästhetik. In: Zeitschrift für Germanistik NF XVII (2008), H. 1, S. 72–86

Steinlein, Rüdiger / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.) (2006): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur der DDR (einschl. SBZ). Stuttgart

Stopka, Katja (2018): Exkurs: Der sozialistische Realismus in der DDR und seine Facetten. In: Lehm, Isabelle / Macht, Sascha / Stopka, Katja (Hg.): Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«. Göttingen, S. 109–136

Tomkowiak, Ingrid (2011): Maurice Sendak: *Where the Wild Things Are*. Max und die wilden Kerle im Bilderbuch, im Film und Roman, in: Bräuer, Christoph / Wangerin, Wolfgang (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen, S. 335–346

Walther, Joachim (1999): Sicherheitsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin

Weinmann, Andrea (2014): Die westdeutsche Kinder- und Jugendliteratur in den 1960er Jahren. Ein innovationsgeschichtlicher Rückblick. In: *kj&m* 66, H. 2, S. 3–14

Internetquellen

Carsten, Christoph: »Der Traum«, in: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/stoffe-und-motive/432-der-traum> (Zugriff: 15.01.2015)

Kurzvita

Caroline Roeder, Dr., arbeitet als Professorin für Literaturwissenschaft / Literaturdidaktik an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg und leitet hier das Zentrum für Literaturdidaktik – Kinder Jugend Medien (ZeLd). Forschungsschwerpunkte sind Literatur der DDR und Gegenwart, Topographieforschung und Repräsentationen von Arbeit.

Vom prophetischen Traum zum krankheitsbedingten Delirium

Neue Inszenierungen kaum beachteter Traumtypen in der Kinder- und Jugendliteratur

IRIS SCHÄFER

From Predictive Dreaming to Pathological Delirium

New Interpretations of Seldom-Addressed Types of Dreams in Children's and Young Adult Literature

All major categories of dreams identified in psychoanalysis occur as literary dreams in children's and young adult literature. However, there are some categories, such as predictive dreams and pathological delirium, which have rarely been addressed in the academic discussion. Using a transdisciplinary approach, this article analyses the characteristics and functions of both types of literary dreams in texts for young readers, in each case looking at a historical and a contemporary text in order to be able to trace its specific development. The article begins with an introduction of the characteristics and historical sources of literary dreams of both types. Then, with passing references to other texts that influenced the tradition of each type of literary dream, an analysis of Lou Andreas-Salomé's novella *Wolga* (1902) and Siobhan Dowd/Patrick Ness's young adult novel *A Monster Calls* (2011) addresses the predictive dream, while an analysis of E.T.A. Hoffmann's literary fairy tale *Nußknacker und Mausekönig* (1816) and Libba Bray's young adult novel *Going Bovine* (2009) addresses pathological delirium. The conclusion draws attention to the fundamental similarities between these two types of literary dreams and their functions.

Einleitung

Die Phänomene des Traums und Träumens als allnächtliche Konfrontation mit dem Fremden und Anderen des wachen (Er-)Lebens (vgl. Engel 2003, S. 153) wie auch der wachen Persönlichkeit üben eine nachhaltige Faszination aus, die maßgeblich auf ihre ambivalente Charakteristik zurückzuführen ist. Der/die Träumende befindet sich in einem Stadium jenseits der Realität, in einem Dazwischen von Leben und Tod, und ist »mit einer Erlebenswelt und einer Erlebensweise konfrontiert, die [Manfred Engel zufolge] auf ebenso evidente wie rätselhafte Weise anders sind als die des wachen Lebens« (ebd.). Das visuelle, surreal anmutende nächtliche Erlebnis gilt es nach dem Erwachen in eine semantische Struktur zu überführen, um es lesbar zu machen, denn der Traum kann nur dann zum Gegenstand der Kommunikation werden, wenn er »in den Raum der Sprache eintritt« (Alt 2002, S. 10). Nach erfolgter Transformation unterliegt er im Bereich der erzählenden Literatur dem Gesetz der Fiktion (vgl. ebd.). Er kann als Motiv und Topos Verwendung finden, als Erzählmodell oder auch als Erzählanlass fungieren. Im Bereich der Fantastik dient er unter anderem der Legitimierung bzw. Plausibilisierung des fantastischen Geschehens (vgl. Todorov 1972, S. 50); in realistischen Texten kann der Einbezug eines Traums als zusätzliche Erzählebene Aufschluss geben über verborgene Wünsche

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.49

und Fantasien der träumenden Figuren. Als Metaphern können Träume die Nacht- und Schattenseiten der menschlichen Existenz beleuchten, wie beispielsweise bei E.T.A. Hoffmann oder Edgar Allan Poe. Abgesehen davon können metaphorische Traumzustände zur Diskursivierung der Realität beitragen, was bereits in Calderón de la Barca's *La vida es sueño* (aus dem Jahr 1635) deutlich wird, sich aber auch mit Blick auf aktuelle Traumerzählungen aus dem Bereich der Jugendliteratur, etwa in Neil Gaimans *Sandmann*-Reihe, bemerkbar macht. Hier wie dort wird zu Reflexionen über die Charakteristik menschlichen Daseins angeregt und die Frage danach aufgeworfen, wie sich Traumerleben und Realitätsempfinden differenzieren lassen. Je nach historischem Kontext und individueller AutorInnen-Intention werden mythische, existenzialphilosophische oder aber (entwicklungs-)psychologische Dimensionen in Traumerzählungen betont.

Um die Charakteristik kinder- und jugendliterarischer Traumerzählungen systematisch zu analysieren, bietet sich eine »Klassifizierung von Träumen und ihre[r] Unterscheidung nach typischen Merkmalen« (Hammerschmidt-Hummels 1992, S. 177) an, wobei es nach Traumtypen und Traumfunktionen zu differenzieren gilt.¹ Zu berücksichtigen ist zudem, dass ein literarischer Traum stets mehrere Funktionen aufweisen bzw. erfüllen kann und je nach Betrachtungsweise unterschiedlichsten Traumtypen wie etwa jenem des Angsttraums, dionysischen, kathartischen, prophetischen, Genie- resp. schöpferischen Traums oder Wunsch- resp. Sehnsuchttraums zugeordnet werden kann. Zudem können in einzelnen Erzählungen ganz unterschiedliche Traumkategorien thematisiert werden.² Mit dem vorliegenden Beitrag wird nicht die Absicht verfolgt, eine quantitative Analyse mit Überblickscharakter zu generieren; eine solche liegt mit Kathrin Kellners im Jahr 2019 erschienenen Arbeit bereits vor. Vielmehr wird die Absicht verfolgt, zwei Traumarten, die bisher kaum Beachtung gefunden haben, qualitativ, d. h. unter Berücksichtigung ihrer historischen Verwurzelung und des ästhetischen Wandels, den sie innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur erfahren haben, zu untersuchen. Ausgewählt wurde daher je ein historischer und ein neuerer Text. Die Chronologie orientiert sich an der historischen Entwicklung der Traumtypen. Zunächst wird der Fokus auf eine der ältesten Traumkategorien, jene des prophetischen Traums am Beispiel von Lou Andreas-Salomés Novelle *Wolga* (1902) sowie Siobhan Dowds und Patrick Ness' *Sieben Minuten nach Mitternacht* (2011), gerichtet. Diese der christlichen Sichtweise verhaftete Traumkategorie erfährt – wie sich noch zeigen wird – im Zuge der Etablierung der Psychoanalyse (auch) innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur eine Erweiterung und Anpassung.

Als im Zuge der Aufklärung die Sichtweise auf Träume rationalisiert wurde, wurden fantastische Traumgebilde in die Nähe von pathologischen Zuständen gerückt. Beispiele

1 »Die Klassifizierung von Träumen und ihre Unterscheidung nach typischen Merkmalen reicht weit in die Antike zurück und war auch im Mittelalter und in der frühen Neuzeit – insbesondere unter dem Einfluß antiker Schriftsteller – üblich. [...] Selbst die moderne Traumforschung seit Sigmund Freud spricht erstaunlich häufig von bestimmten Traumtypen, auch dann wenn im Grunde genommen nur bestimmte Funktionen gemeint sind.« (Hammerschmidt-Hummels 1992, S. 177)

2 Wie beispielsweise in Caroly Comans fantastischer Erzählung *Die Traum-Maschine* (2011). Hier verarbeitet die kindliche Protagonistin Hope zunächst in ihren Träumen den Verlust ihrer kleinen Schwester Honey, die von den Eltern ausgesetzt wurde. Die ersten hier thematisierten Träume erfüllen demnach eine kompensatorische Funktion und ermöglichen es der kindlichen Figur, im Sinne eskapistischen Träumens, ihrem Alltag zu entkommen. Schließlich werden Kommunikationsträume und prophetische Träume geschildert, die es ihr erlauben, mit ihrer Schwester zu kommunizieren und sie aufzuspüren.

für solche literarischen Traumbilder, die im Fiebertraum bzw. im Delirium erzeugt werden, finden sich bereits im »Gründungstext der kinderliterarischen Traum-Phantastik« (Steinlein 2008, S. 74), wie Steinlein E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* (1816) betitelt. Dieser Text, der einen bedeutenden Einfluss auf die literarische Ausgestaltung dieser Traumkategorie hat, wird mit Libba Brays *Ohne. Ende. Leben.* (2009) verglichen, da sich hier ein ganz ähnliches Spiel mit der Erwartungshaltung der Lesenden sowie eine komplexe Verschachtelung von Traummotiv und Traumnarrativ aufzeigen lässt.

Im Zuge der Analyse wird der Fokus darauf gerichtet, ob tradierte Zuschreibungen den jeweiligen Traumtypus und die Traumfunktion betreffend unterlaufen werden, auf welche Weise diese mit dem Charakter der träumenden Figuren verknüpft sind, d. h. wie die Trauminszenierung dazu beiträgt, den Figuren psychologische Tiefe zu verleihen, und welche grundlegenden Gemeinsamkeiten sich bei der Darstellung in den historischen und aktuelleren Beispielen der jeweiligen Traumtypen ergeben.

Der prophetische Traum: vom metaphysischen zum psychoanalytischen Offenbarungstraum

Lange Zeit wurde der Traum als Medium verstanden, das – angesiedelt »an der Schnittstelle zwischen persönlicher Erfahrung und metaphysischer Weisheit« (Alt 2002, S. 21) – den Träumenden Botschaften göttlicher Mächte übermittelte.³ Die diesem Verständnis entsprechende literarische Inszenierung prophetischer Träume ist vornehmlich im religiösen Kontext beheimatet und findet insbesondere in Mythen, Märchen und Sagen Verwendung; in der mittelhochdeutschen Literatur z. B. im *Rolands-* und *Nibelungenlied*, im *Iwein* und *Parzival*⁴ und im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur etwa im *Traum des Ritters* in de la Motte Fouqués *Undine* (vgl. de la Motte Fouqué 2016, S. 68f.) oder in Mark Twains *Prinz und Bettelknabe* (1881).⁵ Mit der Etablierung der Psychoanalyse um 1900 erfuhr dieser Traumtypus eine entscheidende Erweiterung. Denn während Götterbotschaften Zukünftiges vorhersagen, erfüllten prophetische Träume seit dieser Zeit die Funktion, in der Vergangenheit Erlebtes und im wachen Leben Verdrängtes zu offenbaren, wie z. B. in Stephen Chboskys *Das also ist mein Leben* (1999). Die gemeinsam

3 Siehe auch: Queipo 2018, S. 109. In *Die Wissenschaft vom Traum* differenziert W. von Siebenthal den prophetischen Traum in den symbol-prophetischen und den real-prophetischen Traum. Er schreibt: »Prophetische Träume sind solche, in denen sich ein *zukünftiges* Ereignis ankündigt – gleichgültig, ob es den Träumer selbst betrifft oder nicht, ob belangvoll oder nicht.« (Siebenthal 1984, S. 448) Real-prophetische Träume sagen »in nicht-symbolischer Form eine zukünftige Begebenheit wirklichkeitsgetreu [...] mit nahezu vollständiger Exaktheit« (ebd., S. 449 ff.) voraus, während das, was der symbol-prophetische Traum ankündigt, »vage und meist mehrdeutig« (ebd., S. 453) ist.

4 Auch die Differenzierung nach Traumarten in den mittelalterlichen oneiromantischen Schriften kreisen um diese Deutungsart. Etwa die Einteilung des römischen Philosophen Macrobius, der um 400 n. Chr. den Traum u. a. in *somnium* (rätselhafte Inhalte, die der Deutung bedürfen), *visio* (verständliche weissagende Zukunftsschau) und *oraculum*

(Tempelschlaf oder Erscheinen eines Dämons oder Gottes) einteilte. (Vgl. Speckenbach 2001, S. 28)

5 Hier finden sich mehrere Traumtypen, wie etwa der Sehnsuchtstraum nach gesellschaftlichem Aufstieg des Bettelknaben: »Da die Gefährten seiner Tag- und Nachträume so vornehm und gebildet waren, begann er, sich in seiner schäbigen Kleidung immer unwohler zu fühlen, und schämte sich ihrer sogar bisweilen.« (Twain 1996, S. 12) Später wandeln sich seine Träume zu Gewissensträumen: »Manchmal träumte er von ihm [dem Prinzen] und hatte schreckliche Schuldgefühle« (ebd., S. 151). Zudem wird ein prophetischer Traum des Königs thematisiert, der im Gespräch mit seinem mutmaßlichen Sohn den Offenbarungscharakter von Träumen leugnet: »Du hast schlimm geträumt, aber Träume sind Schäume, und nun weißt du wieder, wer du bist, nicht wahr?« (ebd., S. 35), jedoch mit Blick auf seine eigenen Träume von einer prophetischen Macht ausgeht: »Grausamer Traum! Mein Ende ist nahe. Anders kann ich die Traumbilder nicht deuten ...« (Ebd., S. 51)

mit einem Therapeuten vorgenommene Deutung der zunächst allenfalls als rätselhaft wahrgenommenen Träume führen dem Protagonisten gegen Ende der Erzählung vor Augen, dass er als Kind von seiner Tante Helen missbraucht wurde. In literarischen Darstellungen wird dieser Traumtypus als Gegenmodell zum eskapistischen Sehnsuchts-traum inszeniert.⁶

Der Konstruktionscharakter literarischer Traumdarstellungen offenbart sich nicht nur beim Blick auf die Funktion, sondern auch auf die mit der jeweiligen Darstellung verbundene AutorInnen-Intention. So hat Lou Andreas-Salomé mit der Kategorie des prophetischen Traums persönliche Jugenderfahrungen verbunden. In ihrem Lebensrückblick berichtet sie von einem »Traum, in dem sie sich während des Konfirmationsaktes laut ›Nein!‹ rufen hörte« (Welsch/Wiesner 1990, S. 21). Hierdurch sei ihr bewusst geworden: »wie unmöglich es [ihr] sei, [ihr] das Verlangte auch nur pro forma abzu-zwingen« (ebd.), weshalb sie sich weigerte, sich konfirmieren zu lassen. Ursula Welsch und Michaela Wiesner verweisen in diesem Zusammenhang auf Andreas-Salomés Wahrnehmung ihrer Träume als Ausdruck einer inneren Stimme (vgl. ebd.). Die Botschaft ihrer als prophetisch wahrgenommenen Träume hat sie demnach im Wachen umgesetzt und auch in ihre jugendliterarischen Erzähltexte ist das Motiv des prophetischen Traums eingeschrieben, wie etwa in ihrer Novelle *Wolga* aus dem Novellenzyklus *Im Zwischenland* (1902). Beschrieben wird die Reise der 16-jährigen Deutschrussin Ljubow (dt.: Liebe) auf der Wolga zum Kaspischen Meer. Sie ist mutterlos und reist dem Vater entgegen, mit dem sie gemeinsam nach St. Petersburg zurückkehren wird. Unterwegs steigt der Arzt Valdevenen zu, der zum Initiator ihres sexuellen Erwachens wird (vgl. Schütz 2008, S. 199 f.). Die Reise auf der Wolga repräsentiert daher auch die Reise vom Mädchen zur Frau. Die psychischen Herausforderungen dieser Adoleszenz-Reise werden durch zwei Träume veranschaulicht. Der erste Traum kreist um Ljubows Lieblingsmärchen, in dem eine verzauberte Prinzessin am Rande eines Brunnens schläft. Ein Ritter könnte sie dadurch erwecken und entzaubern, dass er sie in den Brunnen wirft. Doch am ersten Tag wirft er nicht sie, sondern einen Stein ins Wasser, am zweiten Tag hebt er sie empor und ist von ihrer Schönheit so gebannt, dass er es nicht wagt, sie in den Brunnen zu werfen. Am dritten Tag zerrinnt die Prinzessin im Nebel, und ein kleiner Frosch hüpfert traurig davon. Das Märchen thematisiert das Dornröschenprinzip, da ein passives, im Traumreich der Kindheit schlummerndes Mädchen auf einen männlichen Initiator angewiesen ist, der es wachküsst und in das Reich der Erwachsenen überführt. Den Lesenden ist bewusst, dass dieser Traum auf adoleszente, sexuelle Sehnsüchte verweist; Ljubow selbst sieht in ihrem Traum jedoch eine Prophezeiung. Der Arzt Valdevenen ist ihr Ritter, der sie erlösen soll, aber von ihrer Schönheit gebannt ist – so ihre Vermutung. Ljubow ist zuversichtlich, da sie weiß, was passieren wird: »Getrost und überlegen liegt die Schlafende da. Sie weiß es ja aus dem Märchen, daß sie nicht in den Brunnen fallen wird, nur er, der Ärmste, weiß es noch nicht.« (Andreas-Salomé 2013, S. 313) Züge eines Angsttraumes erhält diese nächtliche Vision, als Ljubow erkennt, dass Valdevenen keinesfalls bis zum zweiten Tag wartet, um sie emporzuheben. Empört stellt sie fest: »Das ist ein Irrtum, – das kommt ja erst morgen, – er überschlägt eine Nacht!« (Ebd., S. 313 f.) Diese Abweichung vom Skript des Märchens stellt ihre erträumte Zukunft gänzlich in Frage, denn:

⁶ Christina Ulm resümiert aus ihrer vergleichenden Analyse zum Traum in der Kinder- und Jugendliteratur: »Der prophetische Charakter des Träumens kommt in der Literatur vor allem dann zum Tragen,

wenn sein eskapistisches Moment nicht passt, weil man sich mit der real-fiktiven Welt und ihren Problemen auseinandersetzen muss.« (Ulm 2016, S. 34)

Wenn er die Reihenfolge nicht wie im Märchen einhält, dann kann ja überhaupt alles ganz anders ausgehen, – dann befindet sich unten im Brunnen auch gar kein Goldschloß mit Diamantzinnen, wo sie mit ihrem Ritter und Erlöser als glückliches Paar in Freuden und Herrlichkeit leben soll, – dann fällt sie einfach ins Wasser, – in eiskaltes Wasser, – und ertrinkt –. (Ebd., S. 314)

Diese Angst reißt sie aus dem Schlaf. In Valdevenens Mantel gehüllt erwacht sie. Scheinbar noch im Halbschlummer spricht Ljubow mit ihm und erzählt von dem traumhaften Schloss. Als er ihr sagt, er wisse Herrlicheres als dieses Schloss, fragt Ljubow, ob man auch durch einen Brunnen müsse, um dorthin zu gelangen. Valdevenen antwortet: »In dir selber ist der Brunnen. In dir selber mußt du zu allem bereit sein, was ein anderer dir tut, – dich von ihm nehmen und hinabsenken lassen, und nicht fragen, was er tut. Du mußt versinken, dann wirst du auferstehen.« (Ebd., S. 315) Doch Ljubow fürchtet sich vor dieser Aussicht und denkt: »Nein, – nein, ich will lieber verzaubert bleiben!« (Ebd., S. 316) Dennoch lässt sie sich emporheben und eine »Wonne, stark wie Schmerz, benimmt ihr die Besinnung.« (Ebd.) Da nach einer Reihe von bedeutsamen Gedankenstrichen, die Andreas-Salomé häufig als gestalterisches Mittel verwendet, beschrieben wird, wie Ljubow mit »einem tiefen seufzenden Atemzug« (ebd.) erwacht, ist ungewiss, ob die Verführungsszene noch Teil des Traumes ist. Wäre dies der Fall, würde dieser Traum Elemente eines prophetischen, eines Angsttraumes sowie eines dionysischen Traumes vereinen. Andreas-Salomé schöpft – ungeachtet der Fokussierung auf einen prophetischen Traum – aus dem Fundus der Traumtypen, um ein möglichst facettenreiches Bild vom Gefühlsleben der adoleszenten Protagonistin zu kreieren. Hinsichtlich seiner Funktion ist der Traum, der von der Autorin sowie der Protagonistin als Prophezeiung wahrgenommen wird, nicht nur als Schlüssel zum Unbewussten zu lesen, er symbolisiert zudem die individuellen Herausforderungen der Adoleszenz sowie der Liebe – eine Assoziation, die auch in anderen Erzählungen, wie beispielsweise der Novelle *Vor dem Erwachen* aus dem Novellenzyklus *Menschenkinder* (1899), deutlich wird und die Andreas-Salomé ebenfalls in ihrer wissenschaftlichen Studie *Die Erotik* anspricht. Hier heißt es: »Dass aber unsere Liebesträume uns nur so hoch entrücken, um, wie von einem Sprungbrett, diesen Sprung zu tun von ihrem Himmel auf die Erde hinab, das bekommt ihnen desto besser, je machtvoller sie als Träume waren.« (Andreas-Salomé 2015, S. 66)

Auch in Siobhan Dowds und Patrick Ness' Roman *Sieben Minuten nach Mitternacht* findet der prophetische Traum als Gestaltungsprinzip Verwendung und erfüllt ebenfalls die Funktion, einen Einblick in das Seelenleben des 13-jährigen Conor zu gewähren. Eine weitere Gemeinsamkeit zu Andreas-Salomés Novelle besteht darin, dass auch hier bewusst mit der Unsicherheit der Differenzierung zwischen Wahrheit (wachem Erleben) und Trugbild (Traum) gespielt wird. Während Ljubow die Zweifel darüber, ob die sexuelle Vereinigung mit Valdevenen nur im Traum stattgefunden hat, selbst streut, werden Conors nächtliche Konfrontationen mit einem Baummonster dadurch in einen Zwischenraum von Wachen und Schlafen versetzt, dass Conor am nächsten Morgen Eibenadeln und kleine Eibenhäuser, die aus dem Fußboden seines Zimmers wachsen, findet. (Vgl. Dowd/Ness 2011, S. 91)⁷ Sowohl in der englischsprachigen als auch in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur hat die Verunsicherung durch Zeugnisse des

7 An anderen Stellen wird die Möglichkeit eines Fiebertraums dadurch suggeriert, dass Conor das

Wohnzimmer seiner Großmutter verwüstet, oder (wie im Halbschlaf) einen Klassenkameraden misshandelt.

nächtlichen Erlebens, die am nächsten Morgen ausfindig gemacht werden, eine lange Tradition. In *Nußknacker und Mausekönig* etwa in Form der Kronen des Mausekönigs, die Marie findet, in *Peter and Wendy* hinterlässt Peter, der die Darling-Kinder nachts heimlich besucht, Blätter im Kinderzimmer und in *Mary Poppins*⁸ hat die Titelheldin nach dem Zoobesuch einen Gürtel aus Schlangenhaut und einen Brandfleck auf der Wange, nachdem sie von der Sonne geküsst wurde, um so die Unsicherheit der Kinder sowie der Leserschaft darüber, ob das Erlebte tatsächlich stattgefunden hat, zu verstärken. Deutlich wird, dass im Bereich der fantastischen Literatur der Traum als Gestaltungsprinzip andere Funktionen erfüllt als in realistischen Erzählungen.

Dem Typus des prophetischen Traums lassen sich die in *Sieben Minuten nach Mitternacht* geschilderten Träume insbesondere deshalb zuordnen, weil das Baummonster stets zu der im deutschen Titel angegebenen Zeit auftaucht und damit den Todeszeitpunkt von Conors an Krebs erkrankter Mutter vorwegnimmt. Verschränkt wird also ein zukünftiges Ereignis – ganz im Sinne einer Prophezeiung – mit einer wiederkehrenden und mit Conors Seelenleben verknüpften traumatischen Erfahrung eines Albtraums, in dem Conor seine Mutter an einem Abgrund festhält und sie schließlich fallen lässt, weil er die ›Last‹ der stetigen Konfrontation mit ihrer Krankheit nicht länger erträgt (vgl. Schäfer 2019 a, S. 224). Transparent ist hier sowohl die historische Verankerung der Traumkategorie als göttliche Botschaft als auch die Erweiterung, die sie mit der Etablierung der Psychoanalyse erfährt, da das Baummonster, das Conor mit seinen Ängsten konfrontiert und ihn dazu zwingt, sich einzugestehen, dass er seine Mutter im Traum fallen lässt, weil er mit der Situation überfordert ist, einerseits Attribute des Griechischen Gottes Chronos aufweist (vgl. Schäfer 2019 b, S. 46) und andererseits jene eines Therapeuten, der Conor einer Redekur im Freud'schen Sinne unterzieht (vgl. Schäfer 2019 a, S. 222).

Wie in Andreas-Salomés Novelle werden hier unterschiedliche Traumtypen und Traumfunktionen kombiniert, wobei die individuelle Akzentuierung des prophetischen Traumes dominiert. Sie zeugt vom Einfluss der Psychoanalyse bzw. dem Prinzip der Wunscherfüllung, das sowohl in Ljubows erotischem Traum als auch in Conors wiederkehrendem Angsttraum angelegt ist und eine Katharsis bewirkt. Mit Blick auf ihre Funktion lässt sich resümieren, dass diese literarische Traumkategorie dazu verwendet wird, psychische Konflikte der Figuren zu offenbaren.

Der Fiebertraum bzw. das krankheitsbedingte Delirium: Zur Perspektivierung von Wachen und Schlafen, (geistiger) Gesundheit und Krankheit sowie Leben und Tod

Eine andere Funktion erfüllt die Kategorie des Fiebertraums resp. krankheitsbedingten Deliriums, die primär als Ausdruck eines psychischen und bzw. oder physischen Leidens Verwendung findet. Bei diesem Traumtypus kommt es gelegentlich zu Überschneidungen mit der Kategorie des Angsttraums.⁹ Im Unterschied zu diesem kann der Fiebertraum jedoch auch in einem halbawachen Zustand erfolgen und zudem durch die Ein-

⁸ Mary Poppins ist, wie Peter Pan, ein Mischwesen, das die Schwelle zwischen bewusst Erlebtem und Erträumtem markiert. Beide Figuren können als Metaphern für einen personifizierten Traum aufgefasst werden. (Vgl. Schäfer 2020)

⁹ Insbesondere in solchen Traumdarstellungen, die Ausdruck von traumatischen Erfahrungen sind, wie etwa in der Kinder- und Jugendliteratur zum Holocaust (vgl. Winter 2020) oder zu nuklearen Katastrophen (vgl. Kessler 2000).

nahme von bewusstseinserweiternden Substanzen ausgelöst werden (psychedelisches Delirium),¹⁰ aber auch Begleiterscheinung von Krankheiten sein. Als besonders ergiebig für die literarische Inszenierung von Träumen erweist sich dieser Traumtypus, da er zu Reflexionen über das Verhältnis von Wachen und Schlafen resp. Träumen veranlasst. Deutlich wird hier eine gewisse Nähe zur Inszenierung des prophetischen Traums, da in beiden genannten Primärtexten die Ungewissheit der Differenzierung von wachem Erleben und Traumbildern bewusst geschürt wird. Im Fall des Fiebertraumes ist dies ebenfalls zu beobachten, allerdings mit dem Impetus, die Figuren als (womöglich) wahnsinnig zu kennzeichnen.

Eine weitere Besonderheit dieses Traumtypus besteht darin, dass das träumende Individuum surrealen Wahnbildern ausgesetzt ist, die Halluzinationen gleichen und sich als »eindringlicher, ›mächtiger‹, zudringlicher als Träume« (Siebenthal 1984, S. 193) bzw. andere Traumarten erweisen. Dieses passive Erleben und die damit verbundene Hilflosigkeit der Träumenden wird am Beispiel von Libba Brays *Ohne. Ende. Leben.* besonders eindrucksvoll inszeniert. In diesem Text wie auch in E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* wird der Fiebertraum resp. das krankheitsbedingte Delirium als Erzählanlass verwendet und erfüllt die Funktion, den (mutmaßlichen) geistigen Verfall der Figuren zu markieren. In beiden Fällen mündet das Delirium (womöglich) in den Tod, sodass nicht nur die Nähe von Fiebertraum und Wahnsinn, sondern auch jene von Schlaf und Tod betont wird. Diese Analogie ist nicht nur in literarischen Traumdarstellungen von Traumtypen transparent, die auf den geistigen Zustand der träumenden Figuren bezogen werden können, sie weist innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur eine besonders lange Tradition auf und ist zudem in Wiegenliedern angelegt. So führt Ahlheim aus, dass zum Beginn des 19. Jahrhunderts »einige der Wiegenlieder [...] sich ursprünglich in Anlehnung an verbreitete Abendgebete entwickelt [hatten], die wiederum auch als Sterbegebet gesprochen wurden«¹¹ (Ahlheim 2014, S. 281). Verhandelt werde in Wiegenliedern auch die Angst davor, womöglich nicht wieder aufzuwachen, weshalb das einschlafende Kind »zumindest unbewusst mit der Vorstellung vom Abschied und auch von Tod konfrontiert« (ebd.) wird. Während in Brays *Ohne. Ende. Leben.* das Ableben der träumenden Figur im letzten Kapitel explizit inszeniert wird und sich der Ich-Erzähler im finalen Kapitel aus dem Jenseits an die Leserschaft wendet, ist Maries Entscheidung, dem Nußknacker in sein Reich zu folgen und ihn zu heiraten, als Ende ihres Fiebertraums, das gleichermaßen als Maries Tod in der erzählten Welt gedeutet werden kann, als Lesart lediglich angelegt. Die Möglichkeit, die nächtlichen Abenteuer der siebenjährigen Marie Stahlbaum als Träume zu deuten, ist ebenfalls nur angedeutet. Wie Steinlein ausführt, ähneln diese Erlebnisse »Halluzinationen, die sich nächtens einstellen« (Steinlein 2008, S. 79) und die aus rationaler, erwachsener Perspektive mit einer Krankheit verknüpft werden. Rauch geht in diesem Zusammenhang darauf ein, dass *Nußknacker und Mausekönig* entweder »als heiteres Kindermärchen oder [aber] düstere Krankheitsgeschichte gelesen werden [können], die in die Bewusstseinspaltung, in den Wahnwitz führt« (Rauch 2013, S. 170). Thematisiert werde eine Differenzenerfahrung, die mit dem Zusammenstoß zwischen fantastischer (Traum-)Welt und den Realitätsprinzipien der Erwachsenen zusammenhänge und die einem Sozialisationsprozess gleiche, der durch

10 Siebenthal weist darauf hin, dass zahlreiche Rauschgifte den Traum bzw. das Träumen beeinflussen und »zu *Depersonalisationserscheinungen* führen« (Siebenthal 1984, S. 191 [Hervorhebung im Original]) können.

11 Deutlich ist dies vor allem in prominenten Wiegenliedern wie *Guten Abend, Gute Nacht:* »Morgen früh, wenn Gott will, wirst Du wieder geweckt.« (Zit. nach Ahlheim 2014, S. 284)

den Kontrast zwischen realer und Traum- bzw. Fantasiewelt veranschaulicht werde. Die Unvereinbarkeit dieser Gegensätze münde in eine Bewusstseinskrise, denn: »Die Begegnung mit dem Jenseitigen wird als Bewusstseinskrise ausgelegt und mit der Frage konfrontiert, ob es sich um Einbildung, Traum oder Wirklichkeit handelt. Der Zusammenstoß findet in der Psyche statt und droht, das Bewusstsein zu spalten.« (Ebd.)

Eine ganz ähnliche Dynamik weist Libba Brays Verwendung dieses Traumtypus in *Ohne Ende. Leben.* (2009) auf. Auch dieser Erzähltext kreist um eine Bewusstseinspaltung. Der an Creuzfeldt-Jakob erkrankte sechzehnjährige Cameron driftet im Krankenhaus (ohne klare Markierung des Einschlafens) in ein Delirium ab, das mit Cervantes' *Don Quijote* verwoben ist; dem Roman, den Cameron vor dem Ausbruch seiner Krankheit im Spanischunterricht gelesen hat und aus dem ihm nun die am Krankenbett sitzende Mutter vorliest. Bray verwendet eine ähnliche Strategie wie Hoffmann, der Maries nächtliche Halluzinationen mit dem *Märchen von der harten Nuß* verknüpft und das halluzinatorische, von individuellen Sehnsüchten zeugende surreale Traumerleben durch eine weitere Erzählebene entfremdet.

In Camerons Delirium wird Cervantes' Werk mit einem fantastischen Roadtrip verknüpft, der zur Perspektivierung der modernen Gesellschaft einlädt;¹² zahlreiche Aspekte des modernen Lebens, wie etwa Reality-TV-Sendungen oder amerikanische Kirchensekten, werden en passant karikiert. Das krankheitsbedingte Delirium umfasst nahezu den gesamten Handlungsverlauf und wird lediglich an einigen wenigen Stellen durch kurze Sequenzen unterbrochen, in welchen Cameron seine Mutter an seinem Krankenhausbett sitzen sieht (vgl. Bray 2009, S. 209, 227, 405) oder in welchen er beobachtet, wie ihm seine Krankenschwester Beruhigungsmittel verabreicht (vgl. ebd., S. 188, 318, 354, 472, 542). Diese Szenen verdeutlichen, dass er sein Bett zu keinem Zeitpunkt des abenteuerlichen Roadtrips verlässt.

Während Maries Fieberträume die kindliche Sehnsucht nach Eskapismus, einem Märchenprinzen und freier Ausübung ihrer Fantasietätigkeit zum Ausdruck bringen, versucht der sechzehnjährige Cameron die Mysterien des modernen Lebens zu ergründen, seine Unschuld zu verlieren und natürlich sein Leben zu retten, was ihm jedoch misslingt. Deutlich lesbar ist hier ein Aspekt des Schlafens, den Schmidt-Hannisa wie folgt auf den Punkt bringt: »Schlaf ist eine Form der Ohnmacht. Wer schläft, verliert mehr oder weniger jegliche Macht, er ist vollkommen handlungsunfähig, ›ausgeschaltet‹, vom Schlaf ›überwältigt.« (Schmidt-Hannisa 2014, S. 51) Brays Figur ist ihrem Delirium gänzlich ausgesetzt, was Cameron umso drastischer vor Augen geführt wird, da er über weite Strecken des Roadtrips annimmt, die Richtung selbst vorgeben zu können, bis ihm von seinem Widersacher, dem ›Großen Abrechner‹, auf den letzten Seiten des Abenteurers offenbart wird, dass seine Mission, den mysteriösen Dr. X ausfindig zu machen, um geheilt zu werden, lediglich eine Einbildung seines »schwammigen Gehirns [bzw. eine] [...] notdürftig zusammengebastelte Fantasie aus dem Schrotthaufen« (Bray 2009, S. 539) seines Lebens sei. So wird betont, dass er als passives Individuum seinen Fieberträumen ausgesetzt ist und sich in diesem Zwischenraum von Leben und Tod seinem Schicksal nicht entziehen kann.

Während Marie zu Beginn ihres ersten Fiebertraums große Ängste aussteht, weshalb ihre nächtlichen Erlebnisse zunächst Züge eines Angsttraums aufweisen, wobei sie ihre Ängste zunehmend überwindet und das magische Puppenreich schnell zum Schauplatz

¹² Zu den (zeit-)philosophischen Aspekten des Romans vgl. Schäfer 2019b, S. 38f.

von Wunsch- und Sehnsuchtsträumen wird, erweist sich Camerons halluzinatorischer Roadtrip erst gegen Ende als Angsttraum. Seine Reise endet dort, wo sein Leben eine entscheidende Wendung genommen hat: in Disney World.¹³ Hier wäre er als Fünffähriger fast ertrunken, was seine Sicht auf die Welt maßgeblich beeinflusst hat. Da seine Mutter »Altenglisch, mit Schwerpunkt Mythologie, an der Uni [lehrte] und [...] ihre Gutenachtgeschichten gerne mit Häppchen über Walhall oder Ovid oder über den Fluss Styx [würzte], der in die Unterwelt fließt, und mit anderen fröhlichen Beigaben für süße Träume« (ebd., S. 9), sei er davon überzeugt gewesen, dass die Flussfahrt in Disney World unweigerlich ins Jenseits führe, sodass er kurzerhand ins Wasser sprang, um zu entkommen. Beim Sinken fiel ihm dann der Konstruktionscharakter des Spektakels auf, weshalb er zu der Erkenntnis gelangte: »Das Wirklichste, das ich jemals erlebt habe, war der Augenblick unter Wasser, als ich fast gestorben wäre. Und in gewisser Weise sterbe ich seit diesem Tag.« (Ebd., S. 12) Enggeführt wird durch diese Darstellung die metaphorische Dimension des Erwachens als Ende einer surrealen (kindlichen) Weltsicht resp. Täuschung mit dem Beginn eines Erkenntnis- und Reifungsprozesses. Das Erwachen, das gemäß Allerkamp als ein »stets von Neuem wieder ausstehender Subjektivierungsprozess« (Allerkamp 2018, S. 40) aufzufassen ist, markiert so die entwicklungspsychologische Dimension der Inszenierung eines Fiebertraumes, die bereits im Phänomen selbst angelegt ist. Vor diesem Rahmen erscheint die Ohnmacht, die Cameron in den surrealen Sphären seiner Fiebertraumreise erlebt, umso tragischer.

Hinsichtlich der narratologischen Konstruktion lässt sich Kremers Schlussfolgerung, Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* betreffend, auf *Ohne. Ende. Leben.* übertragen, denn auch in diesem Fall verdankt sich »[e]in großer Teil der phantastischen Wirkung von *Nußknacker und Mausekönig* [...] seiner grotesken Komposition, die ihren Bezugspunkt [...] in einer Inversion von Tod und Leben hat« (Kremer 2001, S. 199). Die Verwendung des Fiebertraums als Motiv ist für diesen Effekt maßgeblich; insbesondere die Betonung der einschlafbedingten Ohnmacht oder, wie Schmidt-Hannisa es formuliert: »Einschlafen ist, wie Sterben, zu allererst ein Verlust des Bewusstseins.« (Schmidt-Hannisa 2014, S. 51)

In beiden Erzählungen wird der Fiebertraum bzw. das krankheitsbedingte Delirium zum gestalterischen Mittel, das der Perspektivierung der Realität dient und auf diese Weise das Mysterium resp. Faszinosum der Schwelle von Wachen und Schlafen, von (geistiger) Gesundheit und Krankheit sowie von Leben und Tod betont.

Fazit

Zwar vermittelt die vergleichende Analyse der ausgewählten Primärtexte einen Eindruck vom Spektrum und den literarästhetischen Besonderheiten der fokussierten Traumtypen, für eine umfassende Analyse bedarf es allerdings einer noch größer angelegten Studie. Demonstriert werden konnte jedoch, dass auch bisher kaum beachtete Traumtypen vom Faszinosum der allnächtlichen Konfrontation mit dem Fremden und Anderen des wachen (Er-)Lebens (vgl. Engel 2003, S. 153) zeugen und sich als ergiebige Untersuchungsgegenstände für kinder- und jugendliteraturwissenschaftliche Analysen erweisen. Eine vergleichende Analyse bietet sich für eine auf bestimmte Traumtypen und Traumfunktionen zentrierte Studie besonders an, weil auf diese Weise die kulturhis-

13 Nicht zufällig wird hier das kommerzialisierte moderne Kinderparadies zum Schauplatz des jensei-

tigen Erlebens. Beiden Erzählungen ist demnach ein gesellschaftskritischer Impetus zu attestieren.

torische Prägung, aber auch die ästhetische Erweiterung und Aktualisierung tradierter Traumtypen ersichtlich werden. Der offenbarende Charakter des prophetischen Traums wie auch der Effekt der Perspektivierung des bedeutsamen Zwischenraums von Wachen und Schlafen bzw. Träumen, (geistiger) Gesundheit und Krankheit und nicht zuletzt von Leben und Tod, der dem Traumtypus des Fiebertraums resp. krankheitsbedingten Deliriums attestiert werden konnte, veranschaulichen das anhaltende Interesse an der literarischen Inszenierung tradierter Traumtypen. Diese werden nicht erst seit der Etablierung des Projekts zu den Europäischen Traumkulturen (DFG) aus literaturwissenschaftlicher und kulturhistorischer Perspektive ausgiebig erforscht. Da weder eine allgemein anerkannte Traumtheorie noch eine allgemeingültige Auslegung im Sinne eines universalen Erklärungsmodells existiert, wird die Faszination dieses Gegenstands weiter anhalten und Anlass für Analysen der unterschiedlichen Facetten dieses Faszinosums¹⁴ geben.

14 Einige der Charakteristiken dieses komplexen Phänomens fasst Schneider sehr treffend wie folgt zusammen: Der Topos vom Traum kann »als Inspirationsquelle, als kreatives Experimentierfeld oder ästhetische Gegenwelt in seiner Funktion als ›historisch gebundenes Textmuster [...] zur

Formierung des kulturellen und damit auch kollektiven Gedächtnisses beitragen«, [...] [Wissen verfügbar machen], intentional, textsortenspezifisch einsetzen und es zugleich zur Disposition stellen« (Schneider 2018, S. 22).

Primärliteratur

- Andreas-Salomé, Lou (2013): Wolga. In: Dies.: Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen. Hg. von Britta Benert. Taching: MedienEdition Welsch [EA 1902]
- Andreas-Salomé, Lou (2016): Vor dem Erwachen. In: Dies. bzw. Schäfer, Iris (Hg.): Menschenkinder. Taching: MedienEdition Welsch [EA 1899]
- Bray, Libba (2011): Ohne. Ende. Leben. A. d. Amerik. von Siggi Seuß. München: dtv [amerik. EA 2009]
- Chbosky, Stephen (2011): Das also ist mein Leben. A. d. Amerik. von Oliver Plaschka. 3. Aufl., München: Heyne [amerik. EA 1999]
- Comans, Caroly (2011): Die Traum-Maschine. Hamburg: Dressler
- de la Motte Fouqué, Friedrich (2016): Undine. Husum: Hamburger Lesehefte [EA 1811]
- Dowd, Siobhan/Ness, Patrick (2013): Sieben Minuten nach Mitternacht. A. d. Engl. von Bettina Abarbanell. München: Goldmann [engl. EA 2011]
- Hoffmann, E.T.A. (2006): Nussknacker und Mausekönig. Stuttgart: Reclam [EA 1816]
- Twain, Mark (1996): Prinz und Bettelknabe. A. d. Amerik. von Käthe Recheis. Hamburg: Dressler [amerik. EA 1881]

Sekundärliteratur

- Ahlheim, Hannah (2018): Der Traum vom Schlaf im 20. Jahrhundert. Wissen, Optimierungsphantasien und Widerständigkeit. Göttingen
- Allerkamp, Andrea (2018): Erschütterung des Denkwangs. Zu Paul Valéry's physiologischer Traumästhetik. In: Schneider, Marlen/Sollte-Gresser, Christiane (Hg.): Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik. Paderborn, S. 31–54

- Alt, Peter-André (2002): Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit. München
- Andreas-Salomé, Lou (2015): Die Erotik. In: Schütz, Katrin (Hg.): Werkedition Bd. 11. Taching [Aufsätze und Essays; 6]
- Engel, Manfred (2003): Geburt der phantastischen Literatur aus dem Geiste des Traumes? Traum und Phantastik in der romantischen Literatur. In: Ivanovic, Christine u. a. (Hg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Stuttgart, S. 153–169
- Freud, Sigmund (2005): Die Traumdeutung. 12. Aufl. Frankfurt/M.
- Hammerschmidt-Hummel, Hildegard (1984): Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriß philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart. Heidelberg
- Kellner, Kathrin (2019): Träume in der Kinder- und Jugendliteratur. Erscheinungsformen und Funktionen von erzählten Träumen. Marburg
- Kessler, Rainer (2000): Grenzsituation und nukleare Gefahr. Studien zur Jugendliteratur und ihrer Vermittelbarkeit. Zur Funktion von Grenzsituation, Denkstil, Charakter und Reifung sowie Dystopie und Utopie in der deutsch- und englischsprachigen Jugendliteratur. Frankfurt/M.
- Kremer, Detlef (2001): Romantik. Stuttgart u. a.
- Maurer Queipo, Isabel (2018): Literatur. In: Krovoza, Alfred/Walde, Christine: Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 107–115
- Rauch, Marja (2013): E.T.A. Hoffmanns Nußknacker und Mausekönig – ein Kindermärchen? In: Schilcher, Anita/Pecher, Claudia (Hg.): Klassiker der internationalen Jugendliteratur, Bd. 2. Baltmannsweiler, S. 157–176
- Schäfer, Iris (2019 a): Spektrum und Potenzial psychoanalytischer und tiefenpsychologischer Zugänge zur Kinder- und Jugendliteratur. In: Dettmar, Ute/Roeder, Caroline/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Stuttgart, S. 213–228
- Schäfer, Iris (2019 b): Kranke Zeiten – Zur relativen Zeitwahrnehmung im Kontext von jugendliterarischen Krankheitserzählungen. In: Lexe, Heidi/Wexberg, Kathrin: Timewarp und Taschenuhr. Zeit in der Kinder- und Jugendliteratur. Wien, S. 33–49
- Schäfer, Iris (2020): The Nightmare in the Golden Age of Children's Literature. In: Dieterle, Bernhard/Engel, Manfred (Hg.): Typologizing the Dream. Würzburg [im Druck]
- Schepank, Helga (1983): Traumtheorien und Trauminterpretationen seit Freud. In: Ermann, Michael (Hg.): Der Traum in der Psychoanalyse und analytischer Psychotherapie. Berlin, S. 13–24
- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter (2014): Halbschlafbilder: Zur Ästhetik des Kontrollverlusts. In: Ahlheim, Hannah (Hg.): Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Die Geschichte des Schlafs in der Moderne. Frankfurt/M. und New York, S. 51–72
- Schneider, Marlen (2018): Zum Verhältnis von Traum und künstlerischer Kreativität. In: Dies./Sollte-Gresser, Christiane (Hg.): Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik. Paderborn, S. 11–30
- Sieenthal, Wolf von (1984): Die Wissenschaft vom Traum. Ergebnisse und Probleme. Eine Einführung in die Allgemeinen Grundlagen. Nachdruck der ersten Aufl. [1953] mit einem Beitrag von P. Hartwich. Berlin

- Speckenbach, Klaus (2001): Flugträume im Mittelalter. In: Schnepel, Burkhard (Hg.): Hundert Jahre *Die Traumdeutung*. Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung. Köln, S. 66–82
- Steinlein, Rüdiger (2008): »eigentlich sind es nur Träume«. Der Traum als Motiv und Narrativ in märchenhaft-phantastischer Kinderliteratur von E.T.A. Hoffmann bis Paul Maar. In: Stephan, Inge u. a. (Hg.): Zeitschrift für Germanistik, XVIII, H. 1, S. 72–86
- Todorov, Tzvetan (1972): Einführung in die fantastische Literatur. München
- Ulm, Christina (2016): Alles nur geträumt. In: 1001 Buch, H. 4, S. 32–35
- Welsch, Ursula / Wiesner, Michaela (1990): Lou Andreas-Salomé. Vom Lebensurgrund zur Psychoanalyse. 2. Aufl. München [u. a.]
- Winter, Lisa (2020): Das wahre Leben? Traumdarstellungen in ausgewählten Kinder- und Jugendromanen zum Holocaust. In: Schäfer, Iris (Hg.): Zur Ästhetik der Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen, S. 219–260

Kurzvita

Iris Schäfer, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Jugendbuchforschung, Goethe-Universität in Frankfurt/M. Studium der Germanistik und Komparatistik in Frankfurt/M. und London. Ihre Dissertation *Von der Hysterie zur Mager-sucht* ist 2016 bei Lang (Frankfurt/M.) erschienen. Forschungsschwerpunkte (u. a.): psychoanalytische und tiefenpsychologische Zugänge zu Kinder- und Jugendmedien.

Bringing the Dreamwork to the Picturebook

Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are*¹

KENNETH B. KIDD

Combining cultural history with the insights of psychoanalytic theory, this article examines Maurice Sendak's Caldecott-winning and controversial *Where the Wild Things Are* (1963), arguing that Sendak's book represents picturebook psychology as it stood in the early 1960s but also radically recasts it, paving the way for a groundswell in applied picturebook psychology. The book can be understood as rewriting classical Freudian analysis, retaining some of its rigor and edge while making it more palatably American. *Where the Wild Things Are* has been embraced as a psychological primer, a story about anger and its management through fantasy; it is also a text in which echoes of Freud remain audible. It is read here as a bedtime-story version of Freud's Wolf Man case history of 1918, an updated and upbeat dream of the wolf boy. It is to Sendak what the Wolf Man case was to Freud, a career-making feral tale. Standing at the crossroads of Freudian tradition, child analysis, humanistic psychology, and bibliotherapy, the article reveals how the book both clarified and expanded the uses of picturebook enchantment.

In 1963, humorist Louise Armstrong and illustrator Whitney Darrow Jr. published a picturebook entitled *A Child's Guide to Freud*. Dedicated to »Sigmund F., A Really Mature Person,« *A Child's Guide to Freud* is a send-up of Freudian ideas, pitched to adults and specifically to upper-middle-class New Yorkers. Armstrong was a confirmed Manhattanite and Darrow a longtime *New Yorker* cartoonist and children's book illustrator. »This is Mommy,« the book begins, showing a woman chasing a naughty little boy.

When she won't let you play doctor with Susie, call her OVERPROTECTIVE. This is Daddy. He sleeps in the same room as Mommy. Call this a MEANINGFUL RELATIONSHIP. The feelings you have about Mommy and Daddy closing their door are called OEDIPAL. This means that you want to have a Meaningful Relationship with Mommy. If you think a lot about this, it is called a WISH. If you think about it in your sleep, it is called a DREAM. If you suck your thumb instead of thinking about it, it is called COMPENSATION. (Armstrong / Darrow 1963, n. p.)

While Freud had a lot to say about children, he did not usually talk to them, and so a picturebook about Freud seems laughable, even absurd.

That year, 1963, saw the publication of another American picturebook inspired by Freud and likewise staged around a naughty if more imaginative boy, Maurice Sendak's *Where the Wild Things Are*. In short order it was hailed as a psychological masterpiece, exploring as it does young Max's anger and adventurous imagination within the safe space of home. While the scenario of teaching Freud to children, especially in the form of a picturebook, remains comic, the idea that the picturebook has something to offer by

¹ This article is excerpted from Chapter 4 in Kenneth B. Kidd: *Freud in Oz. At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*.

Minneapolis MN: University of Minnesota Press (2011), and is reproduced with kind permission from the publisher.

way of psychological value for children – and psychological insight into childhood for adults – was firmly in place by 1963. With *Where the Wild Things Are*, Sendak affirmed the picturebook genre as deeply concerned with the emotional and imaginative lives of children. Even Bruno Bettelheim, who in 1969 criticized it in his *Ladies' Home Journal* column, changed his mind about Sendak's book; indeed, it may have helped galvanize Bettelheim's exploration of fairy tale enchantments. *Where the Wild Things Are* has never been out of print, and as of February 2008 it had sold over nineteen million copies (Thornton 2008). Winner of the 1964 Caldecott Medal, it is one of the most successful picturebooks of all time.

Where the Wild Things Are emerged in part out of Sendak's ongoing fascination with psychoanalysis. Sendak has often talked about its place in his life and work. Sendak's longtime partner, Dr. Eugene Glynn, was a psychoanalyst specializing in adolescence.² Sendak underwent analysis in the 1950s during a period of depression. The first picturebook he both wrote and illustrated, *Kenny's Window* (1956), was given shape by a case history that he read on the advice of his analyst. What he calls the »trilogy« of *Where the Wild Things Are*, *In the Night Kitchen* (1970), and *Outside Over There* (1981) is concerned with things that go bump in the night, with, in his words, »how children master various feelings – anger, boredom, fear, frustration, jealousy – and manage to come to grips with the realities of their lives« (quoted in Lanes 1980, p. 227). Sendak's love affair with psychoanalysis cannot be disputed, and there is no shortage of psychoanalytic commentary on his picturebook work.

But Sendak's encounter with discourses of the mind was indirect as well as direct, coming through his apprenticeship with pioneers in the picturebook genre as well as through more personal experiences. This article approaches Sendak as a cultural switch point as well as a figurehead for what I am calling *picturebook psychology*, a broader discourse about the psychological value and texture of picturebooks that takes a cue from Freud but has other aspects and influences. Sendak can be linked not only to Freud and to American humanistic psychology but also to fairy-tale discourse (see Kidd 2011, pp. 1–33) and to child study and analysis (see Kidd 2011, pp. 35–63). In Sendak's picturebook work we see the alignment of fairy tales, the »classical« genre for children, with a creative version of child analysis, one that includes both treatments of the inner child and observations of actual children. Sendak has reworked or illustrated quite a number of fairy tales; those of the Brothers Grimm stand out, but there are also tales by Hans Christian Andersen, Clemens Brentano, Wilhelm Hauff, and E.T.A. Hoffmann (Bodmer 2003, p. 129). Psychologist Robert Kloss (1989), among others, likens Sendak's picturebooks to fairy tales, which are linked to the dreamwork as theorized by Freud. Sendak's picturebooks work like and resemble fairy tales and the dreamwork. His books also resemble the child–adult playwork practiced by child analysts, which is hardly surprising since Sendak imitates some of their techniques. Sendak, in short, is the consummate picturebook psychologist, bringing together in the picturebook key psychological themes, forms, and practices. It is no coincidence that he is »one of the principal mythologists of childhood,« who »has created a kind of map of the emotional and visionary

² Dr. Glynn died in 2007. A year later, Sendak acknowledged the relationship and his sexuality in *The New York Times*. Noting that he has given hundreds of interviews over the years, Patricia Cohen asks Sendak if there is any question that was never asked

in all that time. »He paused for a few moments and answered, »Well, that I'm gay All I wanted was to be straight so my parents could be happy. They never, never, never knew« (Cohen 2008, n. p.).

terrain of childhood« (Cech 1995, p. 7), or that friend and collaborator Tony Kushner can liken his child characters to »the kids described in the best, richest developmental literature, the kids in Piaget and Winnicott, doing the tough work of holding themselves and their world together« (2003, p. 10).

There was picturebook psychology before Sendak, and there certainly has been picturebook psychology in his wake. Taking a page from Bettelheim, Ellen Handler Spitz proposes that the »popularity of classic picturebooks derives from their remarkable capacity to tap ongoing issues of deep emotional significance for children« (1999, p. 8). Spitz acknowledges Sendak's importance, devoting some twelve pages to a reading of *Where the Wild Things Are*. But what Spitz does not provide is a history of the genre, and specifically its pre-Sendakian period. John Cech, Barbara Bader, and Leonard Marcus all suggest that Sendak is both legatee and torchbearer of creatively applied child psychology. Bader especially makes a number of connections between child psychology and picturebooks. While acknowledging that *Where the Wild Things Are* was a watershed, she dates the psychologization of the picturebook to the 1930s. Sendak's own practices reach back to this period as much as they reach forward to our current moment of picturebook psychology.³

Sendak's book represents picturebook psychology as it stood in the early 1960s but also radically recasts it, paving the way for a groundswell in applied picturebook psychology. The book can be understood as rewriting classical Freudian analysis, retaining some of its rigor and edge while making it more palatably American. *Where the Wild Things Are* has been embraced as a psychological primer, a story about anger and its management through fantasy; it is also a text in which echoes of Freud remain audible. I read it as a bedtime-story version of Freud's Wolf Man case history of 1918, an updated and upbeat dream of the wolf boy. It is to Sendak what the Wolf Man case was to Freud, a career-making feral tale. Standing at the crossroads of Freudian tradition, child analysis, humanistic psychology, and bibliotherapy, the book both clarified and expanded the uses of picturebook enchantment.

From Kenny's Window to Where the Wild Things Are

Sendak styled his first picturebook, *Kenny's Window* (1956), after a best-selling psychological casebook by Dorothy Baruch about a young boy named Kenneth. Sendak's text is fascinating but clunky; it features a dream, but dream logic does not govern it or give it shape. In *Where the Wild Things Are*, Sendak more successfully brings the dreamwork to the picturebook. The Wolf Man's dream helped make Freud famous and came to signify his expertise, and so too with Sendak's dream of the wolf boy. In the transition from *Kenny's Window* to *Where the Wild Things Are* we can see Sendak refining his own brand of expertise; the book is a self-conscious, highly successful experiment in picturebook psychology.

I am not the first to hear echoes of the Wolf Man in Sendak. In his chapter on psychoanalytic criticism in *The Nimble Reader*, Roderick McGillis remarks insightfully on the similarities as well as the differences between these two narratives. McGillis even observes that several illustrations in *Where the Wild Things Are* are reminiscent of dream scenes from the Wolf Man case, implying that Freud might be a source or inspiration

³ See Kidd 2011, pp. 106–115 on how child analysis and progressive educational theory helped psychologize the picturebook.

for Sendak (1996, p. 82). McGillis, however, focuses on the use-value of psychoanalytic interpretation, concluding, »Freud, then, can provide a model for our understanding of *Where the Wild Things Are*« (ibid.). McGillis is right to imply that Sendak takes his cue from Freud, my line of emphasis here.

Although Freud was highly interested in questions of visual-verbal relation, he was writing before the heyday of picturebooks and thought of such books only as delivery systems for images and scenes formative to individual experience. Freud noticed that in picturebooks we encounter powerful scenes that stay with us into adulthood. In *The Interpretation of Dreams*, published in 1900, he describes a dream as »a substitute for an infantile scene modified by being transferred on to a recent experience« (1965, p. 585) – including experiences with picturebooks. In the case of Little Hans, a picturebook illustration helps Freud make sense of a horse phobia. In the Wolf Man's case, the patient's dream of the wolves derives in part from a childhood encounter with »the picture of a wolf in a book of fairy tales,« in which, as Freud reports, »the wolf was standing upright, striding out with one foot, with its claws stretched out and its ears pricked« (1963, p. 187). Freud theorizes that the Wolf Man's recollection of this image gets entangled with his (screen) memory of the fairy tales *The Wolf and the Seven Little Goats* and *Little Red Riding Hood*. Freud does not muse explicitly on the picturebook as an imagetext form or genre, despite his sense, in *The Interpretation of Dreams*, of the dreamwork as a »pictographic script,« a »picture puzzle« (1965, p. 312). Others, of course, have pushed this line of inquiry.

Ronald R. Thomas reminds us that Freud's theory of the dreamwork is indebted to scenes of dreaming in Victorian literature as well as to Freud's own dreams. *The Interpretation of Dreams* »may even justifiably be read as Freud's own autobiographical novel,« he suggests, »in which he recovers the unconscious material of his own childhood, refashions it into an account of the operations of the mind, and establishes his authority as a scientist of the psyche« (1990, p. 3). Moreover, the »paradigmatic plot« of both literature and psychoanalysis »as mediated by the dream, revolves around questions of authority. Nineteenth-century literary dreams are *always* dreams of authority« (ibid., p. 2; emphasis in the original). While Sendak does not position himself as an authority on the dream, he does self-identify as an authoritative dreamer of childhood and its discontents, drawing from a store of dreamtexts and translating them into picturebooks.

Even as he drew from real life, Sendak styled his work after that of Winsor McCay, creator of the comic strip *Little Nemo in Slumberland*. In a 1973 tribute to McCay, republished in *Caldecott and Co.*, Sendak remarks, »McCay and I serve the same master, our child selves ... and neither of us forget our childhood dreams« (1988 c, p. 78). »McCay re-created dreams that we all had as children,« he continues, »but few of us remember – or care to remember. ... In Slumberland, as in Wonderland, irrational taboos, forbidden places, and terrifying creatures confront our hero at every turn« (ibid., p. 81). In every strip, Little Nemo sleeps, dreams, and awakes – often screaming or falling out of bed, as his dreams are usually nightmares. Once Sendak imagined himself in place of the creative child: he drew kids dreaming as well as drawing. But unlike Little Nemo and the Wolf Man, Sendak's child dreamers do not typically suffer nightmares. In both *Kenny's Window* and *Where the Wild Things Are*, Sendak transforms dreams of Wild Things into fortifying experiences for the child.

The Wolf Man case is the best-known or most canonical of all Freud's case histories. In February 1910, a young, wealthy Russian aristocrat named Sergey Pankejeff came to Freud for help with some serious psychological symptoms. The analysis lasted until

1914 and focused on a neurosis that had occurred between the ages of four and ten, as suggested by the official case title, *From the History of an Infantile Neurosis*. The case revolves around a »specimen dream« occurring just before the Wolf Man's fourth birthday but recollected during the analysis. Here is the Wolf Man's account of the dream, as reproduced by Freud:

I dreamt that it was night and that I was lying in my bed. (My bed stood with its foot towards the window; in front of the window there was a row of old walnut trees. I know it was winter when I had the dream, and night-time.) Suddenly the window opened of its own accord, and I was terrified to see that some white wolves were sitting on the big walnut tree in front of the window. There were six or seven of them. The wolves were quite white, and looked more like foxes or sheepdogs, for they had big tails like foxes and they had their ears pricked like dogs when they are attending to something. In great terror, evidently of being eaten up by the wolves, I screamed and woke up. (Freud 1963, p. 186; italics in the original)

To accompany this report the Wolf Man gave Freud a drawing of the dream, the first of many such renderings. In the drawing, against a blank background, five white wolves perch ominously on the craggy branches of a tree. There are five wolves instead of the six or seven in the narrated account. Freud used the dream and the case history to argue for the staying power of infantile experience and to theorize about the origins of obsessional neurosis. While both Freud and the Wolf Man were satisfied with the course of treatment, the Wolf Man's symptoms later returned, and he spent the rest of his life in and out of therapy. And here is the beginning of *Kenny's Window*:

In the middle of a dream, Kenny woke up. And he remembered a garden.
»I saw a garden in my dream,« thought Kenny, »and a tree.« There was a tree covered white with blossoms. And above the tree shone the sun and the moon side by side. Half the garden was filled with yellow morning and the other with dark green night.
»There was something else in my dream,« thought Kenny, and he tried to remember.
»A train,« he cried, »and a rooster with four feet and he gave me something.«
There was a train puffing its way through the garden and in the caboose sat a rooster with four feet and he gave Kenny a piece of paper.
»Here,« said the rooster, »are seven questions and you must find all the answers.«
»If I do,« asked Kenny, »may I come and live in the garden?«
But before the rooster could answer, the dream ended.

Kenny then sets about answering the seven questions, which are:

1. Can you draw a picture on the blackboard when somebody doesn't want you to?
2. What is an only goat?
3. Can you see a horse on the roof?
4. Can you fix a broken promise?
5. What is a Very Narrow Escape?
6. What looks inside and what looks outside?
7. Do you always want what you think you want? (Sendak 1956, n. p.)

Instead of six or seven white wolves, we get seven seemingly absurd questions and a tree covered in white blossoms; in place of the eerie moonlight scene depicted by Freud's patient, we have a split scene of day and night. While more philosophical than sexual, at least on the surface, Kenny's questions echo the questions of the Wolf Man and indeed the »researches« of small children. Beginning his quest, Kenny tries to draw a picture on the blackboard, remarking,

»I'll call it A Dream« (capital letters).

»NO!« cried an angry voice. »You cannot draw on the blackboard today!«

»Why not?« asked Kenny.

»Because!« said the voice.

The voice belongs to Bucky, Kenny's stuffed animal, who refuses the role of collaborator or transitional object. Bucky is upset because Kenny has neglected him, and after writing a poem for Bucky, Kenny can draw his dream picture on the blackboard, a picture featuring Bucky astride the dream rooster, a distorted image of the dream we have been told about. As he pursues the other questions, Kenny has close encounters with a white goat, lead soldiers, his dog Baby, and his friend David. At the book's end, on another dreamy, moonlit night, the rooster returns to hear Kenny's answers. The hardest of all is the seventh, »Do you always want what you think you want?« »I thought I wanted to live in the garden with the moon on one side and the sun on the other, but I really don't,« concludes Kenny. That we don't always want what we think we want is one of Freud's central lessons.

Sendak has never mentioned any direct influence of the Wolf Man case on *Kenny's Window* or *Where the Wild Things Are*, although he has repeatedly acknowledged the general impact of Freudian analysis on his life and work. Sendak was inspired to write *Kenny's Window* after reading, in a period of depression and on the advice of his analyst, Dorothy W. Baruch's 1952 case history *One Little Boy*. Baruch was a psychoanalytically trained therapist who wrote a number of popular texts on child-rearing as well as books for children. *One Little Boy* is an account of a seven-year-old boy named Kenneth brought into treatment because of his failure in school, which turns out to be a symptom for family dysfunction and emotional distress. Baruch administers play therapy in the tradition of Klein, working closely with Kenny and even explaining to him the principles of treatment. The book is sometimes described as an account of autism; in fact, Kenny's problems are more generic, the result of family dynamics and childhood anxiety generalizable to all children. Eschewing Freudian terminology, Baruch nonetheless takes us through the usual Freudian story of psychosexual development, explaining how she gave Kenny permission to be bad, so that »he would now be a fraction less afraid of two things: of his own inner feelings running wildly out of hand, and of retribution from me« (1964, p. 39). With her help, Kenny learns to express anger – and his parents learn to put aside their own fears. His imaginative world is »as illogical and full of fantasy as are all children's,« writes Baruch. »From the vantage point of adult logic, they looked as strangely distorted as images seen in the mirrors of funhouses« (ibid., p. 103).

As Bader notes, while *Kenny's Window* is not a direct translation of *One Little Boy* into picturebook form, »the seven episodes that answer the questions for Kenny deal figuratively with yearnings or fears that Kenneth confronts and comes to terms with in the course of his therapy« (1976, pp. 504–5). By the end of his adventures, Kenny no longer wants to live in isolation in the magic garden, is no longer fearful of himself or others.

Sendak aligns himself with Freud and Baruch alike, while taking a cue from an earlier generation of picturebook psychologists. Sendak develops his picturebook as a therapeutic exercise, a working-through of desire, prohibition, and anger undertaken on behalf of the child subject. It is a fascinating picturebook, but not a very successful one. Many readers find it enigmatic or too existential. Bader remarks that the book's shape is »unintelligible because Kenny is indistinct« (ibid., p. 505); we do not know enough about his situation to understand his experiences. Another, more significant problem is a hovering adult presence in the text, not the presence of parent figures but rather that of the author, who presides over Kenny's recovery. *Kenny's Window* fails in part because its psychological program is too obvious.

»The picture books that become classics do so,« writes Ellen Spitz, »because they dare to tackle important and abiding psychological themes, and because they convey these themes with craftsmanship and subtlety« (1999, p. 8). By this standard, the »classic« status of *Where the Wild Things Are* should come as no surprise; indeed, the book functions for Spitz (among many others) as the exemplary picturebook. In fact, it helped set the stage for what makes a picturebook a classic; classicism or canonicity is not a naturally occurring phenomenon but rather the result of particular values and practices. Psychological depth alongside »craftsmanship« and »subtlety« are certainly to be found in the book. Unlike *Kenny's Window*, *Where the Wild Things Are* gets the dream work just right. Moreover, there is little sense of authorial presence; the story seems to tell itself.

Sendak made the first dummy for *Where the Wild Things Are* in 1956, calling it »Where the Wild Horses Are.« Displeased with it, he put the dummy aside until 1963, after he had written several other books of his own and illustrated many others. At that point, he still struggled with the concept, at first writing several horse-themed versions (including one about »nightmares«) before finally deciding he could not draw horses and revising to the generic and far less threatening »things« (see Cech 1995, pp. 126–36). On May 25, 1963, he composed a new dummy featuring eighteen illustrations and only 380 words, far fewer than in the first version. Given the level of revision that went into this book, we might even call it overdetermined, like the dreamwork itself. In one of the best analyses of Sendak's book, Perry Nodelman calls attention to the complexities of its spatial and temporal design, including its alter nation of »action« shots with scenes of Max suspended »in a dreamlike stasis« (1988, p. 162).

Where the Wild Things Are is more clearly about the possibility of self-fulfillment, in keeping with broader cultural trends. Steven Mintz and Susan Kellogg note that while American child-rearing literature had previously been dominated by just a handful of manuals – the foremost being Benjamin Spock's *Baby and Child Care* (1946) – the field »rapidly grew more crowded and confused during the 1960s,« and by 1981 more than six hundred books on the subject were in print (Mintz/Kellogg 1988, p. 220). The new manuals shifted emphasis away from children's thinking and toward their feeling. By the mid-1960s, notes Eugene Schwartz, books on child-care suddenly had »many discussions on ›feelings‹ (virtually absent from earlier volumes)« (1999, p. 46). The literature remained focused on the mother–child relationship, and there were strong traces of Freudian thought inherited from the so-called Freudian forties, especially in the extent that »feelings« were thought to be able to signify the unconscious. By the 1960s, the so-called humanistic or third-force psychology of Abraham Maslow, Carl Rogers, and Erich Fromm had come to dominate the popular scene, placing great premium on individual happiness and self-realization. Child-rearing discourse since Spock had already imagined a kinder, gentler parenting, setting the stage for further modification.

Accounts of this trend vary; its advocates welcomed it as an alternative to the pessimism of psychoanalysis and behaviorism, whereas skeptics saw it as vacuous and anti-intellectual.

In *Where the Wild Things Are*, published amid this overhaul of child-rearing literature, we see the importance of feelings, both in a residually Freudian sense and in the context of humanistic psychology. Sendak is perfectly attuned to the complexities of his time and represents them as we might well expect: through a dream, one that echoes but tames the Wolf Man's dream and other variants of wolf-boy narrative. Running amok in a wolf suit and making mischief »of one kind / and another,« young Max is sent off to bed supperless. His room dreamily becomes a forest – bedposts turning into trees and carpet into grass; the moon escaping the window frame. An ocean tumbles by and Max sails »off through night and day / and in and out of weeks / and almost over a year / to where the wild things are.« Five Wild Things welcome Max as their king. The wild rumpus, which runs several pages and constitutes a centerfold of sorts, is wordless, not unlike the Wolf Man's dream of the wolves. Both »dreams« are moonlit, essentially nonverbal episodes. Postrumpus, Max grows bored and homesick and sails back »into the night of his very own room,« where he finds his supper waiting for him – »and it was still hot«.

There are of course key differences between the Wolf Man's dream of the wolves and Max's dream of the Wild Things. The situation of the protagonist is particularly crucial. The Wolf Man reports in distress: »It seemed as though [the wolves] had riveted their whole attention upon me« (Freud 1963, p. 186). Max, too, is the center of attention, but he is firmly and happily in charge, staring into the Wild Things' yellow eyes until they look away and sending them to bed without supper. Max, notes McGillis, is aggressive and destructive and »the book is replete with images of phallic aggressiveness: the strong vertical lines of erect trees, bedposts, Max's scepter, his ship's mast, and the horns of some of the Wild Things« (1996, p. 80). Because Max's anger is directed partly toward his mother, explains McGillis, the Wild Things are »parodic of adults« rather than scary (ibid., p. 81). Even at their most menacing, the Wild Things have a friendly countenance, their arms extended in welcome and their forms suggestively human.⁴ »Whereas Freud's patient feared animals,« McGillis points out, »Max is one« (ibid., p.82). McGillis notes that in an early version of the story, Max does not wear a wolf suit; rather, he meets a character claiming to be his mother who then turns into a rapacious wolf.⁵ This aborted plot resonates with the Wolf Man's dream and with wolf-themed fairy tales, whereas in Sendak's version, the mother is firmly linked with care and feeding (rather than with child-devouring). Whereas the Wolf Man spends the rest of his life in analysis, never successfully overcoming his phobias, Max works through his anger and returns to a hot supper. Max needs no dramatic intervention, only an understanding mother and some time and space of his own.

Initially meeting with some disapproval, *Where the Wild Things Are* quickly found status as a psychological as well as aesthetic masterpiece. Psychologist Michael Thompson, for instance, proclaims it »the best book on boy anger« (2000, p. 165). Whatever its com-

4 The Wild Things were in fact modeled on Sendak's uncles and aunts.

5 By having Max replace his mother as the wolf, suggests McGillis, Sendak acknowledges the boy's overriding narcissism as well as the dynamics of ag-

gression and sublimation (1996, p. 82). And by making this particular change, he revises the fairy-tale formula behind the Wolf Man's dream, emphasizing the adaptive power as well as the psychic wildness of the child.

plexities, it has nonetheless been received as a psychological primer. Sendak himself authorized that view in his 1964 Caldecott acceptance speech: »Through fantasy, Max, the hero of my book, discharges his anger against his mother, and returns to the real world sleepy, hungry, and at peace with himself« (1988 a, p. 151). In that speech, Sendak remarked, »I feel like I am at the end of a long apprenticeship,« anticipating work even more attuned to »the child's endless battle with disturbing emotions« (ibid., p. 154). *Where the Wild Things Are* has a place in our culture because it made classic the idea of the picturebook as hard psychological work.

The Triumph of the Therapeutic

Now in his eighties,⁶ Sendak has written or illustrated nearly seventy children's books; he has also illustrated adult classics and designed opera and ballet sets for stage and television. He has been awarded the Hans Christian Andersen Award, a National Medal of the Arts, and the Astrid Lindgren Memorial Award for Literature. Sendak's oeuvre is rich and complex and should not be eclipsed by *Where the Wild Things Are* or by its popularity. Sendak himself has expressed some ambivalence about the book's great esteem. When asked in 2003, »How does it feel to realize that your work – *Wild Things* in particular – is so much a part of public culture?« Sendak responded, »I'm not very impressed with being a catchword every time someone needs something to be ›wild,« while acknowledging that *Where the Wild Things Are* has enabled him to »do all kinds of books that I probably never would have done« (quoted in R. Sutton 2003, p. 687). Some of Sendak's picturebook work in fact moves deliberately against the happy message of *Where the Wild Things Are* or against the assumption of that there is such a message, vis-à-vis humanistic psychology.

Even so, *Where the Wild Things Are* marked an important turning point for picturebook psychology, reworking in a contemporary idiom the themes and forms of progressive pedagogy and child analysis as well as those of Freud himself. The book is so much a part of public culture because it captured and expressed the psychological zeitgeist of 1960s America. We are still living with that zeitgeist, more or less. Even more postmodern or more metafictional picturebooks partake in what I have been calling picturebook psychology, inviting the playful engagement of the child and foregrounding the playful inventiveness of their creators. Picturebook psychology still emphasizes the psychosocial utility of the form for both children and their caretakers. In fact, there is a strong trend toward the explicitly bibliotherapeutic from the 1960s forward. Tomie DePaola's 1973 *Nana Upstairs and Nana Downstairs* and John Burningham's 1984 *Granpa*, for instance, were written to help young children cope with death. Often the titles of picturebooks make obvious their applied focus, as with Aliko's 1986 *Feelings*, Mercer Mayer's 1968 *There's a Nightmare in My Closet* and 1988 *There's Something in My Attic*, and of course Stan and Jan Berenstain's popular Berenstain Bears books of the 1980s, such as *The Berenstain Bears in the Dark*, *The Berenstain Bears Visit the Dentist*, *The Berenstain Bears and Too Much Junk Food*, and so forth.

If parents are unsure which picturebooks to use with their children, they can turn to resources such as child psychologist Jacqueline Golding's *Healing Stories: Picture Books for the Big and Small Changes in a Child's Life* (2006), an annotated guide to some five

⁶ Editor's note: Maurice Sendak died in 2012 at the age of 83. The chapter from which this article is taken was published in 2011 (see Note 1).

hundred picture books addressing such problems as sibling rivalry, moving, bullying, death, and war and violence. Dozens of articles in professional psychology and psychiatry journals now deal with the therapeutic value of children's books; Golding merges this professional literature with the literature of annotation provided by librarians. With or without the likes of Golding and such explicit thematizations within the texts, parents routinely turn to picturebooks for help with their children, tacitly acknowledging the author-illustrator as a partner in child-rearing. Some of this, at least, is the legacy of Sendak and of *Where the Wild Things Are*. Sendak has always taken picturebook work very seriously as hard, psychological work. When asked by Walter Lorraine, »Can you define what a picture book is for you?« Sendak replied thus:

It's my battleground. It's where I express myself. It's where I consolidate my powers and put them together in what I hope is a legitimate, viable form that is meaningful to somebody else and not just to me. It's where I work. It's where I put down those fantasies that have been with me all my life, and where I give them a form that means something. I live inside the picture book; that's where I fight all my battles, and where I hope to win my wars. (Sendak 1988 b, p. 93)

Primary Literature

- Armstrong, Louise / Darrow Jr, Whitney (Ill.) (1963): *A Child's Guide to Freud*. New York: Simon & Schuster
- Sendak, Maurice (1956): *Kenny's Window*. New York: Harper & Row
- Sendak, Maurice (1963): *Where the Wild Things Are*. New York: Harper & Row
- Sendak, Maurice (1970): *In the Night Kitchen*. New York: Harper & Row
- Sendak, Maurice (1981): *Outside Over There*. New York: Harper & Row

Secondary Literature

- Bader, Barbara (1976): *American Picture Books from Noah's Ark to the Beast Within*. New York
- Baruch, Dorothy W. (1964): *One Little Boy*. New York. [First published in 1952]
- Bodmer, George R. (1986–87): Ruth Krauss and Maurice Sendak's Early Illustration. In: *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 11, No. 4 (Winter), pp. 180–183
- Bodmer, George R. (2003): Arthur Hughes, Walter Crane, and Maurice Sendak. The Picture as Literary Fairy Tale. In: *Marvels and Tales* Vol. 17, No. 1, pp. 120–37
- Bettelheim, Bruno (1969): The Care and Feeding of Monsters. In: *Ladies' Home Journal*, March, p. 48
- Cech, John (1995): *Angels and Wild Things. The Archetypal Poetics of Maurice Sendak*. Pennsylvania State University Press
- Cohen, Patricia (2008): Concerns beyond Just Where the Wild Things Are. *New York Times*, 11.09.2008. <http://www.nytimes.com/2008/09/10/arts/design/10sendak.html> [19.06.2020]
- Freud, Sigmund (1963): Three Case Histories. The ›Wolf Man,‹ the ›Rat Man,‹ and the Psychotic Doctor Schreber. Edited and introduced by Philip Rieff. New York
- Freud, Sigmund (1965): *The Interpretation of Dreams*. Translated and edited by James Strachey. New York. First published in 1900
- Golding, Jacqueline (2006): *Healing Stories. Picture Books for the Big and Small Changes in a Child's Life*. New York

- Kidd, Kenneth B. (2011): *Freud in Oz. At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*. Minneapolis MN
- Klein, Melanie (1998): *Narrative of Child Analysis*. London. [First published in 1961]
- Kloss, Robert J. (1989): *Fantasy and Fear in the Work of Maurice Sendak*. In: *Psychoanalytic Review*, Vol. 76, No. 4 (Winter), pp. 567–579
- Kushner, Tony (2003): *The Art of Maurice Sendak. 1980 to the Present*. New York
- Lanes, Selma G. (1980): *The Art of Maurice Sendak*. New York. [First published in 1971]
- Marcus, Leonard S. (2002) *Ways of Telling. Conversations on the Art of the Picture Book*. New York
- McGillis, Roderick (1996) *The Nimble Reader. Literary Theory and Children's Literature*. New York
- Mintz, Steven / Kellogg, Susan (1988): *Domestic Revolutions. A Social History of American Family Life*. New York
- Nodelman, Perry (1988): *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, Ga.
- Piaget, Jean (1962): *Play, Dreams, and Imitation in Childhood*. Translated by G. Gattegno and F. M. Hodgson. New York
- Schwartz, Eugene (1999): *Millennial Child. Transforming Education in the Twenty-First Century*. Hudson, N.Y.
- Sendak, Maurice (1988a): »Caldecott Medal Acceptance.« Speech given in 1964. In: *Caldecott and Co. Notes on Books and Pictures*. New York, pp. 145–156
- Sendak, Maurice (1988b): »A Conversation with Walter Lorraine.« In: *Caldecott and Co. Notes on Books and Pictures*. New York, pp. 185–193
- Sendak, Maurice (1988c): »Winsor McCay.« In: *Caldecott and Co. Notes on Books and Pictures*. New York, pp. 77–86. [First published in 1973]
- Spitz, Ellen Handler (1999): *Inside Picture Books*. New Haven
- Sutton, Roger (2003): *An Interview with Maurice Sendak*. In: *Horn Book*, November–December, pp. 687–699
- Thomas, Ronald R. (1990): *Dreams of Authority. Freud and the Fictions of the Unconscious*. Ithaca, N.Y.
- Thompson, Michael (2000): *Speaking of Boys. Answers to the Most Often Asked Questions about Raising Sons*. New York
- Thornton, Matthew (2008): *Wild Things All Over*. *Publisher's Weekly*, 04.02.2008. <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/12192-wild-things-all-over-.html> [19.06.2020]
- Winnicott, D. W. (1989): *Playing and Reality*. New York. [First published in 1971]

Biographical Note

Kenneth B. Kidd, PhD, Professor of English at the University of Florida. Areas of research: the intersection of children's literature with other cultural projects, such as philosophy, psychology, and critical theory; gender and sexuality in and around children's literature. He is coeditor of the *Children's Literature and Culture Series* (Routledge).

Naturalistisches Träumen und irrales Wachen

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

MARVIN MADEHEIM

Naturalistic Dreaming and Unreal Waking

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

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

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

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

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

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

Zum Gegenstand: Handlung, Erzählstruktur und Bildästhetik

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

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

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

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

Rezension (Madeheim 2019) veröffentlicht.

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

Traum und Traumwissen: Kulturgeschichtliche Aspekte des Topos Traum

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

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

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

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

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

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

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

Die Traumsequenzen: Zwischen Tagesreflexion und Epiphanie

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

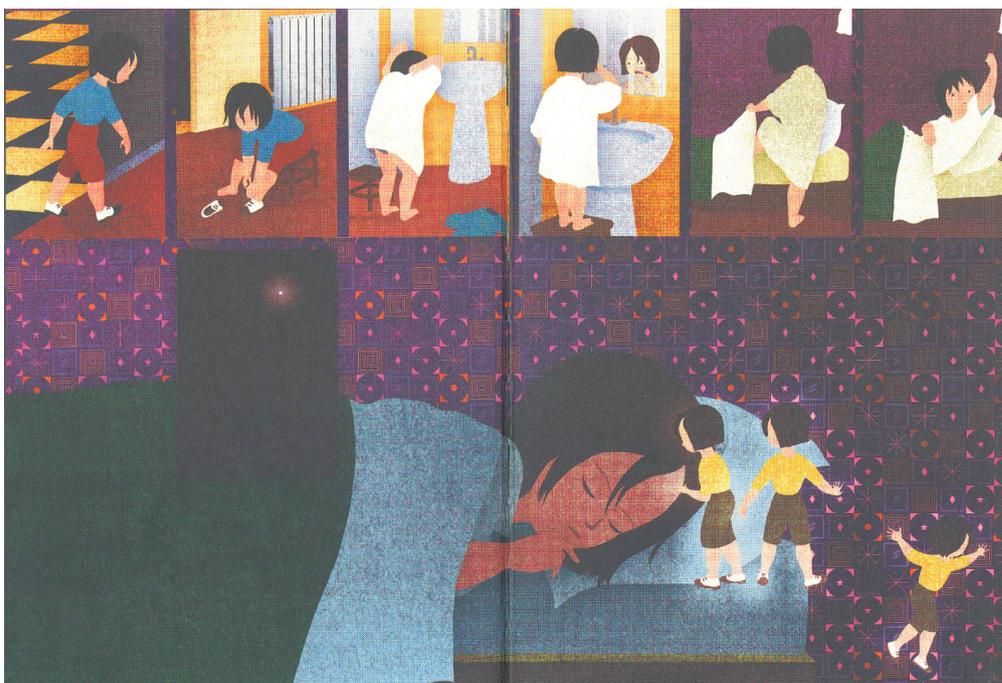


Abb. 1
Das Mädchen macht sich bettfertig und der Traum beginnt. Blexbolex: Unsere Ferien. S. 36 f. © Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018

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

Blickt man von hier aus auf Engels Un-

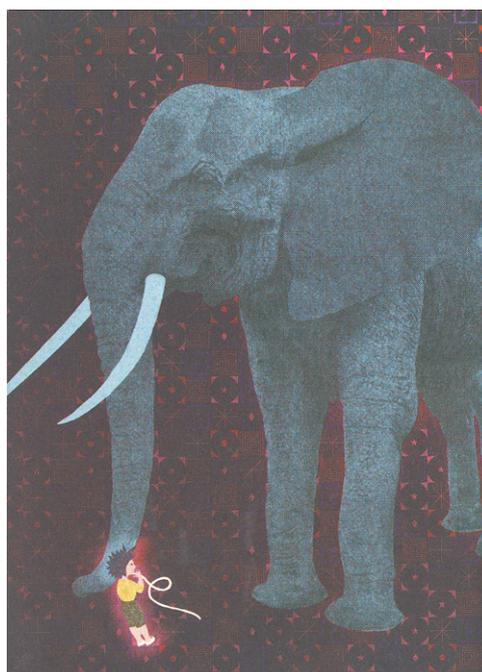


Abb. 2
Erschrockenes Mädchen vor naturalistischem Traumelefant. Blexbolex: Unsere Ferien. S. 40. © Verlagshaus Jacoby & Stuart, Berlin 2018

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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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



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

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

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

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

Die vermeintliche Wachwelt: Aspekte des Traumhaften und unsichere Grenzen

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Fazit

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

Primärliteratur

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

Sekundärliteratur

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

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

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

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

[Traum – Wissen – Erzählen; 2]

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

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

Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen

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

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

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

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

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

Kurzvita

Marvin Madeheim ist Literatur- und Medienwissenschaftler mit dem Schwerpunkt

Literaturdidaktik und Doktorand am Institut für Germanistik der Universität Kassel.

Seine Forschungsschwerpunkte sind: Intermedialität und ihre Didaktik, Visualität

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

bücher).

»Hab ich jetzt nur geträumt oder ist das wirklich passiert?«

Wie Traumdarstellungen in Bilderbüchern Ambiguitätskompetenz fördern können

CHRISTOPH GSCHWIND

»Did I Dream That or Did It Really Happen?«

How Dream Images in Picturebooks Can Promote ›Ambiguity Skills‹

Ambiguity is a key aesthetic and cultural cornerstone reflected in the multiple examples in literature, history and analysis that make the connection between the ambiguity of works of art and dream representations. This is particularly true in children's literature, in which children's dreams are presented in pictures. This article focusses on picturebooks that question various interpretations of reality, whose ontology, in other words, is open to interpretation: Are the worlds represented through imagery fictionally true or imagined as a dream? It also aims to show that the ultimate openness of images to interpretation results from an indiscernible oscillation between ambiguation and disambiguation. The central hypothesis of the article states that these images have the potential to sensitise their audiences to ambiguity and thus promote its tolerance – even outside of literature. It posits that these images can support the development of ›ambiguity skills‹, understood here to refer to a child's ability to handle perceived ambiguities productively, for instance by using them to examine basic anthropological questions, and is one means to prepare children for complex social ambiguities in real-life situations.

Ambiguität – Ambiguitätstoleranz – Ambiguitätskompetenz

Traumdarstellungen in Büchern und Filmen mit ›ambiguem‹ Ende sind in der Populärkultur seit den 1990er-Jahren beliebt. (Kuhn 2009, S. 141f.) Man kann die Popularität solcher *plot*-Strukturen durchaus plausibel als Reaktion der Kunst auf die zunehmende Komplexität der Gesellschaft (Berndt/Koepnick 2018, S.7) deuten. Diese Komplexitätssteigerung ergibt sich beispielsweise durch die Möglichkeiten digitaler Technologien, neben der wirklichen Welt auch virtuelle Welten, eine virtual, mixed oder augmented reality, zu kreieren, in denen sich die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschiebt. Innerhalb der gesellschaftlichen Felder, in denen Ambiguität als Koexistenz verschiedener sich konkurrierender Bedeutungen (Winkler 2015, S. 3; Bauer 2011, S. 27) auftreten kann, hat dasjenige der Kunst im Allgemeinen und dasjenige der fiktionalen Literatur im Speziellen einen herausragenden Status, insofern Ambiguität im Sinne einer Unbestimmtheit für solche Medien mit ihrer »Richtungsänderung des Bedeutens« (Gabriel 1991, S. 11) von einem Besonderen zu einem nicht vollends bestimmbareren Allgemeinen konstitutiv ist. Hier interessieren nun literarisch-fiktionale Bilderbücher, die nicht nur durch die Nicht-Referenzialisierbarkeit der fiktiven Tatsachen in Bezug auf die reale Welt mehrdeutig sind, sondern bei denen schon der ontologische Status der fiktiven Welt bzw. verschiedener fiktiver Welten infrage steht, die also auch binnenfiktional ambigüe sind. Innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur weisen ambigüe Bilderbücher zudem

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.52

eine auffällige Affinität zu traumlogischen Darstellungen auf (Mattenkloft 2016; Thiele 2003, S. 77). Diese Affinität erklärt sich u. a. mit der Visualität des Traums. (Kreuzer 2014, S. 130 f.) Das Besondere an Traumdarstellungen innerhalb von fiktionaler Literatur ist ihre »imaginäre Struktur zweiter Potenz« (Alt 2002, S. 10). Der Traum, der selbst Imaginationsinhalt ist, unterliegt innerhalb der fiktiven Welt gleichzeitig der kommunikativen (verbalsprachlichen oder visuellen) Handlung des Erfindens. Beim Medium Bilderbuch, das in seiner prototypischen Gestalt Text und Bild miteinander kombiniert, kommt noch hinzu, dass durch die unterschiedlichen Zeichensysteme Schriftsprache und Bild die Narration schon deshalb unbestimmt ist, weil sie durch ein Wechselspiel von unterschiedlich bedeutenden verbalen und visuellen Codes vermittelt wird.

Solche Kunstwerke entfalten ihr Potenzial aber erst dann, wenn auf Rezipientenseite die Bereitschaft besteht, sich auf die Bedeutungspluralität einzulassen. Diese Rezeptionshaltung ist indes keine Selbstverständlichkeit. WissenschaftlerInnen verschiedener Disziplinen beobachten schon seit geraumer Zeit die Unfähigkeit des Menschen, Ambiguitäten auszuhalten (Bauer 2018, S. 16). Eine solche, auf die Psychologin Frenkel-Brunswik (1949) zurückgehende »Ambiguitätsintoleranz«, die psychosoziale Verschllossenheit gegenüber semantischer Offenheit, zeigt sich in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereichen in Strategien der Disambiguierung, also der Reduktion und Fixierung von Unentscheidbarkeit, Mehrdeutigkeit und Vagheit auf eine einzige Bedeutung, die kognitiv leichter fass- und sozial aushaltbar ist.

Ambiguität in verschiedenen Medien kann – insbesondere in einer frühen ontogenetischen Entwicklungsphase (Helzel 2018, S. 59) – gerade für die Komplexität gesellschaftlicher Phänomene, die sich einer Bedeutungsfixierung entziehen, sensibilisieren und so Ambiguitätsintoleranz quasi vorbeugen bzw. einen produktiven Umgang mit Ambiguität fördern. Es wird hier also davon ausgegangen, dass Ambiguitätstoleranz lernbar ist und insbesondere die Kinder- und Jugendliteratur als Kunstform mit genuinem »Ambiguitätspotential« (Bauer 2018, S. 61) in diesem Lernprozess eine zentrale Rolle übernehmen kann. Unter dieser Perspektive handelt es sich bei der Ambiguitätstoleranz und -intoleranz nicht um ein statisches Konzept als eine stabile psychische Disposition, die an eine positive bzw. negative emotionale Reaktion eines Individuums auf eine ambigüe Situation gekoppelt ist (Norton 1975, S. 608), sondern um einen dynamischen Begriff (Reis 1997, S. 10; Müller-Christ / Weßling 2007, S. 187–190) im Sinne einer Motivation, mit Ambiguität produktiv umzugehen. Ambiguitätstoleranz ist demnach als Teilkomponente einer *Ambiguitätskompetenz*, d.h. einer Problemlösungsstrategie in Bezug auf ambigüe Situationen, zu verstehen. Diese Ambiguitätskompetenz besteht im Sinne eines dreidimensionalen Kompetenzmodells (Weinert 2014, S. 27 f.) neben der positiven Einstellung gegenüber Ambiguität aus dem deklarativen Wissen, was Ambiguität (Vagheit, Uneindeutigkeit, Mehrdeutigkeit) ist, und aus dem prozeduralen Wissen, wie man sich ihr gegenüber produktiv verhalten (Häcker / Stapf 2004, S. 3), sie also beispielsweise als Denkstoß nutzen kann. In dieser Modellierung bildet Ambiguitätstoleranz eine Andockstelle für diverse soziale Fähigkeiten wie z. B. prosoziales Verhalten. (Vives / FeldmanHall 2018)

Vor diesem Hintergrund wäre es unterkomplex, das Bilderbuch ausschließlich in seiner medienspezifischen Beschaffenheit zu betrachten und es so von größeren, kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen zu isolieren. In einer solch reduzierten Betrachtungsweise würde das Potenzial des Bilderbuchs nicht nur als Medium literarischen, sondern auch gesellschaftlichen Lernens verkannt. Heuristisch wertvoller ist die Auffassung dieses Mediums als ästhetisches Kommunikat (Winkler 2015, S. 6), das

gleichzeitig Katalysator und Ausdruck soziokultureller Strömungen (Kaiser 2007, S. 18; Bode 1988, S. 260–273) ist.

Die bisherigen Erläuterungen sollen als Denkraum für die Analyse von ambigen Traumdarstellungen in ausgewählten Bilderbüchern (2. Teil) dienen. Im dritten Teil wird auf der Grundlage dieser Analyse skizziert, welches Potenzial solche Darstellungen in Bezug auf die Konstituierung und Mobilisierung von Ambiguitätstoleranz bergen.

Ambigüe Traumdarstellungen in Bilderbüchern

Um die Hypothese zu verifizieren, dass Bilderbücher mit einer ambigen impliziten Poetik das Wirkungspotenzial für das Triggern von Ambiguitätstoleranz und den Aufbau von Ambiguitätskompetenz aufweisen, werden hier vier Bilderbücher mit gemeinsamer Motivik und ähnlichen (nicht gleichen) Darstellungsmustern untersucht: *Wo die Wilden Kerle wohnen* von Maurice Sendak, *Wenn Kubaki kommt* von Hans Ulrich Steger, *Nachts* von Wolf Erlbruch und *Zirkusnacht* von Mattias de Leeuw. Alle vier Bilderbücher haben eine mindestens zweistufige Narration (Rahmen- und Binnenerzählung), die jeweils eine realistisch fiktionale und eine kontrafaktisch fiktionale Welt repräsentiert, wobei der fiktionale Wahrheitswert Letzterer in Frage steht.

Maurice Sendak: *Wo die wilden Kerle wohnen*

Der Bilderbuch-Klassiker *Where The Wild Things Are/Wo die wilden Kerle wohnen* (1963/1967) von Maurice Sendak fasziniert nicht zuletzt durch die Zweistufigkeit der Geschichte, die in zwei Welten spielt, einer ontologischen, in der der Protagonist Max zur Strafe für seinen Ungehorsam ohne Essen ins Bett geschickt wird, und einer kontrafaktischen, in der er nach einer gemäß Text fast einjährigen Reise fantastische Wesen, die titelgebenden wilden Kerle, trifft. Es gibt eine Reihe von visuellen Signalen dafür, dass es sich bei der abenteuerlichen Reise zu den wilden Kerlen um einen Tagtraum von Max handelt. So ist in der Rahmenerzählung an der Wand ein von Max gemaltes Bild («by MaxX») mit einem Monster zu erkennen, das den Kreaturen, denen Max auf seiner Abenteuerreise begegnet, ähnelt. Zusammen mit seinem Monsterkostüm wird die fantastische Welt der wilden Kerle also präfiguriert und der womöglich imaginierte Ausflug zu den wilden Kerlen als Ausflucht aus der realen Welt psychologisch plausibilisiert. Die geschlossenen Augen von Max deuten darauf hin, dass es sich bei der folgenden Narration um eine Fantasievorstellung oder einen Wachtraum handelt. Auf einem Bild scheint sich Max über seine Fantasie zu amüsieren, wenn er mit der Hand vor dem kichernden Mund und noch immer geschlossenen Augen dargestellt wird. Auch auf der Rückreise von den wilden Kerlen hat Max die Augen geschlossen, und wieder in seinem Zimmer stehend scheint er wie benommen von seiner Fantasie. Dass die Darstellung der Figur als träumende oder fantasierende einem kunsthistorisch etablierten Verfahren zur Markierung von Traumdarstellungen folgt (Kreuzer 2014, S. 137), profiliert den psychologischen Interpretationsansatz, die Geschehnisse bei den wilden Kerlen als kompensatorische Verarbeitung der realen Welt aufzufassen, zusätzlich. Des Weiteren deutet der deontologische Status der Binnengeschichte, die mit der sozialen Realität der Rahmenerzählung in einem Kontrast steht, auf eine symbolisch-metaphorische Bedeutung dieser Erzählwelt hin und reduziert damit den Bedeutungsskopos im Sinne einer Disambiguierung. Zu dieser Bedeutungsrichtung trägt auch der für markierte literarische Traumdarstellungen typische Zusammenschluss von Zeit und Ort (Schneppel 2001, S. 10) bei. An den Übergängen zwischen der primären, realistischen und der sekun-

dären, fantastischen Welt überlagern sich jeweils die Wirklichkeitsebene von Max' Zimmer und die Fantaseebene der Reise. So riecht es »auf einmal um ihn herum nach gutem Essen, / und das kam von weither quer durch die Welt« (Sendak 1967). Außerdem gibt es zeitliche Brüche in der Kontinuität der Handlung, die auf den Wechsel von einer logischen Wach- in eine paralogische Traumwelt hindeuten: »Und plötzlich war da ein Meer mit einem Schiff ...« (ebd.). Schließlich endet die Geschichte mit einem weiteren Signal für die Auffassung der Binnengeschichte als Imaginationsinhalt, wenn es heißt, dass das Essen noch warm war und zwischen dem Waldwuchs in Max' Zimmer und seiner Rückkehr nach angeblich knapp einem Jahr nur wenig Zeit vergangen sein kann.

Die visuelle Simultaneität von realistischer und fantastischer Welt in der bildkompositorischen Überlagerung von Max' Zimmer und dem Wald kann aber auch als die Reproduktion einer syntaktischen Ambiguität (Berndt/Sachs-Hombach 2015, S. 275) der Verbalsprache gedeutet werden. Der Satz »Genau in der Nacht wuchs ein Wald in seinem Zimmer – « (Sendak 1967) lässt offen, auf welche *Welt* bzw. auf welche Wirklichkeitsebene sich der Aussageinhalt bezieht, d.h. welcher Wahrheitswert ihm in Bezug auf die fiktive Welt der Bilderbuchgeschichte zugesprochen werden kann: Handelt es sich um eine fiktive Tatsache, d.h. ist es fiktional wahr, dass in Max' Zimmer ein Wald wächst, oder um die sprachliche Repräsentation eines Vorstellungsinhalts im Sinne von »Max stellt sich vor / träumt davon, dass in seinem Zimmer ein Wald wächst«? Zudem wird die verbalsprachliche Disambiguierung in der Aussage, dass das Essen noch warm war, in der Darstellung des Mondes durch visuelle Codes konkurriert. Während durch das Fenster in Max' Zimmer vor seiner fantastischen Reise ein abnehmender Mond zu sehen ist, ist es bei seiner Ankunft Vollmond. Die Reisedauer von »fast ein[em] ganze[n] Jahr« (ebd.) wird durch den verbalsprachlichen Hinweis, dass das Essen nach Max' (psychischer oder physischer?) Rückkehr noch warm war, einerseits fiktionalisiert und andererseits durch den visuellen Indikator des Mondphasenwechsels plausibilisiert. Die populäre Kontrastierung einer realistischen Wachwelt durch eine fantastische Traumwelt, die durch die Aushebelung von physikalischen Gesetzen wie Raum- und Zeitdiskontinuitäten (Kreuzer 2014, S. 84 f.) als solche markiert ist, ist hier also verschwommen, insofern auch die realistische Rahmenerzählung, wenn man den verbalsprachlichen und visuellen Hinweisen folgt, ein zeitliches Paradoxon (gleichzeitig kleine und große Zeitspanne) aufweist. Demgegenüber ist das System aus Raum- und Zeitkoordinaten innerhalb der fantastischen Welt konsistent, insofern die Distanz der Hinreise mit der Addition von aufsteigenden Zeiteinheiten (»und er segelte davon, Tag und Nacht / und wochenlang / und fast ein ganzes Jahr«) und die Distanz der Rückreise mit denselben, nun aber absteigenden Zeiteinheiten (»Und er segelte zurück, / fast ein ganzes Jahr / und viele Wochen lang / und noch einen Tag«) (Sendak 1967) begrifflich gemacht wird. Anhand des piktoral-textuellen Code-Systems ist also nicht definitiv entscheidbar, welche Deutung nun die *richtige* ist. Vielmehr weisen Sprache und Bilder bzw. ihr Wechselspiel die Disposition zur Evokation von Ambiguität auf, sodass die pädagogisch-psychologische Deutung von Max' Reise in die Welt der wilden Kerle als kathartische Fantasiereise (Thiele 2003, S. 161; Brendel 2014, S. 49) unterkomplex ist.

Hans Ulrich Steger: *Wenn Kubaki kommt*

Anders als in den *Wilden Kerlen* enthält Hans Ulrich Stegers Bilderbuch *Wenn Kubaki kommt* (1976) schon auf der ersten Erzählebene mit dem sprechenden Holzpferd ein fantastisches Element, das weder von der Erzählinstanz noch von den Figuren in Frage gestellt wird. Der verbalsprachliche Kommentar, dass die Großmutter eingeschlafen

ist, und die visuelle Darstellung der schlafenden Großmutter legen die Deutung nahe, dass das auf derselben Seite dargestellte Gespräch zwischen den Kindern Nick und Anni und dem sprechenden Pferd Kubaki bereits Trauminhalt ist. Anders als in den anderen Bilderbüchern, die hier analysiert werden, ist die träumende Figur hier nicht Teil der sekundären Welt.

Ähnlich wie in den *Wilden Kerlen* findet auch hier sowohl bildlich als auch sprachlich eine Entgrenzung des Raums statt. Das sprechende Pferd Kubaki verspricht den Kindern, »die ganze Welt« befinde sich »gleich [...] um die Ecke« (Steger 1976). Auf der folgenden Doppelseite, die einen Einblick in die Scheune des Trödlers Sepp gibt, wird durch die Perspektivierung auf einen Fluchtpunkt die Illusion eines unbegrenzten Raumes erzeugt. Die Aussagen der Verbalsprache sind diesbezüglich ebenso wie diejenige in den *Wilden Kerlen* zur Metamorphose von Max' Zimmer ambig. Der Satz »Und schon sind sie in einem anderen Land« (ebd.) ist mehrdeutig, insofern seine Referenz entweder auf ein fiktional wirkliches, ein geträumtes oder ein im Spiel imaginiertes und durch Spielgegenstände angedeutetes Land offen ist. Damit fungiert die Scheune als »Schwelle« zwischen einer Primär- und einer Sekundärwelt. (Kurwinkel 2014, S. 309) Ein Hinweis darauf, dass sich die Reise der Kinder in einer paralogischen Traumwelt abspielt, gibt wie schon in den *Wilden Kerlen* ein Zusammenzug von Raum und Zeit: »Hoppla, jetzt wären sie beinah umgekippt. Aber sie sind nur ein Brett hinuntergerutscht und schon in Rutschstand.« (Steger 1976) Das gilt schließlich auch für die Rückkehr an den Ausgangsort: »Auf einmal kommt ihnen die Gegend bekannt vor. Und plötzlich stehen sie vor ihrer Großmutter, die eben aufgewacht ist.« (Ebd.) Durch die Frage der aufgewachten Großmutter, ob sie geträumt habe oder alles wirklich passiert sei, wird der ontologische Status binnenfiktional explizit in Frage gestellt und damit Ambiguität getriggert. Dass die Länder und Städte mit ihren auf reale Orte anspielenden Kunstnamen (»Belcanzonien«, »Baklavanien« usw.) in Bezug auf die extrafiktionale Wirklichkeit kontrafaktisch und fantastisch sind, steht außer Frage. Fantastisch ist die sekundäre Welt durch das Auftreten von Übernatürlichem wie dem schwebenden Menschen in Abu Sabu, den fliegenden Teppichen in Ururur oder den unheimlichen Gestalten in der spukenden Stadt. Unabhängig davon stehen an dieser Stelle des Buches in Bezug auf die fiktive Welt jedoch drei Wirklichkeitsversionen in Konkurrenz zueinander: erstens die Version, dass die Reise durch die Länder fiktional wahr ist, zweitens diejenige, dass die Großmutter das Abenteuer geträumt hat, und drittens diejenige, dass es sich dabei um eine fantasierte Spielwelt der Kinder handelt.

Insbesondere für die dritte Version finden sich visuelle Hinweise. Die Bilder an der Außenwand des Schuppens auf dem Buchumschlag und die Gegenstände im Schuppen präfigurieren die fantastische Welt. Zudem weist das Schlusstableau der Erzählung, das den Garten mit den angrenzenden Scheunen zeigt, in eine bestimmte Bedeutungsrichtung, insofern die dargestellten Spielgegenstände wie das Spielbrett, die Babuschka, der Bär, die Schiffe oder die Zirkustiere auch Teil der fantastischen Welt sind und gewissermaßen deren unbelebte Kulisse bilden. Der Vergleich dieser Doppelseite mit dem Anfangsbild der Geschichte legt die Interpretation nahe, dass die Kinder während der ganzen Erzählung im Garten gespielt und dabei etwa die herumliegenden Backsteine und Modellhäuser zu einer fantastischen Spielwelt verbaut haben. Doch wird diese Lesart durch die letzte, bizarr anmutende Szene, in der der sprechende Enterich auftritt, wieder durchkreuzt. Die Aussage der sprechenden Ente: »Alles haben wir wirklich erlebt« (ebd.) schließt die Offenheit in Bezug auf den ontologischen Status der fantastischen Weltreise nicht, sondern ist ihrerseits wieder ambig. Zum einen steht sie als Aussage einer un-

zuverlässigen Erzählinstanz binnenfiktional in Frage (»Was weißt denn du von unserer Reise, Enterich, du willst dich wohl wichtig machen?«) (ebd.), zum anderen kann sich »wirklich« sowohl auf eine fiktional wahre fantastische Reise durch eine deontologische Welt als auch auf die imaginierte Welt des Spiels beziehen. Schließlich stellt die fiktive Tatsache, dass eine Ente menschliche Züge trägt und sprechen kann, auch die Trennung zwischen einer realistisch fiktionalen und einer fantastisch fiktionalen Erzählung in Frage. Auch die binnenfiktionalen Rehabilitierung des Enterichs, der die Kinder anhand der Häuptlingsfeder aus dem Trapperland von der Wahrheit seiner Behauptungen überzeugen kann, reduziert das Bedeutungsspektrum nicht, insofern im äußeren Kommunikationssystem (Autor – Text – RezipientIn) fraglich bleibt, auf welchen Wirklichkeitsstatus sich die Kinder und der Enterich verständigen. In der Rahmenerzählung, in der die Ambiguität explizit thematisiert wird (»Hab ich jetzt nur geträumt oder ist das wirklich passiert?«) (ebd.), findet demnach keine definitive Disambiguierung der Bedeutungsvielfalt statt, sondern der ontologische Status der Binnenerzählung bleibt vage und die Bedeutung damit in der Schwebe.

Wolf Erlbruch: *Nachts*

Die Bilderbuchgeschichte *Nachts* (1999/2013) von Wolf Erlbruch ist ebenso wie die *Wilden Kerle* in eine ontologische Rahmen- und eine paralogische Binnenerzählung gegliedert. Fons, der kindliche Protagonist, kann nicht schlafen und fordert seinen verschlafenen Vater auf, »in die Nacht« (Erlbruch 2013) zu gehen. In der Binnenhandlung spazieren die beiden durch die Stadt. Die vorletzte Doppelseite zeigt beide wieder im Schlafzimmer des Vaters.

Anders als *Wo die wilden Kerle wohnen* und *Wenn Kubaki kommt* ist das Verhältnis zwischen Bild und Sprache hier widersprüchlich, indem die beiden Medien zwei verschiedene, sich widersprechende Wahrnehmungsperspektiven repräsentieren. Während die Verbalsprache die Rede des Vaters wiedergibt, zeigen die Bilder, was sein Sohn, Fons, sieht oder sich vorstellt. Insofern die Bilder den Schrifttext hier konterkarieren, ist das Verhältnis zwischen der Sprach- und der Bild-Erzählung heterogen (Staiger 2014, S. 17). Während die Bilder in den *Wilden Kerlen* und in *Wenn Kubaki kommt* die Ambiguität der Verbalsprache reproduzieren (und umgekehrt) und so eine globale Ambiguität der Narration konstituieren, ergibt sich Ambiguität hier sequenziell durch die Koexistenz von sich gegenseitig ausschließenden verbalsprachlichen und visuellen Codes auf jeder Buchseite. Während der Vater seinem Sohn zu erklären versucht, dass in der Nacht nichts passiert, alle schlafen und es so dunkel ist, dass man »die Hand vor Augen nicht« (Erlbruch 2013) sieht, nimmt Fons allerlei fantastische Gestalten wahr, die populären Figuren aus der Kinder- und Jugendkultur ähneln und von denen einige in die Umgebung integriert sind (wie der als Brücke fungierende Riesendackel oder die Bäume mit Gesichtern), andere sich hingegen von der Hintergrundkulisse deutlich abheben. Das an Alice aus *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) von Lewis Carroll erinnernde Mädchen, das Fons einen Ball reicht, während es durch einen von einem Hasen hochgestemmen Reifen schwebt, kann als Anspielung nicht nur auf das Figurenensemble von Carrolls Bilderbuch-Klassiker, sondern auch auf dessen Zwei-Welten-Prinzip (eine primäre Wach- und eine sekundäre Traumwelt) gedeutet werden. Allerdings ist die Grenze zwischen den beiden Welten bei Carroll durch das Einschlafen der Protagonistin markiert, während es hier nur den harten Szenenwechsel zwischen den Schlafzimmern und der Stadt-Topografie gibt, ohne dass die beiden Szenerien eindeutig bestimmten psychophysischen Zuständen zugeordnet würden. Dass u. a. der dem Genre des Nonsense zugehörige Text

Alice in Wonderland den konzeptionellen Horizont von Erlbruchs *Nachts* abgibt, lässt sich auch an der Absurdität von Fons' Imaginationen festmachen. Er nimmt auf dem Spaziergang etwa einen Gorilla mit Armbanduhr wahr, dem er die Hand hält, einen Hasen, der in ein vasenförmiges Papier gekleidet ist, auf dem mathematische Formeln zu erkennen sind, einen menschengroßen Fisch, der einen zweirädrigen Wagen mit einer übergroßen Erdbeere vor sich hinstößt, oder eine Rollschuh fahrende Tulpe, die karierte Hosen trägt. Anders als bei Sendaks *Wilden Kerlen* trägt die Darstellung des Mondes bei Erlbruch maßgeblich zur Paralogik der deontologischen Welt bei, insofern der Mond hier meist, aber nicht durchweg abnehmend sowie abwechslungsweise realistisch und artifiziell dargestellt ist. Die Welt des Spaziergangs ist also nicht nur in Bezug auf die Fantasie-Gestalten, sondern auch in Bezug auf die Gezeiten deontologisch.

Die Binarität »realistisch fiktionale Wachwelt – fantastisch fiktionale Traumwelt« wird aber nicht aufrechterhalten, sondern am Schluss der Erzählung aufgehoben. Indem Fons den rot-weißen Ball vom Spaziergang in der Hand hält, bricht die deontologische Welt in die ontologische ein bzw. wird die Grenze zwischen realistischer Rahmen- und fantastischer Binnengeschichte verwischt. Damit bleibt am Schluss des Buches offen, ob der nächtliche Spaziergang wirklich stattgefunden hat und – falls ja – ob die fantastischen Gestalten nur ein Produkt von Fons' Vorstellungskraft gewesen oder wirklich aufgetaucht sind, oder ob Vater und Sohn gar nie draußen waren, sondern der Vater vom Bett aus mit seinem Sohn gesprochen hat. Der rote Ball subvertiert die Disambiguierungssignale, die in eine bestimmte Bedeutungsrichtung weisen, dass sich Fons den Spaziergang, mindestens aber die wundersamen Gestalten nämlich nur vorstellt, und triggert Ambiguität. Der Widerspruch zwischen den verschiedenen Deutungsversionen lässt sich nicht auflösen. Im Gegenteil legen visuell repräsentierte Vagheiten etwa in Bezug auf die zeitliche Dimension wie die Armbanduhr des Gorillas ohne Zifferblatt und die übergroß dargestellte, teilweise verdeckte Taschenuhr der Gondoliere-Maus nahe, dass sich die Erzählung einer Sinnhomogenisierung entziehen soll.

Mattias de Leeuw: *Zirkusnacht*

Der *discours* von Mattias de Leeuws textlosem Bilderbuch *Zirkusnacht* (2016/2018) ist komplexer als derjenige von den *Wilden Kerlen*, *Kubaki* und *Nachts*, insofern nicht nur zwei, sondern drei ineinander verschachtelte Erzählebenen auszumachen sind, deren Wirklichkeitsstatus jeweils fraglich ist. So enthält bereits die auf der ersten Doppelseite dargestellte Rahmenerzählung Elemente einer Traum-Ästhetik. Zwei Ringe, die genau hinter einem Mädchen an den Stuhl gelehnt sind, erwecken auf den ersten Blick den Eindruck, als handle es sich dabei um angewachsene Flügel, und lassen das im Verhältnis zur Zimmergröße winzig dargestellte Mädchen als feenartige Gestalt erscheinen. Zur Traumästhetik dieser ersten Erzählebene trägt auch ein zum offenen Fenster über den Ast eines Baumes ins Zimmer tretender schwarzer Hund bei. Wundersam sind außerdem die auf einer Doppelseite in 24 Panels dargestellten Kunststücke, die das Mädchen und der Hund mit einem zum Frisbee umfunktionierten Futternapf, Jonglierbällen, mehreren Reifen, einer Trommel und einem roten Ball aufführen. Das Zu-Bett-Gehen des Mädchens markiert den Abschluss der Erzählsequenz.

Diese erste Diegese steht im Kontrast zu einer zweiten, in der das Mädchen die wesentlichen Spielgegenstände (den Bären, den Elefanten, das Pferd, den Löwen und die Puppe) in ihre Kunststücke zu integrieren versucht, nachdem sie erfolglos nach dem Hund gesucht hat, und sich schließlich erschöpft und enttäuscht von der Leblosigkeit ihrer Spielgefährten auf den Fensterrahmen setzt, wo sie einschläft. Im Kontrast zur zweiten, realis-

tisch fiktionalen Bild-Narration, repräsentiert die dritte Diegese eine deontologisch-fantastische Welt mit übernatürlichen Elementen. So beugt sich der auf roten Hintergrund aufgemalte Zirkusclown aus dem Plakat hinaus und trägt das Mädchen mit sich fort in die Nacht zu einem Zirkus, dessen Ensemble aus den zum Leben erweckten Spielzeugen besteht. Während das Mädchen mit der Zirkustruppe spektakuläre Nummern aufführt, fungiert der übergroß dargestellte Clown gleichzeitig als Assistent und Zuschauer. Nach dem Zirkus-Abenteuer bringt der Clown das Mädchen in der Morgendämmerung zurück in sein Zimmer und fügt sich wieder ins Plakat ein. Zwölf weitere Panels, die das Aufwachen des Mädchens illustrieren, bilden den Übergang von der Binnen- zurück in die Rahmenerzählung.

Ein Deutungsangebot besteht auch hier darin, dass es sich beim Zirkus-Erlebnis um einen Traum handelt. Diese Auslegung wird innerhalb der Bildnarration psychologisch plausibilisiert, insofern der nächtliche Ausflug in den Zirkus in Anbetracht der Zimmer-Szenen als träumerische Wunscherfüllung erscheint. Ebenso wie in den *Wilden Kerlen* und in *Kubaki* präfiguriert eine realistisch fiktionale Welt (diejenige des Kinderzimmers) eine deontologische Welt, in der sich jene in übernatürlicher Verzerrung spiegelt. Das Clownplakat an der Zimmerwand fungiert aus dieser Deutungsperspektive als Einfallsfaktor für eine binnenfiktional geträumte oder wirklich erlebte Welt der Imagination und das Kinderzimmer des Mädchens ähnlich wie jenes von Max, das Schlafzimmer von Fons' Vater sowie Haus und Garten der Kinder in *Kubaki* als Fantasieraum (Mattenklopp 2016), der sich entgrenzt und in die fantastische Welt des Zirkus, der wilden Kerle, der Stadt bzw. der ganzen Welt öffnet. Die fantastische Spiegelung der Spielfiguren sowie die inhaltliche und ästhetische Grenzziehung zwischen einer durch die Reihung von Panels sequenzierten realistisch fiktionalen und einer großformatig und disproportional dargestellten übernatürlich-wundersamen Welt weisen in die Deutungsrichtung eines Nachtraums und wirken damit disambiguierend. Doch während schon der binnenfiktionalen Wahrheitswert der ersten Szene in Frage steht, verwischt auch hier ein Relikt aus der fantastischen Welt, nämlich die in der Zirkusnacht zu einem Kleid umfunktionierte Clownsmütze, die dem Clown auf dem letzten Bild fehlt und stattdessen über dem Bett des Mädchens hängt, die Grenze zwischen einer ontologischen Wachwelt und einer deontologischen Traumwelt. Demnach bietet auch dieses Buch mehrere, sich konkurrierende und z.T. widersprechende Bedeutungsversionen an, ohne durch visuelle Signale »Bewertungseindeutigkeit« (Ranke 2009, S. 144) herzustellen.

Potenzial ambiguer Traumdarstellungen in Bilderbüchern

Alle analysierten Bilderbücher entziehen sich der Reduktion auf eine einzelne Lesart. Die Analyse hat gezeigt, dass Ambiguität nicht punktuell geschieht, sondern sich vielmehr in einem nicht fixierbaren Richtungswechsel des Bedeutens bzw. in einem potenziell un abgeschlossenen *Schwanken* zwischen mehreren Bedeutungen (Weimar 2009, S. 55) entfaltet. Die Texte sind als Rätsel konzipiert, für dessen Lösung es Hinweise gibt, die aber nie vollständig gelöst werden können, da das Hinweissystem insgesamt inkonsistent ist. Als zentraler Ambiguitätstrigger fungiert jeweils ein Gegenstand, der sowohl Bestandteil der realistisch fiktionalen als auch der deontologisch-fantastischen Welt ist (in den *Wilden Kerlen* der Mond, in *Wenn Kubaki kommt* die Häuptlingsfeder, in *Nachts* der Ball, in *Zirkusnacht* die Clownsmütze) und die beiden Welten damit miteinander verschaltet. Diese »Traumrelikte« (Abraham 2016, S. 9), die jeweils am Schluss der Storys auftauchen, verleiten dazu, die gesamte Handlung noch einmal aufzurollen bzw. – als

physisches Äquivalent – noch einmal zurückzublättern und frühere Episoden der Geschichte mit deren Ende abzugleichen. In diesem vergeblichen Versuch einer haptisch unterstützten Kohärenzbildung (Abel u. a. 2009, S. 2) wird die Ambiguität des Textes auch im äußeren Kommunikationssystem als eine nicht-propositionale Erkenntnis mit einer emotionalen Erlebnisqualität (Schildknecht 2007) erfahrbar und abhängig vom kognitionspsychologischen Entwicklungsstand der Rezipientin oder des Rezipienten als Irritation, Faszination usw. wahrnehmbar.

Durch die Analogie-Beziehung zwischen Traum und Literatur haben literarische Traumdarstellungen bereits ohne binnenfiktionale Ambiguität eine poetologische Komponente, insofern sie mit der Darstellung des Traums auch auf die Verfahrensweisen fiktionaler Literatur aufmerksam machen. Damit weisen sie die Disposition zu metafiktionalem Reflexionen auf, die wiederum das Fiktionsbewusstsein als ein soziohistorisch variables »Wirklichkeitsmodell« (Nickel-Bacon 2003, S. 5) aktivieren und Fiktionskompetenz (Schreier/Appel 2002) wie den kritischen Umgang mit »fakentionalen« Narrationen (Strässle 2019, S. 67) mobilisieren bzw. aufbauen können. Indem sich die hier fokussierten Bücher einer Reduktion auf eine einzige Wirklichkeitsversion verweigern, thematisieren sie den Wirklichkeitsbegriff gerade und regen dazu an, über den ontologischen Status der binnenfiktionalen Wirklichkeit nachzudenken und von da aus die »anthropologische Grundfrage« (Abraham 2016, S. 3) nach dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Imagination auch in Bezug auf die extrafiktionale Welt zu stellen. Eine einmal wahrgenommene und angenommene Mehrdeutigkeit kann philosophische Fragen provozieren, die auf die eigene Welt zurückspiegeln: Ist die Welt, die wir für real halten, wirklich real oder nur Trauminhalt? Wie können wir wissen, dass die Welt, die wir für real halten, auch wirklich real ist? usw. Schließlich kann eine »perzeptive Ambiguität« (Eco 2019, S. 50) solcher Bilderbücher über die kritische Reflexion auf den philosophischen Wahrheitsbegriff hinaus dazu anregen, starre Erkenntnismuster auch in Bezug auf andere Kategorien zu durchbrechen und damit der Komplexität gesellschaftlicher Strukturen (konkurrierende Wahrheiten, Vielfalt sexueller Identitäten, flexible Rollenmodelle usw.) adäquat zu begegnen.

Primärliteratur

- De Leeuw, Mattias (2018): *Zirkusnacht*. Hildesheim: Gerstenberg
Erlbruch, Wolf (2013): *Nachts*. 8. Aufl. Wuppertal: Peter Hammer [EA 1999]
Sendak, Maurice (1967): *Wo die wilden Kerle wohnen*. A. d. Amerik. von Claudia Schmölders. Zürich: Diogenes [engl. EA 1963]
Steger, Hans Ulrich (1976): *Wenn Kubaki kommt*. Zürich: Diogenes

Sekundärliteratur

- Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (2009): *Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz*. Einführung. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier, S. 1–11 [Schriftenreihe Literaturwissenschaft; 81]
Abraham, Ulf (2016): *Traumtage – Nachträume: Das Motiv des Traums in der Kinder- und Jugendliteratur*. In: *kj&m* 68, H. 4, S. 3–12
Alt, Peter-André (2002): *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München

- Bauer, Thomas (2011): Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams. Berlin
- Bauer, Thomas (2018): Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt. 11. Aufl. Stuttgart
- Berndt, Frauke / Sachs-Hombach, Klaus (2015): Dimensions of Constitutive Ambiguity. In: Winkler, Susanne (Hg.): Ambiguity. Language and Communication. Berlin [u. a.], S. 271–282
- Berndt, Frauke / Koepnick, Lutz (2018): Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Introduction. In: Berndt, Frauke / Koepnick, Lutz (Hg.): Ambiguity in Contemporary Art and Theory. Sonderheft 16 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, S. 5–13
- Bode, Christoph (1988): Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen, S. 260–273 [Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 43]
- Brendel-Perpina, Ina (2014): Nimmersatt, Gruffelo & Co.: Klassiker der illustrierten Kinderliteratur und aktuelle Bilderbuchgeschichten. In: Knopf, Julia / Abraham, Ulf (Hg.): BilderBücher. Bd. 1: Theorie. Baltmannsweiler, S. 44–54 [Deutschdidaktik für die Primarstufe; 1]
- Eco, Umberto (2019): Das offene Kunstwerk. A. d. Italien. von Günter Memmert. 14. Aufl. Frankfurt/M.
- Frenkel-Brunswik, Else (1949): Intolerance of Ambiguity as an Emotional and Perceptual Personality Variable. In: Journal of Personality 18, S. 108–143
- Gabriel, Gottfried (1991): Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart
- Häcker, Hartmut / Stapf, Kurt Hermann (Hg.) (2004): Dorsch Psychologisches Wörterbuch. 14. Aufl. Bern
- Helzel, Gudrun (2018): Kindliche Entwicklungsprozesse beim Philosophieren mit Kindern. Eine empirische Studie zu Ungewissheit und Mehrperspektivität. Opladen [u. a.]
- Kaiser, Christine (2007): Ambiguität. In: Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph / Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart [u. a.], S. 18
- Kreuzer, Stefanie (2014): Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst. Paderborn
- Kuhn, Markus (2009): Ambivalenz und Kohärenz im populären Spielfilm: Die offene Werkstruktur als Resultat divergierender narrativer Erklärungs- und Darstellungsmuster am Beispiel von Alejandro Amenábars *Abre los ojos*. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier, S. 141–158 [Schriftenreihe Literaturwissenschaft; 81]
- Kurwinkel, Tobias (2014): »Three up ... two across« [...] The brick he had touched quivered«. Zur Metapher der Schwelle in Joanne K. Rowlings *Harry Potter*. In: Lötscher, Christine / Schrackmann, Petra / Tomkowiak, Ingrid / von Holzen, Aleta-Amirée (Hg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. Münster, S. 307–315 [Fantastikforschung – Research in the Fantastic; 1]
- Mattenklott, Gundel (2016): Träume im Bilderbuch. In: kjl & m 68, H. 4, S. 13–22
- Müller-Christ, Georg / Weßling, Gudrun (2007): Widerspruchsbewältigung, Ambivalenz- und Ambiguitätstoleranz. Eine modellhafte Verknüpfung. In: Müller-Christ, Georg / Arndt, Lars / Ehnert, Ina (Hg.): Nachhaltigkeit und Widersprüche. Münster, S. 180–197

- Nickel-Bacon, Irmgard (2003): Vom Spiel der Fiktionen mit den Realitäten.
In: Praxis Deutsch 30, H. 180, S. 4–12
- Norton, Robert W. (1975): Measurement of Ambiguity Tolerance. In: Journal of Personality Assessment 39 (6), S. 607–619
- Ranke, Wolfgang (2009): Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung. Würzburg
- Reis, Jack (1997): Ambiguitätstoleranz. Beiträge zur Entwicklung eines Persönlichkeitskonstruktes. Heidelberg
- Schildknecht, Christiane (2007): Proposition. In: Müller, Jan-Dirk / Braungart, Georg / Fricke, Harald / Grubmüller, Klaus / Vollhardt, Friedrich / Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3: P–Z. Berlin [u. a.], S. 166–168
- Schnepel, Burkhard (2001): Einleitung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Traumforschung. In: Schnepel, Burkhard (Hg.): Hundert Jahre »Die Traumdeutung«. Kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung. Köln, S. 7–30 [Studien zur Kulturkunde; 119]
- Schreier, Margrit / Appel, Markus (2002): Realitäts-Fiktions-Unterscheidungen als Aspekt einer kritisch-konstruktiven Mediennutzungskompetenz. In: Groeben, Norbert / Hurrelmann, Bettina (Hg.): Medienkompetenz. Voraussetzungen, Dimensionen, Funktionen. Weinheim [u. a.], S. 231–254
- Staiger, Michael (2014): Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Knopf, Julia / Abraham, Ulf (Hg.): Bilderbücher. Bd. 1: Theorie. Baltmannsweiler, S. 12–23 [Deutschdidaktik für die Primarstufe; 1]
- Strässle, Thomas (2019): Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit. München
- Thiele, Jens (2003): Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. Bremen [u. a.]
- Vives, Marc-Luís / FeldmanHall, Oriol (2018): Tolerance to ambiguous uncertainty predicts prosocial behavior. In: Nature Communications 9, S. 1–9.
<https://doi.org/10.1038/s41467-018-04631-9> [Zugriff: 15.05.2020]
- Weimar, Klaus (2009): Modifikation der Eindeutigkeit. Eine Miscelle. In: Berndt, Frauke / Kammer, Stephan (Hg.): Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Würzburg, S. 53–59
- Weinert, Franz E. (2014): Vergleichende Leistungsmessung in Schulen – eine umstrittene Selbstverständlichkeit. In: Weinert, Franz E. (Hg.): Leistungsmessungen in Schulen. 3. Aufl. Weinheim [u. a.], S. 17–31
- Winkler, Susanne (2015): Exploring Ambiguity and the Ambiguity Model from a Transdisciplinary Perspective. In: Winkler, Susanne (Hg.): Ambiguity. Language and Communication. Berlin [u. a.], S. 1–25

Kurzvita

Christoph Gschwind, Dr., ist Dozent für Kommunikationskompetenz an der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften. Er wurde mit einer Arbeit zur Dramenpoetik des jungen Schiller an der Universität Fribourg und der Georg-August-Universität Göttingen promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Literaturtheorie, Literatur um 1800, Literatur und Erkenntnis, Kinder- und Jugendliteratur im gesellschaftlichen Kontext.

Mehr als das – ein programmatischer Titel auch in gattungstheoretischer Hinsicht

Patrick Ness' Roman als Hybrid aus postmoder- nistischer Utopie und Adoleszenz-Roman

JUDITH LEISS

Patrick Ness's *More Than This*

A Hybrid of Postmodern Utopia and Adolescent Novel

The novel *More Than This* (2013) by Patrick Ness is an enthralling but potentially disconcerting text; the construction principle of which seems to be deliberate confusion. It tells the story of 16-year-old Seth who drowns in the first chapter of the book and then finds himself in a desolate, abandoned place, wondering whether he is still alive or in some version of hell – or somewhere in between – and dreaming his last dream in the moment of death. Or might Seth have woken up from what could be called a collective dream, a virtual reality that has become the safe haven for humanity after the physical world has become uninhabitable? Neither the protagonist nor the reader is given a conclusive answer. This article addresses the literary strategies that are deployed in the novel to create this plurality of possible readings. Specific attention is paid to the way in which structural elements of the utopian novel and the adolescent novel are combined and hybridised. Drawing on the concept of heterotopia as a postmodern utopian sub-genre, it is argued that *More Than This* can be read as an aesthetic realisation of a post-modern frame of mind, generating what Jean-François Lyotard calls the *differend*, and thereby offering readers the opportunity to consciously endure radical plurality.

Einleitung

Dieses Buch ist so Mindfuck. [...] [D]ieses Buch lebt davon, dass man keinen Plan hat. Dass man, genau wie der Protagonist, keine Ahnung hat, was da eigentlich abgeht. [...] Wie der Protagonist hinterfragt man das, was man kennt, denkt sich zwischen- durch »wtf« und ist sich einschließlic des Endes nie so ganz sicher, was jetzt eigent- lich Sache ist. (Weltentraeumerin 2019)

Dieses Urteil der LovelyBooks-Rezensentin Weltentraeumerin über Patrick Ness' *Mehr als das* (engl. EA *More Than This*)¹ ist insofern repräsentativ, als fast alle der etwas ausführlicheren Rezensionen auf der Plattform hervorheben, dass die Lektüre dieses Buches mehr Fragen aufwirft als sie beantwortet. Wenngleich viele LeserInnen betonen, dass die Rätselhaftigkeit der Geschichte den Lesegenuss für sie eher intensiviert habe, gibt es zu diesem Aspekt auch kritischere Bewertungen. Splitterherz (2014) etwa vermutet: »Wer mit offenen Fragen und Gedanken noch weit nach Ende des Buches [...] nichts anfangen kann, wird vermutlich eher enttäuscht von der Geschichte sein«. Rezensentin Buecher-

¹ Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die Rezeption der deutschsprachigen Übersetzung von Bettina Abarbanell.

suechtigesHerz (2014) bestätigt diese Einschätzung, wenn sie resümiert: »[I]ch fühle mich zurückgelassen mit Fragen und Verwirrungen und so etwas mag ich persönlich nicht«. Unabhängig von der jeweiligen Bewertung spiegelt sich in diesen Reaktionen auf *Mehr als das* deutlich, dass es sich hier um einen Text handelt, der in inhaltlicher wie literarästhetischer Sicht als radikal bezeichnet werden kann. Worin genau diese Radikalität besteht, mit welchen Mitteln also die sich in den Rezensionen spiegelnde Wirkung erzielt wird, soll aus einer gattungstheoretischen Perspektive untersucht werden. Besonderes Augenmerk soll dabei auf die Realisierung von Gattungskonventionen der literarischen Utopie sowie deren Hybridisierung mit jenen des Adoleszenzromans gelegt werden. Ausgangspunkt ist dabei das Leitmotiv des Traums, das in seinen diversen Funktionen als Gattungssignal, narrative Struktur und Deutungsangebot in den Blick genommen wird. Wie sich zeigen wird, erlaubt es allerdings erst der Rückgriff auf das Konzept der Heterotopie im Sinne eines postmodernistischen Subgenres der Utopie (vgl. Leiß 2010), die so gewonnenen Ergebnisse systematisch miteinander zu verbinden und in einen klar umrissenen gattungstheoretischen und literarhistorischen Zusammenhang einzubetten.

Romanhandlung

Die Handlung setzt ein mit dem Todeskampf des Protagonisten Seth. Kurz bevor er in eisigem Meerwasser ertrinkt, wird er mit dem Kopf gegen einen Felsen geschleudert und stirbt an seinen Verletzungen. Doch Seth kommt wieder zu sich, an einem völlig verlassenem Ort, in einer von Unkraut überwucherten Stadt, die er zunächst nicht wiedererkennt. Bei der Erkundung des Hauses, vor dem er ›erwacht‹ ist, erkennt er, dass er sich in jenem Londoner Vorort befindet, in dem er aufwuchs und lebte, bis seine Familie in die USA zog. Obwohl er sich körperlich in einem sehr schlechten Zustand befindet, beginnt Seth, seine Umgebung zu erkunden auf der Suche nach Wasser, Nahrung und Kleidung. Dabei wird er immer wieder von einer großen Müdigkeit überfallen. In seinen Träumen, die »so viel lebendiger [wirken] als eine Erinnerung oder ein Traum es hätte sein können« (Ness 2014, S. 35), erlebt er noch einmal, was vor seinem Tod geschah: Seth hat Suizid begangen und glaubt sich nun in der Hölle: »absolut und ganz und gar allein« (ebd., S. 108), gemartert durch Erinnerungen an »all die Sachen [...], die auf ihre jeweilige Art am meisten wehtun – weil sie entweder zu schlimm oder zu schön sind« (ebd., S. 93). Er beschließt ein zweites Mal, sich das Leben zu nehmen.

Vereitelt wird dies durch die Begegnung mit den Teenagern Regine und Tomasz sowie mit einem »Uding« genannten Wesen, das seinem Aussehen nach an den Terminator erinnert. Nach und nach finden die Jugendlichen heraus, wo sie sind und warum sie von dem »Uding« gejagt werden: Nicht nur Seth, sondern auch Regine und Tomasz starben durch Kopfverletzungen, die sie innerhalb einer virtuellen Realität erlitten, in die sich die Menschheit nach Zerstörung der realen Welt gerettet hatte. Durch die Kopfverletzung wurde ihr Bewusstsein von der »Link« genannten Simulation getrennt, und sie ›erwachten‹ in der physischen Welt. Die Jugendlichen sind somit ›Fehlfunktionen‹ (ebd., S. 466) eines Virtual Reality (VR) Systems. Dieses wurde zwar von Menschen erschaffen, kann aber nun, nachdem diese ihre Existenz permanent in die VR verlegt haben, nicht mehr durch Menschen kontrolliert werden. Diese Aufgabe erfüllt das »Uding«, das darauf programmiert ist, das Bewusstsein etwaiger ›Ausreißer‹ wieder mit der VR zu verbinden. Der Roman endet damit, dass sich Seth – nach der Zerstörung des »Undings« – von Regine und Tomasz in die VR zurückversetzen lässt, um dort Kontakt mit seiner Familie und seinen Freunden aufzunehmen.

Utopischer Roman

Wie Hollm feststellt, bleibt die »topische Verbindung von Traum und literarischer Utopie bzw. Dystopie [...] auch in der jüngsten englischsprachigen Literatur von zentraler Bedeutung« (Hollm 2016, S. 43). *Mehr als das* ist ein interessantes Beispiel für diese Verbindung. Denn der geradezu exzessive Rückgriff auf den Traumtopos fungiert hier zwar einerseits als Gattungssignal, das auf die durch Morus' *Utopia* begründete Geschichte der literarischen Utopie verweist (wobei ›Utopie‹ hier als Überbegriff verstanden wird, der verschiedene Subgenres wie Eutopie, Dystopie, Kritische Utopie oder Heterotopie umfasst). Andererseits wird der Bezug zwischen Traum und Utopie in diesem speziellen Fall dadurch wieder abgeschwächt, dass der Traumtopos auch eine Lektüre des Romans als Adoleszenzroman nahelegt.

Bereits der Romantitel *Mehr als das* kann als erster Hinweis auf literarische Visionen in der Tradition utopischen Denkens und Schreibens gelesen werden, sofern man das ›Mehr‹ auf Güter wie Frieden und Wohlstand, auf Diskriminierungsfreiheit und soziale Gerechtigkeit oder auf die Bewahrung des Ökosystems Erde bezieht. Diese Güter werden in Ness' Roman zwar in ganz unterschiedlichen Kontexten und auf unterschiedliche Weise thematisiert, doch stets unter dem Vorzeichen eines tiefgreifenden Mangels, der das Glück des Einzelnen ebenso gefährdet wie den familiären und gesellschaftlichen Zusammenhalt sowie die Menschheit als Gattung.

Auch strukturell stellt *Mehr als das* eine literarische Manifestation von *social dreaming* dar, das den Kern utopischen Denkens ausmacht (Sargent 1994, S. 3). Es manifestiert sich als Reflexion der »Möglichkeitsbedingungen einer guten oder gar idealen Gesellschaftsform mittels der Gegenüberstellung zweier Welten W1 und W2 [...], die hinsichtlich der Organisation menschlichen Zusammenlebens in einem Verhältnis der Gegenbildlichkeit zueinander stehen« (Leiß 2010, S. 57). W1 ist die physische Welt, durch ökologische und ökonomische Katastrophen, durch Krieg und Epidemien unbewohnbar geworden (Ness 2014, S. 237, 344, 371, 373 f., 379 f.). W2 ist die qua VR-Technologie hergestellte Gegenwelt, der »Link«, der den Menschen als Alternative zu W1 angepriesen wird, als Chance, »in einer weniger beschädigten Welt etwas aus sich und ihrer Zukunft zu machen« (ebd., S. 373).

Seths Familie siedelt bereits zu einem Zeitpunkt in die VR über, als die physische Welt noch bewohnbar ist (ebd., S. 374 f.). Die Familie flieht aus dem physischen England in eine virtuelle Version der USA, um ein Trauma zu überwinden. Seths jüngerer Bruder Owen wurde als Vierjähriger von einem entflohenen Häftling entführt und getötet. In der virtuellen Welt ist zwar die Erinnerung an die Entführung nicht gelöscht, aber der Ausgang der Geschichte in der Erinnerung Seths und seiner Eltern wurde umprogrammiert: In der VR hat Owen überlebt, hat nun allerdings »neurologische Probleme« und ist »nicht mehr wie vorher« (ebd., S. 113). Dass die Menschen nach einer gewissen Übergangszeit nicht mehr die Möglichkeit haben, zwischen der physischen und der virtuellen Welt hin- und herzuwechseln, und gezwungen sind, im »Link« zu verbleiben (ebd., S. 371), macht die virtuelle Realität überhaupt erst zu einer utopischen Gegenwelt W2. Denn diese zeichnet sich nicht allein durch ihre Gegenbildlichkeit gegenüber W1 aus, sondern darüber hinaus durch Isolation und Stabilität (Leiß 2010, S. 64–74). Seth, Regine und Tomasz gefährden diese, was die Hartnäckigkeit erklärt, mit der das »Uding« versucht, ihr Bewusstsein wieder mit dem »Link« zu verbinden. Durch das Einflößen einer Nährflüssigkeit mit dem sprechenden Namen »Lethe« soll ihnen jegliche Erinnerung an das Erwachen in der physischen Welt genommen werden. *Mehr als das* weist damit strukturelle Parallelen zu Klassikern der dystopischen Literatur auf: Wie etwa in Huxleys

Brave New World (1932) oder Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) wird die Handlung auch hier maßgeblich dadurch bestimmt, dass menschliche ›Fehlfunktionen‹ (Ness 2014, S. 466) korrigiert werden müssen, damit das System W2 fortbestehen kann.

Was Ness' Roman trotz dieses typischen Handlungsmusters aus Sicht einer historischen Gattungspoetik der Utopie interessant macht, ist die Art und Weise, wie die Gegenbildlichkeit von W1 und W2 realisiert ist. »Die Verlinkung erzeugt nicht nur eine Variante der Welt. Sie ist die Welt, verwandelt in einen sicheren Ort« (ebd., S. 376). Der »Link« erweist sich als Simulacrum im Sinne Baudrillards (1978): eine Simulation, die sich so radikal von dem Simulierten emanzipiert, dass die Unterscheidung von Vorbild und Abbild obsolet wird. *Mehr als das* ist damit Teil eines seit den späten 1970er-Jahren zu beobachtenden Trends innerhalb der Geschichte der literarischen Utopie: der literarischen Verhandlung des Problemkomplexes »Simulation und Gedächtnismanipulation« (ebd., S. 395) durch Simulacra (Leiß 2008, S. 253).

Die Reflexion der Chancen und Risiken virtueller Realitäten ist in *Mehr als das* nicht nur als literarische Konkretisierung des *social dreaming* im Sinne Sargents mit dem Traumtopos verbunden. Auch der unsichere ontologische Status der miteinander kontrastierten Welten W1 und W2 wird immer wieder unter Rückgriff auf das Traummotiv verhandelt. »Ist das ein Traum?« (Ness 2014, S. 21), fragt sich Seth, als er nach seinem Tod im Meer wieder zu Bewusstsein gelangt. Er befindet sich in einer »absurden verlassenen Welt«, die sich so sehr »wie ein Traum an[fühlt], dass darin wohl auch Traumlogik herrscht« (ebd., S. 23; vgl. auch S. 41). Im Kontrast dazu stehen die Beschreibungen dessen, was Seth erlebt, sobald er einschläft – allerdings dient der Traum nun als Negativfolie: »Er war dort gewesen, und alles wirkte so viel lebendiger, als eine Erinnerung oder ein Traum es hätte sein können« (ebd., S. 35; vgl. auch S. 62, 64). Ausgehend von der oben skizzierten Lesart des Romans, nach der Seth aufgrund einer Kopfverletzung im Moment seines Todes vom »Link« getrennt wird und daraufhin in der physischen Realität erwacht, lässt sich also beobachten, dass die virtuelle Realität eher in Abgrenzung zum Traum beschrieben und die Realität außerhalb des »Links« als traumartig charakterisiert wird. Dies kann das nahezu unerschöpfliche Manipulationspotenzial der Simulation verdeutlichen – ganz in der Tradition jener Warnutopien, die durch Extrapolation sozialer und technischer Entwicklungstendenzen auf deren Risiken aufmerksam machen. Der traumartige Charakter der Welt außerhalb der Simulation verweist aber auch auf mindestens zwei alternative Lesarten, die nicht mit der obigen Handlungsparaphrase vereinbar sind.

Alternative Lesarten

Die erste dieser alternativen Lesarten ist noch unmittelbarer mit dem Traumtopos verbunden als die oben beschriebene, insofern der Traum hier kein Gattungssignal mit Verweischarakter ist, sondern ganz wörtlich verstanden wird: Die gesamte Romanhandlung mit Ausnahme des ersten Kapitels könnte ein Traum des Protagonisten sein – nämlich »[d]er letzte Traum vor dem Tod« (ebd., S. 21), wie Seth selbst spekuliert.

Sein Schädel birst direkt hinter dem linken Ohr, die Splitter bohren sich in sein Gehirn, der dritte und vierte Rückenwirbel werden zertrümmert, Hirnschlagader wie Rückenmark durchtrennt, Verletzungen, die sich nicht rückgängig machen, nicht heilen lassen. Keine Chance.

Er stirbt. (Ebd., S. 11)

Vieles spricht zunächst dafür, diese Information als wahre Aussage einer allwissenden Erzählinstanz zu begreifen; so etwa die Szene gegen Ende des Romans, in der Seth von dem »Uning« so schwer verletzt wird, dass er sich sicher ist,

dass dies wirklich das Ende ist, dass es nichts Weiteres mehr geben wird, nie mehr [...]. Er kann nicht mehr richtig atmen, droht an dem Blut, das er hustet, genauso zu ersticken, wie damals an dem Meerwasser.
Er ertrinkt darin – (ebd., S. 487)

Und wer hier noch nicht an die Möglichkeit denkt, dass es sich um die Realisierung eines extremen Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit handeln könnte, dass also der ganze 500 Seiten starke Roman möglicherweise nur die letzten Sekunden im Leben Seths erzählt, wird explizit auf diese Möglichkeit hingewiesen: »Vielleicht hat er nie aufgehört zu ertrinken« (ebd., S. 488).

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die zahlreichen metafiktionale Elemente in *Mehr als das* (Märginean 2016, S. 110). Sie heben in vielen Fällen nicht nur die Fiktionalität des Romans hervor, sondern suggerieren darüber hinaus, dass die ab Kapitel 2 geschilderten Erlebnisse auch intradiegetisch fiktionalen Charakter haben, insofern sie nämlich Produkte eines erlöschenden Bewusstseins im Augenblick des Todes sind. Seth kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass er sich an einem Ort befindet, an dem Dinge allein darum geschehen, weil er sie sich ausgedacht hat und Lebewesen allein darum existieren, weil »er selbst sie ins Leben gerufen« hat (Ness 2014, S. 71; vgl. auch S. 70, 74, 137, 202). Seth wähnt sich zuweilen in einer »Geschichte, wie sein Verstand sie produzieren würde, um sich einen Reim auf diesen Ort zu machen« (ebd., S. 261), der womöglich »gar kein realer Ort [ist], sondern vielleicht nur das, was passiert, wenn sich deine letzten Sekunden in eine Ewigkeit verwandeln« (ebd., S. 83).

Es gibt allerdings neben dieser psychologischen noch eine weitere mögliche Lesart: Unter der Prämisse, dass sich Seths Tod nicht innerhalb einer Simulation ereignet, aus der er daraufhin »erwacht«, schildert *Mehr als das* nicht den »letzte[n] Traum vor dem Tod« (Ness 2014, S. 21, Herv. J.L.), sondern das »Leben« nach dem Tod. In diese Richtung deuten etwa die zahlreichen Verweise auf christliche Vorstellungen eines Lebens nach dem Tod in der Hölle, im Fegefeuer oder im Paradies, wobei die Verweise auf die Hölle mit Abstand am häufigsten sind:

Er weiß, wo er jetzt ist. Er weiß, warum es dieser Ort sein muss, warum er hier aufwacht, nachdem er ...
Nachdem er gestorben ist.
Dies ist die Hölle.
Eine Hölle nur für ihn
Eine Hölle, in der er allein ist.
Für immer.
Er ist gestorben und in seiner eigenen, persönlichen Hölle wieder aufgewacht.
(Ebd., S. 28; vgl. auch S. 41, 42, 43, 47, 64, 68, 93, 108, 199)

Die christlich-mythologische wie auch die psychologische Lesart ließen sich durch die Ausdeutung weiterer mythologischer Signale ausbauen und durch weitere Deutungsansätze ergänzen (Bugajska 2017, S. 9).

Young Adult Afterlife Fiction und Adoleszenzroman

Die oben skizzierten Lesarten ermöglichen es, *Mehr als das* im Kontext der Young Adult Afterlife Fiction zu verorten:

In afterlife fiction, [...] characters are either dead or in a state between life and death, such as a coma; narratives begin with death, not end in it; and character development is centred around the struggle to reconcile pre-death identities with afterlife transformations in an alien world, the world beyond death. (Masson 2018, o.S.)

Die Identitätsproblematik und die »emphasis on liminality« (Masson 2018, o.S.) markieren die Verbindung zum Adoleszenzroman. Für *Mehr als das* ließe sich argumentieren, dass Afterlife Fiction die im Adoleszenzroman thematisierte »Suche nach einem festen Wesenskern, nach einer unverwechselbaren Persönlichkeit, nach Individualität, kurz, [...] nach Identität, Handlungsautonomie und sozialer Verantwortung« (Gansel 2000, S. 377) ebenso radikalisiert wie den Status der Liminalität: Seth ist nicht nur im Hinblick auf soziale Strukturen und Rollenanforderungen »[b]etwixt and between« (Turner 1987), sondern in einem noch viel grundlegenden, ontologischen Sinn. Schließlich weiß er weder, ob bzw. inwiefern er lebendig ist, noch, ob eine Rückkehr in jenes soziale System möglich ist, innerhalb dessen er den Prozess des Erwachsenwerdens begonnen hat. In dieser radikalen Unsicherheit kann in einem erkenntnistheoretischen Sinne auch die Subjektwerdung Seths nur eine radikale sein: »*Ich bin* das einzig Reale, das ich noch habe« (Ness 2014, S. 263, Herv. J.L.).

Mehr als das erzählt die Geschichte einer Identitätsfindung unter Extrembedingungen; das Erzählmuster des Adoleszenzromans wird hier *ad absurdum* geführt – denn wie kann die »Suche nach einer festen Identität und der Herausbildung einer verantwortungsbewussten Persönlichkeit«, wie kann »eine auf Zukunft ausgerichtete Selbsterprobung« (Ewers 2013, S. 81) möglich sein, wenn es über Descartes' *Cogito, ergo sum* hinaus keinerlei Orientierung gibt – weder raum-zeitlich noch sozial?

Das Erzählmuster des Adoleszenzromans wird in *Mehr als das* durch metafiktionale Elemente hervorgehoben und als mögliche Deutungsfolie akzentuiert, gleichzeitig aber stark ironisiert. Besonders deutlich wird dies im Vergleich von Romananfang und -ende:

Hier ist der Junge. Er ertrinkt. (Ness 2014, S. 9)

Hier ist der Junge, der Mann, hier ist Seth. Er wird behutsam in seinen Sarg gebettet. (Ebd., S. 508)

Die 499 Seiten zwischen diesen beiden Zeilen umfassen, so wird hier und an anderer Stelle nahegelegt, die Geschichte einer Individuation, einer Entwicklung vom (zunächst namenlosen) Jungen zum Mann, vom Objekt (als Opfer von physischer Gewalt, emotionaler Vernachlässigung und Mobbing) zum Subjekt. Seth ist nun bereit, in die VR zurückzukehren und die Erfahrungen, die er außerhalb der VR gemacht hat, zum Wohl der Allgemeinheit einzusetzen:

Bist du nicht der Meinung, dass die Dinge sich verändern *sollten*? Dass die Leute aufwachen sollten? Buchstäblich? Wenn wir einen Weg finden, [zwischen W1 und W2] hin und her zu wechseln, vielleicht kriegen wir dann auch raus, wie man andere Dinge verändern kann. [...] Besser machen kann. (Ebd., S. 472, Herv. i. Orig.)

Das Bild des jungen Mannes, der nach der »Übergangszeit« (Ewers 2013, S. 81) im liminalen Raum in die Gesellschaft zurückkehrt, um nun dort vielleicht sogar als eine Art Führer aus der virtuellen Verblendung zu agieren, wird hier einerseits mit großem Nachdruck in Szene gesetzt, zugleich aber durch die zahlreichen Verweise auf den Tod radikal in Frage gestellt² bzw. ironisiert: Am Ende seiner Transformation, auf dem Höhepunkt der von der Erzählinstanz behaupteten Subjektwerdung, wird Seth umwickelt mit Bandagen, die ihm das Aussehen einer Mumie verleihen, er wird »behutsam in seinen Sarg gebettet« (Ness 2014, S. 508) und an einen Ort bzw. in eine Realität geschickt, innerhalb derer er bereits gestorben ist.

Postmodern-postmodernistische Utopie

Mit dem Begriff »Heterotopie« wird hier auf ein Subgenre der Utopie referiert, das sowohl postmodern als auch postmodernistisch zu nennen ist (Leiß 2010).³ »Postmodern« bezieht sich dabei auf den historischen Entstehungskontext eines Werkes und daraus sich ergebende Themen und Motive, »postmodernistisch« hingegen sind Heterotopien insofern, als sie als ästhetische Umsetzung einer postmodernistischen Haltung und als Plädoyer für eine solche rezipiert werden können (ebd., S. 277). Mit Jean-François Lyotard können als »postmodernistisch« Texte bezeichnet werden, die Situationen des Widerstreits (Lyotard 1989, S. 9) inszenieren und die so ästhetisch erfahrbar machen, dass es Konflikte gibt, die in Ermangelung einer für alle Konfliktparteien gültigen Urteilsregel unauflösbar sind (Leiß 2010, S. 125 f.). Wichtig ist, dass die Bejahung radikaler Pluralität im Sinne des Widerstreits eben nicht Ausdruck eines Wertevakuums ist, sondern Bestandteil einer »Praxis der Gerechtigkeit [...], die nicht an jene des Konsens gebunden ist« (Lyotard 1986, S. 190).

Die literarische Inszenierung von Widerstreitssituationen kann im Zusammenhang mit der auch für Heterotopien konstitutiven Gegenüberstellung zweier sozio-politischer Systeme W1 und W2 auf bis zu vier Ebenen beobachtet werden (Leiß 2010, S. 126) – nämlich als Widerstreit auf der Handlungsebene sowie auf der Darstellungsebene, als Widerstreit von Werturteilen, die rezipientInnenseitig nahegelegt werden, und als Widerstreit von Gattungssystemen.

Eine Realisierung des Widerstreits auf der Handlungsebene liegt in Heterotopien dann vor, wenn zwei oder mehr inkommensurable gesellschaftliche Ordnungen (»Welten«) miteinander in Konflikt gebracht werden, was im Falle von *Mehr als das* insofern der Fall ist, als eine physische Realität mit einer computergenerierten, virtuellen Realität konfrontiert wird. Dies gilt freilich nur, wenn wir von der entsprechenden, oben vorgestellten Lesart ausgehen. Der Umstand, dass diese Lesart durch das Traummotiv einerseits unterstützt wird, andererseits aber durch Bezug auf selbiges Motiv auch weitere Lesarten nahegelegt werden, die mit der ersten nicht vereinbar sind, kann als Inszenierung des Widerstreits auf der Darstellungsebene angesehen werden, die sich allgemein als »erzählerische Rebellion gegen das Prinzip vom zu vermeidenden Widerspruch« (ebd., S. 128) zeigt. Entscheidend für die Klassifizierung als postmodernistisch ist hierbei, dass

² Diese Ambivalenz entsteht auch durch den Namen des Protagonisten, wie Märginean unter Bezug auf die jüdisch-christliche wie auch die ägyptische Mythologie ausführt (Märginean 2016, S. 113).

³ Eine Anverwandlung des Foucault'schen Heterotopiebegriffs ist in der literaturwissenschaftlich ausgerichteten Utopie-Forschung bereits seit den 1970er-Jahren zu beobachten (für einen Überblick vgl. Leiß 2010, S. 38–44).

durch das Textganze kein Maßstab bereitgestellt wird, welcher die Überprüfung der widerstreitenden Propositionen und eine Auflösung des Konflikts im Sinne der Falsifizierung einer der beiden Aussagen ermöglichte. Genauso verhält es sich im Falle von *Mehr als das*: Der Widerstreit mehrerer miteinander unvereinbarer Erklärungen für das von Seth Erlebte muss nicht nur vom Protagonisten, sondern auch von den LeserInnen ausgehalten werden, da diesen aufgrund der erzählerischen Anlage keine finale Auflösung des Rätsels vergönnt ist. Was Seth über die verschiedenen Deutungsversuche der Figuren sagt, lässt sich daher auch als metafiktionaler Kommentar lesen:

Keine Erklärung [...] deckte alles ab.

Andererseits, vielleicht war der Sinn des Ganzen ja der, dass es keinen *gab*.

(Ness 2014, S. 504, Herv. i. Orig.)

Von einer Inszenierung des Widerstreits in *Mehr als das* kann auch mit Blick auf normative Aspekte der Rezeption gesprochen werden. Heterotopien laden zu einer Bewertung der miteinander kontrastierten Welten ein, verhindern aber durch die Verweigerung eines auf alle Welten anwendbaren Maßstabes ein abschließendes Urteil.⁴ Die (explizite oder implizite) inhaltliche Bestimmung dessen, was eine *eutopische*, d.h. eine (annähernd) ideale Gesellschaft ausmacht, kann dadurch so konsequent verweigert werden, dass sich diese Texte als Appell für einen lediglich *formal* bestimmbaren, radikalen Pluralismus verstehen lassen. Im Zusammenhang mit der – eine Wertung provozierenden – Kontrastierung zweier Welten in *Mehr als das* ist auffallend, dass W1 und W2 sich im Hinblick auf die Lebensbedingungen der Menschen allenfalls graduell voneinander unterscheiden. So fragt sich Seth denn auch: »[W]ozu überhaupt das Ganze? Warum sollten wir in einer [virtuellen] Welt leben, wo all dieser Mist immer noch passiert?« (ebd., S. 240). W1 und W2 unterscheiden sich allerdings radikal hinsichtlich ihres ontologischen Status; ihre Gegenbildlichkeit wird somit primär durch die Unterscheidung zwischen physischer und virtueller Welt realisiert.

Chancen und Risiken von VR-Technologie werden daher in *Mehr als das* nicht nur als gesellschaftspolitisches Thema verhandelt, sondern auch im Kontext grundlegender anthropologischer sowie ontologischer Fragestellungen wie der, ob innerhalb eines virtuell erzeugten Simulacrums überhaupt eine menschenwürdige Existenz möglich ist. Märginean verneint diese Frage, wenn sie über das Leben im »Link« konstatiert: »It is a perpetration of life in death and seclusion, which is a nonsense.« (Märginean 2016, S. 113) Eine solche Wertung ist freilich nur aus einer SprecherInnenposition *außerhalb* der VR möglich – für das mit Lethe durchdrungene Bewusstsein hingegen stellt sich die Frage, ob ein Leben in der VR ein lebenswertes Leben sei, nicht. Die ontologische Inkommensurabilität von W1 und W2 impliziert also, dass es auch auf der normativen Ebene keinen übergeordneten Maßstab, keine auf W1 und W2 anwendbare Urteilsregel gibt (Lyotard 1989, S. 9). Der Einschätzung, dass »Online-Utopiestadt« (Ness 2014, S. 352) ein »Paradies der zweiten Chancen« (ebd., S. 374) sei, steht die Einschätzung gegenüber, dass ein Leben als lebendige Mumie in einer staatlich verordneten, virtuellen programmierten Realität, dass »Simulation und Gedächtnismanipulation« (ebd., S. 395) sich mit Freiheit und Menschenwürde kaum vereinbaren lassen.

⁴ Die Ambivalenz, die allen Utopien, ob Eutopie oder Dystopie, allein aufgrund ihrer Literarizität eigen ist, ist hier nicht gemeint.

Kommen wir nun zur Inszenierung des Widerstreits als Widerstreit verschiedener Gattungskonventionen. Literarische Utopie und Adoleszenzroman sind nicht nur in inhaltlich-thematischer Hinsicht, sondern auch strukturell und funktional gesehen wichtige intertextuelle Referenzsysteme für Ness' Roman. Ein Verhältnis des Widerstreits ist allerdings nicht erkennbar, was insofern wenig überrascht, als es im System Kinder- und Jugendliteratur zahlreiche Beispiele für die Hybridisierung von Utopie und Adoleszenzroman gibt (Glasenapp 2012, S. 72). Dennoch ist die spezifische Art und Weise der Hybridisierung von Gattungskonventionen der Utopie mit jenen des Adoleszenzromans von großer Bedeutung für die Lesbarkeit von *Mehr als das* als Heterotopie. Denn die Subjektwerdung Seths, wie sie unter Rückgriff auf Themen, Topoi und Strukturen des Adoleszenzromans erzählt wird, kann als Entwicklung hin zu einer postmodernistischen Geisteshaltung verstanden werden. Obwohl er die Wahrscheinlichkeit, dass Regine und Tomasz »real« sind, lediglich mit »[s]echzig – vierzig« beziffert (Ness 2014, S. 473), obwohl er nicht wissen kann, ob seine große Liebe Gudmund aus dem »Link« real ist oder nur Teil des Simulationsprogramms (ebd., S. 267), obwohl er gewahr ist, dass die virtuelle und die physische Welt zwei inkommensurable Seinsweisen darstellen, obwohl er nicht weiß, »wo er aufwachen wird. Hier. Oder dort. Oder an einem dritten, noch weniger vorstellbaren Ort« (ebd., S. 508), entscheidet sich Seth am Ende des Romans für den Versuch, die verschiedenen Welten durch sein Bewusstsein miteinander zu verbinden. Damit zeigt er eine »openness to plurality of vision« (Märginean, 2016, S. 112) und die bedingungslose Bereitschaft zum Aushalten und Bezeugen des Widerstreits.

Lesen wir *Mehr als das* in diesem Sinne als postmodernistischen Adoleszenzroman, so erweitert sich auch das utopische Bedeutungspotenzial des Romans. Zwar macht von Glasenapp darauf aufmerksam, dass vielen Hybridisierungen von Utopie und Adoleszenzroman »ein doppelsinniger, polyvalenter Charakter inhärent ist, der dem Leser auch die Möglichkeit offeriert, die Anteile des Utopischen [...] nicht wahrzunehmen – sie zu überlesen« (Glasenapp 2012, S. 73). Im Falle von *Mehr als das* eröffnet sich jedoch zugleich eine andere Möglichkeit: Eine postmodernistische Haltung, wie sie in der Figur Seth zur Anschauung gebracht wird, kann durch die Hybridisierung der beiden Gattungssysteme nicht nur als Ergebnis eines individuellen Entwicklungsprozesses, sondern auch als gesellschaftliche Vision verstanden werden. Eine solche Lektüre wird vor allem durch Kapitel 79 nahegelegt. Seth erlebt hier eine Art Vision, in der alle Menschen, die ihm in der VR und der physischen Realität nahestehen, »in einem milchig weißen Raum« (Ness 2014, S. 489) zusammen an einem Tisch sitzen und essen. Der Bezug zur Utopie als literarischer Gestaltung eines »Nicht-Ortes«⁵ wird vor allem durch folgende Beschreibung des Raums hervorgehoben, in dem die BewohnerInnen der beiden inkommensurablen Welten zusammen sind: »Dies ist kein Ort. Kein Ort, den er je gesehen hat. Kein Ort, der je existiert hat« (ebd.). Noch einmal werden im Rahmen dieser utopischen Vision alle bisher ins Spiel gebrachten Erklärungsansätze für die geschilderten Erlebnisse Seths aufgerufen – »Dies ist keine Erinnerung«; »Und wie ein Traum kommt es mir auch nicht vor«; »Ist dies der Tod?« (ebd., S. 491) –, ohne dass einer davon als wahr oder unwahr markiert würde. Kapitel 79, so scheint es, repliziert *en miniature* das Konstruktionsprinzip des Romans, die Inszenierung radikaler Pluralität, und stellt dieses Prinzip in einen dezidiert utopischen Kontext.

5 Der Gattungsname ergibt sich aus der – nach den Regeln der griechischen Grammatik unzulässigen – Verbindung von *ou* (nicht) und *topos* (Ort).

Fazit

Die diversen Pluralisierungsstrategien, die in *Mehr als das* zum Einsatz kommen und auf die jenes Wirkpotenzial zurückzuführen ist, das in der anfangs zitierten Rezension als »Mindfuck« bezeichnet wird, konnten durch das Heterotopie-Konzept systematisch zusammengeführt, in ihrer Spezifik genauer bestimmt, auf ihre Funktion hin befragt und gattungsgeschichtlich situiert werden. Da *Mehr als das* radikale Pluralität im Sinne von Widerstreitsituationen auf verschiedenen Ebenen inszeniert, kann der Roman als ästhetische Realisierung einer postmodernistischen Haltung im Sinne Lyotards wie auch als Plädoyer für eine solche gelesen werden. Aus vielen Einzelbeobachtungen entstand so eine neue Gesamtperspektive auf diesen komplexen, rätselhaften und irritierenden Text. Darüber hinaus lassen sich aus der Applikation des Heterotopiekonzepts auf *Mehr als das* Impulse zu einer weiteren gattungspoetologischen Ausdifferenzierung vorliegender Ansätze zur Konzeptualisierung des postmodernen Adoleszenzromans ableiten. Zentral wäre hier die Unterscheidung zwischen postmoderner und postmodernistischer Literatur als nur einer unter mehreren einflussreichen Strömungen in der Postmoderne (Leiß 2010, S. 30). Postmodernistische Literatur wäre demnach immer auch postmodern, was umgekehrt jedoch nicht gilt. Diese Differenzierung hat sich im Falle der literarischen Utopie als gattungstheoretisch hoch funktional erwiesen. Dass sie auch im Falle des Adoleszenzromans von Nutzen sein könnte, zeigt sich, wenn man verschiedene Merkmale des postmodernen Adoleszenzromans auf *Mehr als das* bezieht: Nach Gansel etwa hat der typische Protagonist »die Chance aus vielen Optionen zu wählen, er muss nicht einzig um Sinn- und Orientierungsverluste trauern, sondern kann vielmehr offensiv mit einer ›bunten Vielfalt‹ von Erklärungen, Deutungsmustern, Methoden, Techniken, Lebensstilen umgehen« (Gansel 2000, S. 372). Dies trifft auf Seth, wie wir ihn am Ende des Romans präsentiert bekommen, in vollem Umfang zu: Er steht der radikalen Pluralisierung nicht nur seiner Umwelt, sondern auch der Pluralisierung seines eigenen Ichs durchaus positiv gegenüber. Dass damit allerdings »die angestrenzte Suche der Figuren nach einer eigenen Identität oder nach dem Sinn des Daseins« ersetzt werde durch »die immer wieder neue Suche nach Erlebnissen« (ebd., S. 380) ist eine Beschreibung, die Seths Bestrebungen konträr entgegensteht. Nach Kaulen ist der postmoderne Adoleszenzroman mit Blick auf seine Figurenkonzeption durch den »Verzicht auf das Ziel der Ich-Identität, jedenfalls im gängigen Sinn des Erwerbs eines kohärenten und stabilen Selbstentwurfs, gekennzeichnet« (Kaulen 1999, S. 10). Dies trifft auf *Mehr als das* uneingeschränkt zu. Dass diese »postmoderne Polyvalenz des Ichs« allerdings mit einer »unbedingte[n] Bejahung des Hedonismus« einhergehe (ebd.), kann für Ness' Roman keineswegs bestätigt werden.

Dass gängige Konzeptualisierungen des postmodernen Adoleszenzromans wie die Gansels oder Kaulens⁶ in ihrer Anwendung auf *Mehr als das* zu solch ambivalenten Ergebnissen führen, lässt sich damit erklären, dass diese Konzeptualisierungen die Bejahung radikaler Pluralität in der Literatur (sei es auf der Figurenebene oder auf der Darstellungsebene) als Ausdruck von oder Kommentar zu jener Haltung relativistisch-synkretistischer Beliebigkeit verstehen, die als postmodernes *anything goes* berühmt-berüchtigt geworden ist (Leiß 2010, S. 102–108).⁷ Zumindest im Falle von *Mehr als das* erscheint es jedoch wesentlich schlüssiger, radikale Pluralität in *histoire* und *discours* als Ausdruck

⁶ Einen detaillierten Überblick und Vergleich der Konzeptualisierungen des postmodernen Adoleszenzromans von Gansel und Kaulen hinsichtlich ihrer jeweiligen Leistung bietet Wagner 2007, S. 94–117.

⁷ Viele TheoretikerInnen der Postmoderne haben argumentiert, dass den Proklamationen des *anything goes* eben keine postmodernistische Haltung zugrunde liegt, sondern vielmehr eine

einer postmodernistischen Haltung im oben beschriebenen Sinne zu deuten. Die Pluralisierung von Sinn und die Orientierungslosigkeit (Gansel 2000, S. 372), die sich in den ProtagonistInnen postmoderner Adoleszenzromane spiegeln, sollten daher nicht pauschal mit oberflächlicher Erlebnisorientierung und einem Verlust von Moral und Verantwortung seitens der Figuren gleichgesetzt werden. Ebenso wenig sollten radikale Pluralisierungsstrategien auf der Ebene des *discours* allgemein als »radikal standpunktlose [...] Darstellungsweise« gelesen werden, wie sie Ewers dem postmodernen Jugendroman attestiert (Ewers 2013, S. 82). Denn der Postmodernismus stellt durchaus einen moralischen ›Standpunkt‹ dar, beruht er doch auf der Überzeugung, dass der Widerstreit inkommensurabler Standpunkte und Denkart zu bezeugen und auszuhalten ist, wenn seine gewaltsame Auflösung verhindert werden soll (Leiß 2010, S. 102–109).

Wenn also Kaulen bemerkt, dass der Adoleszenzroman der Postmoderne »mit dem Verzicht auf das Ziel der Ich-Identität [...] an den Grundlagen der Gattung gerüttelt und diese, streng genommen, aufgesprengt« habe (Kaulen 1999, S. 10) und Ewers einen postmodernen Adoleszenzroman gar als »Widerspruch in sich« bezeichnet (Ewers 2013, S. 76), so scheint mir vor dem Hintergrund meiner Lektüre von Ness' *Mehr als das* eine Differenzierung angebracht: Mit Blick auf eine bestimmte Ausprägung des postmodernen Adoleszenzromans mögen derlei Einschätzungen ihre Berechtigung haben – gerade bezüglich seiner postmodernistischen Variante hingegen wäre es passender, von einer neuen Spielart der Gattung zu sprechen: Denn auch die Bejahung radikaler Pluralität (inklusive der Pluralisierung des eigenen Ichs) kann Ausdruck und Ergebnis einer existenziellen Suchbewegung sein, wie sie für den Adoleszenzroman gattungskonstitutiv ist.

dezidiert modernistische, die sich aus der Trauer über die *condition postmoderne* speist. So schreibt etwa Steuermann: »[N]othing is more nostalgic than the disappointment of a pseudo-postmodern position

which, when recognizing the impossibility of an absolute grounding of norms, dismisses the problem of normativity and therefore the problem of critique in an ›anything goes‹ (Steuermann 1992, S. 112).

Primärliteratur

Ness, Patrick (2014): *Mehr als das*. A. d. Engl. von Bettina Abarbanell. München: cbt [engl. EA 2013]

Sekundärliteratur

Baudrillard, Jean (1978): *Die Agonie des Realen*. Berlin

BuechersuechtigesHerz (2014): Anders! <https://www.lovelybooks.de/autor/Patrick-Ness/Mehr-als-das-1078366521-w/> [Zugriff: 22.07.2020]

Bugajska, Anna (2017): Baudrillard's glæsisvellir: Norse myth of the third order in *More Than This*. In: *Kultura i Polityka* 21, S. 59–66

Ewers, Hans-Heino (2013): *Jugendroman und Jugendromanforschung. Eine erneute Bestandsaufnahme*. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2012/2013. Frankfurt/M., S. 71–90

Gansel, Carsten (2000): *Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne*. In: Lange, Günther (Hg.): *Taschenbuch der Kinder und Jugendliteratur. Grundlagen. Gattungen*. Bd. 1. Baltmannsweiler, S. 359–399

Glasesapp, Gabriele von (2012): *Apokalypse now! Formen und Funktionen von Utopien und Dystopien in der Kinder- und Jugendliteratur*. In: Ewers, Hans-Heino/Glasesapp, Gabriele von/Pecher, Claudia Maria (Hg.): *Lesen für die Umwelt. Natur, Umwelt und Umweltschutz in der Kinder- und Jugendliteratur*. Baltmannsweiler, S. 67–86

- Hollm, Jan (2016): Erträumte Welten auf Englisch. Vision und Traum in der britischen und nordamerikanischen Utopie und Dystopie. In: *kj&m* 68, H. 4, S. 35–44
- Kaulen, Heinrich (1999): Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. In: *1000 und 1 Buch*, H. 1, S. 4–12
- Leiß, Judith (2008): Manipulation durch Simulation: Zur Bedeutung künstlicher Wirklichkeiten für die Stabilität utopischer Gesellschaftssysteme. In: Füllmann, Rolf et al. (Hg.): *Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rudolf Drux zum 60. Geburtstag*. Bielefeld, S. 253–264
- Leiß, Judith (2010): Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie. Bielefeld
- Lyotard, Jean-François (1986): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. A. d. Franz. von Otto Pfersmann. Vollst. überarb. Fassung. Graz [u. a.]
- Lyotard, Jean-François (1989): *Der Widerstreit*. A. d. Franz. von Joseph Vogl. 2., korrigierte Aufl. München
- Mărginean, Alexandra (2016): Mirroring Dystopias and Dystopian Mirrors in Patrick Ness' *More Than This*. In: *Romanian Economic and Business Review*, Vol. 11, Issue SI, S. 107–118. <https://link.gale.com/apps/doc/A612695295/AONE?u=koeln&sid=AONE&xid=9d04adae> [Zugriff: 26.02.2020]
- Masson, Sophie (2018): Angel Time in the Undiscovered Country: The Cultural and Philosophical Context of Contemporary Afterlife Fiction for Young Adults. [Vortrag.] <https://une-au.academia.edu/SophieMasson/Conference-Presentations> [Zugriff: 26.02.2020]
- Sargent, Lyman Tower (1994): The Three Faces of Utopianism Revisited. In: *Utopian Studies. Journal of the Society for Utopian Studies* 5, H. 1, S. 1–37
- Splitterherz (2014): Irgendwie mehr als man denkt! <https://www.lovelybooks.de/autor/Patrick-Ness/Mehr-als-das-1078366521-w/> [Zugriff: 22.07.2020]
- Steuermann, Emilia (1992): Habermas vs Lyotard. Modernity vs Postmodernity? In: Benjamin, Andrew (Hg.): *Judging Lyotard*. London [u. a.], S. 99–118
- Turner, Victor (1987): Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. In: Spiro, Melford E./Helm, June (Hg.): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Seattle, S. 3–19
- Wagner, Annette (2007): *Postmoderne im Adoleszenzroman der Gegenwart. Studien zu Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Benjamin von Stuckrad-Barre und Alexa Hennig von Lange*. Frankfurt/M.
- Weltentraeumerin (2019): *Mindfuck*. <https://www.lovelybooks.de/autor/Patrick-Ness/Mehr-als-das-1078366521-w/> [Zugriff: 22.07.2020]

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 zur Heterotopie als postmodernistischem Subgenre der Utopie promoviert. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind inklusive Literaturdidaktik, Wertebildung im Literaturunterricht sowie die literarische Konstruktion sozialer Kategorien.

»A Dream of a Dream«

Selbstreflexives Träumen in der Kinder- und Jugendliteratur

JOANNA NOWOTNY

»A Dream of a Dream«

Dreaming as a Metafictional Device in Children's and Young Adult Literature

This article analyses the relationship between dreaming, art and identity in Franz Hohler's *Tschipo* (1978) and Maggie Stiefvater's *The Raven Cycle* (2012–2016) and *The Dreamer Trilogy* (2019–). At the centres of their fictional universes lies the fantastic ability of specific characters to take things out of their dreams; an ability which is both a plot element and a narrative principle. In *Tschipo*, dreaming is used in analogy to storytelling, with the storyteller inventing worlds that are so vibrant that the audience is unable to discern what is ›real‹ and what is ›just‹ invented or dreamed. In Stiefvater's books, the character of the dreamer is revealed to be a kind of artist who thrives on the thrill of creation and transgression. In all the texts, the concept of taking things out of dreams is transgressive on two levels: Formally, it is used to subvert traditional storytelling and to question the role of the narrator. In terms of plot, it is employed in order to articulate nonnormative identities, lifestyles and desires. By using dreaming as a central narrative device, *Tschipo*, *The Raven Cycle* and *The Dreamer Trilogy* are therefore highly metafictional, revealing that literature addressed to younger audiences participates in a cultural conversation about fact and fiction, and draws on narrative strategies similar to those employed in literature addressed to adults.

In Franz Hohlers *Tschipo* (1978), dem ersten Teil einer Trilogie, erlebt ein Schweizer Junge Abenteuer auf seltsamen Inseln. Und in Maggie Stiefvaters Serien *The Raven Cycle* (2012–2016) und *The Dreamer Trilogy* (2019–) bekämpft ein amerikanischer junger Erwachsener mit Namen Ronan Lynch magische Gefahren. Was haben *Tschipo* und Ronan gemeinsam? Eine seltsame Gabe: Von ihren Träumen bleibt am Morgen etwas zurück.

Das Motiv von Dingen oder Lebewesen, die die Grenze zwischen Traum und Realität überschreiten, ist aus Kinderbilderbüchern bekannt, wird dort jedoch kaum systematisch eingesetzt (Solte-Gresser 2017, S. 363). In *Tschipo* und in Stiefvaters Serien wird es zu einem Hauptmotiv – der ›magische¹ Traum ist Handlungselement und Reflexionsobjekt zugleich. Dieser Befund lässt sich textgenetisch erhärten: So geht es schon in den Worten des ersten handschriftlichen Konzepts von *Tschipo*, das sich im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) erhalten hat, darum, dass »einer träumt, und nachher ist das, wovon er träumt, im Zimmer«,² während Stiefvater vielfach Auskunft darüber gibt, dass Ronans grenzüberschreitende Magie der Ursprung ihres erzählerischen Universums

1 Ronans Fähigkeit wird explizit als Magie bezeichnet in Serien, die sich in das Genre Fantasy einordnen und die bei *Scholastic* erscheinen, einem Verlag, der vor allem durch die amerikanische Ausgabe der *Harry Potter*-Serie berühmt wurde. In *Tschipo* dagegen, einige Jahrzehnte früher und

im Kontext einer märchenhaften Kinderliteratur erschienen, fällt der Begriff nicht.

2 Das Material liegt im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern unter der Signatur Hohler-A-03-c-01/01 (Teil 1).

war und als Beweis einen ersten handschriftlichen Entwurf aus ihren Teenagerjahren anführt.³

Da die Anlage der untersuchten Texte selbst ständige Grenzüberschreitungen mit sich bringt und Träume und intradiegetische Wirklichkeit nicht klar zu unterscheiden sind, nehmen die Texte überhaupt traumähnliche Züge an. Was in den Erzähluniversen erlebt wird, widerspricht oft den kausallogischen Regeln der empirischen Realität. Fragt man nach der Funktion des Traums in *Tshipo*, *The Raven Cycle* und *Call Down the Hawk* (2019), dem ersten Teil der *Dreamer Trilogy*, geht es deshalb nicht ›nur‹ um literarische Darstellungen erfundener Träume, sondern um die gesamte narrative Anordnung der Texte – der Traum ist nicht nur Thema, sondern auch Konstruktionsprinzip dieser Werke der Kinder- und Jugendliteratur, oder, in Steinleins Worten: Er ist Motiv und Modell zugleich (vgl. Steinlein 2008, S. 72f.). Wenn Alt formale Verfahren wie die Verzerrung raumzeitlicher Koordinaten, Überblendungen sowie die radikale Subjektivierung als typisch für die Erzählökonomie des Traumes ausmacht (vgl. Alt 2011, S. 353ff.), die von der Literatur übernommen wird, so bieten Hohlers und Stiefvaters Werke hier ausgezeichnetes Anschauungsmaterial. Sie arbeiten auch mit Verschiebungen, Verdichtungen, Metaphorisierungen und Grenzüberschreitungen, den Verfahren, die Schmitz-Emans in Traumtexten entdeckt (vgl. Schmitz-Emans 2005, S. 88–91), zumal ja die Idee einer Grenzüberschreitung die Basis der wundersamen Fähigkeiten ihrer Figuren bildet. Und wie die Romane von Jean Paul, auf die sich Schmitz-Emans bezieht, sind *Tshipo* und Stiefvaters Serien überaus selbstreferentiell; sie verwenden den Traum, um über Erzählen und Kunst zu reflektieren.

Auf diesen letzten Aspekt möchte ich mich hier konzentrieren, also auf den Traum als Element und Verfahren eines selbstreflexiven Erzählens. Die Frage nach mit dem Traum verbundenen metafiktionalen Signalen in der Kinder- und Jugendliteratur ist insofern relevant, als Selbstreflexivität in Texten oft als besonders avanciertes künstlerisches Merkmal einer ›ernsthaften‹ Literatur begriffen wird. Es geht somit auch darum zu zeigen, dass kinder- und jugendliterarische Texte auf ähnliche Weise die Ästhetik und Literarizität des Traums fruchtbar machen wie die sogenannte Erwachsenenliteratur.

Erzählen und Träumen

In *Tshipo* wird heterodiegetisch erzählt – doch obwohl die Erzählinstanz keine Figur in der Welt ist, hat sie eine erstaunlich starke Rolle. So findet sich schon auf der zweiten Seite der Neuausgabe bei dtv die folgende Ansage: »Bevor ich jetzt richtig von diesem Tshipo [...] zu erzählen anfangen, muss ich euch aber noch etwas sagen« (Hohler 2006, S. 6). Die Leserschaft wird geduzt, da der »Kinderroman«⁴ ein spezifisches, junges Zielpublikum hat. Und sie wird in einem Vorwort direkt angesprochen, von einer ›Figur‹, die von sich spricht, aber keines ihrer Attribute nennt, sondern eben nur dies: Sie ist ein Erzähler oder eine Erzählerin. Und es sind Zweifel am Wahrheitsgehalt des Erzählten angebracht, denn diese Erzählstimme stilisiert sich dezidiert als äußerst unzuverlässig:

³ <https://two-of-swords-621.tumblr.com/post/174208543827/maggie-my-love-will-you-show-us-more-of-your>; mit Dank an Tiffany Her.

⁴ In den Worten des Umschlags der Erstausgabe (Luchterhand 1978).

Was ich hier erzähle, ist alles nicht wahr. Ich habe es erfunden. [...]

Dann möchte ich euch aber noch – jawohl, jetzt fange ich dann gleich an! –, dann möchte ich euch aber noch etwas versprechen. Ich kann so gut Geschichten erzählen, dass ihr mit der Zeit ganz vergesst, ob es diesen Tschipo wirklich gegeben hat oder nicht.

Wenn man nämlich lange genug an etwas denkt, dann wird es plötzlich auch irgendwie wahr. Es ist eben nicht so, dass alles, was man bloß im Kopf hat, unwahr ist, und alles, was es sonst gibt, wahr. Manchmal ist das, was man im Kopf hat, viel wahrer als das, was es sonst gibt. (Ebd., S. 6 f.)

Tschipo ist gerahmt wie eine mündliche Erzählung, zum Beispiel eine Gutenachtgeschichte, der eine Gruppe Kinder lauscht. Betrachtet man die Entstehungsgeschichte des Texts, überrascht dies nicht. Der erste vollständig erhaltene Entwurf des Romans befindet sich im SLA in einer Mappe, die von Hohler mit »handschriftl. Notizen aus Thassos, Sommer 1976, als ich die Gesch. meinem 5-jährigen Sohn Lukas erzählte« beschrieben ist.⁵ Hohler war also tatsächlich zuerst einmal der (mündliche) Erzähler von *Tschipo*.

Gerade in diesem Entwurf, in dem schon alle wichtigen Handlungselemente von *Tschipo* vorhanden sind, finden sich allerdings noch keine Spielereien, anhand derer über den Status des Erzählens reflektiert wird. Ebenso wenig gibt es Stellen in der Diegese, an denen sich eine Erzählstimme später kurz einschaltet, wie etwa hier im publizierten Text: »Und wisst ihr, was Tschako sagte? – Genau! Wie seid ihr da nur draufgekommen?« (Ebd., S. 172) Einzig die Figurenstimme von Tschako, einem anderen mächtigen Träumer und erwachsenen Freund Tschipos, darf schon in diesem Entwurf jeweils bemerken, dass es das, was die beiden erleben, eigentlich gar nicht geben dürfte, dass es wie eine gute Geschichte erscheine.

Im Vorwort von *Tschipo* wird also ein Gegensatz eröffnet zwischen wahren und erfundenen Geschichten und dann gleich wieder kassiert, denn Kopfgeburten können »viel wahrer« sein als die sogenannte Realität. Damit wird stark metafikional erzählt: Der künstliche Charakter der Erzählung wird expliziert und eine willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit paradoxerweise zugleich untergraben und gefordert, da die Geschichte *als erfundene* aufgewertet wird. Der Status der sogenannten »Realität« wird in Zweifel gezogen (in *Tschipo in der Steinzeit*, dem dritten Teil der Serie, wird sogar ausdrücklich die Frage gestellt: »[T]räumen wir die ganze Zeit und wissen es nicht?«; Hohler 2000, S. 217). Der Erzähler singt ein Loblied auf das, was man »im Kopf« hat, auf die Imagination, und als perfektes Beispiel für sie dient der Traum, denn er simuliert Realität auf so lebendige Weise, dass er die Grenze zwischen dem Realen und dem Imaginierten durchlässig werden lässt. Träumer haben einen privilegierten Zugriff auf die Imagination, durch die sie ganze Welten erschaffen können. Der Stellvertreter des Träumers in der Wachwelt aber ist die ErzählerIn, denn sie ist es, die »so gut« erzählen kann, dass auch für die LeserIn/HörerIn die Grenze zwischen wahr und erfunden verschwimmt. Und ein besonders geeigneter Gegenstand für eine solche Erzählung ist natürlich wiederum ein Träumer, der Welten schafft.

Zum metatextuellen Erzählen gehört in *Tschipo* die fast wörtliche Wiederholung von Satz- und Diskussionselementen, die die Gemachtheit des Texts unterstreichen und ausdrücklich die vermeintlichen Gegensätze Realität – Fiktion thematisieren. Zu nennen ist hier ein kleiner Dialog zwischen Tschipo und Tschako, der sich sehr ähnlich immer wieder abspielt:

5 SLA-Hohler-A-03-c-01/01.

»[D]as ist keine Insel von Schwarzen⁶, das ist eine Insel, auf der alles aus Kohle ist, sogar die Leute.«
 »Gibt es das?«, fragte Tschipo.
 »Eigentlich nicht«, sagte Tschako.
 »Wieso sagst du eigentlich?«, fragte Tschipo.
 »Weil ... weil ...«, sagte Tschako, »das hier ist so eine Insel, und die dürfte es gar nicht geben.« (Hohler 2006, S. 39 f.)

Sieben Mal (ebd., S. 39 f., 52 f., 54, 84, 102, 132) findet ein solcher Dialog in *Tschipo* statt (und mehrfach auch in den anderen Teilen der Serie, z.B. in Hohler 2000, S. 217 f.), und beim sechsten Mal wird auf die Wiederholung eigens metatextuell aufmerksam gemacht, indem die Erzählstimme wiederum das Wort ergreift: »Und was meint ihr, sagte Tschako darauf? Erraten! ›Eigentlich nicht.‹ Und was meint ihr, sagte Tschipo darauf? Tja, ihr wisst wirklich alles!« (Hohler 2006, S. 132)

Traum im Traum: Verschachteltes Erzählen

Auf der Ebene einer nur sehr vage greifbaren ›Rahmenerzählung‹, die man *Ebene I* nennen könnte, wendet eine Erzählstimme sich also an ein Publikum oder eine Leserschaft; in der Diegese wird sodann auf mehreren weiteren Ebenen erzählt. Einerseits ist da die diegetische Realität, in der Tschipo mit seinen Eltern in einer nicht näher benannten Schweizer Stadt lebt. Schon diese Ebene, *Ebene II*, ist geprägt durch Vorkommnisse, die in der empirischen Realität fantastisch wären und in der Erzählung so auch wahrgenommen werden, denn von Tschipos Träumen bleibt etwas zurück, mal ein Geruch, mal ein Objekt, zum Beispiel Tannenzapfen oder Schokolade. Als Tschipo von Wasser träumt (ebd., S. 14–16) und die Eltern Zimmer und Wohnung überschwemmt finden, reicht es ihnen: Wohl nicht zufällig wird der Sohn erst nach einem lebendigen Traum zum Arzt geschickt, der auch auf das Bettnässen verweisen könnte.

Doch dann wird Tschipo auf die nächste Ebene der Erzählung geträumt: Tschako, ein Pilot, der vor einem Jahr spurlos verschwand und ein ebenso starker Träumer ist wie Tschipo, träumt ihn in die Südsee, oder vielleicht eher in einen Traum der Südsee. Man könnte hier also von *Ebene III* sprechen. Tschako und Tschipo reisen von Insel zu Insel, eine skurriler als die andere: Auf einer sind eben alle Menschen und Tiere aus Kohle, auf der zweiten fliegen die Fische und tauchen die Vögel; dann gelangen sie auf eine Insel mit Namen Snircirora, wo alles aus Gold ist, und nach Snurcurora, wo eine riesige Kommode alles Leben einsperrt. Die Kommode weist Hohler in Notizen zu *Tschipo* als »Symbol für Ordnung« aus, was belegt, wie bewusst er eine symbolische oder metaphorische Ebene seiner Erzählung mitdenkt.⁷

Die Übergänge von einer fantastischen Welt in die andere werden als Reisen imaginiert, auf denen nicht den Gesetzmäßigkeiten der Wachwelt entsprechende Dinge passieren, Inseln sich etwa plötzlich bewegen, was die Orientierung unmöglich macht (ebd., S. 130–136).

⁶ In der Erstausgabe ist noch durchweg von ›Neger‹ die Rede. In der Neuausgabe bei dtv kommt der Begriff zwar noch vor, wird aber als problematisch markiert und verworfen. Tschipo ruft: »[I]ch habe Negerhände!«, und wird von Tschako ermahnt: »[D]u solltest nicht von Negern sprechen, sondern von Schwarzen. Das ist anständiger« (Hohler 2006,

S. 38). Hier wird also die Macht thematisiert, die der Sprache innewohnt, was sich auszeichnet ins (Kinder-)Romanganze mit seiner Ermächtigung von Sprache und Erzählen fügt. Die Rolle, die *whiteness* in der Erzählung überhaupt spielt, wäre allerdings an anderer Stelle auch kritisch zu hinterfragen.

⁷ SLA-Hohler-A-03-c-01/02.

Die erzählte Welt weist traumtypische Elemente auf, also Elemente, die auch in der Traumforschung als kennzeichnend für ihren Gegenstand gelten,⁸ zum Beispiel die Aufhebung räumlicher oder zeitlicher Grenzen und der Verstoß gegen physikalische und logische Gesetzmäßigkeiten. Spätestens hier wird damit auch unklar, auf welcher Ebene wir uns genau bewegen: Handelt es sich durchgängig um *Ebene III*, stellt jede Insel eine eigene Ebene dar – worauf die deutlichen Übergänge zwischen den Welten ebenso hindeuten könnten wie ihre Transformation im Verlauf der Geschichte –, also *Ebene VI, V* etc., oder ließe sich das Erzählte am besten als *Ebene III.1, III.2* usw. konzipieren? Am Schluss des »Kinderromans« enthüllen Tschipo und Tschako den letzten, großen Traum: Auf der Insel Snarcarora schläft ein König, der so mächtig ist, dass sein Träumen die ganze Umwelt buchstäblich verwandelt hat. Snarco der Vierte, der König von Snarcarora, »träumt alle die Sachen, die wir erlebt haben, und wacht nicht auf und wacht nicht auf, und niemand kann ihn wecken« (ebd., S. 159). Der »grosse Schläfer«, in den Worten einer Notiz im Literaturarchiv,⁹ verweist auf den Klassiker der Kindertraumliteratur, genauer auf seinen zweiten Teil: Lewis Carrolls *Through the Looking Glass*, die Fortsetzung von *Alice's Adventures in Wonderland*.¹⁰ Dort wird in den Kapiteln »Tweedledum and Tweedledee« und »Which dreamed it?« die Frage aufgeworfen, wer die ganze Geschichte eigentlich geträumt hat, und ein Kandidat ist der rote König, der während der Geschehnisse schlafend unter einem Baum liegt:

Now, Kitty, let's consider who it was that dreamed it all. [...] You see, Kitty, it must have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course – but then I was part of his dream, too! (Carroll 1872, S. 221f.)

Im ersten Teil der *Tschipo*-Serie ist die Sache klar: Tatsächlich entpuppt sich ein großer Teil der diegetischen Realitätsebenen als Traum einer Königsfigur.

Der Protagonist Tschipo ist es jeweils, der auf den verwunschenen Inseln wieder Normalität einkehren lässt, und zwar dank seiner magischen Träume, teilweise verbunden mit magischen Worten (vgl. Hohler 2006, S. 42). So wird Aufmerksamkeit auf die Sprache gelenkt. Sie ist mächtig; Worte helfen bei der Überschreitung der Grenze zwischen »Traum« und »Realität«, wie ja schon programmatisch im Vorwort bemerkt. Und auch am Schluss kann Tschipo helfen: Abermals durchbricht er mit seinen träumerischen Fähigkeiten die Ebenen der diegetischen Realität(en), und plötzlich ist seine Schulklasse aus *Ebene II* auf der magischen Insel und weckt den König durch übermütige Spiele.

Traummarkierungen funktionieren in Texten üblicherweise ähnlich wie Fiktionalitätssignale; sie geben der LeserIn Hinweise darauf, ob das Dargestellte ein Traum oder eine binnendifiktionale Wirklichkeit ist. Durch die zahlreichen Einschlaf- und Aufwachszenen, die aus der Verwendung des grenzüberschreitenden Träumens als Handlungselement in *Tschipo* resultieren, wird aber gerade völlig unklar, welche Vorkommnisse »real«, welche aber ein Traum (im Traum) sind. Denn Tschipo und Tschako reisen anscheinend durch ineinander verschachtelte Träume: Tschako träumt Tschipo in seinen eigenen Traum, der selbst wiederum nur ein Traum des Königs ist, zu dessen Rettung Tschako aber auf der Ebene der diegetischen Realität, also *Ebene II*, gerufen wurde (er sollte Weckpillen nach Snarcarora bringen). Darauf folgen diegetische Ebenen, die sich

⁸ Vgl. dazu Solte-Gresser 2011, S. 253, 43.

⁹ SLA-Hohler-A-03-c-01/01.

¹⁰ Auch Kinderbilderbücher spielen gerne mit intertextuellen Verweisen auf Carroll, wie Solte-Gresser zeigen konnte (2017, S. 348f.).

zwar erzählen, aber nicht eindeutig zählen lassen: Zahlreiche Schlaf- und Aufwachszenen sowie prononcierte Übergänge von einem Zustand in den anderen evozieren bei der LeserIn eine Unsicherheit darüber, wie viel diegetische ›Realität‹ den einzelnen Szenen zukommt. Und alle Geschehnisse werden von einer Erzählstimme vermittelt, die auf der Durchlässigkeit der Grenze zwischen Realität und Traum insistiert und die ihre Figuren selbst unsicher darüber sein lässt, wie viel Realitätsgehalt dem Erlebten innewohnt. Alles scheint genau an der Grenze zwischen Träumen und Wachen angesiedelt, in einer Zone, die keine scharfen Konturen hat. Perfekt dazu passt das Ende der Geschichte: Tschipo und Tschako befinden sich in einem Schwellenraum und einem Zustand des Übergangs, nämlich »hoch über den Mittelmeerwolken«, wo sie »ihrer Heimat entgegenschwebten« (ebd., S. 172); man könnte sich hier auch einen Schwellen- und Schwebezustand zwischen Träumen und Wachen vorstellen. Und sie endet mit der bekannten Frage: »Glaubst du überhaupt, dass wir das alles erlebt haben?« [...] »Eigentlich nicht« (ebd.). Der Status der gesamten Erzählung bleibt damit fraglich; der Traum als Motiv und ästhetisches Verfahren verunsichert Figuren und Leserschaft zugleich und problematisiert die Rolle des Erzählers.

Der Träumer als Künstler

Auch in Stiefvaters *The Raven Cycle* und *Call Down the Hawk*, dem ersten Teil der *Dreamer Trilogy*, werden Träumen und Sprache oder Erzählen gemeinsam verhandelt. Um mit Solte-Gresser zu sprechen: »Worte oder andere Zeichen erhalten eine irritierende und magisch anziehende symbolische Aufladung« (Solte-Gresser 2011, S. 257), ähnlich wie in *Tschipo*, wo das »Hatschi!« des Protagonisten die ganze Umwelt zu transformieren vermag. Da ist zum Beispiel die magische Fähigkeit von Ronans Freund Gansey, der nur mithilfe von Worten Realität(en) verändern kann (Stiefvater 2014, S. 258 f.). Oder da ist sein Freund Adam Parrish, der durch magische Worte ein Opfer bringt (Stiefvater 2012, S. 296) und mittels Tarotkarten, also bedeutungsschwangeren bildhaften Zeichen, die Zukunft lesen kann.

Der erste schöpferische Traum Ronans, dem die Leserschaft in *The Dream Thieves*, dem zweiten Teil von *The Raven Cycle*, beiwohnt, resultiert in einem Sprachinstrument in Form einer hölzernen Schachtel, in die »letters« eingraviert sind (Stiefvater 2013, S. 34). Der Traum wird deutlich als künstlerischer Schöpfungsakt imaginiert,¹¹ der mit einem »thrill of creation« (ebd.) einhergeht. Die Schachtel ist natürlich nicht direkt ein Text oder ein literarisches Werk. Doch sie ist ein Medium der Übersetzung vom Traumhaften ins Reale – »it's supposed to translate things. That's what it did in the dream« (ebd., S. 40). Die Materialität der Zeichen, »letters and words, [...] buttons [...] so small and [...] letters so precise that it was impossible to see how it [scil. the box] could've been made« (ebd.), wird hier als selbstreflexives Element eingesetzt. Die Box erlaubt auf wundersame Weise eine Übersetzung von der Sprache der Träume in die Sprache der Wachwelt, mit Buchstaben, die sich auf unlogische, »illogical«, Art bewegen (ebd., S. 41). Und dies ist die Leistung des Träumers: Er hat Zugriff auf eine Art Schreibmaschine für Träume.

Bei Stiefvater muss sich der Traumkünstler in seiner Kunst üben, um Höchstleistungen zu vollbringen. In *The Dream Thieves* träumt Ronan mithilfe von Pillen immer wieder, bis er fähig ist, das Auto Ganseys perfekt zu duplizieren. In *Call Down the Hawk* dann,

11 Vgl. zum Topos des Träumers als Künstler und *vice versa* auch Schneider 2018.

dem ersten Band der neuen Trilogie, ist er mühelos fähig, die Realität perfekt zu kopieren. Diese Fähigkeit wird sinnigerweise anhand eines Kunstgegenstands vorgeführt, eines Bildes nämlich, das Ronan im Traum kopiert und einer Gruppe von KunstfälscherInnen zeigt:

[T]his painting was nearly a perfect likeness of the original. It was [...] the painting that had taken them hours upon hours upon hours to copy [...].

A perfect and cunning forgery, as good as theirs. No. Better. Because it oozed with the same magnetic, otherworldly desire that the original had and that their copy had missed. This was not a real-world copy of a dream. This was a dream of a dream. Perfect. Beyond perfect.

And he'd done it in half an hour. (Stiefvater 2019, S. 290)

Ronans Zufriedenheit nach vollbrachter Schöpfung wird denn auch mit der eines Künstlers verglichen, wenn eine Figur beim Anblick seines arroganten Grinsens unwillkürlich an ein Zitat Dalís denkt: »*There are some days, Dalí had said, when I think I'm going to die from an overdose of satisfaction*« (ebd., S. 290, Hervorh. im Orig.).

Fälschen kann Ronan also nun perfekt – aber er kann noch viel mehr, wie schon durch die magnetisch-magischen Qualitäten des Bildes angedeutet wird. Ronan als selbstbewusster, geübter Träumer hat, in deutlich auf ein Künstlerdasein verweisenden Worten, einen »workshop«, in dem er »drafts« seiner Traumobjekte erarbeitet (Stiefvater 2019, S. 202). Und diese Traumschöpfungen gehorchen längst nicht mehr der Physik oder Logik (vgl. z. B. ebd. S. 82; 202). Sie sind Kunstprodukte, die Realität nicht mehr einfach abbilden, sondern ihre Regeln außer Kraft setzen. Ronan wird in den Texten dann sogar zu einer Art Schöpfer-Gott stilisiert, dessen Schaffenskraft keine Grenzen kennt: »It was possible that there were two Gods in this church«, denkt sein Freund Adam etwa an einer Stelle (Stiefvater 2014, S. 180; natürlich könnte man solche Konstrukte u. a. aus gendertheoretischer Sicht kritisch beleuchten¹²). Und Ronan hat sich einen *locus* erschaffen, dessen König er ist und der pure Traummagie atmet, jenseits realweltlicher Restriktionen. Dieser *locus*, genannt »Lindenmere«, nimmt vielleicht nicht zufällig die Form eines Waldes an (ebd., S. 53), sind Wälder doch in unserem Kulturraum spätestens seit Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* privilegierte Räume des Traumes und der magischen Gegenwelt.

Dieser Lesart folgend, könnte man behaupten, dass *The Raven Cycle* und der erste Teil der *Dreamer Trilogie* eine Art Theorie über Kunst enthalten: Kunst nährt sich aus einem Reservoir traumhafter Energien und beinhaltet eine Progression, von der bloßen Mimesis hin zur Innovation. Der »entwickelte« Künstler hat sich von der Nachahmung der Natur zugunsten des freieren Imaginierens gelöst. (Dafür jedoch bleiben beide Serien in ästhetischer Hinsicht relativ traditionellen Mustern verhaftet. Das Surreale kann zwar auf der Ebene der Erzählung schreckhaft in die scheinbare Normalität einbrechen, wird jedoch in eine kausallogisch verständliche Erklärung integriert, in der das Unverständliche eben genretypisch als »Magie« mit bestimmten Regeln fungiert.)

12 Auch andere Aspekte des Träumer-Narrativs wären hier relevant: So hat Ronans Vater sich anscheinend träumend eine Ehefrau erschaffen, die überaus sonnig, liebevoll und genderkonform ist.

Der »erwachsene« Traum: Erotik, queerness und Trauma

In *The Raven Cycle* und *The Dreamer Trilogy* gibt es magische, aber auch ganz »normale« Träume, ähnlich wie in der *Tshipo*-Serie, in der der Protagonist aufgrund seiner seltenen nächtlichen Abenteuer ja sogar zum Arzt geschickt wird. Damit werden zwei Traumwelten einander gegenübergestellt, eine – wie anzunehmen ist – der wissenschaftlichen Erklärung zugängliche Traumwelt der »Durchschnittsmenschen« und eine magisch-metaphysische Traumwelt der exzeptionellen Individuen. Doch auch Ronan träumt nicht nur schöpferisch, und in einem seiner nicht-magischen Träume wird ein enigmatisches Zeichen zum Thema und damit wiederum auch die Zeichenhaftigkeit des Texts selbst. Es handelt sich um das großflächige Tattoo auf Ronans Rücken:

[W]hen he fell asleep, he dreamt of the tattoo. [...] [T]onight he saw the tattoo itself, from behind, as if he was outside of his own body [...]. Adam was in the dream, too; he traced the tangled pattern of the ink with his finger. He said, »Scio quid hoc est.« As he traced it farther and farther down on the bare skin of Ronan's back, Ronan himself disappeared entirely, and the tattoo got smaller and smaller. It was a Celtic knot the size of a wafer, and then Adam, who had become Kavinsky, said, »Scio quid estis vos.« He put the tattoo in his mouth and swallowed it.

Ronan woke with a start, ashamed and euphoric. The euphoria wore off long before the shame did. (Stiefvater 2013, S. 230 f.)

Das Tattoo ist ein Zeichen für den unergründlichen, geheimniskrämerischen, auch gefährlichen Ronan, von dessen magischen Fähigkeiten die LeserIn erst im zweiten Buch der Serie erfährt, als eines seiner vielen »secrets« (ebd., S. 1 ff.). Es enthält keine Buchstaben, keine symbolischen Zeichen. Doch in diesem Traum ist das Tattoo – und damit Ronan selbst – lesbar wie ein Text. Es lässt sich entschlüsseln, und zwar ausgerechnet von den zwei jungen Männern, die Ronan erotisch begehrt: »Ich weiß, was das ist«, sagt Adam, und »ich weiß, was du bist« sagt Joseph Kavinsky, ein anderer Träumer, mit dem Ronan in *The Dream Thieves* ein zerstörerisches und zugleich erotisches Spiel treibt. Der Traum verrät hier etwas, was Ronan an dieser Stelle im Text noch nicht zugibt, nicht sich selbst und noch viel weniger anderen Figuren gegenüber, seine Hingezogenheit zu Männern nämlich. Ronan als Träumer, dessen Schöpfungen die Grenzen zwischen Traum- und Wachwelt überschreiten können, kollidiert mit einer normativen Ordnung auf mehr als einer Ebene. Er erschafft Dinge, die Sprache auf wundersame und unlogische (»illogical«) Weise verwenden, die also die symbolische Ordnung stören; und er begehrt auf eine Weise, die heteronormative Ordnungen verunsichert, sich dem *nom du père* und dem psychoanalytischen Idealnarrativ einer in die Heterosexualität mündenden Sozialisierung widersetzt.

Bisher wurden folgende Aspekte der Traum- und Kunsterzählungen Stiefvaters identifiziert: Der Träumer als Künstler hat einen privilegierten Zugang zur Imagination – ganz ähnlich wie in *Tshipo* –, er muss sich in seiner Traumkunst üben, und er kollidiert auf mehr als einer Ebene mit der normativen Ordnung, und zwar besonders auch in *sexualibus* – ganz anders als in *Tshipo*. Es wäre nun zu überprüfen, ob diese Kriterien auch auf andere Träumerfiguren in Stiefvaters Geschichten zutreffen. Da wäre zuerst einmal Kavinsky, der Ronan die intentionale »Traumarbeit«, also das Erschaffen von ganz konkreten Dingen überhaupt erst lehrt. Dieser Lernprozess ist gekennzeichnet durch erotisch aufgeladene Exzesse und Grenzüberschreitungen. Ronan träumt wie erwähnt wieder und wieder mithilfe von Pillen: Während die »Schlafpillen« und »Weckpillen«

(Hohler 2006, S. 50), die in *Tschipo* als Medien der Vermittlung zwischen zwei Welten vorkommen, noch relativ harmlos sind, sind diese Pillen gefährlicher. Sie sind eine Art Drogen, wie sie Kavinsky denn auch sonst offen konsumiert. Trinken, Autorennen und sexuelle Belästigung gehören zu seinen weiteren Lieblingsbeschäftigungen, und Ronan wird von ihm auf erotisch aufgeladene Weise angefasst, als er hilflos im durch Pillen induzierten Traumzustand ist (Stiefvater 2013, S. 321).¹³ Kavinsky ist also alles zugleich: ein geübter ›Künstler‹ oder besser Fälscher von realweltlichen Gegenständen, *queer* und gefährlich grenzüberschreitend.

Die bisher einzige weitere Träumerfigur, die zur erzählten Zeit am Leben ist, ist Jordan Hennessy aus *Call Down the Hawk*, die Anführerin des Kollektivs von Fälscherinnen, denen Ronan sein Können demonstriert. Hennessy ist zwar ausdrücklich Malerin und damit Künstlerin, aber eben ›nur‹ begabte Kopistin, ohne eigene Werke. Dies wird gespiegelt durch ihre Traumfähigkeiten oder besser deren Limitationen: Anstatt wie Ronan frei zu träumen, träumt Hennessy den immer gleichen Traum, in dem eine dunkle Entität (von ihr »The Lace« genannt) sie dazu bringen will, sie aus dem Traum zu holen und auf der Ebene der diegetischen Realität zu manifestieren. Auf der Ebene der *story* handelt es sich hier um einen mächtigen, magischen Gegner. Subtextuell ist der Traum aber zugleich ein *Trauma*, denn Hennessy ist nie über eine Szene hinweggekommen, die sie als junges Mädchen beobachten musste: den Suizid ihrer Mutter. Sie träumt nicht direkt von dieser (Ur-)Szene; erst Ronan bringt sie dazu, dieses Trauma explizit zu konfrontieren, was psychoanalytisch gesprochen etwa heißen könnte: ihre Traumbilder zu lesen und zu übersetzen und deren traumatischen Kern zu enthüllen. Stattdessen findet eine Verschiebung statt. Sie träumt von einer Dunkelheit, die sie und alle, die sie liebt, vernichten würde, sollte Hennessy sie in die Realität bringen (in einer metaphorischen Lesart könnte diese Dunkelheit etwa eine Depression sein). Hennessy ist also einem Wiederholungszwang unterworfen, wie er laut der psychoanalytischen Theorie für jedes Trauma bezeichnend ist.

Anstatt die Dunkelheit aus dem Traum in die Realität zu bringen, wogegen sich Hennessy verzweifelt wehrt, bringt sie das Einzige, was sonst in diesem Traum(a) greifbar ist: sich selbst. »*She always has the same dream?* He [Ronan] asked. Yes. *And she can't have it without bringing herself back?* Yes. That's why she sleeps in twenty-minute bursts«¹⁴ (ebd., S. 298, Hervorh. im Orig.). Sie kreiert Kopie auf Kopie ihrer selbst, Kopien, die immer abhängig bleiben von ihrer Erschafferin. Mit ihren Doubles lebt Hennessy ein wildes Künstlerleben, dessen baldiges Ende ihr schmerzlich bewusst ist, denn jede Kopie kostet sie etwas Lebenskraft: »This was how the story began: There would be thirteen Hennesseys, and then it would be over. Limited edition, signed by the artist, discontinued« (ebd., S. 296). Der Zusammenhang zwischen Träumen, Kopieren oder Fälschen und Kunst wird hier explizit gemacht, und gleichzeitig wird die ›Kunst‹ des bloßen Kopierens zu einer todbringenden; wer immer nur sich selbst kopiert, ist dem Untergang geweiht.

Hennesseys Geschichte inszeniert also eine Vielheit des Ich und dessen Spaltung, denn Selbstverdoppelung und Ich-Spaltung, beide typisch für literarische Traumdarstellungen in der ›Erwachsenenliteratur‹ (Solte-Gresser 2011, 255f.), gehen Hand in Hand. Hier

13 Aus der Perspektive der *Queer Studies* wäre die Darstellung Kavinskys als sexuell übergriffiger, queerer Antagonist sehr kritisch zu beleuchten.

14 Hier wird auf wissenschaftliches, aber unsicheres Wissen über das Träumen verwiesen, da Hennessys Fähigkeiten nur im REM-Schlaf auftreten,

in einer Schlafphase, die theoretisiert wurde als besonders verknüpft mit dem Träumen (vgl. Strauch/Meier 2004, S. 30–37). Allerdings ist das REM-Traummodell längst widerlegt (vgl. Gehring 2017, S. 158, FN 9; Kreuzer 2017, S. 52, FN 18).

geht es um die dunkle Seite des Traums und um seine Beziehung zum Trauma. Der Text ist selbstreflexiv auf mehr als einer Ebene: Anhand der TräumerIn verweist er auf seinen eigenen Status als Kunstobjekt und denkt zugleich über den Status des Selbst nach.

Das Verständnis von Identität, das in *Call Down the Hawk* zur Disposition steht, ist eigentlich postmodern. Der Mensch ist nicht mit sich selbst identisch und besteht aus konfligierenden Impulsen, die um eine leere Mitte kreisen. Dies wird unterstrichen durch die leicht divergierenden Persönlichkeiten der verschiedenen Doubles:

It sometimes seemed like the girls were colored by whatever Hennessy was feeling when she dreamt them [...]. When Brooklyn came to be, Hennessy was going through a season of joylessly burning her way through partners of every gender, making up for quality with quantity. A trail of exterminated hearts rubbed behind her. Nurture or nature? Brooklyn loved a good make-out session. (Stiefvater 2019, S. 297 f.)

Hennessy geht durch Phasen, sie ist nicht immer die Gleiche. Und auch sie ist an Exzessen interessiert, und auch sie ist *queer*, wie Ronan und Kavinsky. Auch ihr Leben widerspricht also der normativen Ordnung; Traum, Kunst und Subversion normativer Vorstellungen sind im erzählerischen Universum von *The Raven Cycle* und *Call Down the Hawk* miteinander verschränkt.

Um kurz zusammenzufassen: Tshipos und Ronans Fähigkeiten überschreiten Grenzen – sie können Dinge aus einer Welt in eine andere bringen. Der Traum fungiert in den untersuchten Texten als eine spezifische Realitätserfahrung und Realitätskonstruktion, die in Analogie zu künstlerischen Schaffensprozessen verläuft. In *Tshipo* ist der Erzähler der Künstler, der traumähnliche, täuschend lebendig wirkende Dinge oder eben Geschichten erschafft; er ist wie der Träumer, der Welten erschaffen und ineinander schachteln kann. Bei Stiefvater dagegen ist die Figur selbst der Künstler oder die Künstlerin; Ronan und Hennessy zapfen ein Reservoir von Traumenergien an, um fantastische Dinge zu erschaffen. Die Selbstreflexivität oder Metatextualität von *Tshipo*, *The Raven Cycle* und *Call Down the Hawk* konzentriert sich damit auf zwei verschiedenen Ebenen: in *Tshipo* vor allem auf der Ebene der Rahmenerzählung, bei Stiefvater auf der der Diegese.

Die Grenzüberschreitung wird in *Tshipo* für die Narration fruchtbar gemacht, indem ein irritierendes Spiel mit einem unzuverlässigen Erzähler getrieben wird, der sich so deutlich als unzuverlässig ausweist, dass er schon fast wieder zuverlässig scheint. Die Erzählung ist verschachtelt; bis ans Ende bleibt unklar, welche Vorkommnisse auf der Ebene einer diegetischen Realität liegen sollen, welche dagegen durch und durch traumhaft sind. Thematisiert wird damit der irritierende Status des Traums zwischen Realität und Fiktion und der fantastische Status von Fiktionen, die »wahrer« sein können als die vermeintliche Wirklichkeit.

Während *Tshipo* also Traumotive verwendet, um auf formaler Ebene die Grenzen eines Erzählens auszuloten, das sich an Kinder wendet, interessieren sich die Jugendserien *The Raven Cycle* und *The Dreamer Trilogy* für eine inhaltliche Störung der normativen Ordnung. Ronan als Traumkünstler überschreitet Grenzen, da er exzessiv lebt und auf nicht-normative, genauer *queere* Weise begehrt. Mit der Figur Hennessys wird zudem der traumatische Traum zum Thema: Ihre Träume ziehen eine Ich-Spaltung und -Vervielfachung nach sich. Hier unterscheidet sich die Jugendbuchserie von der Kinderbuchserie, in der Erotik und besonders *queere* Erotik ebenso wenig eine Rolle spielt wie Selbsthass, Selbstzerstörung oder traumatische Erfahrungen. Das jeweils verschiedene

Zielpublikum führt also trotz ähnlicher Prämisse zu einer unterschiedlichen Funktionalisierung des Traummotivs.

Es wurde gezeigt, dass Traumdarstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur die Subversion von gängigen Konventionen auf mindestens zwei Ebenen erlauben: der Ebene der Form, indem die Gemachtheit des Erzählten expliziert und über Fiktion und Faktualität reflektiert wird, und der Ebene des Inhalts, indem die Identitätskonstruktionen der träumenden Figuren volatil und nicht-normative Identitätsentwürfe artikulierbar werden. Kinder- und Jugendliteratur partizipiert damit an einem kulturellen Gespräch über Fakt und Fiktion und die Konsequenzen einer solchen Grenzziehung für die Identitätskonstruktion von Personen und Figuren, und sie kann in der Literarisierung des Traummotivs sehr ähnliche Verfahren verwenden und Fragen thematisieren wie die sogenannte Erwachsenenliteratur.

Primärliteratur

Carroll, Lewis (1872): *Through the Looking-Glass, And what Alice Found There*.

London: MacMillan & Co.

Hohler, Franz (2000): *Tschipo in der Steinzeit*. Ravensburg: Ravensburger [EA 1995]

Hohler, Franz (2016): *Tschipo*. München: dtv [EA 1978]

Stiefvater, Maggie (2012–2015): *The Raven Cycle*. New York: Scholastic (*The Raven Boys*, 2012; *The Dream Thieves*, 2013; *Blue Lily Lily Blue*, 2014; *The Raven King*, 2015)

Stiefvater, Maggie (2019): *Call Down the Hawk*. (*The Dreamer Trilogy*, Book 1)

London et al.: Scholastic (UK)

Archivmaterial

Das Material zu den *Tschipo*-Büchern befindet sich im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern unter den Signaturen A-03-c-01, A-03-c-09 und A-03-c-13

Sekundärliteratur

Alt, Peter-André (2011): *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München

Gehring, Petra (2017): *Träumen und Wachen im Schlaflabor. Die verschachtelte Realität des »Lucid Dreaming«*. In: Oster, Patricia / Reinstädler, Janett (Hg.): *Traumwelten. Texte, Bilder und cinematographische Visionen*. München, S. 155–174

Kreuzer, Stefanie (2017): *Erzähltes Traumwissen in Literatur und Film*.

In: Oster, Patricia / Reinstädler, Janett (Hg.): *Traumwelten. Texte, Bilder und cinematographische Visionen*. München, S. 47–77

Schmidt-Hannisa, Hans-Walter (2001): »Der Traum ist unwillkürliche Dichtkunst«.

Traumtheorie und Traumaufzeichnung bei Jean Paul. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, Bd. 35/36, S. 93–113

Schmitz-Emans, Monika (2005): *Redselige Träume. Über Traum und Sprache bei Jean Paul im Kontext des europäischen Romans*. In: Alt, Peter-André / Leiteritz, Christiane (Hg.): *Traumdiskurse der Romantik*. Berlin, S. 77–110

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

In: Schneider, Marlen / Sollte-Gresser, Christiane (Hg.): *Traum und Inspiration. Transformation eines Topos in Literatur, Kunst und Musik*. Paderborn [u. a.], S. 11–30

- Solte-Gresser, Christiane** (2011): »Alptraum mit Aufschub«. Ansätze zur literaturwissenschaftlichen Analyse von Traumerzählungen. In: Goumegou, Susanne / Guthmüller, Marie (Hg.): Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart. Würzburg, S. 239–262
- Solte-Gresser, Christiane** (2017): Traum-Bilder-Bücher. Wie Text und Bild gemeinsam das Träumen inszenieren. In: Oster, Patricia / Reinstädler, Janett (Hg.): Traumwelten. Texte, Bilder und cinematographische Visionen. München, S. 345–373
- Steinlein, Rüdiger** (2008): »Eigentlich sind es nur Träume«. Der Traum als Motiv und Narrativ in märchenhaft-phantastischer Kinderliteratur von E.T.A. Hoffmann bis Paul Maar. In: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 1, S. 72–86
- Strauch, Inge / Meier, Barbara** (2004): Den Träumen auf der Spur. Zugang zur modernen Traumforschung. Bern

Netzquellen

<https://two-of-swords-621.tumblr.com/post/174208543827/maggie-my-love-will-you-show-us-more-of-your> [Zugriff: 7.2.2020]

Kurzvita

Joanna Nowotny, Dr., Oberassistentin an der ETH Zürich. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie an den Universitäten Bern und Wien. Forschungstätigkeit, Lehre und zahlreiche Publikationen im Feld der deutsch-jüdischen Studien, der Comic und Game Studies und der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

»Lass dich nicht von Morpheus verführen ...«

Die Bedeutung von Träumen, Orakelsprüchen und Visionen in gegenwärtigen Mythenadaptionen

LAURA ZINN

»Don't Let Morpheus Seduce You ...«

Dreams, Oracles and Visions in Contemporary Retellings of Myths

Oracles and dreams, which had a prominent position in antiquity, appear in the wake of the success of Rick Riordan's *Percy Jackson* series as frequent motifs in retellings of myths in contemporary young adult fantasy. This article examines three examples: Josephine Angelini's *Starcrossed* trilogy (2011–2013), the first volume of Richard Normandon's eponymous series *La conspiration des dieux* (2009) and Daniela Ohms's two-volume *Insel der Nyx* (2013–2014). In these novels, the motifs serve to mirror typical topics of adolescence. Through their prophecies, the oracles circumscribe possible alternative futures, and the protagonists react by either not complying or trying to prevent fulfilment. To regain self-determination, most of the young protagonists, and at least at one point in the narration, rebel against the predictions. Dreams (including daydreams), on the other hand, allow them to explore different concepts of identities. Oracles and dreams therefore become symbols for the changes that occur during adolescence. In this way, the ancient myths are reduced to a backdrop, making these novels similar to other novels in the genre, which might account (to a certain degree at least) for the current popularity of retellings of ancient myths in young adult novels.

Begrenzungen durch Orakelsprüche und Eröffnung von Möglichkeiten durch Träume

In der Antike und den überlieferten antiken Mythen spielen Visionen bzw. Prophezeiungen und Träume – wie sich beispielsweise am Status des Orakels von Delphi als Omphalos (Giebel 2001, S. 7 f.) oder am vom römischen Philosophen Lukrez beschriebenen Beruf des Traumdeuters (Näf 2004, S. 90 f.) erkennen lässt – eine wichtige Rolle und nehmen ebenfalls politischen Einfluss (Trampedach 2015). Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch gegenwärtige Mythenadaptionen, allen voran Rick Riordans *Percy Jackson*-Reihe bzw. mittlerweile korrekter: Reihen, in denen Percy Jackson mitunter als Crossover-Figur auftritt, auf Orakel, Prophezeiungen, Visionen und Träume vermehrt zurückgreifen. Dies geschieht allerdings unter gänzlich anderen Vorzeichen, als dies in der Antike der Fall war, wie sich beispielsweise an Riordans noch nicht abgeschlossener Reihe *The Trials of Apollo* (2017–) beobachten lässt, in denen der gestürzte Gott Apollo das kontaminierte Orakel während verschiedener Abenteuer und durch das Lösen von Aufgaben wiederherstellen muss.

Sicherlich inspiriert vom Erfolg der ursprünglichen Pentalogie *Percy Jackson and the Olympians* (2005–2009)¹ ist mittlerweile eine ganze Reihe von Romanen ähnlicher

¹ Im Einzelnen: *The Lightning Thief* (2005), *The Sea of Monsters* (2006), *The Titan's Curse* (2007),

The Battle of the Labyrinth (2008) und *The Last Olympian* (2009).

Sujets erschienen, sodass man durchaus eine Ablösung des Vampirs als zeitweilige Trendfigur in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur durch das Re-Telling antiker Mythen, häufig mit einer zeitlichen Verortung in der Gegenwart, annehmen kann.² Es handelt sich bei diesem Rückgriff auf die Antike um ein internationales Phänomen, bei dem Mythologie, Traum und Orakelspruch bzw. Vision im Rahmen des fantastischen Kinder- und Jugendromans bzw. des Adoleszenzromans verhandelt werden. Diskutieren möchte ich dies an drei Beispielen: Josephine Angelinis *Starcrossed*- (dt. *Göttlich*-)Trilogie (2011–2013), Richard Normandons erster Band der gleichnamigen Reihe *La conspiration des dieux* (2009) [Die Verschwörung der Götter]³ und Daniela Ohms Zweiteiler *Insel der Nyx* (2013–2014).

In allen drei gewählten Beispielen lässt sich ein vergleichbarer Umgang mit dem Orakel bzw. den Zukunftsvisionen im Kontrast zu jugendlicher Selbstbestimmung, die zumeist über Tag- und Nachträume realisiert wird, beobachten.⁴ Dem Orakel kommt damit eine determinierende Funktion zu, die den jugendlichen ProtagonistInnen ein klar umrissenes Schicksal vorschreibt, wohingegen der Traum in seinen verschiedenen Ausprägungen zum Gegenschauplatz avanciert, der Handlungsspielräume und Selbstverwirklichungspotenziale ermöglicht. Die ProtagonistInnen mit ihren zumeist (halb-)göttlichen Abstammungen müssen sich ihren Platz in der fantastischen Weltordnung nicht nur gegen die in ihrer Göttlichkeit schier übermächtige elterliche Generation erstreiten, sondern auch ihre Selbstbestimmung gegen Orakelsprüche und Zukunftsvisionen durchsetzen lernen (Zinn 2018, S. 35 f.). Obwohl beides (sowohl Visionen als auch Träume) von Renate Lachmann zu den von fantastischer Literatur erzeugten ›Phantasmen‹ gezählt wird (Lachmann 2002, S. 22), stellt das hier in den Fokus genommene Textkorpus beides in strikter Dichotomie einander gegenüber: Orakelsprüche und Visionen erweisen sich als deterministisch und Handlungspotenziale begrenzend, wohingegen Träume diese zu erschließen helfen, Bedeutungsoffenheit suggerieren und Wege in die Selbstbestimmung weisen.

Determinierende Orakelsprüche

Die gegenwärtig bemühten Orakel stehen insofern in der Tradition ihrer antiken Vorgänger, als

die Tragödie davon lebt, dass die Menschen ihre Zukunft nicht kennen. Was die Tragödie jedoch sehr gut gebrauchen kann, ist unsicheres Zukunftswissen, nämlich das Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung. Orakel (Sehersprüche, Vogelzeichen usw.)

2 Als kleine Auswahl von Romanen aus deutsch-, englisch- und französischsprachiger Literatur seien genannt: Brodi Ashton's *Everneath*-Serie (2012–2014); Aimée Carters *Goddess Test*-Reihe (2011–2013); Joan Holubs und Suzanne Williams' aktuell 25-bändige *Goddess Girls*-Reihe (2010–2019), Helmut Kraussers *Die wilden Hunde von Pompeji* (2004); Daniela Ohms' *Harpyenblut* (2011); Rick Riordans Fortsetzungen der *Percy Jackson*-Reihe, u. a. die Pentalogie *Heroes of Olympus* (2010–2014) und die Darstellung ägyptischer Mythologie in der *Kane-Chronicles*-Trilogie (2010–2012), oder David Royers *Divano*-Dilogie (2015–2018).

3 Von Richard Normandons Roman (bzw. der gesamten daran anschließenden Romanserie) liegt bisher keine Übersetzung vor. Die zitierten Passagen aus diesem Roman sind daher von mir übersetzt. Das Originalzitat wird in den Fußnoten wiedergegeben.

4 Inwieweit diese ›westliche‹ Konzeption in US-amerikanischen, französischen und deutschsprachigen Texten eine internationale Tendenz aufweist, müsste an anderer Stelle noch näher überprüft werden.

bringen den Menschen, wie sie schon früh gemerkt haben, kein wirkliches Vorauswissen, obwohl man sie doch gerade deswegen eingeführt hatte. Bei einem Orakelspruch konnte man nie sicher sein, ob er tatsächlich das künftige Schicksal voraussagte oder mehrdeutig war oder gar absichtlich täuschen sollte. Um auf jeden Fall recht zu behalten, haben in historischen Zeiten die delphischen Priester bei ihren Orakelsprüchen die Mehrdeutigkeit zum Prinzip gemacht. (Seeck 2000, S. 235 f.)

Auch in den gegenwärtigen Mythenadaptionen wird in den Orakelsprüchen mit unsicherem Zukunftswissen gespielt, allerdings geht die Funktion der Prophezeiungen und Visionen darüber hinaus. Normandons *La conspiration des dieux* ist zu den wenigen Werken zu zählen, die zeitlich tatsächlich in der Antike verortet sind. Der anfängliche Handlungsort ist der Orakeltempel in Delphi:

[Sie [die Pythia] hat von einer immensen Katastrophe gesprochen, einem zu Staub zerfallenen Berg, dann begann sie zu schreien, ihre Augen traten aus den Höhlen hervor und sie sagte die Worte: *Am neunten Tag von heute an, das Erwachen des Menschenfressers, das Blut der Erde.* (Normandon 2009, S. 15, Herv. i. O.)]⁵

Der wiedergegebene Orakelspruch ist nach Vorlage antiker Orakelsprüche vage gehalten, indem lediglich verschiedene Bilder aneinandergereiht werden. Die anschließende Ermordung der Pythia macht eine weitere Klärung unmöglich. Während hier die aus dem Orakelspruch gedeutete Aufgabe des Helden in der Negierung des Orakelspruchs und damit der Selbstbestimmung des Schicksals liegt, wird in den meisten gegenwärtigen Jugendbüchern deutlich weniger subtil vorgegangen – so beispielsweise in Josephine Angelinis *Starcrossed*-Trilogie, wenn es an einer der zentralen Stellen des ersten Bands zum Orakelspruch kommt:

»Sibylle!«, sagte Daphne unerwartet und sprach Cassandra damit mit dem ältesten Titel des Orakels an. »Ich bitte dich, mir zu antworten! Wie können sich die Scions von den Furien befreien?« [...] »Der Deszendent muss hinabsteigen zu jenen, die nicht vergeben und nicht vergessen können. Der Deszendent wird die drei von ihrem Leid erlösen und die Häuser vom Teufelskreis von Blut für Blut befreien.« (Angelini 2013, S. 442)

Die Handlungsaufforderung ist im Orakelspruch bereits implementiert, es bleibt für die Protagonistin Helen als Deszendentin lediglich herauszufinden, *wie* die Aufgabe zu erfüllen ist – eine Frage, die den gesamten zweiten Band der Trilogie dominiert. Auch in Daniela Ohms' *Insel der Nyx*-Dilogie ergibt sich der Handlungsauftrag der Protagonistin Eleni aus einer sie betreffenden Prophezeiung: »Die Hesperiden suchen nach dem Mädchen, das die Sprache der Delfine spricht und in dem sich das olympische Blut mit dem Nachtblut der Insel vereint. [...] Laut der Prophezeiung sollst *du* dazu geboren sein, die Pläne der Nyx zu durchkreuzen« (Ohms 2013, S. 258). Elenis Großvater Zeus formuliert die Handlungsaufforderung, die sich aus dieser Prophezeiung ergibt, noch direkter:

5 Original: »Elle [la Pythie] a parlée d'une immense catastrophe, d'une montagne en poussière, puis elle s'est mise à hurler, ses yeux se sont écarquillés, et

elle a dit ces mots: Au neuvième jour d'ici, le réveil de l'ogre, le sang de la terre.«

»Du hast eine große Aufgabe zu erfüllen, Eleni. [...] Du ahnst es schon seit so langer Zeit, und ich sage dir, es ist gewiss: An deinem Mut hängen die Schicksale so vieler Menschen! Nur in dir vereint sich das Blut der verfeindeten Mächte, nur du kannst aufhalten, was bereits begonnen hat.« (Ebd., S. 100)

Die Orakelsprüche erfüllen so nicht nur die Funktion, in eine – wenn auch nur mögliche – Zukunft zu weisen, sondern bieten den jugendlichen ProtagonistInnen eine Orientierungshilfe, indem diesen eine Aufgabe gestellt wird, deren Erreichen eine strikte Selektion aus der Vielzahl an Handlungsmöglichkeiten und Zukunftsversionen bedingt. So wird es erforderlich, selbst aktiv zu werden und die gebotenen Handlungsräume kritisch zu betrachten, statt sich naiv und passiv leiten zu lassen.

Verena Kast stellt in ihrer 1999 erstmals veröffentlichten und damit am Anfang des Hypes um Mythen im Jugendbuch stehenden Analyse von Mythos, Traum und Realität an der zu jener Zeit populären Figur des Engels fest:

Dass Engel heute wieder belebt werden, bedeutet, dass offenbar das Bedürfnis da ist, einen Auftrag zu haben und das Leben wieder eingebunden in etwas Größeres zu erleben. [...] Einen Auftrag zu haben ist wichtig, und mit dem Auftrag käme auch das Thema Sinn; mit einem Auftrag könnte man einen Sinn haben, und das würde das Leben aus der Endlichkeit herausführen, einem religiösen Bedürfnis entsprechen, dem Bedürfnis, Teil eines sinnvollen größeren Ganzen zu sein. (Kast 2015, S. 55)

Ohne ihrem Ansatz nach Carl Gustav Jung folgen zu wollen oder rein psychoanalytisch zu argumentieren, möchte ich Kasts Ansatz insofern annehmen, dass »Mythos und Traum in der Differenz zur heutigen, posttraditionalen, sogenannten ›aufgeklärten‹ Wirklichkeit« (ebd., S. 19) stehen. Der Orakelspruch sowie auch der ihm gegenübergestellte Traum erfüllen beide die Funktion, dem Leben der ProtagonistInnen einen tieferen Sinn zu geben und es gleichsam religiös aufzuladen. Meist geht es in der mit dem Orakelspruch gestellten Aufgabe um nichts weniger, als eine Gruppe oder die gesamte Menschheit unter Lebensgefahr vor dem drohenden Untergang zu retten. Damit schließen sich die (halb-)göttlichen ProtagonistInnen der Antike-Re-Imaginationen nahtlos an die von Sonja Loidl beobachtete »Erlösungsfunktion« (Loidl 2016, S. 153) der HeldInnenidentität in aktueller Kinder- und Jugendliteratur an, da »nur die ProtagonistInnen allein durch ihre, oft durch ihre Herkunft bedingten, besonderen Fähigkeiten eine entscheidende Wende für die Krise in ihren Erzählungen herbeiführen können« (ebd., S. 161).

Auch in der Nutzung des Traums zur Erzeugung von Ambivalenz- und Schwellenphänomenen, die Christina Scherer und Waldemar Fromm der Fantastik in ihrem Beitrag »Traum und Rausch« unter Bezug auf Roger Callois attestieren (Scherer/Fromm 2013, S. 568; Callois 1974, S. 65), erweisen sich die hier in den Fokus gerückten Narrationen als nahe an Vorbildern aus anderen Subgenres des fantastischen Erzählens (insbesondere im Bereich der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur) orientiert. Allerdings wird in diesen mythischen Re-Narrationen die Nutzung von Ambivalenzen und Schwellenphänomenen deutlich auf die verhandelte adoleszente Schwellensituation zugeschnitten und damit eingengt. Visionen, Orakelsprüche und Träume spiegeln die Selbstfindungsprozesse der Jugendlichen durch die Gegenüberstellung der Determination und der Bedeutungsoffenheit. Den fiktiven Jugendlichen steht es (vermeintlich) frei, aus einer unendlichen Vielzahl an Möglichkeiten auszuwählen, was gleichermaßen Freiheit und Pflicht bedeutet. Dies zeigt sich beispielsweise in Angelinis Trilogie an Helens

anfänglicher Unschlüssigkeit über die Gestaltung ihrer Zukunft, wie etwa im Gespräch mit ihrem Englischlehrer Hergie deutlich wird. Dieser möchte sie dazu anregen, über ihre Highschool-Zeit hinaus zu planen (Angelini 2013, S. 27f.). Durch das Erhalten des Orakelspruchs werden Überlegungen rund um ein mögliches Stipendium zweitrangig und die Wahlmöglichkeit zukünftiger Studienfächer und Berufswege strikt eingeeignet und zielgerichtet gesteuert. Damit ergibt sich allerdings das Problem, dass ein Schicksal vorgezeichnet wird, das im Widerspruch zur Selbstbestimmung der jugendlichen ProtagonistInnen steht. Der Versuch, gegen die Orakelsprüche zu rebellieren, erscheint daher unvermeidlich:

Die ganze Nacht über wanderte er [Lucas] von einem Hotel, einer Pension und einem Gasthaus zum nächsten und spähte [...] in jedes Fenster, immer in der Hoffnung, einen Blick auf Helen zu erhaschen. Cassandra hatte ihm gesagt, dass Helen am nächsten Morgen an einem Hotelfenster stehen würde. Er würde nicht aufgeben, sie zu suchen, denn wenn er sie wie durch ein Wunder fand, sie aus dem Hotel holte und zu ihrer Familie zurückbrachte, hätte er bewiesen, dass Cassandra falsch lag. Er musste die Parzen nur ein einziges Mal besiegen, um zu beweisen, dass er sein eigener Herr war – keine längst geschriebene Geschichte, sondern ein leeres Blatt, das er mit seiner eigenen Zukunft beschreiben wollte. [...] Am nächsten Morgen musste Lucas sich schließlich eingestehen, dass ihm die Zeit davonlief. [...] Die Parzen hatten gewonnen. Wieder einmal. (Ebd., S. 404–408)

Die symbolische Spiegelung des mit der Pubertät einsetzenden Versuchs der Selbstbestimmung durch die Auflehnung gegen das vorgezeichnete Rollenmuster, das beispielsweise Lucas als Reinkarnation von Paris zu erfüllen hat, sowie gegen die Vorhersagen seiner Schwester Cassandra inszeniert über die fantastischen Sujets das adoleszente Hinterfragen und die Dekonstruktion etablierter Rollenmuster und Gesellschaftssysteme, um das eigene Handlungspotenzial auszuloten – wenngleich Angelinis Darstellung der Jugendlichen auch immer wieder kritisch zu wertende Geschlechterstereotypen wie fragile Weiblichkeit bestätigt (Zinn 2018, S. 36–39). Orakelspruch und Traum eröffnen in ihrer Polarität gleichermaßen Verstöße gegen »fundamental-ontologische Basispostulate« wie »die Grundannahmen über Raum, Zeit, personale Identität und kausale Verknüpfung« (Engel 2003, S. 154), wenngleich unter gänzlich verschiedenen Vorzeichen. Orakelsprüche durchbrechen die Konzepte von Raum und Zeit durch den Blick in eine scheinbar fixierte Zukunft und schreiben so auch die individuelle Identität der agierenden Figuren fest, wohingegen Träume (dazu zählen auch Tag- und Wunschträume, wie etwa Lucas' Vorstellung einer alternativen Zukunft im obigen Zitat) in ihrer Diffusität und mit ihren Verstößen gegen die genannten Basispostulate Räume und Möglichkeiten eröffnen, dem von Schicksal oder elterlichen Plänen vorgezeichneten Lebensweg zu entgehen. Erst durch das Vorhandensein dieser vermeintlich festgeschriebenen Zukunft ergibt sich die zielgerichtete Notwendigkeit für Helen und Lucas (Angelini), Eleni (Ohms), Phaéton (Normandon) sowie die sie umgebenden Jugendlichen, diese Vorgaben durch selbstgewählte Lebenskonzepte und eigene Handlungsoptionen zu verändern. Das Orakel wird somit zur Instanz, gegen die rebelliert werden muss, die aber gleichermaßen benötigt wird, um diese Emanzipation überhaupt erst zu initiieren. Die mit dem Orakel verknüpfte Figur wird so zumeist zu einer zentralen Figur im Figurengefüge, was sich besonders deutlich an Angelinis Cassandra ablesen lässt, die im Gegensatz zu ihrer antiken Vorgängerin unhinterfragt respektiert wird:

Bisher hatte Helen immer vermutet, dass Lucas der Anführer aller Geschwister war und sein Vater Castor das Oberhaupt der ganzen Familie, aber mittlerweile hatte sie den Eindruck, dass es in der Familie Delos eine ganz andere, weniger traditionelle Struktur gab. Wenn Cassandra etwas sagte, hörten alle zu – auch Castor. (Angelini 2013, S. 123)

Die Sonderstellung dieser Figuren wird obendrein über ein besonderes Äußeres betont, das ihre durch die seherischen Fähigkeiten zeitliche Enthobenheit von der Handlungschronologie visualisiert. Auch hier wird der Vorlage von Riordan gefolgt, wenngleich in eher abgeschwächter Form, da keine der thematisierten Seherinnen bzw. Orakel wie bei ihm als Mumie auftritt. Visualisiert wurde diese in der insgesamt weniger erfolgreichen Verfilmung des zweiten Bandes *Percy Jackson – Im Bann des Zyklopen*: Das mumifizierte Orakel ist in einem insgesamt nur spärlich beleuchteten Raum von Rauch umgeben. Aus den diffusen Lichtverhältnissen stechen die im Moment der Prophezeiung blau leuchtenden Augen der Mumie hervor (Freudenthal 2013, 00:21:40–00:23:43). Die Szenerie und Situation muten etwas skurril und bizarr an, was einerseits den besonderen Status der Orakelfigur betont, andererseits ihren Status der Unfehlbarkeit – wohl in Anlehnung an die Parodie einer SeherInnenfigur durch Sibyll Trelawney in J.K. Rowlings *Harry Potter*-Reihe – fragwürdig erscheinen lässt und damit der Möglichkeit der eigenen Schicksalsbestimmung Raum gibt. Auch die hier diskutierten Orakelfiguren weisen markante Züge während ihrer Prophezeiungen auf: In Normandons *La conspiration des dieux* sind es die weit aufgerissenen, aus ihren Höhlen tretenden Augen der Pythia im Moment der Vision, die sie regelrecht hinausschreien muss; Angelini beschreibt Cassandra während ihrer Visionen folgendermaßen:

Cassandras Mund glühte, ihre Haare wanden sich wie ein Nest von Schlangen, und ihr Kopf ruckte nach hinten. Ihre Augen wurden trüb und ihre Haut faltig. Eine alte Frau bahnte sich mit Gewalt einen Weg durch die Hülle des Mädchens, als würde sie einen Schleier zerreißen. (Angelini 2013, S. 442)

Auch Eleni in Ohms' *Insel der Nyx* zeigt deutliche Anzeichen der Enthobenheit von einem ›Normalzustand‹, wenn sie schlafwandelnd ihre Prophezeiungen ausspricht, wenngleich dies sich nicht optisch auswirkt:

Eleni war immer schon schlafgewandelt, seit sie ein kleines Kind gewesen war. Normalerweise ging ihre große Schwester Léandra ihr nach, wenn sie durch das Haus irrte. [...] Aber auf der Klassenfahrt war niemand da gewesen, der von Elenis nächtlichem Treiben wusste. [...] Eleni hatte den anderen Kindern schreckliche Prophezeiungen gemacht. Sie hatte wie in Trance gesprochen und grausame Bilder von einem Erdbeben geschildert, bei dem Menschen starben. Danach hatte sie von einem Krieg erzählt, der angeblich demnächst in irgendeinem afrikanischen Land beginnen würde. Schließlich hatte Eleni angefangen, die Kinder direkt anzusprechen: einem Mädchen hatte sie gesagt, sie sollte im Jahr 2020 nicht nach Malta fliegen, sonst würde ihr etwas Schlimmes passieren. Und ihrem besten Freund Fabio hatte sie geraten, am Mittwoch in vier Wochen nicht zur Schule zu gehen, sondern einfach zu Hause zu bleiben. (Ohms 2013, S. 15f.)

Als sich vier Wochen später Fabios Prophezeiung erfüllt (auf dem Weg zur Schule wird er bei einem Unfall schwer verletzt), wird Elenis Status als Orakelfigur offenbar. Hierbei kommt es allerdings zu einer markanten Verschmelzung des restriktiven Orakelspruchs mit dem befreienden Traum, da Eleni auf ihre Fähigkeiten hauptsächlich nachts und im Traum zurückgreifen kann, der Traum also überhaupt erst ihre Fähigkeiten ›wecken‹ kann, was sich in ihrer Herkunft begründet. Als Tochter von Hypnos und einer menschlichen Mutter wird Eleni von diesem und ihren drei Halbbrüdern Morpheus, Pobetor und Phantasos unterstützt:

Nur der Schatten neben ihr durfte sie erkennen – hatte sie bereits erkannt. Es war ihr Bruder! Ein Traumdämon, der ihre Ahnungen ordnete und ihr klare Bilder schickte. Eleni spürte, wie seine Schattengestalt über ihren Körper glitt und mit ihr verschmolz. [...] Plötzlich wusste sie, dass in den Nächten dasselbe mit ihr geschah, dass sich ihr Bruder mit ihr vereinte und in ihren Träumen zeigte, was in der Zukunft geschehen würde. (Ebd., S. 236 f.)

Ihre göttlichen Fähigkeiten, über die sie als Tochter des Gottes des Schlafs verfügt, sind zwar nicht ausschließlich an diesen Zustand gebunden, werden aber davon begünstigt und verstärkt. Ihre visionären Träume vereinen zwei konträre, aber dennoch einander ergänzende Wesenszüge der Narration: Während die Inhalte von Elenis ausgesprochenen Prophezeiungen sich – wie zuvor ausgeführt – als Handlungsmöglichkeiten begrenzend erweisen (beispielsweise für Fabio, der an besagtem Mittwoch besser zu Hause geblieben wäre), werden auf der Ebene des Schlafs durch ihre Träume ihre eigenen Handlungspotenziale vervielfältigt, da sie in diesem Zustand ihre göttlichen Fähigkeiten vollständig und uneingeschränkt ausschöpfen und damit sich selbst als Halbgöttin neu definieren kann. Mythische Motive werden hier ebenso mit dem Traum in Verbindung gebracht wie in Joseph Campbells Definition des Traums als individuellem Mythos, mit dem in einer mythenarmen Gegenwart (von Campbells Moment des Schreibens bis heute) ein eigenes, mythisch konnotiertes Traumpantheon zusammengestellt werden kann (Campbell 1993, S. 4). Auch Elenis Träume eröffnen ihr überhaupt erst den Zugang zu diesem individuellen, geträumten Mythos, bevor ihr die mythischen Figuren auch im Wachzustand begegnen.

Handlungspotenziale eröffnende Träume

Neben Elenis nächtlich initiiertem Neudefinition ihrer Persönlichkeit mitsamt der Annahme ihrer angeborenen Fähigkeiten ist es auch Helen zunächst nur in einem schlafähnlichen Zustand möglich, ihre Fähigkeiten zur Weltenbildung zu nutzen und zu entwickeln: Hades lässt sie sein Reich als Testfeld nutzen, bis sie lernt, ihre Fähigkeiten gezielt einzusetzen. Zu Beginn ist es hauptsächlich ihre Stimmung im Moment des Einschlafens, die unbewusst ihre Version des Hades erzeugt. Zumeist befindet sie sich in Adoleszenz negativ konnotierender schlechter Stimmung, und entsprechend öde und wüst sind die Landschaften, die sie im Hades vorfindet (z. B. Angelini 2014, S. 21). Diesen Zusammenhang erkennt Helen jedoch erst retrospektiv:

»Ich hatte viel Übung«, antwortete sie. »In der Unterwelt. Die ganze Zeit, als ich dort umhergeirrt bin ... Also, da habe ich es natürlich noch nicht gewusst, aber Hades hat mir die ganze Zeit beigebracht, wie man Welten erschafft.« [...] »Und wie hat Hades

dir das alles beigebracht?« [...] »Auf die harte Tour«, sagte Helen und verdrehte die Augen, als sie an all die Herausforderungen in der Unterwelt zurückdachte und an die höllischen Landschaften, in denen sie immer wieder gelandet war. Der Baum, der sie gefangen gehalten hatte, die verfallene Stadt, der Vorsprung, an dem sie sich festgeklammert hatte – all diese Orte, von denen Helen geglaubt hatte, dass Hades sie nur erschaffen hatte, um sie zu foltern, waren tatsächlich aus ihren eigenen Gedanken gekommen. Sie hatte sich ihre eigene Hölle erschaffen, und jetzt, wo sie gelernt hatte, ihre Angst zu kontrollieren, wusste sie, wie sie sich ihr eigenes Paradies erschaffen konnte. (Ebd., S. 262f.)

Auch hier ist es demnach der Traum, der mit der Entfaltung der eigenen Identität assoziiert wird und über den Hades seine Rolle als Helens Mentor einnimmt (vgl. Zinn 2017, S. 110). Gemäß der von Scherer und Fromm ausgeführten Verwendung des Traums in der fantastischen Literatur kommt es auch zur »psychische[n] Motivierung von Verknüpfungen einzelner Bilder und Sachverhalte. Zu nennen sind Verknüpfungen u. a. durch Wunscherfüllung, Angst oder die Erfahrung der Desintegration des Subjekts« (Scherer/Fromm 2013, S. 569). Helens Adoleszenz-Erfahrungen wie Ängste, die mit der ungewollten Abnabelung von ihrem menschlichen und in die fantastischen bzw. mythischen Aspekte der Diegese nicht eingeweihten Vater einhergehen, Verlustempfinden durch die zeitweilige Tabuisierung ihrer Liebe zu Lucas oder ihre generelle Verunsicherung, welche Rolle sie als Scion einzunehmen hat (vgl. Zinn 2018, S. 36–39), manifestieren sich in ihren (Traum-)Reisen in den Hades. Wie Ulf Abraham für Träume in Kinder- und Jugendliteratur beobachtet, kommt es auch hier zur »eindeutigen« Markierung des Traums:

Erzählen in der KJL unterliegt anderen Erwartungen an die Orientierung in der fiktionalen Welt und Verständlichkeit des Erzählten, als sie für Romane oder Geschichten für Erwachsene gelten. Die Verunsicherung des Lesers, die bereits aus dem Verwischen der Grenzen zwischen Traum und Wachzustand und erst recht aus der verweigten Markierung resultiert, wird Heranwachsenden selten zugemutet. (Abraham 2016, S. 4f.)

In Angelinis Romanen werden die Träume typografisch eindeutig vom Wachzustand abgegrenzt und ergänzend über Signalwörter wie *einschlafen* oder *aufwachen* eingerahmt. Die Träume werden hier daher weniger genutzt, um Ambivalenz zu erzeugen (wie sie über die Verunsicherung, wo denn die Grenze zwischen Traum- und Wachzustand liegt, hervorgerufen werden kann, beispielsweise charakteristisch in Arthur Schnitzlers 1925 erschienener *Traumnovelle*), sondern vielmehr um über die Entfaltung der eigenen Potenziale bzw. Gaben im Traum Polyvalenz für die eigene Identitätsfindung zu gewinnen. Die von Stephanie Kreuzer ausgemachte Differenz zwischen der eindeutig markierten Narration von Träumen und dem Gegenstück der nicht markierten, »unsicheren« Träume (Kreuzer 2014, S. 13), zeigt sich in Helens und Elenis Fall lediglich dahingehend, dass die Träume der beiden einen wesentlichen Beitrag zu ihrer pubertären Identitätsfindung beitragen und so direkte Auswirkungen auf ihren Wachzustand haben. Die Grenze zwischen Traum und Wachzustand wird durchlässig, wenn die im Traum erworbenen Erkenntnisse nach dem Erwachen aktiv umgesetzt werden. Obwohl auch die Ebene des Wachzustands bei Angelini und Ohms keineswegs einem realistischen Erzählkonzept entspricht, sondern mit dem Auftreten antiker Mythenfiguren bereits in sich fantastisch ist, wird der Traum zum »Einfallstor des Phantastischen« und lässt »jene

Außerkraftsetzung gewohnter Raum-, Zeit- und Kausalbeziehungen zu, die das Phantastische ausmachen« (Abraham 2016, S. 3). Der Fokus des Träumens liegt hier im – dem scheinbar unvermeidlichen Orakelspruch aktiv entgegengestellten – Entwurf der Selbstbestimmung, der es zum Wenigsten ermöglicht, die Orakelsprüche nach eigenem Vorteil zu interpretieren. Die erschaffene (Traum-)Welt, in der sie alles erreichen kann, wird zum Spiegelbild von Helens Sehnsüchten (Angelini 2015, S. 246): »Sie konnte sich und Lucas unsterblich machen, indem sie hier, in ihrer Welt, nur daran dachte« (ebd., S. 243). Weniger offensichtlich, aber dennoch den Orakelsprüchen entgegengestellt, sind die in Tagträumen, Wünschen und Gedankenspielen imaginierten Möglichkeiten, die sich jenseits des Orakelspruchs ergeben und denen Lucas nachhängt bzw. die Phaéton in seinem Kampf gegen die Erfüllung des Orakelspruchs der ermordeten Priesterin zu realisieren trachtet. Auch hier zeigt sich eine Reduktion des Orakels zu einer Instanz, gegen die Selbstbestimmung erstritten werden muss.

In ihrer Darstellung von Träumen geht Angelini noch einen Schritt weiter, indem sie nicht nur die Notwendigkeit des Schlafs betont (die bereits im Altertum erkannt wurde, vgl. Walde 2014, S. 5–7), sondern auch das Träumen als lebensnotwendig darstellt. Durch ihre unglückliche Liebe zu Lucas und abgelenkt von ihrer Fähigkeit als Deszendentin verlernt Helen das entspannende und beruhigende Träumen, was sie sukzessive auslaugt und dahinsiechen lässt. Lucas offenbart ihr:

[Orion] hat sich heute bei mir gemeldet, um mir zu sagen, wieso du stirbst. [...] du musst träumen. [...] Dieser Obolus [...] ist für Morpheus geprägt worden, den Gott der Träume. Er wird deinen Körper ins Land der Träume befördern, sobald du einschläfst. [...] Bitte Morpheus, dir wieder Träume zu schenken. [...] Lass dich nicht von Morpheus verführen ... (Angelini 2014, 318–324, Herv. i. O.)

Die Kombination von *träumen* und *sterben* im Gespräch zwischen Helen und Lucas betont die lebensbedingende Notwendigkeit der Träume für den Teenager. Morpheus, der Gott des Schlafs, ist durch neue Träume für Helen in der Lage, ihr Leben zu retten, während Hades im Traum ihre Fähigkeit des Weltenschaffens schult und somit durch das Training ihr Überleben im Kampf mit den übrigen Göttern sichert. Ähnlich wie Morpheus als einer ihrer drei Halbbrüder für Eleni zu einem Helfer wird, wird er hier zu einer rettenden Figur, die Erkenntnis, Entspannung und Ruhe über das Träumen ermöglicht. Lucas' finale Bitte, Helen solle sich nicht von Morpheus verführen lassen, zielt vordergründig auf eine erotische, sexuelle Ebene ab:

»Ich [Morpheus] habe nach dir gerufen, meine Schöne. Ich bin so froh, dass du endlich hier bist.« Seine Stimme klang vertraut. »[...] jetzt komm endlich und leg dich hin«, verlangte er und streckte ihr eine seiner milchweißen Hände entgegen. »Es ist viel zu lange her, seit ich dich in meinen Armen gehalten habe.« Helen brauchte nicht darüber nachzudenken. Sie hatte diesen Gott zwar noch nie gesehen, aber sie kannte ihn. Schließlich hatte sie fast jede Nacht ihres Lebens in seinen Armen verbracht. [...] »Bleib bei mir und sei meine Königin, dann lasse ich alle deine Träume wahr werden.« Das Gesicht und der Körper unter ihr verwandelten sich in eine vertrautere Form. [...] Es war Lucas, der sich aufsetzte und sanft nach ihren Armen griff. »Ich kann Lucas sein, sooft du willst [...]«, sagte er und zog Helen an sich. Sie ließ es geschehen, denn es war schließlich nur ein Traum. Sie ließ die Hände über seine Brust gleiten und erlaubte ihm, sie zart zu küssen. (Ebd., S. 325–328)

Diese erotische, sexuelle Ebene zeigt sich in der gleichsam körperlichen Verführung durch Morpheus. Er kann im Traum jeden Wunsch erfüllen und so auch Helens Sehnsucht stillen, mit Lucas zusammen zu sein, wenngleich sie zu diesem Zeitpunkt fälschlicherweise noch davon ausgehen muss, diese Verbindung sei inzestuös. Die Verführung liegt aber auch jenseits der erotischen Komponente in der Erfüllung *aller* Wünsche im Traum. Wenn Morpheus Helen anbietet, im Land der Träume als seine Königin zu bleiben, um ihr dort jeden Wunsch zu erfüllen, manifestiert sich dann eine Bedrohung durch den Traum, wenn er in eskapistischer Manier zur Flucht vor der Realität genutzt wird. Die mannigfaltigen Möglichkeiten des Traums zur Identitätsbildung können also auch ins Negative umschlagen, wenn sie nicht mehr mit der Wirklichkeit des Wachzustands verbunden bleiben, sondern nur noch zum Selbstzweck geträumt werden. Wie Ohms und Angelini es in ihren jeweiligen Konzeptionen festlegen, bedarf es zur Reifung und Entwicklung der jugendlichen Protagonistinnen des Zusammenspiels beider Bereiche – der restriktiven Orakelsprüche und des befreienden Traums.

Antike Mythen, Orakel und Träume im fantastischen Adoleszenzroman

Durch die Zielsetzung und Begrenzung zu erfüllender Orakelsprüche einerseits und die kreative Entfaltung der eigenen Potenziale durch das und mit dem Träumen andererseits werden das Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Gemeinschaft und das individuelle Ausleben der eigenen Identität gleichermaßen gefördert und gefordert. Durch dieses allgemeingültige Muster der Narration, das bei Normandon eher indirekt, bei Angelini hingegen äußerst plakativ umgesetzt wird, erweisen sich diese Jugendbuchadaptionen antiker Mythen als anschlussfähig an diverse Bereiche der Kinder- und Jugendmedien, womit sicherlich auch (wenn auch nicht ausschließlich) zu der aktuellen Popularität der Mythenadaptionen bzw. der Mythen selbst beigetragen wird. Der antike Mythos wird dabei auf die jugendliche Auflehnung gegen bestehende Ordnungen und gegen diese repräsentierende Instanzen und Figuren reduziert. Der Adoleszenzroman wird nun in einem fantastischen Milieu voller antiker HeldInnen, Gottheiten, Halbgötter und -göttinnen angesiedelt, bleibt in seinem Kernelement trotz aller symbolischen Verlagerungen aber den typischen Topoi verhaftet. Die dabei erfolgende Darstellung der pubertären Umbruchsphase kann entweder als Zeichen einer »existentiellen Erschütterung« und »tiefgreifenden Identitätskrise« (Ewers 1989, S. 11) gestaltet sein oder aber als »lustvoll und offen [...], als Möglichkeit, sich auszuprobieren, als Gewinn bei der Sinn- und Identitätssuche« (Gansel 2000, S. 371). Beide Facetten werden in den hier diskutierten Beispielen über fantastische Elemente in die Romane eingebettet: einerseits über den Orakelspruch als Identität erschütternden, determinierenden Aspekt und andererseits über den Traum als Möglichkeit, sich selbst zu definieren und auszuprobieren. So werden sie weiterhin als zentrale Topoi des (fantastischen) Adoleszenzromans bestätigt.

Primärliteratur

- Angelini, Josephine (2013): *Göttlich verdammt. A. d. Amerik.* von Simone Wiemken. Hamburg: Oetinger [engl. EA 2011]
- Angelini, Josephine (2014): *Göttlich verloren. A. d. Amerik.* von Simone Wiemken. Hamburg: Oetinger [engl. EA 2012]
- Angelini, Josephine (2015): *Göttlich verliebt. A. d. Amerik.* von Simone Wiemken. Hamburg: Oetinger [engl. EA 2013]

- Normandon, Richard (2009): *La conspiration des dieux*. Paris: Gallimard Jeunesse
- Ohms, Daniela (2013): *Insel der Nyx. Die Prophezeiung der Götter*. Stuttgart/Wien: Planet Girl (Thienemann)
- Ohms, Daniela (2014): *Insel der Nyx. Die Kinder der Schatten*. Stuttgart/Wien: Planet Girl (Thienemann)

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf (2016): Traumtage – Nachtträume. Das Motiv des Traums in der Kinder- und Jugendliteratur. In: *kj&m* 68, H. 4, S. 3–12
- Caillois, Roger (1974): Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt/M., S. 44–83
- Campbell, Joseph (1993): *The Hero with a Thousand Faces*. London [EA 1949]
- Engel, Manfred (2003): Geburt der phantastischen Literatur aus dem Geiste des Traumes? Traum und Phantastik in der romantischen Literatur. In: Lehmann, Christine / Ivanović, Jürgen / May, Markus (Hg.): *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*. Stuttgart, S. 153–170
- Ewers, Hans-Heino (1989): Zwischen Problemliteratur und Adoleszenzroman. Aktuelle Tendenzen der Belletristik für Jugendliche und junge Erwachsene. In: *Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur* 51, H. 2, S. 4–23
- Gansel, Carsten (2000): Der Adoleszenzroman. In: Lange, Günter (Hg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Gattungen*. Bd. 1. Baltmannsweiler, S. 359–398
- Gibel, Marion (2001): *Das Orakel von Delphi. Geschichte und Text*. Stuttgart
- Kast, Verena (2015): *Mythos, Traum, Realität*. Wien [EA 1999]
- Kreuzer, Stephanie (2014): *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*. Paderborn
- Lachmann, Renate (2002): *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt/M.
- Loidl, Sonja (2016): »Den Tod als Gewissheit, geringe Aussichten auf Erfolg – worauf warten wir noch?« Opferbereitschaft und Gnadengabe als zentrale Aspekte von HeldInnenidentität in aktueller phantastischer Jugendliteratur. In: Ferstl, Paul / Walach, Thomas / Zahlmann, Stefan (Hg.): *Fantasy Studies*. Wien, S. 147–165
- Näf, Beat (2004): *Traum und Traumdeutung im Altertum*. Darmstadt
- Scherer, Christina / Fromm, Waldemar (2013): Traum und Rausch. In: Brittnacher, Hans Richard / May, Markus (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart [u. a.], S. 568–579
- Seeck, Gustav Adolf (2000): *Die griechische Tragödie*. Stuttgart
- Trampedach, Kai (2015): *Politische Mantik. Die Kommunikation über Götterzeichen und Orakel im klassischen Griechenland*. Heidelberg
- Walde, Christine (2014): Explorationen. Schlaf – Traum – Traumdeutung und Gender in der griechisch-römischen Antike. In: Dies. / Wöhrle, Georg (Hg.): *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Schlaf und Traum*. Trier, S. 1–42 [IPHIS. Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung; 6]
- Zinn, Laura (2017): *Camp Half Blood, Mount Olympus Academy & Co. – Die Inszenierung der Schule in Mythenadaptionen des 21. Jahrhunderts*. In: Janka, Markus / Stierstorfer, Michael (Hg.): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*. Heidelberg, S. 99–115

Zinn, Laura (2018): Intelligente Heldinnen – starke Halbgötter? Der Umgang mit Geschlechterstereotypen in gegenwärtigen Mythenadaptionen für Kinder und Jugendliche. In: *kj&m* 70, H. 4, S. 34–41

Filmografie

Freudenthal, Thor (Regie, 2013): Percy Jackson: Im Bann des Zyklopen.
USA [engl. EA 2013]

Kurzvita

Laura Zinn (geb. Muth), Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik an der Justus-Liebig-Universität Gießen, wo sie 2017 zum Thema *Fiktive Werkgenesen. Autorschaft und Intermedialität im Spielfilm der Gegenwart* promovierte. Ihre Forschungsschwerpunkte sind fantastische Literatur und Film, literarische Adaptionen im Musical, Mythenadaptionen und Weimarer Klassik.

Explosive Kontaktzonen

Tankstellen als poetologische Drehpunkte im Coming-of-Age-Genre

CHRISTINE LÖTSCHER

Explosion Hazard

Gas Stations in the Coming-of-Age Genre

Gas stations are in-between-places; *non-lieux* (Marc Augé), places with a special density. In terms of space and metaphor they are often situated at the margins of urban and suburban zones. Gas stations frequently appear throughout popular culture, in novels, films and TV series, often as a threshold to supernatural, uncanny spaces. At a gas station, anything can happen, any time. People meet by chance, continue their trip together, get into fights, fall in love, get killed. And of course, gas stations can explode as soon as safety measures are ignored. In the coming-of-age genre, in particular, there is a huge variety of gas stations: Gas stations as everyday places as well as adventurous zones reflect the fragile emotional state of adolescent characters on the run. When they turn in at a gas station, dramatic things happen – an old order might be destroyed and a new one seems possible. Even though gas stations seem easy to grasp as icons of modernity, they are the result of complex media processes. This article analyses the poetics of the gas station in German coming-of-age-novels, putting them into the context of international media culture for young adults.

Explosive Kontaktzonen

Tankstellen als poetologische Drehpunkte im Coming-of-Age-Genre

Tankstellen im Alltag sind grundsätzlich unauffällig. Überlandstraßen und Autobahnen säumend, eingefaltet in urbane Räume oder als Element suburbaner, industrieller Zonen nimmt man sie kaum wahr. Werden sie jedoch gebraucht, sei es zum Tanken, sei es zum Einkaufen abseits der üblichen Öffnungszeiten, rücken sie aus ihrer Latenz von einem Augenblick auf den anderen in den Vordergrund der Wahrnehmung und können für Reisende zu einer Obsession werden – rettende Oasen in der Wüste. Diese performative Wandelbarkeit – von der Unsichtbarkeit zur Dominanz – ist nur ein Aspekt von vielen, der die Tankstelle als produktiven literarischen und medialen Ort prädestiniert. Ein anderer, der vielleicht weniger auf der Hand liegt, ist, dass Tankstellen und ihre Handhabung durch die KonsumentInnen durch und durch von der Logik des Kapitalismus geprägt sind, was sich an ihrer Einbettung in die automobilen Infrastruktur, an ihrer Logistik und an den klar definierten und kanalisierten Abläufen des Konsums ablesen lässt (vgl. Polster 1996, S. 35 ff.). Tankstellen in populären Literaturen und Medien bergen gesellschaftskritisches Potenzial, und dieses wird in der Inszenierung der soziokulturellen Praktiken, die dem Ensemble von Straße, Auto, Zapfsäulen und Shop eingeschrieben sind, greifbar; insbesondere dann, wenn sie scheitern oder unterlaufen werden.

Es scheint, als sei die Tankstelle immer schon von einer nostalgischen Patina angehaucht, als verbinde sich bereits in ihrer Ikonografie das Versprechen des Aufbruchs mit der Ahnung um das Ende der Ära eines vom Verbrennen fossiler Energie genährten

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.56

Fortschritts. Dieser Eindruck hat auch damit zu tun, dass aktuelle ökonomische Entwicklungen im Alltag sofort an Tankstellen ablesbar sind. Aus der Tankstelle mit Rundumbedieneung durch den Tankwart, einen Handwerker alter Schule, ist eine vollautomatisierte Konsummaschine geworden. Die Funktion hat sich ständig verändert, während die Ikonografie seit den ersten seriell gestalteten Tankstellen von Firmen wie Shell oder Agip zumindest im Grundsatz wiedererkennbar geblieben ist. Als symbolisiere die Tankstelle zugleich Kern und Randzone der modernen Gesellschaft – oder, anders gesagt, als sei sie der Ort, an dem die immanente Randständigkeit dieses Kerns nach außen gestülpt wird. Diese Sichtbarkeit des Inneren im Äußeren erhält da eine gesteigerte Sichtbarkeit, wo Tankstellen und Adoleszenz aufeinandertreffen. Die Tankstelle steht für die existenzielle Basis kapitalistischer Gesellschaften, und in Coming-of-Age-Erzählungen werden existenzielle Fragen verhandelt. Sowohl Tankstellen als auch das Erwachsenwerden sind konfliktanfällige Zonen. Die Vielzahl an Romanen, Filmen und TV-Serien, in denen jugendliche dramatische oder entscheidende Szenen an Tankstellen erleben, verweist auf eine metaphorische Verbindung zwischen zwei vollkommen unterschiedlich gelagerten transitorischen Orten bzw. Zuständen, die in Literatur und Medien häufig anzutreffen ist: auf die Konvergenz zwischen Tankstelle und Adoleszenz.

Durch ihr doppeltes Gesicht als sozio-ökonomischer (Nicht)-Ort und kultureller Mythos eignet sich die Tankstelle besonders, um Geschichten vom Erwachsenwerden so zu erzählen, dass innere, individuelle Entwicklungen niemals vom gesellschaftlichen Umfeld zu trennen sind – ohne dass beides, wie bei der Tankstelle selbst, ganz zur Deckung kommen kann.

Nostalgie und Fortschrittseuphorie

Kritik an der Moderne und ihren Errungenschaften drückt sich bereits während der Blütezeit der Tankstellen in den 1950er-Jahren in deren literarischer Gestaltung aus. Friedrich Dürrenmatts Anti-Krimi *Das Versprechen* von 1958 erlaubt eine einschlägige Lektüre. Entstanden in einer Zeit, als die Tankstelle, vor allem in ländlichen Gebieten Europas, als Symbol für eine aus den USA auf Europa übergreifende Fortschrittsdynamik gefeiert wurde, die sogar die rückständige Schweiz erfasste, dient die Tankstelle in *Das Versprechen* bereits als Ort der Dekonstruktion eines Mythos. In Christian Hallers Roman *Die besseren Zeiten* erinnert sich der Erzähler im Zusammenhang mit dem Bau der ersten Tankstelle in der verschlafenen Aargauer Provinz an die aufgeladene Symbolik der Zapfsäulen. Wie »eine spitze Scheibe der Moderne« (Haller 2006, S. 70) steckte die Tankstelle in der Häuserzeile und weckte, fast wie ein Raumschiff von einem anderen Planeten, in den Jugendlichen die Sehnsucht nach der großen, weiten Welt – als deren »Teilhaber« sie die Autobesitzer bewundern, die sich beim Tanken selbstbewusst »gegen die Strasse hin« zeigen (ebd., S. 71). An der Tankstelle herumhängen bedeutet, schon fast auf dem Road Trip zu sein, zumindest die Atmosphäre eines amerikanischen Highways auf sich übergreifen zu lassen, die sich in der Tankstelle beinahe utopisch erahnen lässt. In Dürrenmatts Roman dagegen handelt es sich um ein bescheidenes, in der Rahmenhandlung sogar übel heruntergekommenes Exemplar. Kommissär Matthäi wählt die Tankstelle auf der Autostraße zwischen Zürich und Chur eiskalt kalkulierend als Falle aus, um den Serienmörder zu überführen. Dabei spielt er mit dem Feuer, indem er ein kleines Mädchen, das den bisherigen Mordopfern aufs Haar gleicht, als Köder benutzt. Wenn die Tankstelle in der Rahmenhandlung als heruntergekommenen Ort erscheint, der sich fast gespenstisch von der »properen schweizerischen Umgebung« (Dürrenmatt

1958, S. 7) abhebt, mit dem vor sich hin vegetierenden, »verblödeten« (ebd.) ehemaligen Kommissar Matthäi, der »unrasiert und ungewaschen« (ebd.) auf einer Steinbank sitzt, wird sie zu einem aus der Zeit gefallenem, visionären Schreckensbild einer Welt, die an ihrem Glauben an Vernunft und Fortschritt zerbrochen ist.

Seit der Ölkrise in den 1970er-Jahren erscheinen Tankstellen häufig als Ruinen, als gespenstische Überreste eines verpufften Fortschrittsglaubens. Im Horror-Road-Movie *The Hitcher* (Regie: Robert Harmon, USA 1986) zum Beispiel spielen sich die explosiven Höhepunkte der Jagd eines irren Serienmörders an immer heruntergekommenen Tankstellen ab. Damit verweist der Film darauf, dass »eine gesamte Lebensform dysfunktional geworden ist« (Fraser/Jaeggi 2020, S. 16). Die Kapitalismuskritik kann sich aber auch darin manifestieren, dass die Tankstelle zur Projektionsfläche von Nostalgie wird. Etwa in Wolf Haas' Coming-of-Age-Roman *Junger Mann*, der eine Tankstelle in der österreichischen Provinz zur Zeit der Energiekrise zum Schauplatz erster erotischer Erfahrungen und zum Ausgangspunkt noch viel größerer Abenteuer macht. Alles beginnt damit, dass der zu Beginn 12-jährige autodiegetische Erzähler in den Sommerferien Geld verdienen will – als Tankwart. Der Blick auf Haas' Roman verweist wiederum auf die Konvergenz zwischen Tankstelle und Adoleszenz.

Dieser Verbindung möchte ich im Folgenden nachgehen. Dabei werde ich die Tankstelle im Coming-of-Age-Genre als sozioökonomisch-mythisches Palimpsest untersuchen und dabei auch das Genre-Wissen, das in der Ästhetik und Inszenierung von Tankstellen tradiert wird, berücksichtigen.

Konkret zielt die Fragestellung auf die Funktion von Tankstellen in unterschiedlichen Spielarten des Coming-of-Age-Romans der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und dies im Kontext international geprägter Medienkulturen für ein junges Publikum.

Transit und Adoleszenz

Tankstellen sind zwischenräumliche Orte, Übergangsorte, Zonen der Verdichtung. Räumlich und metaphorisch sind sie an den diffusen Randzonen urbaner und suburbaner Zonen lokalisiert. Es ist ein bisher wenig beachtetes Phänomen, dass die Tankstelle in den verschiedensten Medien und Genres der Populärkultur immer wieder an exponierter Stelle auftaucht; insbesondere in Coming-of-Age-Romanen, -Filmen und -TV-Serien dient sie als Schwelle zu einer Zone des Übernatürlichen, Unheimlichen, als buchstäblich verrückter Ort der zufälligen, aber folgenreichen Begegnung zwischen Figuren, welche – passend zu den leicht entflammaren Substanzen in den Tanksäulen – dem Leben eine neue Wendung geben oder eskalieren kann. Alles kann passieren. In der Tankstelle als ebenso gewöhnlichem wie exponiertem Ort spiegelt sich das fragile Gleichgewicht des adoleszenten Gefühlshaushalts: Eine Packung Chips kaufen kann eine völlig alltägliche Handlung sein, sie kann die jugendlichen Figuren aber auch aus der Bahn werfen und Türen zu unerwarteten Abenteuern öffnen. Dabei birgt die Tankstelle immer die Drohung und das Versprechen in sich, dass eine gegebene Ordnung vom einen Augenblick zum anderen – buchstäblich und metaphorisch – explodieren kann. Sie ist ein Drehpunkt, an dem eine Ordnung zerstört und eine neue möglich zu werden scheint; ein Ort, der sich zwar ikonografisch leicht, fast zu leicht fassen lässt, doch gerade deshalb nur als Prozess, als soziale Praxis – sozusagen als ›doing gas station‹ erscheint.

Tankstellenbesuche jugendlicher ProtagonistInnen in Romanen, Filmen und TV-Serien können dazu dienen, durch unverhoffte Begegnungen neue Optionen für Abenteuer zu eröffnen – oder aber Probleme und Konflikte mit Hilfe der explosiven Substanzen in den

Tanksäulen dramatisch zuzuspitzen, Krisensituationen eskalieren zu lassen. So gesehen ist Baz Luhrmanns Idee, die Teenie-Gangs der Capulets und der Montagues in seiner *Romeo-und-Julia*-Adaption von 1996 an einer Tankstelle aufeinandertreffen zu lassen, nur konsequent. Die Szene spielt sich gleich zu Beginn des Films ab, sodass bei den ZuschauerInnen kein Zweifel am vernichtenden Flächenbrand aufkommen kann, den eine Liebe zwischen Mitgliedern der verfeindeten Familien auslösen wird.

Was hier interessiert, ist jedoch weniger die dramaturgische als die *poetologische* Bedeutung der Tankstelle im Coming-of-Age-Genre. Und dies vor dem Hintergrund der Feststellung, dass die Tankstelle und die Adoleszenz einen gemeinsamen Nenner haben. Damit im Leben jugendlicher Roman- oder FilmheldInnen auch wirklich etwas passieren kann, müssen sie die regulierten Zonen verlassen. Die Tankstelle ist eine halb regulierte, halb wilde Zone, die, wie in *Junger Mann* von Wolf Haas, zum Ausgangspunkt von Abenteuern werden kann; vor allem ist sie ein popkulturelles Setting, wie Toni Tholen betont (Tholen 2014, S. 387). Allein durch ihre Nennung im Text oder ihr Auftauchen im audiovisuellen Bild ruft sie eine ganze Reihe von Szenen aus Road Novels und Road Movies, Horrorfilmen und Krimis auf. In Road Movies oder -Novels fungieren Tankstellen nicht nur als Orte der Begegnung mit Explosionsgefahr, sondern erfüllen auch eine atmosphärische Funktion. Architektur und Design, die ikonischen Schilder der verschiedenen Treibstoff-Unternehmen, stehen für ein von Abenteuer geprägtes Lebensgefühl, für Mobilität und Freiheit (vgl. Polster 1996, S. 90 f.). Entscheidend ist, dass die vorbeiziehenden Zapfsäulen, Logos und Werbeschilder Teil eines audiovisuellen Rhythmus sind, mit vorwärtsdrängenden, den Aufbruch thematisierenden Songs. Ein klassisches Beispiel dafür ist *Born to be Wild* von Steppenwolf zu Beginn von *Easy Rider* (Regie: Dennis Hopper, USA 1969). Diese Sequenzen modulieren ein bestimmtes ZuschauerInnengefühl, an dem die kompositorische Anordnung ebenso beteiligt ist wie die Elemente einer diegetischen oder dokumentarisch repräsentierten Welt (Kappelhoff 2018, S. 144).

Dabei fungiert die Tankstelle als Katalysator, wenn es darum geht, das Potenzial des Alles-ist-Möglich zu verwirklichen. Ein Katalysator oder, genauer, ein Umschlagpunkt, an dem sich ein Zugang zur Poetik der jeweiligen Werke eröffnet. Die Tankstelle schafft, so die These dieses Beitrags, einen Raum, in dem eine innere und eine äußere Wirklichkeit sich überlagern und konvergieren können.

Bevor ich dies in analytischen Skizzen zeige, möchte ich zunächst ein paar Überlegungen zur Tankstelle als kulturellem und medialem Ort anstellen und diese in einen raumtheoretischen Kontext stellen.

Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Tankstelle

Die Tankstelle ist ein Ort mit zwei Gesichtern. Eins davon, das alltäglich-pragmatische, ist, wie bereits erwähnt, nahezu unsichtbar. Wenn aber die Tankanzeige aufleuchtet oder die Augenlider schwer werden, sticht die nächste Tankstelle plötzlich aus der Landschaft heraus wie ein Leuchtturm. Und hat sie unsere Aufmerksamkeit einmal auf sich gezogen, zeigt sie auch ihre andere Seite, das Gesicht eines symbolisch hoch aufgeladenen Transit-Ortes, eines Knotenpunktes unterschiedlichster Diskurse. Technikgeschichte, Industrialisierungsgeschichte, Infrastrukturgeschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte gehören dazu; Mobilität, Praktiken der Freizeitgestaltung, des Tourismus und des Konsums lassen sich daran studieren. Die Tankstelle lässt sich aber auch im Kontext von Architektur- und Designgeschichte untersuchen – vor allem heute, wo ihre Zukunft ungewiss und ihre Vergangenheit Gegenstand zahlreicher nostalgisch angehauchter Bild-

bände geworden ist. Je mehr die Automobilkultur mit ihrer Verbrennung fossiler Rohstoffe als Problem wahrgenommen wird, desto stärker wird sie zum Objekt der Nostalgie. Dies gilt für die Tankstelle als alltagskulturelles Phänomen; doch was geschieht mit ihr, wenn sie als symbolischer Ort in populären Literaturen und Medien erscheint?

Edward Hoppers Gemälde *Gas* von 1940 lässt die erwähnten Diskurse in einem Augenblick zu dem gerinnen, was man als *Mythos Tankstelle* bezeichnen könnte – um den Titel einer Ausstellung aufzugreifen, die 2018 im Volkskundemuseum in Graz zu sehen war.¹ Das Bild verweist darauf, dass Tankstellen Orte sind, an denen Körper, Gebäude, Licht und Maschinen in einem bestimmten Moment zusammentreffen und miteinander interagieren. Ziel und Zweck sind elementar: die Bedürfnisse von Mensch und Maschine sollen so weit befriedigt werden, dass es mit der Fahrt weitergehen kann. Und doch scheint es auf Hoppers Bild um alles andere als um die pragmatische Funktion der Tankstelle zu gehen. Man sieht darauf kein Automobil weit und breit. Vielmehr erscheint sie als Symbol der Moderne mit all ihren Licht- und Schattenseiten – Mobilität und Einsamkeit; die Unendlichkeit der Straße mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten, mit ihrer Melancholie und ihrer Verlorenheit.

Die Mischung aus Alltag und dem Potenzial, das die Verdichtung von Bedeutung in sich birgt, steht in einem fast explosiven Spannungsverhältnis zur Anonymität der Tankstellen-BesucherInnen – auch in der Alltagswirklichkeit. Für den französischen Anthropologen Marc Augé gehören sie deshalb zusammen mit Bahnhöfen, Flughäfen, Autobahnen zu den *non-lieux*, den Nicht-Orten. Im Gegensatz zum anthropologischen Ort sind Nicht-Orte kennzeichnend für die ›Übermoderne‹, die sich Augé zufolge durch eine Überfülle der Ereignisse, eine Überfülle des Raumes und eine Individualisierung der Referenzen charakterisieren lässt (Augé 2010, S. 47). Durch diese Überfülle bewegt sich das anonymisierte Subjekt. Augé beschreibt es wie folgt:

[...] der Nicht-Ort [erzeugt] die von den Passagieren, Kunden oder Sonntagsfahrern geteilte Identität. Zweifellos mag die relative Anonymität, die mit dieser provisorischen Identität verbunden ist, sogar als Befreiung empfunden werden, weil man sich nicht mehr an Position und Rang oder an die Vorschriften zur äußeren Erscheinung zu halten braucht. [...] Allein, aber den anderen gleich, befindet sich der Benutzer des Nicht-Ortes mit diesem (oder mit den Mächten, die ihn beherrschen) in einem Vertragsverhältnis. Die Existenz dieses Vertrages wird ihm bei Gelegenheit in Erinnerung gerufen (die Benutzungsanordnung des Nicht-Ortes gehört dazu). (Ebd., S. 102)

Was die Tankstelle so geeignet macht für Abenteuer aller Art, ist die Tatsache, dass der Vertrag in ihrem Fall ein sehr niedrigrschwelliger ist. Man braucht kein Ticket, um sie zu betreten, muss sich nur an die beim Einkaufen im Supermarkt gültigen Regeln halten (ebd., S. 103). In gewisser Weise, ergänzt Augé, würden die BenutzerInnen von Nicht-Orten ständig dazu aufgefordert, ihre Unschuld nachzuweisen: »Die im Voraus oder im Nachhinein erfolgende Prüfung der Identität und des Vertrages stellt den Raum des modernen Konsums unter das Zeichen des Nicht-Ortes: Nur wer unschuldig ist, erlangt Zutritt.« (Ebd.)

Und er spitzt seine These noch einmal zu:

¹ <https://www.museum-joanneum.at/volkskunde/ausstellungen/ausstellungen/events/event/7732/mythos-tankstelle-1>

Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt. Vielleicht gehen ihm noch die Sorgen vom Vortag oder die von morgen durch den Kopf, doch seine augenblickliche Umgebung entfernt ihn vorläufig davon. Als Objekt einer süßen Besessenheit, der er sich mit mehr oder weniger Talent, mit mehr oder weniger Überzeugung hingibt, wie jeder Besessene, genießt er eine Weile die passiven Freuden der Anonymität und die aktiven Freuden des Rollenspiels. (Ebd.)

Augés Thesen sind durch die raumtheoretische Diskussion der letzten Jahre stark in Frage gestellt worden. An die Stelle des dichotomischen Verhältnisses von sozialen, belebten ›anthropologischen Orten‹ (ebd., S. 59) und rein funktionalen Nicht-Orten, die beide präformiert und determiniert sind, tritt die Vorstellung von Orten als durch das Handeln des Subjekts konstruierte, relationale Entitäten (vgl. Löw 2001).

Für die Untersuchung der poetologischen Funktion von Tankstellen in Literatur und Medien sind Augés Begrifflichkeiten dennoch hilfreich. Betrachtet man den Wechsel zwischen Ort und Nicht-Ort als dynamisch und performativ, indem man das Augenmerk auf die Konstruktion der Tankstelle mit ihren Freiheitsversprechen im Moment des Erzählens legt, lässt sich immer wieder neu ein Umschlag vom anonymen, rein funktional erscheinenden Nicht-Ort in einen abenteuerlichen Ort beobachten.

Dieses Freiheitsversprechen gestalten fiktionale Medien, wenn Tankstellen im Spiel sind, als multioptionalen Raum des Abenteurers und der Gefahr. Harmlose Reisende, die einfach nur Benzin und Kaffee brauchen, treffen auf Verbrecher auf der Flucht oder auf Jugendliche, die an der ›Tanke‹ abhängen wollen – oder die von zu Hause abgehauen sind und auf eine Mitfahrgelegenheit hoffen.

Davon zeugen die unzähligen Tankstellen-Explosionen, die zum festen Repertoire des mobilitätsaffinen Horrorfilms gehören – etwa in Hitchcocks *The Birds* (USA 1963), in der Stephen-King-Adaption *Christine* von John Carpenter (USA 1983) und *The Hitcher*. Für die ZuschauerInnen verbindet sich im feurigen Spektakel die Angst vor dem Zusammenbruch zivilisatorischer Errungenschaften mit einer Lust daran, ZeugInnen einer ästhetisch inszenierten Zerstörung von Insignien der modernen, mobilen Welt zu werden. Im Coming-of-Age-Genre explodieren Tankstellen seltener, verspielter und ohne existenziell-kulturkritisches Pathos. Am Ende von Robert Seethalers Roman *Die weiteren Aussichten* von 2008, als der Protagonist Herbert das Ende seiner Langzeit-Adoleszenz, die in der mütterlichen Tankstelle zur Stagnation gekommen war, mit einer Riesenexplosion feiert: Als ein Gewitter aufzieht, baut er mithilfe des »alten Heurechens vom seligen Papa« (Seethaler 2008, S. 311), eine Konstruktion, um den Blitz mitten in die Zapfsäulen und Ölvorräte zu leiten.

Im Anschluss an die Überlegungen von Lars Wilhelmer in seiner Studie über Transit-Orte, die sich auf eine breite Basis kulturwissenschaftlicher Raumtheorien stützt, ließe sich sagen, dass durch die Verwandlung empirischer in literarische und filmische Orte kulturkritische Gegenentwürfe gestaltet werden können. Durch den Akt des Lesens oder des Sehens und den Anschluss an den Raum der RezipientIn werde es möglich, kulturell vorherrschende Raumordnungen auf einzigartige Weise zu reflektieren und zu hinterfragen (Wilhelmer 2015, S. 74). Man könnte also behaupten, dass Inszenierungen der Tankstelle der Verhandlung und Kritik soziokultureller Realitätskonstruktionen dienen. Im erwähnten Roman von Seethaler symbolisiert die Tankstelle in dieser Lesart nicht einen Transit-Ort auf einem *Bewegungsvektor*, sondern einen Ort des Nicht-Hier-und-Nicht-Dort, der Stagnation im Dazwischen. Dabei geht es, und dies lässt sich für fast alle

Tankstellen im Coming-of-Age-Modus sagen, weniger um die sozialen Einschränkungen und Zwänge, die Herbert daran hindern, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, sondern um seine inneren Blockaden. Wobei der Roman deutlich macht, dass es beim Erzählen vom Erwachsenwerden gerade nicht möglich ist, die inneren und äußeren Zwänge säuberlich auseinanderzuhalten.

Was die Tankstelle als poetologischer Dreh- und Angelpunkt, gleichsam als abstrakte Figuration, möglich macht, ist Folgendes: nämlich dass sich die intradiegetische Wirklichkeit für einen Augenblick aufspaltet – in eine innere Realität der Jugendlichen oder jungen Erwachsenen und in eine äußere Wirklichkeit. Beide stehen in einem unerträglichen Spannungsverhältnis zueinander. Gleichzeitig legen sich die beiden Wirklichkeitsebenen im Vorgang des Erzählens wieder aufeinander – und produzieren ein Gefühl eines gebrochenen, mitunter paradox erscheinenden Realismus.

Was ich damit meine, lässt sich an einem kurzen Ausschnitt aus der britischen TV-Serie *The End of the F***ing World* zeigen. In der ersten Staffel, einer Adaption des gleichnamigen Comics von Charles Forsman (New York 2013), brennen die 17-jährigen Teenager James und Alyssa miteinander durch. Sie klauen Autos, fahren sie zu Schrott, brechen in Häuser ein, schlagen einen Mann tot, rauben eine Tankstelle aus – und doch ist alles ganz anders, als es scheint, als es für erwachsene Ohren – und gar für diejenigen der Polizei – klingen mag.

In der Serie wechseln sich die unterschiedlichen Perspektiven der Figuren zum Teil im Montageverfahren ab, auf der zeitlichen Ebene. Es gibt aber auch eine räumliche Perspektivenvielfalt, die sich, inspiriert von der Comic-Ästhetik, in einem oft ironischen Spannungsverhältnis von Bild, Dialog, Schrift und Musik realisiert. Die Tankstelle lässt sich als poetologische Chiffre für dieses Trennen, Neu-Arrangieren und Verdichten subjektiver Wirklichkeiten verstehen. In der ersten Staffel, als James und Alyssa ein geklautes Auto auftanken wollen, eskaliert die Situation – die Tankstellenbesitzerin ist überzeugt, ein Verbrecherpaar zu überführen, und beruft sich später auf die vermeintlich objektive Version der Überwachungskamera (Staffel 1, Folge 6, TC 00:03:00–00:11:49). Für den jungen Mitarbeiter der Tankstelle, sein Namensschild weist ihn als »Frodo« aus, und gespielt wird er von Nick Caves Sohn Earl – für Frodo verspricht die wild-verspielte Performance der beiden Teenager endlich einen Weg ins Abenteuer, vielleicht sogar nach Mittelerde, wo er hingehört.

Die zweite Staffel der Serie nimmt die Tankstellen-Poetik gleich in der Anfangsszene noch einmal auf. Eine neue Figur wird eingeführt, Bonnie, eine ebenso liebenswürdige wie psychopathische junge Mörderin, die sich auf einem Rachefeldzug befindet.

Die Szene kreierte zunächst eine entspannte, coole Road-Movie-Atmosphäre – Dunkelheit, Lichter, ein Auto gleitet sanft in den Hafen einer Tankstelle (Staffel 2, Folge 1, TC 00:01:22–00:03:25). Der Soundtrack der zunächst im Road-Movie-Stil gehaltenen audiovisuellen Komposition stammt von der Jazzsängerin Nancy Wilson. Die erste Irritation tritt ein, als die Musik einfach weiterläuft, obwohl Bonnie aus dem Auto aussteigt. Was zunächst wie diegetische Musik aus dem Autoradio erschien, erweist sich als extradiegetisch und drängt sich als Kommentar zu Bonnies seelischem Zustand auf: »My love has no beginning, my love has no end.« Und tatsächlich, erfahren wir kurz darauf, ist die junge Frau einem ermordeten Professor im Liebeswahn verfallen und zieht aus, sich an den TäterInnen zu rächen. Eine ähnliche Wendung spielt sich im Tankstellenshop ab. Anstatt einen Nicht-Ort zu betreten und dort als anonyme Autofahrerin von ihren gewohnten Bestimmungen befreit zu sein, begegnet Bonnie einem ehemaligen Klassenkameraden. Die Road-Movie-Stimmung kippt um in eine beklemmende Atmosphäre.

Indem Bonnie die Wahrheit über ihre kriminelle Vergangenheit und ihre Zukunftspläne verrät, was der Verkäufer als makabren Scherz einordnet, trennen sich auch hier die Wirklichkeitsebenen: Bonnie verkündet den ZuschauerInnen und wohl auch sich selbst ihre mörderischen Pläne – und verschafft sich damit die Tarnung einer leicht verrückten, zum schwarzen Humor neigenden jungen Frau. Bonnies innere Welt kehrt sich nach außen und verbindet sich für die ZuschauerInnen mit der filmischen Wirklichkeit, in der sich die Figur bewegt. Alles ist möglich – vielleicht wird sie tatsächlich zur Serienmörderin, vielleicht ist sie auch daran, ihre Identität zu finden, erwachsen zu werden.

Tankstellen-Poetiken

Beispiele für diese sehr spezifische Funktion der Tankstelle als medialem Entwicklungs-ort, an dem tödliche Gefahr und ein vermeintliches Tor zu einer Realisierung des Traums von einem selbstbestimmten Leben in Freiheit schwindelerregend nahe beieinander liegen, gibt es viele. Sie finden sich in der Gegenwartsliteratur ebenso in Texten, die in Kinder- und Jugendbuch-Verlagen erschienen sind, also ein jugendliches Zielpublikum im Auge haben, wie auch in der Allgemeinliteratur; jedenfalls da, wo es um das Erwachsenwerden geht. Ein prominentes Beispiel ist Saša Stanišićs ARAL-Tankstelle in seinem 2018 mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Roman *Herkunft*. Man könnte sie als Foucault'sche Heterotopie bezeichnen, wenn sich der Erzähler, der wie der Autor Saša Stanišić heißt, an die Ankunft in Deutschland nach der Flucht aus Bosnien erinnert. Damals war er 13 Jahre alt:

Die soziale Einrichtung, die sich für unsere Integration am stärksten einsetzte, war eine abgerockte ARAL-Tankstelle. Sie war Jugendzentrum, Getränkelielieferant, Tanzfläche, Toilette. Kulturen vereint in Neonlicht und Benzingeruch. Auf dem Parkplatz lernten wir voneinander falsches Deutsch und wie man Autoradios wieder einbaut. Die einzige Regel: In der Nähe von Zapfsäulen – Rauchen verboten. [...] Die ARAL-Tankstelle war Heidelbergs innere Schweiz: neutraler Grund, auf dem die Herkunft selten einen Konflikt wert war. Multikultureller Faustdialog fand jedenfalls kaum statt. Gelegentlich überfallen wurde sie aber schon. Und auch dabei sprach man sich wohl ab, damit nicht etwa ein Deutscher und ein Russlanddeutscher am gleichen Abend mit der Gaspistole anmarschiert kamen. (Stanišić 2018, S. 122 f.)

Die Tankstelle ist in Stanišićs Roman ein verdichteter Erinnerungs-Ort, an dem der Ich-Erzähler auf seiner Reise durch die Zeit immer wieder vorbeikommt. Und mehr noch: Der klassenlose und von nationaler Zugehörigkeit freie Begegnungsort Tankstelle wird zum Ort, von dem aus die Erzählerstimme sprechen kann: Die rhizomatischen Erzählräume, die sich auftun, die Gleichzeitigkeit und Verbundenheit von hier und dort, von kindlichem, jugendlichem, erwachsenem Saša, die durch das Montageprinzip entsteht, orientieren sich am Vorbild der Tankstelle, an der alles möglich ist, alles potenziell mit allem zusammenhängt. Deshalb wiederum die Explosionsgefahr.

Ein gemeinsames Merkmal der als Jugendromane publizierten Texte ist ihr Crossover-Charakter, ihre Mehrfachadressiertheit. Diese wiederum hat mit dem Zusammenspiel der Genremodalitäten von Coming-of-Age und Road Novel zu tun. Wie Tholen aufgezeigt hat, haben die beiden Genres eine strukturelle Affinität zueinander: das topografische Phänomen der Transiträume ist für die literarische Darstellung adoleszenter ProtagonistInnen und ihrer biografischen Übergänge von zentraler Bedeutung (Tholen

2014, S. 387). Wenn man mit Kappelhoff davon ausgeht, dass Genres sich nicht durch bestimmte Inhalte, Thematiken oder Erzählmuster definieren lassen, sondern durch ihre dynamische Bezugnahme auf die eigene Geschichte, kann man feststellen, dass bei Coming of Age- und Road Novels bzw. Movies ein reger Austausch zwischen literarischen und audiovisuellen Formaten stattfindet (vgl. Kappelhoff 2016, S. 7).

Ob es nun Tschick und Maik in Wolfgang Herrndorfs *Tschick* sind, die sich aus dem Staub machen, oder James und Alyssa und Bonnie: Es ist nicht die Handlung oder die Gestaltung der literarischen Welt, die für das Coming-of-Age-Road-Movie bzw. die -Novel entscheidend ist, sondern eine bestimmte Atmosphäre, die immer wieder neu hergestellt wird. Im Kern geht es darum, die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit des Erwachsenwerdens durch die ästhetische Gestaltung erfahrbar zu machen. Die Produktion von Atmosphären moduliert ein ZuschauerInnengefühl:

Das Eigentümliche bei einer Geschichte, die man liest oder die vorgelesen wird, ist ja dies; sie teilt uns nicht nur mit, daß irgendwo anders eine bestimmte Atmosphäre geherrscht habe, sondern sie zitiert diese Atmosphäre selbst herbei, beschwört sie. (Böhme 2013, S. 35)

Diese Atmosphären zeichnen sich im Coming-of-Age-Genre dadurch aus, dass sie zwischen melancholischen und humoristischen, teil grotesken Modi changieren. Oft werden sie in der Spannung zwischen Bild und Ton als Oxymoron gestaltet – tragikomisch, bittersüß.

Die Tankstellen-Szene aus *The End of the F***ing World* ist ein Beispiel dafür.

In literarischen Coming-of-Age-Texten mit Elementen von Road Novels lassen sich ähnliche Poetiken beobachten, auch wenn ganz andere ästhetische Verfahren zum Einsatz kommen. Veranschaulichen lässt sich dies an Antje Wagners als Jugendbuch publiziertem Roman *Hyde*, der aber, allein schon durch den Titelverweis auf Stevensons Roman *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* Crossover-Eigenschaften² hat.

Hyde beginnt als Coming of Age-Road-Novel: Katrina, die Ich-Erzählerin, ist auf der Walz. Sie ist Handwerkerin, Tischlerin, und sucht sich eine neue Arbeit. Soweit die äußere Wirklichkeit – Dr. Jekyll, wenn man so will. Ähnlich wie bei Bonnie ist die Walz in Katrinas anderer, geheimer Realität eine Tarnung für einen Rachefeldzug. Die familiäre Problemlage ist kompliziert und traumatisch – doch um die Dinge einigermaßen nachvollziehbar zu machen, kann man sagen, dass Katrinas Vater und ihre Schwester bei einem Brand umgekommen sind und sie selbst schwere Brandnarben im Gesicht trägt. Nun ist sie auf der Jagd nach den Brandstiftern. Der Halt an einer Tankstelle und die zufällige Begegnung mit einer Frau, die ihr diskret helfen will, löst bei ihr so etwas wie Umkehr und Einkehr aus. Entscheidend ist, dass die Tankstelle auch hier der Ort ist, an dem sich zwei Erzählwirklichkeiten formieren, die im Folgenden immer stärker aufeinander bezogen werden. Auf der Handlungsebene spitzt sich die Dramatik zunächst zu. Katrina klaut ein Auto, die Polizei ist hinter ihr her, sie ist eine Gejagte – bis sie endlich Unterschlupf findet in einer einsamen Villa im Wald. Sie beginnt, das alte Haus sanft zu renovieren, schmiedet dabei aber weiter Rachepläne. Die Struktur, oder genauer: die Textur des Romans erzählt derweil eine andere Geschichte. Immer engmaschiger wird die Montage aus Gegenwartserzählung und Analepsen; am Ende sind es nur noch Fragmente

² Zu Crossover und Intertextualität vgl. Hoffmann 2018, S. 219–267.

aus Erinnerung und Gegenwart, die durch Assoziationen und atmosphärische Elemente verbunden sind. Indem sie das Haus und die zugehörige Katze ganz handfest und handwerklich heilt, verbindet Katrina auch die getrennten Wirklichkeiten miteinander. Die traumatische Vergangenheit wird gerade nicht durch konventionelles Erzählen ans Licht geholt und zu einem handhabbaren Narrativ gemacht. Vielmehr nisten sich einzelne erinnerte Momente und Affekte ins gegenwärtige Sein ein; alles, was in der Gegenwart geschieht, erinnert sie an die Vergangenheit, und jede Erinnerung wirft sie zurück in die Gegenwart. Ein Beispiel: Als Katrina im Begriff ist, sich nach vielen vergeblichen Versuchen Zugang zu einem verschlossenen Zimmer im Haus zu verschaffen, klopft jemand an der Haustür. Das Klopfen katapultiert Katrina in die Vergangenheit zurück, erinnert sie an den Tag, an dem sie die Wahrheit über ihre Familiengeschichte erfahren hatte. Als sie wieder in die Gegenwart zurückkehrt, erscheinen ihr die Handwerker, die an die Tür klopfen, als *Déjà-vu* (Wagner 2018, S. 359–363). Was dabei entsteht, ist ein navigierbarer innerer Raum in einem äußeren Raum – dem Haus –, das sich als Betätigungsfeld anbietet. Oder anders gesagt, es bildet sich so etwas wie eine Identität heraus, mit der es sich leben lässt. Das Haus erscheint im Roman zugleich als realer und symbolisch übersteigter Ort und lässt sich als topografische Antwort auf die Tankstelle lesen, indem es innere und äußere Räume wieder verbindet.

Fazit

Die Trennung und die neue Kombinatorik von Wirklichkeitsebenen im Coming-of-Age-Genre ist symptomatisch für Spielarten eines gebrochenen, selbstreflexiven Realismus, die in ihrer ästhetischen Gestaltung mit Verfahren operieren, die man mit Michael Wedel der ›stillen Fantastik‹ zuschreiben könnte. Wedel schlägt vor, »jenen ›stillen‹ Formen historischer Tradierung und struktureller Diskursivität stärkere Beachtung zu schenken, die in den Bildern und Tönen, den Gesten und Blicken, den Windstößen und Schattenwürfen selbst enthalten sind« (Wedel 2017, S. 104). Daniel Illger verfolgt diese Spur für den Krimi der Gegenwart weiter und stellt fest, dass die RezipientInnen von Romanen, Filmen oder TV-Serien sich auch hier in der ästhetischen Erfahrung in der Konfliktzone zweier Wirklichkeitskonstrukte positioniert sehen, welche einander inkommensurablen Gesetzmäßigkeiten gehorchen, also nicht in Übereinkunft oder gar Einklang miteinander gebracht werden können (vgl. Illger 2019, S. 1 ff.).

Im Coming-of-Age-Genre wird dieses Auseinanderbrechen von Wirklichkeitsebenen inszeniert und auf den Identitätsfindungsprozess der ProtagonistInnen bezogen. Erwachsenwerden in der spätkapitalistischen, globalisierten Welt bedeutet, in der Vielfalt der Vorstellungen, Optionen und Narrative von Wirklichkeit so zu navigieren, dass sich ein eigener Ort darin finden, bauen und pflegen lässt. Sei es die Idee der ARAL-Tankstelle, aus der das wilde Erzählen bei Stanišić sprudeln kann, sei es das Haus im Wald, aus dem Katrina am Ende übrigens eine Art Tankstelle für ein ökologisches Zeitalter macht, nämlich ein Ausflugscafé.

Durch ihr doppeltes Gesicht als sozio-ökonomischer (Nicht)-Ort und kultureller Mythos eignet sich die Tankstelle besonders, um Geschichten vom Erwachsenwerden so zu erzählen, dass innere, individuelle Entwicklungen niemals vom gesellschaftlichen Umfeld zu trennen sind – ohne dass beides, wie bei der Tankstelle selbst, ganz zur Deckung kommen kann.

Darüber hinaus erlaubt die medial inszenierte Tankstelle einen interdisziplinären Zugang zum Coming-of-Age-Genre, das paradigmatischen Charakter für die Entgrenzungs-

bewegungen gegenwärtiger Medienkulturen für ein junges Publikum hat und diesen auf allen Ebenen gerecht werden kann. Die mediale Entgrenzung – Transmedialität – ist ebenso gemeint wie die Bezugnahme auf kinderliterarische Traditionen, populäre Genres und popkulturelle Codes sowie auf allgemeinliterarische Verfahren. Und grenzüberschreitende Scharnier-Figurationen wie die Tankstelle erlauben es der Kinder- und Jugendliteratur- bzw. -Medienforschung auch in historischer Perspektive, kulturwissenschaftliche und medientheoretische Fragestellungen mit ästhetischen und poetologischen Analyseverfahren zu verbinden.

Nicht zuletzt eröffnet die Tankstelle in ihrer halb mythischen, halb alltagspraktischen Doppelgesichtigkeit und ihrem Dreh in die stille Fantastik den Leserinnen und Zuschauern einen Denkraum, in dem auch Fragen nach den politischen Implikationen des Erwachsenwerdens laut werden – in der Spannung von scheinbar unendlicher Optionenvielfalt und eng beschränkter ökonomischer Spiel- und Lebensräume.

Primärliteratur

Dürrenmatt, Friedrich (1958): Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman.

Zürich: Arche

Haas, Wolf (2018): Junger Mann. Hamburg: Hoffmann und Campe

Haller, Christian (2006): Die besseren Zeiten. München: Luchterhand

Seethaler, Robert (2008): Die weiteren Aussichten. Zürich: Kein & Aber

Stanišić, Saša (2019): Herkunft. München: Luchterhand

Wagner, Antje (2018): Hyde. Weinheim: Beltz & Gelberg

Sekundärliteratur

Augé, Marc (2010): Nicht-Orte. München [franz. EA 1992]

Böhme, Gernot (2013): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Berlin

Fraser, Nancy / Jaeggy, Rahel (2020): Kapitalismus. Ein Gespräch über kritische Theorie.

Berlin

Hoffmann, Lena (2018): Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs.

Zürich

Illger, Daniel (2019): Der weiße Wolf im Raum, oder Wozu braucht die europäische Krimiserie das Fantastische. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript (6.11.2019).

Berlin

Kappelhoff, Hermann (2016): Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin

Kappelhoff, Hermann (2018): Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen

Denkens. Berlin

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. Berlin

Polster, Bernd (1996): SUPER oder NORMAL. Tankstellen – Geschichte eines modernen Mythos. Köln

Tholen, Toni (2014): Gender-Dystopien. Beobachtungen zu Adoleszenz und Pop-Figurationen in der Gegenwartsliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld, S. 381–391

Wedel, Michael (2017): Jenseits von Nosferatu: Formen ›stiller‹ Fantastik bei

F.W. Murnau. In: Uhrig, Meike / Cuntz-Leng, Vera / Kollinger, Luzie (Hg.):

Wissen in der Fantastik. Vom Suchen, Verstehen und Teilen. Wiesbaden, S. 95–105

Wilhelmer, Lars (2015): Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Bahnhof – Flughafen. Bielefeld

Netzquellen

Ausstellung **Mythos Tankstelle**: <https://www.museum-joanneum.at/volkskunde/ausstellungen/ausstellungen/events/event/7732/mythos-tankstelle-1>
(Letzter Zugriff: 1. März 2020)

Filmografie

Easy Rider. Regie: Dennis Hopper, USA 1969

The End of the F***ing World. Idee: Jonathan Entwistle, TV-Serie, UK 2017–

The Hitcher. Regie: Robert Harmon, USA 1986

Kurzvita

Christine Lötscher, Dr. habil., arbeitet als Vertretungsprofessorin an der kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) und ist Privatdozentin am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft – Populäre Kulturen der Universität Zürich. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kinder- und Jugendmedien, Populäre Genres, Medien- und Materialitätstheorie, Medienästhetik des Anthropozäns.

Tannengrund und Wald

Brüchige Kindheit in Ludwig Tiecks *Die Elfen* und E.T.A. Hoffmanns *Das fremde Kind*

ANNA STEMMANN

Into the Woods

Constructions of Fragile Childhood in Ludwig Tieck's *Die Elfen*
and E.T.A. Hoffmann's *Das fremde Kind*

In *Die Elfen* (1812) by Ludwig Tieck and *Das fremde Kind* (1817) by E.T.A. Hoffmann, natural spaces occupy a central position in terms of the spatial semantic field of the texts. As a narrative element, they fulfil complex functions that go beyond the mere spatial dimension. The forest, in particular, is rendered as a childhood space with ambivalent connotations and functions. Although the childlike figures can move autonomously within the forest – far away from their parents – this spatialisation is nevertheless accompanied by threatening experiences that reflect the disturbing process of detachment from childhood. This article examines the spatial construction of Hoffmann's and Tieck's texts by rereading both literary fairy tales from a topographical perspective in order, on the one hand, to trace the spatial semantic order (Yuri Lotman) and interstices (Michel Foucault) and, on the other, to discuss the associated notions of childhood. It also seeks to make recent German-language research on Romanticism, which has been informed by cultural studies, productive for children's and young adult literature research. The idea of Romantic childhood as a utopia must, in the wake of the work of Detlef Kremer and Andreas Kilcher, be differentiated and brought into line with current research on Romanticism.

In Ludwig Tiecks *Die Elfen* (1812) und E.T.A. Hoffmanns *Das fremde Kind* (1817) nehmen Naturräume eine zentrale Position ein. Insbesondere der Wald ist als ein Kindheitsraum besetzt, der ambivalent konnotiert ist. Im Wald können sich die kindlichen Figuren fernab der Eltern autonom bewegen, dennoch geht diese Raumeignung auch mit bedrohlichen Erfahrungen einher, die die aufstörenden Ablösungsprozesse in der Kindheit verdeutlichen. Die Kinderfiguren sind in beiden Texten zunächst in beinahe symbiotischer Verbundenheit mit dem Wald gezeichnet, können sich im Spiel frei entfalten und begegnen magisch-fantastischen Wesen – ganz im Sinne eines romantischen Kindheitsideals (vgl. Ewers 1994, S. 21). Die in der Forschung diskutierte Vorstellung von romantischer Kindheit als Utopie (vgl. ebd., S. 19), in der die fantastische Begegnung »den Kindern in der Diesseitswelt dazu verhilft, eine erfüllte Kindheit zu erleben« (Ewers 2013 a, S. 250), wird im Folgenden im Anschluss an Kremer/Kilcher (2015) mit der neueren Forschung zur Romantik erweitert. Die Kindheit zeigt sich in den literarischen Inszenierungen nicht nur als ein erstrebenswertes Ideal, sondern verhandelt auch eine Ambivalenz in dieser Lebensphase, »als Ort der psychischen Verletzung« (ebd., S. 84). Subtile Brüche prägen die Kindheitskonstruktionen und die Texte erzählen von Übergangsprozessen, die zu Irritationen führen und Spannungen beinhalten: Es geht um die »Entdeckung der Kindheit als traumatischer Ort« (ebd.). Solche inneren Prozesse manifestieren sich in den Texten auf besondere Weise in der Raumstruktur. Böhme hat früh auf die seman-

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.57

tische Aufladung von Räumen in der Romantik hingewiesen, fokussiert seine Analyse aber vor allem auf die Lebensphase der Adoleszenz: »Die Romantiker entwickeln [...] zur Versprachlichung kindlicher und adoleszenter Reifungsprozesse höchst komplexe symbolische Topographien, räumliche Grenzziehungen, Raumbewegungen, Zeitordnungen sowie Mittlerfiguren – insgesamt ein strukturelles Feld, welches man als protopsychoanalytisch ansehen kann.« (Böhme 1981, S. 136)

Der vorliegende Aufsatz verfolgt eine Relektüre der beiden Kunstmärchen in einer topographischen Perspektive, um die raumsemantische Ordnung (vgl. Lotman 1993), die Verbindung von Raum und Zeit (vgl. Bachtin 2008) und die daraus resultierenden Zwischenräume (vgl. Foucault 2005) nachzuzeichnen. Gearbeitet wird mit verschiedenen raumtheoretischen Ansätzen, um die erzählten Räume in ihrer Komplexität als vielschichtige Zeichenträger zu analysieren. Lotman und Bachtin betonen vor allem den strukturbildenden Charakter von erzählten Räumen und arbeiten die damit verbundenen semantischen und zeitlichen Einschreibungen heraus, die über bloße spatiale Dimensionen hinausgehen. Mit Foucaults Modell der Heterotopie, das Gegen- und Zwischenräume als Räume der Abweichung beschreibt, lässt sich die Analyse präzisieren, um nicht allein dualistische Strukturen zu beschreiben, sondern auch eine im Raum codierte Destrukturierung und Ambivalenz sichtbar zu machen. Insbesondere der letzte Punkt ist zentral, um die Befunde der Analyse mit der Konstruktion von Kindheitsbildern zusammenzuführen und in Verknüpfung damit die neuere kulturwissenschaftlich geprägte Romantikforschung für die Kinderliteraturforschung fruchtbar zu machen.

Tannengrund und Dorf – raumsemantische Ordnungen in *Die Elfen*

In Tiecks *Die Elfen* führt die Eingangssequenz in die räumliche Verortung und die darin agierenden Figuren ein. Der dörfliche Raum wird von einer heterodiegetischen Erzählstimme als überzeichnet positiv gestimmter Lebens- und Aktionsraum (vgl. Haupt 2004, S. 75) beschrieben.

[Dort] ist es so grün, das ganze Dorf prangt von dichtgedrängten Obstbäumen, der Boden ist voll schöner Kräuter und Blumen, alle Häuser sind munter und reinlich, die Einwohner wohlhabend, ja mir dünkt, die Wälder hier sind schöner und der Himmel blauer, und so weit nur das Auge reicht, sieht man seine Lust und Freude an der freigiebigen Natur. (Tieck 1985, S. 307)

Die prächtige Natur konstruiert einen überbordend idyllischen Lebensraum, in dem es den BewohnerInnen anscheinend an nichts mangelt. Topographisch ist der positiv gestimmte Raum (vgl. Haupt 2004, S. 73) in einer Makroperspektive aber klar begrenzt und wird mit einem unbewohnbaren Teil kontrastiert, der durch eine topologische Schwelle wie eine »Linie im Raum« (Lotman 1993, S. 337) separiert ist. In Lotmans Ansatz gliedert sich ein literarischer Text in semantische Teilräume, die in binärer Opposition zueinanderstehen. Das heißt, die einzelnen Teilräume transportieren verschiedene Einschreibungen, die divergieren. Tiecks *Die Elfen* ist deutlich in solche räumlichen Oppositionen mit topologischen Grenzen aufgeteilt, denn »dort, jenseits des Flusses [...], befindet man sich auf einer andern Erde, alles so traurig und dürr.« (Tieck 1985, S. 307) Innerhalb des paradiesischen Mikrokosmos des Dorfes wird ein gemiedener Ort als Enklave installiert, der das fröhliche Bild trübt und hier bereits am Beginn proleptisch einen möglichen Wandel vorausdeutet. Der Tannengrund fungiert damit »als Sprache für den Ausdruck

anderer, nichträumlicher Relationen des Textes« (Lotman 1993, S. 330). Dieser Raum im Raum liegt »wie schwarz und traurig«, zusätzlich topologisch abgetrennt durch einen »schwerfällig vorüber fließende[n] Bach« (Tieck 1985, S. 307). Der Tannengrund ist aber nicht allein als Opposition angelegt, sondern entwickelt sich im weiteren Verlauf zu einem diffusen und heterotopen Zwischenraum: Als eine »Insel im Normalraum bildet« der Tannengrund »einen wenig einladenden Gegenort der Instabilität und Unordnung« (Tetzlaff 2016, S. 115).

Der durch die Beschreibungen personifizierte Raum evoziert bei den erwachsenen DorfbewohnerInnen Unbehagen und ruft Traurigkeit hervor. Diese Angst wird durch dessen vermeintlich zwielichtige BewohnerInnen weiter geschürt, »denn der Ort[,] wo sie wohnen[,] ist ja wie verbannt und verhext« (Tieck 1985, S. 307). In diesem heterotopen Zwischenraum sammeln sich textintern somit »die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm« (Foucault 1993, S. 40). In der Raumordnung vermittelt sich eine gesellschaftliche Ordnung, die räumlich fixiert ist.

Die ersten Seiten des Textes konstruieren ein dichtes räumliches Setting mit Grenzen und semantischen, symbolischen sowie sozialen Zuschreibungen. Die jeweiligen Orte sind so mit spezifischen Zeichenwerten verbunden, die sich im Zusammenspiel mit den anderen Räumen verstärken (vgl. Kremer 2011, S. 511). Die räumliche Opposition zwischen Tannengrund und Dorf als »disjunkte Teilräume« (Lotman 1993, S. 327) markiert im Verlauf den narrativen Kern, und dieser ist eng mit der kindlichen Protagonistin Marie verbunden.

Kindliches Spiel – Raumexploration

Innerhalb des Dorfgefüges des raumsemantischen Feldes nimmt das allein auf einer kleinen Anhöhe gelegene Elternhaus von Marie eine separate Position ein. Nicht zufällig ist es zudem von einem Zaun umgeben und so mit klaren Grenzen gegenüber dem restlichen Teil versehen.

Dieses Haus, mit dem dazugehörigen Garten und dem nahe gelegenen Wald, ist in der Diegese die zentrale Koordinate für die kindliche Protagonistin Marie und ihren Freund Andres. Es gibt aber in diesem Raumgefüge auch eine spezifische Bewegungslimitation durch die Eltern: »läuft nicht zu weit vom Hause, oder in den Wald hinein« (Tieck 1985, S. 306). Marie spielt mit ihrem Freund Andres daher nur »draußen auf dem grünen Platze« in unmittelbarer Nähe zum Haus, »denn vor dem Walde fürchten wir uns« (ebd.). Das kindliche Spiel findet in der übersichtlichen Schutzzone des familiären Raums statt und steckt den kleinen Bewegungsradius der Kinder ab. Dass der Wald in der kindlichen Figurenrede als unheimlicher Raum etabliert wird, verweist auf dessen mehrfachcodierte semantische Aufladung und verdoppelt seinen Bedeutungsrahmen als ambivalenter Zeichenträger.

Bei einem Wettlauf gegen Andres entscheidet Marie sich dennoch für die von ihren Eltern explizit verbotene Abkürzung durch das als bedrohlich gezeichnete Waldstück als »Grenzraum zwischen Diesseits und Jenseits« (Jung-Kaiser 2008, S. 14). Dieser Grenzgang, der nicht nur topographisch stattfindet, sondern auch normativ aufgeladen ist und später als entwicklungspsychologischer Marker fungiert, ist durch eine Schwelle in Form eines Stegs markiert. Dass es sich bei der Grenzüberschreitung sowohl um eine topologische als auch um eine normative, und damit im Sinne Lotmans klassifikatorische Grenzüberschreitung handelt (vgl. Lotman 1993, S. 327), markiert die besondere Bedeutung dieser Passage als einschneidenden Moment.

In ihrer räumlichen Passage tritt Marie in einen liminalen Raum ein, d.h. sie tritt aus der bisherigen gesellschaftlichen Ordnung hinaus und befindet sich daraufhin in einem Schwellenraum und -status, in dem bisher etablierte Regeln nicht mehr gelten (vgl. Turner 1969, S. 95). In seiner funktionalen Aufladung erweist sich der Tannengrund dabei als heterotoper Raum, geschützt mittels eines »Systems der Öffnung und Abschließung« (Foucault 2005, S. 18). Für Marie unterbricht der Übertritt unmittelbar die greif- bzw. wahrnehmbare Verbindung zum behütenden elterlichen Gefüge, denn »nun stand sie im Grunde, und rund umher verdeckten die schwarzen Tannen die Aussicht nach ihrem elterlichen Hause und der übrigen Landschaft.« (Tieck 1985, S. 309) Marie ist mit der räumlichen Grenzüberschreitung aus ihrer bisherigen sozialen Ordnung in der Nähe der Eltern herausgefallen und muss sich allein bewähren. In der topologischen Isolation erfährt Marie zunächst eine ganz andere, von außen nicht erkennbare und bunte Welt, einen *locus amoenus*. Dort begegnet sie Elfen und lebhaften Kindern, wobei vor allem der Naturraum idyllisch aufgeladen ist und mit den Kindern verschmolzen zu sein scheint.

Im Palast erweitert sich die räumliche Dimension um eine vertikale Ebene und führt Marie in unterirdische Gemächer, die mit materiellen Kostbarkeiten angefüllt sind. Kremer und Kilcher sehen die Bedeutung dieses in der Romantik verbreiteten Bergwerks- und Höhlenmotivs in einer »protopsychoanalytischen« (Kremer/Kilcher 2015, S. 83) Perspektive. Solche Räume in der Tiefe kennzeichnen Orte, an denen die Figuren die »verdrängten Wünsche des eigenen Inneren und der eigenen Kindheit« (ebd.) finden. Zunächst ist der Aufenthalt mit strahlenden Farben, Tönen, Klängen und süßen Wohlgerüchen ein synästhetisches Erlebnis für Marie und positiv aufgeladen (vgl. Tieck 1985, S. 310). Dort sind die herkömmlichen Gesetze der Zeit und des Raumes außer Kraft getreten, womit erneut der liminale Charakter (vgl. Turner 1969, S. 95) bzw. die Funktion des Tannengrunds als heterotoper Übergangsraum »in Verbindung mit besonderen zeitlichen Brüchen« (Foucault 2005, S. 16) deutlich wird. Entsprechend kann man sich dort nicht mittels der Tageszeiten im Tagesablauf orientieren, denn es »schien keine Sonne, und sie sahen keinen Himmel über sich« (Tieck 1985, S. 313).

Die Diskrepanz zwischen Innen- und Außenraum des Tannengrunds ist in der Standortperspektive angelegt. Von außen kann man nicht hineinsehen bzw. sitzt einer Illusion auf, die den düsteren Wald zeigt. Von innen können die BewohnerInnen jedoch hinausblicken: »ich habe dich draußen rennen und springen sehn« (ebd., S. 310). Mit Foucault lässt sich diese Konstruktion als Heterotopie beschreiben, denn sie »vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind« (Foucault 1993, S. 42).

Die Ausdehnungen des Waldgebiets sprengen außerdem den Rahmen einer im »Normalraum« möglichen Topographie. Es ergeben sich immer neue Weiten und Tiefen, wie Marie selbst reflektiert. Entscheidend ist, dass sie mit diesem Zustand hadert: »Wie kommt es nur, fragte Marie, daß wir hier innerhalb so weit zu gehen haben, da doch draußen der Umkreis nur so klein ist?« (Tieck 1985, S. 315) Begrenzt ist die äußere Einfassung des Gebietes in topologischen Schwellenorten, »den Tannen und der Erhöhung« (ebd.) sowie den »Schildwachen« (ebd., S. 314), die eine allein für die kindliche Protagonistin durchlässige Zugangsmembran darstellen. An dieser Stelle im Raum überlagern sich erstmals die ambivalenten Empfindungen Maries im gestimmten Raum (vgl. Haupt 2004, S. 73) und zeigen den doppelbödigen Zustand des Areal, was gleichzeitig auf die ambivalenten Erfahrungen während Maries Übergangsprozess von der Kindheit zum Erwachsensein verweist: »Ich möchte lachen und mir graut, sagte Marie.« (Tieck 1985,

S. 315) Maries Aufenthalt in dem Waldareal ist zwar vordergründig positiv markiert, darin schwingt aber immer wieder auch eine Ambivalenz mit, die Risse im Ideal der Kindheit aufzeigt. So erscheinen Marie die Wachen an der Grenze als »wunderliche Gestalten« mit »widerlichen Häuptern« (ebd.) und sie befällt an der Raumbegrenzung ein unbestimmbares Unbehagen. Entgegen dem ewigen Sommer im Kern des Areals herrschen hier kalte Temperaturen. Es lässt sich argumentieren, dass sich der »Text zu einem versteckten Szenario psychogener Symbolismen verdichtet und diesen Vorgang selbst reflektiert« (Kremer/Kilcher 2015, S. 83) – die Ablösung von der Kindheit als einschneidender lebensbiographischer Punkt.

In der heterodiegetischen Erzählstimme und der internen Fokalisierung auf Maries Erfahrungshorizont ist der Raum gestaltet und ahmt ihre subjektive Sicht nach. Das ambivalent gestimmte Gebiet ist lesbar als ein Kindheitsraum, der für Marie die lebensgeschichtliche Passage in das Erwachsensein evoziert, aber ebenso Dissonanzen ausformuliert: »die Dunkelheit der Tannen, die Schwärze der verfallenen Hütten, die dämmernden Schatten sie mit ängstlicher Furcht befielen« (Tieck 1985, S. 317).

Die lebensstrukturierende und -formende Funktion von Zeit und Raum hebt sich in diesem Areal auf, womit in der diffusen Destrukturierung von Zeit und Raum weiter auf Maries ambivalente Erfahrungen verwiesen wird. Es stellt sich heraus, dass der zeitliche Fluss eigenen Regeln folgt, denn »hier ist ein ewiger Sommer und Frühling« (ebd., S. 315). Dies unterstreicht, in symbolischer und chronotopischer Sicht (vgl. Bachtin 2008), die Bedeutung des Tannengrunds als Kindheitsraum.

Als Marie den Tannengrund über die Schwelle der schmalen Brücke wieder verlässt, scheint für sie nur eine Nacht vergangen zu sein, während in der umgebenden Welt jedoch sieben Jahre verstrichen sind. Dieser Raum ist daher mit Bachtin gedacht auch ein Chronotopos (vgl. ebd.), in dem sich Raum und Zeit verkoppeln und das herkömmliche Raum-Zeit-Kontinuum verschoben ist. Es »verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen« (ebd., S. 7). Die Erzählung arbeitet so mit »einer strukturellen Verschränkung von Zeitebenen und Raumordnungen, die auch die Beziehungen der Figuren und ihre Identifikationen problematisiert« (Kremer/Kilcher 2015, S. 86). Für Marie geht die Rückkehr mit massiven Dissonanzen in ihrem eigenen Selbstbild einher.

Kindheit und Raum – Reifungsprozesse

Kindheit und Natur verschmelzen in dem heterotopen Raum des Tannengrunds zum symbiotischen Gefüge und lassen diesen vordergründig zum wohligen Aufenthaltsort werden, dem aber stets die Präsenz des anderen Raumes inhärent ist. Damit entsteht eine »heterotope Simultanität zweier unvereinbarer Raumqualitäten« (Tetzlaff 2014, S. 335) und in dieser Parallelität wird die Ambivalenz entwicklungspsychologischer Passagen betont. Im zeitraffenden Modus und der beglückenden Gastfreundschaft der Elfen vollzieht sich der kindliche Ablösungsprozess von den Eltern zunächst scheinbar wie von selbst und überspringt etwaige krisenhafte Erfahrungen. Offenbar hat Marie »ihr eigenes Wachstum, ihren entwicklungspsychologisch notwendigen und unausweichlichen Austritt aus dem Zustand des Kindseins nicht bemerkt« (Garmann 1989, S. 96). Dass dies jedoch nur auf den ersten Blick so ist, zeigt der weitere Verlauf des Textes, in dem Marie mit ihrem Schicksal hadert und die Erzählung »den Zwiespalt, dem jede Identitätsbildung ausgesetzt ist« (Kremer/Kilcher 2015, S. 87), in Maries Sehnsucht nach dem früheren Dasein als Kind im Tannengrund zuspitzt. Dieser seelische Bruch offenbart sich als traumatische Erfahrung: »Oft dachte sie mit inniger Sehnsucht an ihren Aufent-

halt hinter den Tannenbäumen zurück« (Tieck 1985, S. 320). Entsprechend bleibt die erwachsene Marie »still und ernst« (ebd.); sie ist verändert, woran sich ablesen lässt, dass die liminale Phase im Wald im Sinne Turners gleichsam zu inneren Umbaumaßnahmen geführt hat.

In funktionaler Hinsicht ist Maries Aufenthalt im Tannengrund also als Entwicklungsperiode lesbar, denn sie kehrt als das »fünfzehnjährige aufgeblühte Mädchen« (ebd., S. 319) zurück und der Wald wird damit zum transitorischen Raum (vgl. Klimek 2012, S. 100). Das Ende ihrer Kindheit wird durch die Hochzeit mit Andres zusätzlich betont und lässt sie kurze Zeit später selbst Mutter werden. Jedoch verblasst dieser Lebensabschnitt deutlich im Vergleich zu ihrem Aufenthalt im Feenreich, der »als Lebenshöhepunkt erfahren wird« (Ewers 2013a, S. 250). Ein dunkler Schatten begleitet Marie und trübt ihren Alltag, »so erschien ihr dieser irdische Glanz nur dunkel, die Gegenwart der Menschen fast geringe« (Tieck 1985, S. 319).

Als sehnsuchtsvolle Reminiszenz an die Zeit im Elfenhain nennt sie ihre Tochter zwar Elfriede, dennoch kann sie den ersehnten Status der Kindheit damit nicht mehr rekonstruieren. Die Ablösung vom Elfenreich und damit von der Kindheit ist ein irreversibler Prozess. Es bleibt beim vergeblichen Bemühen, diesen Status wiederherzustellen, denn als Erwachsene kann Marie nicht zurückkehren und scheitert schließlich auf drastische Weise.

Kindheit als Lebensader – Zerfall des Dorfes

Maries Tochter Elfriede kann zwar Kontakt zum Elfenreich aufnehmen, aber nur noch in reduzierter Weise, denn das Kind betritt nicht mehr selbst den Tannengrund, sondern bekommt in ihrer Diesseitswelt Besuch von einer Elfe. Diese räumliche Verschiebung bzw. einseitige Bewegungsrichtung deutet bereits eine bedrohliche Schiefelage voraus, die am Ende des Textes eine zentrale Rolle spielt. Nicht zufällig wird Elfriede als Doppelgängerfigur von Marie eingeführt, zeigt sich an dieser Figurenkonstellation doch »eine Verdopplung, Verschiebung oder Wiederholung eines Kindheitstraumas« (Kremer/Kilcher 2015, S. 85). Das Scheitern Maries bzw. ihr Trauma setzt sich in ihrer Tochter fort. Der Tannengrund ist aber nicht nur Entwicklungsraum für Marie, sondern auch vitaler Kern und Lebensader des Dorfes, wodurch Maries erfahrene Verletzung letztlich in die räumliche Ordnung des Textes übersetzt wird. Als Maries Geheimnis über die fantastische Gegenwelt gelüftet wird, müssen die Elfen ihren Rückzugsort verlassen, und das Dorf bleibt trostlos zurück: »Die Frische des Waldes war verschwunden, die Hügel hatten sich gesenkt, die Bäche flossen matt mit wenigem Wasser, der Himmel schien grau, und als man den Blick nach den Tannen hinüber wandte, standen sie nicht finstrier oder trauriger da als die übrigen Bäume.« (Tieck 1985, S. 325)

Durch die diegetische Zusammenführung der unvereinbaren Räume von kindlicher Wunderwelt und erwachsener Erfahrungsrealität zerfällt der heterotope Gegenraum des Elfenreichs und führt die zeitliche Begrenzung des Konzeptes vor: »Die landschaftliche Reichhaltigkeit des Normalraums erweist sich so als direkter Einfluss der Heterotopie und führt den romantischen Vektor des Wirkraums in sich selbst zurück.« (Tetzlaff 2016, S. 118) Die Abreise der Elfen bringt nicht nur die Verödung der Natur mit sich, sondern lässt auch Elfriede und wenig später Marie daran eingehen:

Noch in demselben Jahre war ein Mißwachs, die Wälder starben ab, die Quellen vertrockneten, und dieselbe Gegend [...] stand im Herbst verödet, nackt und kahl [...]. Elfriede betrachtete Tag und Nacht mit der größten Sehnsucht ihre Rose und [...] wie

die Blume sich neigte und welkte, so senkte sie auch das Köpfchen und war schon vor dem Frühlinge verschmachtet. (Tieck 1985, S. 327)

Die Funktion des Waldes als natürlich-kindlicher Spiel-, Entwicklungs- und Erfahrungsraum ist zentral, denn dieser heterotope Raum ist als Kernpunkt in die Erzählwelt eingebettet und zeigt über die Kontrastierung zur dörflichen Welt der Erwachsenen ein spezifisches Konzept von Kindheit, das eng mit einem magischen Empfinden und in Symbiose mit dem Naturraum verbunden ist. Gleichzeitig werden die damit einhergehenden komplexen psychischen Dimensionen und vor allem Dispositionen reflektiert, die das Verschwinden der Elfenwelt – und damit der Kindheit zeigen –, »als Ort einer fundamentalen Verletzung, die sich als unbewußte Wunde durch das gesamte Leben zieht« (Kremer 2011, S. 505). In enger Verschaltung von Hauptfigur und Raum wird dies auch über die Zerstörung der Natur am Ende des Textes gezeigt. Der Wald ist in der topologischen und semantischen Aufladung damit der verräumlichte Schwellenort eines irreversiblen und aufgestörten Übergangs von Kindheit zum Erwachsensein.

Ländliche Unschuld und transitorische Fantasie – *Das fremde Kind*

E.T.A. Hoffmanns *Das fremde Kind* ist auf den ersten Blick weniger drastisch als Tiecks *Die Elfen*, erzählt aber in der Auseinandersetzung mit dem Raum ebenso von kindlichen Passagen. Ewers konstatiert einen »glücklichen Ausgang[]« (Ewers 2013a, S. 251), der sich jedoch nur vordergründig als geglückt offenbart. Zentrales Motiv auf mehreren Ebenen und narrativer Kern von Hoffmanns *Das fremde Kind* ist die diametrale und konfliktreiche Gegenüberstellung zweier Konzepte von Kindheit – eine pädagogisch-didaktische Erziehung und eine fantasievolle Freiheit im Geist der Romantik (vgl. ebd.) –, die auf der Handlungsebene sowohl in der Figurengestaltung als auch in der topographischen Anlage manifest werden.

Der Aufbau der diegetischen Handlungsräume folgt einer konsequenten Kontrastierung, die zum einen das Elternhaus und den Wald, zum anderen makroperspektivisch eine Divergenz zwischen Stadt und Dorf konturiert. Im Sinne Lotmans sind die einzelnen Teilräume semantisiert, repräsentieren spezifische Positionen und stellen diese in den Figuren weiter heraus. Wenn der »gnädige Herr Onkel« aus der Stadt mit seinen Kindern Herrmann und Adelgunde zu Besuch aufs Land kommt, dürfen Christlieb und Felix nicht ihrem gewohnten freien Spiel im Wald nachkommen, sondern müssen »hübsch« und »sauber« bleiben (Hoffmann 2001, S. 571). Die Erziehung und Sittsamkeit der Kinder ist wiederkehrender erzählerischer Reibungsfaktor, welcher in der Opposition der beiden Kinderpaare exponiert wird. In der Figurenzeichnung sind so divergierende Konzepte von Kindheit codiert¹, die durch eine komische Überzeichnung jedoch konsequent die Idee des ›aufgeklärten‹, gezähmten und erzogenen Stadtkindes kritisieren. Die satirischen Seitenhiebe auf die Gesinnung eines aufklärerischen Ideals schreiben sich in der Skizzierung der Eltern aus der Stadt fort. Diese sind stolz auf ihre Erziehung, die ihnen »mehr als Alles am Herzen« (ebd., S. 576) liegt, und erweisen sich gleichzeitig doch selber als komisch überzeichnete Figuren: Der Vetter ist hager und ungelentk, während seine

¹ Im weiteren Verlauf treten andere Figuren hinzu, die sich ebenfalls oppositionell gegenüberstellen und die Kontrastierung weitertreiben. Außerdem öffnet sich eine sekundäre, fantastische Ebene, die in

den Figuren des fremden Kindes und des Magisters Tinte respektive der Feenkönigin und des Gnomenfürsten Pepser diese Dualität erweitert.

Frau als kleine dicke Dame vorgestellt wird; beide lispeln. Von der Natürlichkeit der beiden Dorfkinder zeigt sich der städtische Besuch zwar entzückt – »O süße liebe Natur! O ländliche Unschuld!« (ebd., S. 575) –, man kommt aber überein, unbedingt einen Lehrer nach Brakelheim zu schicken, um eine fundierte Erziehung von Christlieb und Felix zu gewährleisten.

Das umfangreiche Faktenwissen von Herrmann und Adelgunde führen der Vetter und seine Frau gerne vor, doch Christlieb und Felix sind irritiert statt beeindruckt: »was ist denn das Alles, was die dort schwatzen und plappern?« ›Halts Maul dummer Junge, raunte ihm die Mutter zu, ‚das sind die Wissenschaften!« (Ebd., S. 577)

›Die Wissenschaften‹ sind das geflügelte Wort der Erzählung und diese stellt sie subversiv als gescheitertes pädagogisches Konzept heraus. Herrmann und Adelgunde können zwar Fakten auf Abruf aufsagen, zeigen sich aber in der alltäglichen Anwendung und in ihrer Lebenswelt als hilflos, denn sie können ihr verkopftes Ideal nicht in sinnvolle Handlungen übersetzen: Sie »sind ein Zerrbild aufgeklärt-absolutistischer Kinderkultur« (Ewers 2013b, S. 79).

Der Wald als transitorischer (Gegen-)Raum – topographische Fantastereien und Spiel

Der Wald ist als Spiel- und Sehnsuchtsort von Christlieb und Felix inszeniert, dieser hebt sich von der »dumpfigen Stube« (Hoffmann 2001, S. 572), der Enge im Haus und dem domestizierten Garten ab. Neben der Welt des Diesseits erweitert sich die räumliche Konstruktion außerdem um eine Jenseitswelt, in der das titelgebende fremde Kind beheimatet ist. Der Wald ist Seelenlandschaft (vgl. Jung-Kaiser 2008, S. 16) der Kinder und Schwelle in eine magisch-fantastische Welt, die die Raumordnung um eine vertikale Dimension erweitert: das Feenreich in den Wolken. Diese Grenze ist jedoch nur einseitig durchlässig, denn Felix und Christlieb können zwar mit dem fremden Kind im Wald spielen, dieses jedoch nicht in seiner Feenwelt besuchen.

In dem Gefüge der erzählten Welt nimmt der Wald eine zentrale Rolle ein und stellt die symbiotische Verbundenheit der Kinderfiguren Christlieb und Felix mit der Natur heraus: »In den Wald, in den Wald!« rief Felix, indem er seine höchsten Luftsprünge versuchte.« (Hoffmann 2001, S. 578) Der Wald ist als Aktionsraum nur den Kindern vorbehalten und die Eltern betreten diesen nicht.

Der Besuch der Stadtverwandtschaft hat maßgebliche Spuren bei Christlieb und Felix hinterlassen, die nicht nur von dem Verhalten der anderen Kinder und dem Konzept ›der Wissenschaften‹ irritiert sind, sondern auch eine Kiste mit Spielzeugen erhalten haben. Das bisher ungetrübte Verhältnis der Kinder zum Wald zeigt sich fortan als gestört und wird in der Dysfunktionalität der Spielsachen verstärkt, die im Wald nicht nur misstönend sind – »Hör nur, wie das hier im Walde häßlich klingt, das ewige Ting-Ting-Ping-Ping-Ping [...]« (ebd., S. 581) –, sondern schließlich ganz zerbrechen. Erste Risse in der Oberfläche der Idylle deuten sich an, im übertragenen Sinne kann man argumentieren, dass das mitgebrachte Wissen als Indikator für einen Erkenntnisprozess das Ende der Kindheit von Christlieb und Felix vorausdeutet. Die Spielsachen erscheinen dann als Miniaturfigurinen des aufklärerischen Erziehungsmodells, das unvereinbar mit dem der romantischen Kindheitsvorstellung ist; zum Platzhalter der abgereisten Stadtkinder werden die Spielsachen, »die was vorstellen wollen und nichtsnutziges Zeug sind« (ebd., S. 583). So bekommt Felix eine Jägerfigur, die in der immer gleichen Bahn auf ein Ziel schießt. Schnell ist der Junge von dieser einengenden Vorgabe und der spielerischen Beschränkung durch die Mechanik angeödet. Nachdem ihm die Zielscheibe abbricht und sich der Jäger damit als funktionslos erweist, bringt Felix die Absurdität der Figur auf

den Punkt: »nach dem Ziel, in der Stube, da konntest du schießen, aber im Walde, wo des Jägers Heimat ist, da geht's nicht« (ebd., S. 582). Auch Christliebs Puppe übersteht das Laufen und Spielen im Wald nicht, und die Kinder kehren bekümmert nach Hause zurück. Erschüttert in ihren Grundfesten zweifeln sie an sich, »das kommt daher, weil uns die Wissenschaften fehlen« (ebd., S. 585).

Das vormals unbedarfte Spielen im Wald ist nicht mehr möglich, deutliche Dissonanzen schleichen sich in den Einklang der Kinder mit der Natur ein, wenn sich diese regelrecht gegen Christlieb und Felix wendet: »Bald flatterte Felixens Mütze vom Winde getrieben ins Gebüsch, bald strauchelte er und fiel auf die Nase im besten Rennen, bald blieb Christlieb mit den Kleidern hängen am Dornstrauch oder stieß sich den Fuß am spitzen Stein.« (Ebd., S. 574) In die glatte Oberfläche des Kindheitsidylls im Waldraum hat sich ein feiner Haarriss eingezogen. In ihrer Verzweiflung erscheint den beiden Kindern das fremde Kind, als Figuration des romantischen Kindheitsideals in Reinform (vgl. Ewers 2013b, S. 79–81), und zeigt ihnen in der plötzlich wieder beseelten und magischen Natur einen wundersamen Spielort und Hort der Fantasie. Dass dieser Zustand jedoch nur eine letzte kurze Phase ist, unterstreicht das Ende des Textes, in dem dieses Miteinander endgültig aufgestört wird.

Der Wald ist nicht nur kindlicher Spielraum, sondern transitorische Schwelle in eine fantastisch-magische Welt. Die Kinder reisen mit dem fremden Kind zwar nicht in seine Heimat, erfahren aber viel über die dortigen Ereignisse, und in einem parallelen Erzählstrang wird die Geschichte um die Feenkönigin und den Gnomenkönig Pepser entfaltet. Dieser greift das Feenreich an und wird zum Zerstörer der Natur durch schwarze Flüssigkeit. Analog dazu tritt in der diesseitigen Welt der Magister Tinte auf. Trägt er in seinem Namen die Beflissenheit eines Bildungsideals, wird dieses in seinem äußeren Erscheinungsbild jedoch deutlich karikiert: Der Magister ist überzeichnetes Ideal einer belehrenden Erziehung, und der daraus resultierende Konflikt wird nicht nur über die Figuren ausgetragen, sondern auch in den Bewegungen im Raum aufgegriffen. Magister Tinte spricht sich gegen das Spielen im Wald aus – »was in aller Welt sollen wir [...] in dem wilden Walde? [...] hier ist kein ordentlicher Steg und Weg« (Hoffmann 2001, S. 602) –, plädiert für eine ausdrückliche Zähmung der Natur – »Blumen lieb' ich wohl, wenn sie fein in Töpfe gesteckt sind und in der Stube stehen« (ebd., S. 603) – und tötet schließlich einen Vogel mit einem Stein.

Die äußere Natur des Waldes und die innere Natur von Christlieb und Felix werden konsequent zusammengeführt, schließlich befürchten die Kinder durch die Erziehung des Magisters ebenso wie das Leben im Wald einzugehen. Es kommt zu einem handgreiflichen Konflikt und der Vater verscheucht den Magister; die Kindheit von Felix und Christlieb ist dennoch unwiederbringlich vorbei. Dieser Übergang wird besonders in ihrer Wahrnehmung des Waldraumes ablesbar: Der vormals lebendige Klangraum erscheint ihnen plötzlich still und wie »verödet« (ebd., S. 609). Ein heftiges Gewitter sucht sie heim, sie finden nicht mehr selbstverständlich die richtigen Wege und geraten an die Grenze der erzählten Welt – »an das Ufer des großen Teichs, der den Wald begrenzte« (ebd., S. 610) –, was sie gleichzeitig an den Rand ihrer seelischen Gesundheit bringt.

Die zerstörten Spielzeuge werden plötzlich lebendig und wenden sich in einer alptraumhaften Szenerie gegen Christlieb und Felix: »Dazu griff der Harfenmann in die Saiten, daß es widrig zwitscherte und klirrte, und der Jägersmann legte gar die kleine Flinte auf Felix an. [...] Aber kaum waren sie hier, als sich aus dem Schilf Christliebs große Puppe, die Felix hineingeworfen, erhob und mit häßlicher Stimme quäkte« (ebd.). Fortan meiden die Kinder den Waldraum, und das darin bereits angedeutete Ende der Kindheit

wird kurz darauf durch den Tod des Vaters unterstrichen. Die Umcodierung der Raumsemantik des Waldes kennzeichnet somit auch die lebensbiographische Passage. Der Wald und das topographische Setting sind in Hoffmanns *Das fremde Kind* mit facettenreichen Funktionen versehen, die zum einen die entwicklungspsychologische Passage der Kindheit aufgreifen und in die sich zum anderen die Verhandlung verschiedener diskursiver Positionen einschreibt.

Das Spannungsfeld von Natur- und Zivilisationsraum ist auf mehreren Ebenen evident, reflektiert sowohl zwei Kindheitskonzepte als auch die damit einhergehenden ideologischen und poetologischen Positionen der Aufklärung und der Romantik, die in der Semantisierung der Räume ablesbar ist. Zentral ist die Raumfunktion des Waldes als ein kindlicher Entwicklungsraum, der im Verständnis Foucaults zur »zeitweiligen Heterotopie« (Foucault 2005, S. 16) wird. Diese Kindheitsheterotopie zeichnet sich nicht nur durch die Regulierung des Zugangs aus (vgl. ebd., S. 18), sondern die Waldeinsamkeit wird zur transitorischen Schwelle und zum ausdrücklichen Raum einer magisch-fantastischen Kindheit, die zeitlich limitiert ist.² Die changierende Inszenierung des Waldraumes greift die ambivalenten Prozesse auf und verhandelt die scheinbar natürliche Verbundenheit von Kindern und Natur; diese verbleibt letzten Endes als zeitlich limitiertes Konzept.

Die Entwicklungspassage von Christlieb und Felix wird in einer Makroperspektive abschließend durch ihre topographische Verrückung unterstrichen: Nicht nur der Wald bleibt ihnen fortan verwehrt, sondern sie müssen auch das Dorf Brakelheim verlassen. Ihr Ende der Kindheit wird hier zum einschneidenden Moment, das mit dem gleichzeitigen Tod des Vaters enggeführt wird.

Das Ende bietet einen vermeintlich positiven Ausblick an, als den Kindern ein letztes Mal das fremde Kind erscheint und plötzlich »aller Schmerz [...] von ihnen gewichen« war und sie »die Wonne des Himmels, die in ihrem Innersten aufgegangen« war, empfanden (Hoffmann 2001, S. 614f.). Dass dieses fröhliche Ende jedoch zum einen sehr unvermittelt kommt und zum anderen grotesk überzeichnet ist, lässt sich auch als subversiv-ironischer Kommentar Hoffmanns auf den Rezeptionsdiskurs eines früheren Kindermärchens lesen. Die Rahmenhandlung der Geschichtensammlung *Die Serapionsbrüder*, in der *Das fremde Kind* erschienen ist, untermauert diese Annahme, wenn dort Ottmar, einer der fiktiven Zuhörer, nach dem Ende der von Lothar erzählten Geschichte festhält: »es ist wahr [...], dein fremdes Kind ist ein reineres Kindermärchen als dein Nußknacker« (ebd., S. 615). In *Nußknacker und Mausekönig* (1816) hat Hoffmann explizit die seelischen Spannungen und Ambivalenzen der Kindheit verhandelt und lässt am Ende offen, ob die Kinderfigur Marie stirbt.³

Der Wald als ambivalenter Kindheitsraum – Schluss

Die Räume erfüllen als erzählerisches Element in den untersuchten Kunstmärchen von Tieck und Hoffmann vielschichtige Funktionen, die über die bloße spatiale Dimension hinausgehen (vgl. Lotman 1993, S. 330). In den Texten zeigen sich – in graduellen Abstufungen – Übergangsprozesse von Kindheit zum Erwachsensein, die durch »heftige

² Dieses Moment verhandelt der Text am Ende selbstreflexiv, als sich der Vater kurz vor seinem Tod an seine eigene Begegnung mit dem fremden Kind erinnert.

³ Dies wird erzählerisch vor allem durch die Vermischung von Traum und Realität evoziert, sodass die Aufstörungen der kindlichen Figur auch narrativ verhandelt werden.

Irritation in der Kindheit motiviert« (Kremer/Kilcher 2015, S. 85) sind und Ambivalenzen aufgreifen. Die Märchen thematisieren aber keineswegs nur das Ideal einer romantischen Kindheit, sondern entwerfen ebenso Brüche in diesem Bild. Darin erweist sich »die Kindheit als Akt einer fundamentalen Verletzung« (ebd.), die auf besondere Weise mit der Bewegung durch die Räume der erzählten Welt verkoppelt wird: »Bewegung im Raum also heißt: Markierung von Lebensphasen.« (Böhme 1981, S. 138) Beide Texte erzählen von kindlichen Figuren, die sich symbiotisch mit dem Wald als Raum verbinden. Sukzessive zeichnen beide Texte jedoch vor allem auch Risse in der vermeintlich idyllischen Oberfläche nach und zeigen ambige Kindheitskonstruktionen sowie die mit dem Heranwachsen verbundenen seelischen Spannungen. Letztlich bieten die Märchen keine positive Auflösung einer gefestigten Subjektvorstellung an und lassen die Kindheit zum Ort psychischer Dispositionen werden. Nicht zufällig wird der Wald dabei zum wichtigen raumsemantischen Zeichenträger, denn »[n]ur im Wald können sich schreckliche und wunderbare Geschehnisse ereignen« (Lotman 1993, S. 327). Die ambige semantische Spannung des Waldes als potenziell bedrohlicher, aber auch schützender (Frei-)Raum erweitert die Perspektive auf das vermeintliche Ideal der Kindheit, indem es die Ambivalenzen von (romantischer) Kindheitskonstruktion *in nuce* vermittelt. Die Doppelbödigkeit von Freude und Grauen wird bei Tieck bereits von Marie in ihrer Raumwahrnehmung pointiert benannt: »Ich möchte lachen und mir graut« (Tieck 1985, S. 315). Gerade diese Gegensätzlichkeit scheint in der romantischen Kindheitskonstruktion als reziprokes Verhältnis angelegt und deren konstitutives Merkmal zu sein.

Primärliteratur

- Hoffmann, E.T.A. (2001): Das fremde Kind. In: Segebrecht, Wulf (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke. Bd. 4: Hoffmann. Die Serapionsbrüder. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 570–616 [EA 1817]
- Tieck, Ludwig (1985): Die Elfen. In: Frank, Manfred (Hg.): Ludwig Tieck: Phantasia. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 306–327 [EA 1812]

Sekundärliteratur

- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos. Frankfurt/M.
- Böhme, Hartmut (1981): Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodramatik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. In: Text & Kontext. Sonderreihe Bd. 10, S. 133–176
- Ewers, Hans-Heino (1994): Kinder- und Jugendliteratur der Romantik. Stuttgart
- Ewers, Hans-Heino (2013 a): Kinder- und Jugendliteratur. In: Brittnacher, Hans Richard / May, Markus (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 249–257
- Ewers, Hans-Heino (2013 b): E.T.A. Hoffmann, Das fremde Kind. In: Bräuer, Christoph / Wangerin, Wolfgang (Hg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen, S. 75–83
- Foucault, Michel (1993): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 5. durchgesehene Aufl. Leipzig, S. 34–46
- Foucault, Michel (2005): Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt/M.

- Garmann, Gerburg (1989): Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks. Traumreise und Individuationsprozeß aus romantischer Perspektive. Opladen
- Haupt, Birgit (2004): Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier, S. 69–87
- Jung-Kaiser, Ute (2008): Der Wald als romantischer Topos. Eine Einführung. In: Jung-Kaiser, Ute (Hg.): Der Wald als romantischer Topos. Bern, S. 13–35
- Klimek, Sonja (2012): Waldeinsamkeit – Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 53, H. 1, S. 99–126
- Kremer, Detlef (2011): Frühes Erzählen. In: Stockinger, Claudia / Scherer, Stefan (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin, S. 496–514
- Kremer, Detlef / Kilcher, Andreas B. (2015): Proto-Psychoanalyse im literarischen Text. In: Dies.: Romantik. 4., aktualisierte Aufl. Stuttgart, S. 83–88 [Lehrbuch Germanistik]
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl. München
- Tetzlaff, Stefan (2014): Zoë Jenny. Kindheitsraum als versuchte Heterotopie. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld, S. 329–346
- Tetzlaff, Stefan (2016): Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus. Berlin
- Turner, Victor (1969): The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Ithaca, N.Y.

Kurzvita

Anna Stemmann, Dr., ist Lecturer für Kinder- und Jugendliteratur und -medien an der Universität Bremen. Sie wurde mit einer Arbeit zum zeitgenössischen Adoleszenzroman in topographischer Perspektive an der Goethe-Universität Frankfurt promoviert (Metzler 2019). Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Intermedialität, Raumforschung, Comics und Umweltdiskurse.

Schreiben lernen in der DDR

Kinder- und Jugendliteratur von Studierenden am *Institut für Literatur »Johannes R. Becher«*¹

KATJA STOPKA

Learning to Write in the German Democratic Republic (GDR)

Children's and Young Adult Literature at the »Johannes R. Becher« Institute for Literature
There was no shortage of children's and young adult literature in the German Democratic Republic (GDR)—it was promoted and supported by the state because it was an important instrument in the socialist education of children and young adults. Relative to this high status, it is not surprising that many of the best-known authors of children's and young adult's books in the GDR studied at the renowned »Johannes R. Becher« Institute for Literature in Leipzig. This first, and, for a long time, only institute for creative and literary writing in German-speaking countries was founded in 1955 and mandated with the task of training socialist writers. It was closed after German reunification in 1990 but was incorporated in 1995 into the University of Leipzig as the *Leipzig Institute for Literature*. In this article, an overview of the structure, tasks and goals of the Johannes R. Becher Institute is given, and selected texts for children and young adults that were written by its students are examined. It also demonstrates how these texts can be socially and aesthetically classified within the framework and along the lines of the development of the socialist state.

Kinder- und JugendbuchautorInnen in der DDR

An Kinder- und Jugendliteratur (KJL) herrschte in der DDR, die ja bekanntlich in vielen Bereichen durch Mangelwirtschaft gekennzeichnet war, tatsächlich kein Mangel. Sie wurde vom Staat gefördert und unterstützt, weil sie als wichtiges Instrument der sozialistischen Erziehung von Kindern und Jugendlichen galt (vgl. Lüdecke 2002, S. 434). Insofern besaß die KJL in der DDR einen vergleichsweise höheren gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Stellenwert als in der alten Bundesrepublik. Auch war die Grenze zwischen AutorInnen, die für eine erwachsene und eine kindliche bzw. jugendliche Leserschaft schrieben, nicht so strikt gezogen, wie man dies aus der Bundesrepublik kannte. Bekannte DDR-AutorInnen wie etwa Bert Brecht, Franz Fühmann, Peter Hacks, Werner Heiduczek, Christoph Hein, Stephan Hermlin, Rainer Kirsch, Sarah Kirsch, Joachim Nowotny, Gunter Preuß, Erwin Strittmatter, Gerti Tetzner und Alfred Wellm schrieben sowohl für Erwachsene als auch für Kinder (vgl. Steinlein/Strobel/Kramer 2006, passim; Havekost/Langenhahn/Wicklein 1993, passim).

Angesichts des hohen Stellenwerts der KJL in der DDR wundert es indes kaum, dass eine Vielzahl von AutorInnen, die sich einen Namen mit Kinder- und Jugendbüchern machten, zuvor am renommierten *Institut für Literatur »Johannes R. Becher«* studiert hatten.

¹ Der Beitrag erschien erstmalig in der Fachzeitschrift *kj&m forschung.schule.bibliothek* 68 (2016), Heft 4, S. 73–83 unter dem Titel: »wir sind nicht vor-

bildlich, wie es an der Wandzeitung heißt«. Kinder- und JugendbuchautorInnen der DDR als Studierende am Institut für Literatur »Johannes R. Becher«.

Studieren am *Institut für Literatur »Johannes R. Becher«*²

Die profilierteste staatliche Fördereinrichtung für die Ausbildung von SchriftstellerInnen in der DDR wurde auf Beschluss der SED-Parteiführung 1955 in Leipzig zunächst unter dem Namen *Institut für Literatur* eröffnet und unterstand dem Ministerium für Kultur. Im Jahr 1958 erhielt das Institut Hochschulstatus und im Jahr darauf wurde ihm der Name des ehemaligen Kulturministers der DDR verliehen, sodass fortan vom *Institut für Literatur »Johannes R. Becher«* die Rede war. Als Gründungsdirektor konnte mit dem in sozialistischer Bewusstseinsbildung erfahrenen Schriftsteller Alfred Kurella ein Kulturfunktionär erster Güte gewonnen werden. In seiner kurzen zweijährigen Amtszeit prägte Kurella das Ausbildungskonzept des Instituts maßgeblich (vgl. Kurella 1960, S. 17–36). Ziel der Schriftstellerausbildung war es, Talente darin zu schulen, eine an den Bedürfnissen des Arbeiter- und Bauernstaats orientierte, volksnahe und aufklärende Literatur nach den Maßgaben des sozialistischen Realismus hervorzubringen, die möglichst unter Aussparung allzu abstrakter und moderner Elemente auf große Wirklichkeitsnähe setzte. Vor allem das Arbeitsleben und der sozialistische Alltag, welche mit dem Bitterfelder Weg 1959 generell zu einem Leitmotiv literarischen Schreibens ausgerufen wurden, sollten am Becher-Institut zum Hauptgegenstand der schriftstellerischen Ausbildung werden; für BerufsschriftstellerInnen genauso wie für schreibende ArbeiterInnen. Drei parallel angebotene Studienrichtungen wurden entwickelt. Man unterschied ein Direktstudium, ein Fernstudium und einen Sonderlehrgang. Den dreijährigen Direktstudiengang schlossen die Studierenden mit dem akademischen Grad eines Diploms ab, für das berufsbegleitende dreijährige Fernstudium erhielten AbsolventInnen ein sogenanntes Teildiplom. Die Sonderlehrgänge für etablierte AutorInnen und Kulturschaffende dauerten in der Regel ein Jahr und verliefen ohne abschließende Prüfungsverfahren. Im Zeitraum von 1955 bis in das Jahr 1993, in dem im Zuge der Wiedervereinigung die Abwicklung des Becher-Instituts erfolgte, konnten in diesen Studiengängen insgesamt 990 Studierende ausgebildet werden.

Der Direktstudiengang, der mit einem großzügigen Stipendium alimentiert wurde, kann als das Herzstück der Institutsausbildung bezeichnet werden – und das nicht nur, weil er zeitlich den intensivsten Aufwand und das größte Engagement der Studierenden erfordert bzw. dem Institut finanziell die höchsten Kosten verursacht hatte, sondern auch, weil aus ihm die bedeutendsten AutorInnen hervorgegangen sind. Neben den Unterrichtseinheiten am Institut hatten die Vollzeitstudierenden auch Praktika in der Industrie und Landwirtschaft zu absolvieren, um ihre Kontakte zur Arbeitswelt zu vertiefen und ihr künstlerisches Handwerkszeug an der Wirklichkeit des Sozialismus zu schulen.

² Die Geschichte des *Instituts für Literatur »Johannes R. Becher«* wurde von 2013 bis 2017 in einem DFG-Forschungsprojekt aufgearbeitet, das am Deutschen Literaturinstitut Leipzig der Universität Leipzig (DLL) angesiedelt ist (<http://www.deutsches-literaturinstitut.de/literarische-schreibprozesse.html>). Die Ergebnisse sind 2018 von den AutorInnen Isabelle Lehn, Sascha Macht und Katja Stopka in der Studie *Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«* beim Wallstein Verlag in Göttingen publiziert worden. Als eine der wichtigsten Materialgrundlagen für die Erforschung dienen das nachgelassene Archiv des Becher-Instituts (SStAL,

Bestand 20311), das im Sächsischen Staatsarchiv am Standort Leipzig aufbewahrt liegt sowie ein Korpus von studentischen Abschlussarbeiten, der wiederum am DLL untergebracht ist, aber archivalisch bis dahin noch nicht bearbeitet worden war. Im Folgenden wird dann auf Archivnachweise verzichtet, wenn sie kleinteilig und zahlreich sind. Dies betrifft insbesondere Fakten zu Aufbau, Struktur und Organisation des Literaturinstituts, die dem Aktenmaterial des SStAL, Bestand 20311 entnommen sind. Die im Beitrag thematisierten Abschlussarbeiten werden mit dem Verweis *Archiv DLL* verzeichnet. In der oben genannten Monographie *Schreiben lernen im Sozialismus* sind hingegen sämtliche Nachweise verzeichnet.

Um für ein solches Direktstudium am Becher-Institut ausgewählt zu werden, galten klare Kriterien. Begabung allein reichte nicht aus, sondern eine vorhergehende Berufsbildung (Studium, Lehre) war genauso Bedingung für die Aufnahme wie erste Veröffentlichungen. Günstig erwiesen sich zudem Empfehlungen durch die Arbeitsgemeinschaften junger Autoren des Schriftstellerverbandes, die Zirkel schreibender Arbeiter oder die Poetenseminare der FDJ. Die Parteimitgliedschaft in der SED war erwünscht, aber nicht unbedingt notwendig für eine Aufnahme zum Studium. Insofern ergab sich ein breites Spektrum von Studierenden am Becher-Institut, die aus den unterschiedlichsten Bereichen der DDR-Gesellschaft kamen. Neben BerufsschriftstellerInnen, zu denen auch eine kleine Zahl sehr prominenter DDR-LiteratInnen gehörte, erhielten auch ArbeiterInnen und Angestellte, Bauern und Bäuerinnen sowie SoldatInnen eine literarische Ausbildung, die sie anschließend etwa in den literarischen Zirkeln in ihren jeweiligen Berufssparten weiter vermittelten. Oder sie brachten ihr literarisches Wissen und Handwerkszeug als sogenannte GebrauchsschriftstellerInnen für propagandistische Zwecke in Politik und Wirtschaft ein.

Das Curriculum im Direktstudium setzte sich aus den ›Schöpferischen Seminaren‹ für Prosa, Lyrik und Dramatik zusammen sowie aus wissenschaftlichen Seminaren und Vorlesungen zu Gesellschaftswissenschaften (Marxismus-Leninismus), nationaler und internationaler Literaturgeschichte, Allgemeiner Geschichte, Ästhetik sowie deutscher und russischer Sprache. Um das Studium mit einem Diplom abschließen zu können, waren neben mündlichen Abschlussprüfungen vor allem die schriftlichen Arbeiten ausschlaggebend. Insgesamt mussten mit einem literarischen und einem theoretischen bzw. einem essayistischen Text zwei schriftliche Leistungsnachweise erfolgen. Einige der AbsolventInnen konnten ihre Arbeiten im Anschluss an das Studium und häufig mit Unterstützung von Lehrenden am Becher-Institut in einem der staatseigenen Verlage der DDR publizieren.

Aus unterschiedlichen Bereichen kam das Lehrpersonal des Instituts: SchriftstellerInnen wie auch HochschullehrerInnen konnten sich qualifizieren, aber auch KulturfunktionärInnen und VerlagslektorInnen lehrten am Institut. Unter ihnen befanden sich die Prosaautoren Max Walter Schulz und Werner Bräunig, die Lyriker Georg Maurer und Peter Gosse, die LiteraturwissenschaftlerInnen Trude Richter, Kurt Kanzog und Horst Nalewski, der Verlagslektor Hubert Witt sowie die für ihre Kinder- und Jugendbücher bekannten Autoren Max Zimmering, Joachim Nowotny und Gunter Preuß. Manche von ihnen hatten zuvor ein Direktstudium am Becher-Institut absolviert, neben Schulz, Bräunig und Gosse gehörte auch Preuß dazu.

Kinder- und JugendbuchautorInnen an der Leipziger Schreibschule

Man spricht von ca. 250 AutorInnen, die in der DDR Kinder- und Jugendbücher geschrieben haben sollen (vgl. Kinderbücher in der DDR 2010). Folgt man den Studienlisten, die am Becher-Institut geführt wurden, haben 43 von ihnen im Zeitraum von 1955 bis in die späten 1980er-Jahre ein Studium im Direktstudiengang aufgenommen. Das entspricht bei einer Zahl von insgesamt 310 zugelassenen Studierenden im Direktstudiengang einem Anteil von knapp 14 Prozent. Darunter befinden sich so berühmte Autoren wie Fred Rodrian, der bekannte Bilderbücher wie *Das Wolkenschaf* (1958) und *Hirsch Heinrich* (1960) geschrieben hat und sie vom gleichfalls sehr renommierten Grafiker Wolfgang Klemke illustrieren ließ. Als Verlagsleiter des staatseigenen Verlags *Der Kinderbuchverlag Berlin* setzte sich Rodrian außerdem maßgeblich für die Förderung

von KJL ein. Am Becher-Institut hatte er von 1957–1958 studiert. Seiner Initiative war es auch zu verdanken, dass 1965 und 1966 zwei Experten-Kolloquien zur Kinder- und Jugendliteratur am Becher-Institut stattgefunden haben, die sich dem Verhältnis von Realismus und Fantasie in der Kinderliteratur sowie von Realismus und Abenteuer im Jugendbuch widmeten (SStAL, 50, 51). Ein zweiter sehr wichtiger KJL-Autor, der von 1958 bis 1961 am Literaturinstitut studiert hatte, war Gerhard Holtz-Baumert. Vor allem durch seine Kinderbücher *Alfons Zitterbacke* (1958) und *Alfons Zitterbacke hat wieder Ärger* (1962) erlangte er Berühmtheit. Daneben schrieb er aber auch einige erfolgreiche Jugendbücher (u. a. *Trampen nach Norden*, 1975). Des Weiteren arbeitete Holtz-Baumert als Lektor für Kinderzeitschriften und widmete sich der wissenschaftlichen Erforschung von KJL (vgl. Strewé 2006, 87). Weitere AbsolventInnen, die als Kinder- und JugendbuchautorInnen reüssierten oder sich neben ihrer Erwachsenenliteratur auch erfolgreich Kinderbüchern widmeten, sind Gerd Bieker, Brigitte Birnbaum, Gotthold Gloger, Günter Görlich, Rainer Kirsch, Sarah Kirsch, Edeltraud Lautsch, Werner Lindemann, Walter Püschel, Gunter Preuß, Karl-Heinz Rappel, Thomas Rosenlöcher, Gerti Tetzner und Günter Saalman. Dem Schriftsteller Max Zimmering, der 1958 das Amt des Direktors am Becher-Institut übernahm, gelang mit seinem 1953 erschienenen Jugendbuch *Die Jagd nach dem Stiefel* (1953), das von ehrlichen Kommunisten und kriminellen Nazi-Schergen handelt, der Durchbruch. Und der über lange Jahre am Literaturinstitut lehrende Dozent und Schriftsteller Joachim Nowotny, der auch für Erwachsene schrieb, konnte mit seinen Kinder- und Jugendbüchern seine größten literarischen Erfolge (*Der Riese im Paradies*, 1969; *Abschiedsdisco*, 1981) verzeichnen. Ähnliches gilt für Gunter Preuß, der in den 1970er-Jahren am Becher-Institut studiert hatte und in den 1980er-Jahren dort einige Jahre lehrte. Auch er reüssierte überwiegend mit seiner Kinder- und Jugendliteratur. Anders als Zimmering, Nowotny und Holtz-Baumert, die nicht nur SED-Parteimitglieder waren, sondern zeitweise auch für den Staatssicherheitsdienst (MfS) gearbeitet hatten, wahrte der parteilose Preuß eine kritische Distanz zum politischen System der DDR und setzte sich immer wieder für mehr gesellschaftliche Offenheit ein. Seine Kinder- und Jugendbücher handeln häufig von Persönlichkeitskrisen junger Menschen und von Familienkonflikten, wobei der Autor in der DDR nicht gern verhandelte Thematiken wie Alkoholismus und sexuelle Gewalt aufgriff und kritisch verarbeitete (*Feen sterben nicht*, 1985; *Große Liebe gesucht*, 1983; *Tschomolungma*, 1981).

Trotz der großen Zahl an Kinderbuch schreibenden AbsolventInnen des Becher-Instituts haben nicht alle ihre literarischen Abschlussarbeiten der Kinder- und Jugendliteratur gewidmet. So reichte Günter Görlich als Abschlussarbeit Auszüge eines Romans über eine deutsche Arbeiterfamilie ein, der 1963 unter dem Titel *Das Liebste und das Sterben* im Berliner Verlag Neues Leben veröffentlicht wurde. Gunter Preuß' Abschlussarbeit bestand aus einem Tagebuch, in dem es im Wesentlichen um Erlebnisse und Reflexionen während seines Praktikums bei dem VEB Kombinat *Robotron* ging, und der durch seine Science-Fiction-Literatur bekannt gewordene Jugendbuchautor Karl-Heinz Tuschel verfasste ein Drama, das den Kapp-Putsch in den 1920er-Jahren thematisierte. Von Fred Rodrian liegt lediglich eine theoretische Arbeit über die biografische und historische Einordnung von Erich Kästners Kinderbüchern vor, und eine schriftliche Abschlussarbeit von Gerhard Holtz-Baumert ist nicht aufzufinden.

Von Jungen Pionieren, verschwundenen Wildbächen und Mimamis. Literarische Abschlussarbeiten am Becher-Institut

Für den Zeitraum von 1955 bis 1990 sind insgesamt 31 Abschlussarbeiten aus den Direktstudiengängen in den nachgelassenen Beständen des Becher-Instituts verzeichnet, die sich literarisch und/oder theoretisch mit Kinder- und Jugendliteratur befassen. Die sieben theoretischen Arbeiten setzen sich überwiegend mit jenem Komplex auseinander, der in der DDR ›sozialistisches Bewusstsein‹ genannt wurde, und widmen sich der Frage, wie dies im Kinder- und Jugendbuch am besten zum Ausdruck gebracht werden könne. So analysiert Fred Rodrian in seiner Abschlussarbeit Erich Kästners Kinderbücher im Hinblick auf die Frage, ob sie den Ansprüchen, die der Sozialismus an Kinderliteratur stellt, genügen (vgl. Rodrian 1958). Die anderen 24 Texte enthalten überwiegend literarische Prosa, aber auch die Gattungen Drama und Lyrik sind hin und wieder vertreten, beispielsweise mit Kinderversen von Ralf Grüneberger und Günter Saalman sowie mit den Kinder- und Jugendhörspielen von Hans Drawe oder Mario Göpfert. Nicht alle der Studierenden, die Kinderbücher als Abschlussarbeiten vorlegten, machten sich einen Namen als KinderbuchautorInnen. Einige von ihnen traten später gar nicht mehr als SchriftstellerInnen hervor, andere wandten sich der Erwachsenenliteratur zu.

Was die literarischen Themenfelder und ästhetischen Modellierungen dieser Arbeiten betrifft, so entsprechen ihre Entwicklungslinien denjenigen, die der DDR-Kinder- und Jugendliteratur im Großen und Ganzen zugeschrieben werden (vgl. Steinlein/Strobel/Kramer 2006, passim).

In den 1950er- und den frühen 1960er-Jahren dominierten Erziehungsgeschichten nach dem Prinzip und der Methode des sozialistischen Realismus das literarische Feld, demzufolge eine inhaltlich klar umrissene und nicht in Zweifel zu ziehende sozialistische Programmatik federführend zu sein hatte. Neben einem optimistischen sozialistischen Selbstverständnis präferierte man die realistische Darstellung von ›positiven Helden‹ und achtete auf eine Allgemeinverständlichkeit der Geschichten. Über die wirklichkeitsgetreue Gestaltung hinausgehend galt weiterhin als wesentliche Aufgabe des sozialistischen Realismus, die Zukunft einer vom Sozialismus positiv durchwirkten Welt in Aussicht zu stellen (vgl. Erbe 1993, S. 28–35).

Entsprechend lassen sich in den studentischen KJL-Texten des Literaturinstituts solche narrativen Muster finden. Es wird von jungen Menschen und ihren Einstellungen zum Sozialismus erzählt, zumeist angesiedelt im familiären oder schulischen Umfeld. Dabei bringt in der Regel die Figur des kindlichen Helden bzw. der kindlichen Heldin alle wünschenswerten Haltungen und Verhaltensweisen mit, um für die jungen, im Sozialismus aufwachsenden LeserInnen ein Identifikationsangebot darzustellen. Die Figur wirkt im Sinne der sozialistischen Ordnung aktiv an der gesellschaftlichen Gestaltung mit, indem es ihr gelingt, andere auf den ›richtigen‹ Weg zu bringen (vgl. Lüdecke 2006, S. 131 ff.). Beispielgebend dafür ist die Abschlussarbeit von Karl-Heinz Rämpel aus dem Jahre 1961. Es handelt sich um Auszüge einer konzeptuell ausgearbeiteten Geschichte mit dem Titel *Purzel setzt sich durch* (Rämpel 1961), die nach Fertigstellung dann 1962 unter gleichnamigem Titel im Kinderbuchverlag publiziert wurde. Der Offizier der NVA, dessen spätere Bücher überwiegend in soldatischen Milieus spielen, hatte von 1958 bis 1961 im Direktstudiengang am Literaturinstitut studiert. Zeitlich und mentalitätsgeschichtlich ist seine Erzählung in den späten 1950er-Jahren im kleinstädtischen Raum der DDR verortet. Der vierzehnjährige Wolfgang, genannt Purzel, ist Thälmann-Pionier und versucht in der 8. Klasse seine MitschülerInnen für ein Projekt der *Jungen Pioniere* zu gewinnen. Zunächst stößt er nur auf Widerstand und Gleichgültigkeit. Seine Überzeugungskraft

und seine Beharrlichkeit führen aber schließlich dazu, aus der Gruppe von SchülerInnen ein Kollektiv zu bilden und damit dem Einzelnen die Verpflichtung auf ein gemeinschaftliches Ansinnen ins Bewusstsein zu rufen.

Die temporeich erzählten Auszüge der Geschichte enthalten sämtliche Elemente, die der Methode des sozialistischen Realismus, wie er in den 1950er- und 1960er-Jahren in der DDR propagiert wurde, verpflichtet sind (vgl. Rilla 1952, S. 874 ff.). In den Physiognomien der Figuren spiegeln sich ihre Charaktere, die wiederum schematisch gezeichnet sind: mutig oder feige, fleißig oder faul, engagiert oder desinteressiert. Es werden eindeutige moralische Ansichten sowie ein einfaches und klares Weltbild vermittelt, vertreten durch den Protagonisten, der der Held des Handlungsgeschehens ist. Der Handlungsverlauf der vorgestellten Kapitel ist absehbar, die inszenierten Konfliktsituationen dienen allein dazu, vom Helden gelöst zu werden und um alles zu einem guten Ende im Sinne der sozialistischen Idee zu bringen. Dieser Struktur folgen auch weitere am Literaturinstitut in diesem Zeitraum entstandene Abschlussarbeiten, etwa die von Walter Flegel, ebenfalls ein NVA-Angehöriger, und von Herbert Friedrich. Auch in ihrer Prosa (Flegel: *Wie Klaus-Hermann sein Dorf verteidigte*, 1963; Friedrich: *Strupp auf dem Damm*, 1961) agieren von der richtigen Sache überzeugte und unbeirrbar junge Helden, die sich für Zusammenhalt und das sozialistische Kollektivideal einsetzen und ihren Erfolg darin verbuchen, Zweifler von ihrer Sache zu überzeugen.

Es gibt allerdings auch einen zu dieser Zeit am Literaturinstitut entstandenen Jugendroman, der völlig aus diesem Rahmen fällt und prompt ein Fall für die Zensur wurde. Gerhard Biekers 1963 eingereichte Abschlussarbeit *Hallo, wir sind nicht halb – oder die Sonne und der Wind* schildert das Lebensgefühl junger Menschen Mitte der 1960er-Jahre zwischen Petticoats, Mofas, Jeans und englischsprachiger Musik, die gegen die vom Staat vorgezeichneten Wege aufbegehren und ein selbstbestimmtes Leben führen möchten. Hauptfigur ist der 18-jährige Edgar Hanika, der zugleich Mitglied der FDJ und einer Jugendbande ist und versucht, die verkrusteten Strukturen der sozialistischen Jugendorganisation aufzubrechen (vgl. Bieker 1963). Unter geändertem Titel *Sternschnuppenwünsche* wurde der Roman 1965 im Verlag Neues Leben gedruckt. Was aber zunächst nach einem großen Erfolg aussah, entpuppte sich kurze Zeit später als bittere Niederlage für den Autor, und ebenso für das Becher-Institut, das den Text wohlwollend aufgenommen und die Publikation befördert hatte. Im Zuge des 11. Plenums des ZK der SED, dem berüchtigten Kahlschlagplenum, im Dezember 1965 geriet Biekers Roman gemeinsam mit weiteren literarischen Arbeiten ins Visier von Erich Honecker, der die Texte einer harschen Kritik unterzog. Biekers Jugendbuch verrate und pervertiere wie etwa auch Werner Bräunigs Romanauszug *Rummelplatz* das sozialistische Lebensgefühl, lautete das vernichtende Urteil. *Sternschnuppenwünsche* wurde verboten und die Auflage von 10.000 Exemplaren noch vor der Auslieferung eingestampft. Für die Biografie des Autors hatte dieser Vorfall weitreichende Folgen, ließ sich Bieker doch Ende der 1960er-Jahre zur Mitarbeit als Informeller Mitarbeiter (IM) verpflichten, damit sein mehrfach umgearbeitetes Buch 1969 doch noch erscheinen konnte (vgl. Reitel 2007; Strobel 2006, S. 191 f.).

Im Laufe der späteren 1960er- und 1970er-Jahre veränderten sich die literarischen Zugänge der KJL wesentlich, insofern nun Bücher mit fantastischer Thematik populärer wurden; es also eine Abkehr vom strikten Gebot des sozialistischen Realismus gab, in dem die literarische Widerspiegelung des ›wirklichen‹ Lebens im Mittelpunkt zu stehen hatte (vgl. Roeder 2006, S. 718). Diese Entwicklungstendenzen zeigten sich auch in den Abschlussarbeiten, die während dieser Jahre am Literaturinstitut entstanden. Die Prosa enthielt nun vermehrt fantastische Elemente, die in Gestalt von seltsamen Figuren oder

irrealen Ereignissen in die Wirklichkeiten der Kinderwelten einbrechen. So reichte der von 1970 bis 1973 am Literaturinstitut studierende Autor Karl Sewart als Abschlussarbeit u. a. eine Geschichte über einen Jungen ein, dessen Wirklichkeitssicht von sagenumwobenen Ritterromanen beeinflusst ist. (Sewart 1973) In Peter Madeis als Abschlussarbeit eingereichter Kindererzählung *Der Tümpel* machen sich die Kinder auf die Suche nach einem Wildbach, dessen Existenz die sie umgebenden Erwachsenen bezweifeln. (Madei 1979) Im Unterschied zu Sewart's Erzählung, in der die Sphären von Realität und Legende für die LeserInnen noch unterscheidbar bleiben, verwischen die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie in Madeis Prosa, wodurch die Frage nach der Existenz einer objektiven Wirklichkeit aufgeworfen wird. Ob der Bach existiert oder nicht, muss am Ende offenbleiben. Die thematisch recht avancierte Geschichte von Madei, aber auch Sewart's Erzählung konnten sich auf dem Buchmarkt der DDR nicht durchsetzen. Gleichwohl sind sie als Abschlussarbeiten am Becher-Institut anerkannt worden und beide Autoren erhielten ein Studiendiplom. Waldemar Spender hingegen, der von 1967 bis 1970 studierte und zuvor als Buchhändler und Bibliothekar tätig war, hatte schon recht früh Erfolg mit seinen fantastischen Kindergeschichten. Seine am Institut eingereichten Erzählungen *Florian und das Mimami* und *Als Flups kleiner wurde* erschienen zu Beginn der 1970er-Jahre im Kinderbuchverlag (Spender 1970; 1971; 1973). Spender folgte mit diesen vor allem für kleinere Kinder gedachten Geschichten dem Aufruf des renommierten Literaturwissenschaftlers Hans Koch, der Mitte der 1960er-Jahre bereits dafür plädiert hatte, mehr Fantastik und Fantasie in der Literatur zuzulassen, weil sie der Aneignung der Realität diene. Mit Blick auf das lesende Kind hob Koch zudem die entwicklungspsychologische und pädagogische Bedeutung der Fantasie als persönlichkeitsbildende Aufgabe hervor (vgl. Roeder 2006, S. 713 ff.).

Diesem Prinzip folgen Spenders Geschichten. In *Florian und das Mimami* (1970) beispielsweise taucht plötzlich statt der kleinen Schwester, die Florian ständig auf die Nerven geht, das Mimami auf, eine kleine lustige Gestalt, die alles tut, was Florian von ihr verlangt. Dies beginnt den Jungen nach anfänglichem Spaß zu langweilen, und bisweilen findet er das Mimami sogar richtig unheimlich, weil es alles tut, was er sagt. Er beginnt seine kleine widerspenstige Schwester zu vermissen und freut sich sehr, als eines Tages statt des Mimami die Schwester in sein Kinderzimmer zurückkehrt.

Den 1980er-Jahren wird mit Blick auf Kunst und Literatur nachgesagt, dass viele ihrer Akteure sich vom staatlichen Auftrag, ein positives Bild des Sozialismus zu vermitteln, entfernten und stattdessen in thematischer wie formaler Hinsicht ausdifferenziertere und eigenständige künstlerische Zugänge wählten. Nicht zuletzt zeigt sich dies in den Autonomisierungsbestrebungen vieler LiteratInnen. So organisieren sich besonders junge AutorInnen abseits vom offiziellen Literaturbetrieb und seinen Genehmigungsprozeduren in vielfältigen urbanen Subkulturen und bahnen sich staatsunabhängige Publikations- und Distributionswege (vgl. Böthig 1997). Auch wenn Kinder- und JugendbuchautorInnen in diesen alternativen Literaturszenen kaum zu finden waren, lässt sich in den publizierten Texten für Kinder und Jugendliche dieser Jahre gleichwohl eine Abwendung von staatskonformen Themenfeldern ausmachen, insofern der Fokus nun stärker auf gesellschaftliche Missstände in der DDR gerichtet war. Lange nicht beachtete Konflikte, wie etwa Diskriminierung von Behinderten, häusliche Gewalt und Vernachlässigung wurden nun vermehrt in der Kinder- und Jugendliteratur verarbeitet, und außerdem rückten psychische Verfasstheiten und Identitätskonflikte von Kindern in den thematischen Vordergrund der Prosa. Mittels Schreibweisen des Subjektiven erhielten die kindlichen ProtagonistInnen so die Gelegenheit, aus ihrer Perspektive zu schildern, wie

sie beispielsweise unter elterlichen Ehekrisen litten, sich unglücklich, zerrissen und einsam fühlten (vgl. Strobel 2006, S. 244, 253 f.; Roeder 2006, S. 742 f.).

Auch die in diesem Zeitraum eingereichten Abschlussarbeiten am Becher-Institut spiegeln diese Entwicklung, sind sie doch gleichfalls geprägt von der Vielfältigkeit thematischer und sprachlicher Zugänge. Schon längst wurde sich in der Kinder- und Jugendliteratur nicht mehr auf die literarische Darstellung von kindlichen Heldenfiguren und sozialistischem Vorzeigehandeln beschränkt. Das von Edeltraud Lautsch 1979 eingereichte Prosastück *Ein Baum mit Fischen* unterläuft bereits die stereotypen Muster einer Schulgeschichte, wenn sie viel stärker statt des Kollektivverdikts die individuellen Ansprüche ihrer kindlichen und jugendlichen Charaktere hervorhebt. Die vermeintliche Musterhaftigkeit, die ein Klassenkollektiv auszuzeichnen habe, wird am Ende der Erzählung ziemlich trotzig als nicht mehr erstrebenswert verkündet. Die der Lehrerin zu vermittelnde Einsicht der Kinder heißt: »[...] wir sind nicht vorbildlich, wie es an der Wandzeitung heißt. Das wollen wir nicht. Wir sind keine Vorbilder.« (Lautsch 1979, S. 158) Mario Göpfert, der heute vor allem im Format Hörspiel ein erfolgreicher Kinderbuchautor ist, reichte mit einem Kinderhörspiel, einigen Kindergedichten und Kindergeschichten eine Abschlussarbeit ein, die sich durch eine besondere Skurrilität und Komik auszeichnet (Göpfert 1985). Die weder eindeutig den Sphären der Realität noch den der Fantastik zuzuordnenden Erzählungen etwa sind thematisch wie formal äußerst originell gestaltet. In den Pointen wird immer wieder das kreative, freie Denken gegen überzogene Regeltreue, Ehrgeiz oder die Macht der Gewohnheit verteidigt. So findet sich im Segment Kinder- und Jugendliteratur am Literaturinstitut nun endlich auch das, was man in den Dekaden zuvor vermisste, nämlich ästhetisch Avanciertes und Unkonventionelles. Gleichfalls ausgesprochen unkonventionell und experimentell fällt die Abschlussarbeit des Studenten Lutz Dechant aus. Der nach der Wiedervereinigung als Theaterautor und Schauspieler reüssierende Autor lotet in seiner 1985 eingereichten szenischen Montage mit dem Titel *Icke bin doch Icke* die Poetizität jugendlichen DDR-Alltagsjargons aus. In den 1980er-Jahren wurden den Studierenden am Becher-Institut indes auch größtmögliche Gestaltungsräume eröffnet. Mehr als in früheren Jahren konnten sich die Studierenden sicher sein, in einem institutionellen Schutzraum zu agieren, in dem sie sich künstlerisch erproben konnten, ohne in politische Fallstricke zu geraten. Dies lässt sich nicht zuletzt aus den Zuschreibungen des Literaturinstituts als ›Insel der Toleranz‹, ›Insel der Seligen‹ oder gar als ›Käseglocke‹ erkennen (vgl. Stopka 2016; Lehn/Macht/Stopka 2018, S. 481 ff.).

Resümee

Trotz seines liberalen Rufs und Selbstverständnisses im letzten Jahrzehnt vor dem Mauerfall sollte das Becher-Institut die Wiedervereinigung nicht überstehen. Im Dezember 1990 wurde von der Sächsischen Landesregierung seine ›Abwicklung‹ mit dem Argument verfügt, den Anforderungen nicht zu genügen, die eine freiheitliche Gesellschaft, ein demokratischer Rechtsstaat und eine soziale Marktwirtschaft an Lehre und Forschung stelle. Der Unterricht sei zu einseitig auf eine Ideologie und auf die Staats- und Gesellschaftsordnung des ›real existierenden Sozialismus‹ festgelegt (vgl. Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst 1990). Dass sich diese Argumentation vor allem auf die Gründungsgeschichte des Literaturinstituts als eine sozialistische wie stalinistisch geprägte Bildungseinrichtung bezog und seine liberale Weiterentwicklung keine Berücksichtigung fand, führte zu einer großen Protestwelle nicht nur von Lehren-

den, Studierenden und Alumni, sondern auch vom deutschen P.E.N-Zentrum und weiteren Autorenvereinigungen (vgl. Lehn/Macht/Stopka 2018, S. 533 ff.). Letztlich konnte das *Institut für Literatur »Johannes R. Becher«* nicht gerettet werden. Was die Proteste aber bewirkten, war die Gründung eines neuen universitären Instituts für literarisches Schreiben, des *Deutschen Literaturinstituts Leipzig*, an dem schließlich auch die Erforschung der Geschichte seiner Vorgängereinstitution erfolgt ist.

Die Geschichte des Becher-Instituts ist in jedem Fall wechselvoller und komplexer, als es die Sächsische Landesregierung in den 1990er-Jahren wahrhaben wollte. Gleichwohl hatte das Literaturinstitut zwischen seiner vom Aufbauwillen des Sozialismus geprägten Gründungsphase und seiner Liberalisierung in den 1980er-Jahren einige Krisen und Schlingerkurse zu überstehen, denen nicht zuletzt auch Studierende und Lehrende zum Opfer fielen. Nicht alle Institutsangehörigen hatten sich in ihrem Leben und Schreiben immer so konform verhalten, wie es der jeweilige politische Zeitgeist forderte (vgl. ebd., passim). Unter den 28 Studierenden, die im Laufe der Geschichte des Literaturinstituts zwangsexmatrikuliert wurden, befand sich mit Gerti Tetzner im Übrigen lediglich eine Kinderbuchautorin.³ Kinder- und JugendbuchautorInnen gehörten indes nicht nur am Becher-Institut zu den eher unauffälligen und angepassten Studierenden, sondern auch generell gilt für Kinderbücher schreibende SchriftstellerInnen der DDR, dass sie nicht unbedingt durch Unangepasstheit und Systemkritik von sich reden machten (vgl. Steinlein/Strobel/Kramer 2006, S. 7).

Wirft man einen Blick auf die Lehrpläne des Becher-Instituts, fällt auf, dass zu keiner Zeit ein Unterrichtsfach angeboten wurde, welches sich speziell der Kinder- und Jugendliteratur widmete. Das erstaunt angesichts der besonderen Bedeutung, die diesem Literatursegment für die sozialistische Erziehung von staatlicher Seite zugesprochen wurde. Dass besonders Kinderbücher völlig anderen Kriterien gehorchen als Erwachsenenliteratur, liegt auf der Hand. Gerade um das Verhältnis von Text und Illustration zu eruieren, welches für Bilderbücher entscheidend ist (vgl. Langenhahn 1993), hätte man sich einen festen Platz im Curriculum einer Hochschule für literarisches Schreiben vorstellen können, in dem sowohl erfahrene KinderbuchautorInnen als auch IllustratorInnen künstlerische wie pädagogische Orientierung hätten geben können. Dass die KJL in der Hochschulausbildung des Literaturinstituts keine wesentliche Rolle spielte, ist ein Ausweis dafür, dass auch in der DDR, trotz gegensätzlicher kultur- und erziehungspolitischer Behauptung, ihr letztlich, ähnlich wie auch in der alten Bundesrepublik, ein marginaler Platz im literarischen Feld zugewiesen wurde. Dennoch wurden in der DDR viele Kinder- und Jugendbücher erfolgreich publiziert und gelesen, darunter vor allem auch herausragende Bilderbücher, die noch heute unter sowohl pädagogischen wie auch ästhetischen Aspekten nicht an Wert verloren haben. Ein Tatbestand, der die Frage aufwirft, inwieweit eine Hochschulausbildung für sozialistisches Schreiben zwingend für das Gelingen und den Erfolg von DDR-Literatur war, in diesem Fall von Kinder- und Jugendliteratur.

³ Tetzner wurde 1968 zwangsexmatrikuliert, nachdem gravierende Konflikte zwischen ihr und der Direktion aufgetreten waren. Informationen darüber

lassen sich in der Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen finden (vgl. BStU, MfS, BV Lpz., AIM Nr. 4007/92, A.-Akte, Bd. 4).

Primärliteratur

- Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen (BStU): MfS, BV Lpz., AIM Nr. 4007/92, A-Akte, Bd. 4
- Bieker, Gert (1963) Hallo, wir sind nicht halb – oder die Sonne und der Wind. Abschlussarbeit am *Institut für Literatur »Johannes R. Becher«* (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Bieker, Gert (1969): Sternschnuppenwünsche. Berlin: Verlag Neues Leben
- Dechant, Lutz (1985): Ick bin doch Icke. Abschlussarbeit am Institut für Literatur Johannes R. Becher (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Göpfert, Mario (1985): Künstlerische Abschlussarbeit. Abschlussarbeit am Institut für Literatur Johannes R. Becher (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Kurella, Alfred (1960): Von der Lehrbarkeit der literarischen Meisterschaft. Vortrag zur Eröffnung des Instituts für Literatur in Leipzig. In: Institut für Literatur »Johannes R. Becher« (Hg.): Ruf in den Tag. Jahrbuch des Instituts für Literatur Johannes R. Becher, Bd. 1, Leipzig, 17–36
- Lautsch, Edeltraud (1979): Ein Baum mit Fischen. Abschlussarbeit am Institut für Literatur Johannes R. Becher (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Madei, Peter (1979): Der Tümpel. Abschlussarbeit am Institut für Literatur Johannes R. Becher (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Räppel, Karl-Heinz (1961): Purzel setzt sich durch. Abschlussarbeit am Institut für Literatur Johannes R. Becher (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Rilla, Paul (1952): Die Kunst im sozialistischen Aufbau. In: Aufbau 8, H. 10, S. 873–882
- Rodrian, Fred (1958): Erich Kästners Kinderbücher. Übersicht und Standortbestimmung. Abschlussarbeit am Institut für Literatur »Johannes R. Becher« (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (1990): Presseerklärung vom 12.12.1990 (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Sewart, Karl (1973): Künstlerische Abschlussarbeit. Abschlussarbeit am Institut für Literatur Johannes R. Becher (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Spender, Waldemar (1970): Künstlerische Abschlussarbeit. Abschlussarbeit am Institut für Literatur Johannes R. Becher (unveröff., o. O.), Archiv DLL
- Spender, Waldemar (1971): Florian und das Mimami. Berlin: Der Kinderbuchverlag SStAL (Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand 20311, Akte 50, 51)
- Spender, Waldemar (1973): Als Flups kleiner wurde. Berlin: Der Kinderbuchverlag

Sekundärliteratur

- Böthig, Peter (1997): Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren. Berlin
- Erbe, Günter (1993): Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Wiesbaden
- Havekost, Hermann/Langenhahn, Sandra/Wicklein, Anne (1993): Helden nach Plan? Kinder- und Jugendliteratur der DDR zwischen Wagnis und Zensur. Oldenburg
- Langenhahn, Sandra (1993): Bilderbücher als Spiegel von Kindheit in der DDR. In: Havekost, Hermann/Langenhahn, Sandra/Wicklein, Anne (Hg.): Helden nach Plan? Kinder- und Jugendliteratur der DDR zwischen Wagnis und Zensur. Oldenburg, S. 161–189

- Lehn, Isabelle / Macht, Sascha / Stopka, Katja (2016): Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«. Eine Institution im Wandel von vier Dekaden DDR-Literaturgeschichte. Vorwort. In: Zeitschrift für Germanistik NF XXVI, H. 3, S. 485–501
- Lehn, Isabelle / Macht, Sascha / Stopka, Katja (2018): Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«. Göttingen
- Lüdecke, Marianne (2002): »Jeder von uns ist einmalig ...« Zum Wandel des Bildes vom kindlichen Helden in der Kinderliteratur der DDR. In: Stillmark, Hans-Christian (Hg.) unter Mitarbeit von Christoph Lehker: Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam [u. a.], S. 433–454 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 52)
- Lüdecke, Marianne (2006): Realistische Erzählungen und Romane mit Gegenwartsstoffen und zeitgeschichtlichen Themen. Überblick von 1945 bis 1965. In: Steinlein, Rüdiger / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. SBZ / DDR. Von 1945 bis 1990. Stuttgart, S. 125–188
- Roeder, Caroline (2006): Phantastische Kinderliteratur. In: Steinlein, Rüdiger / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. SBZ / DDR. Von 1945 bis 1990. Stuttgart, S. 687–758
- Steinlein, Rüdiger / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.) (2006): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. SBZ / DDR. Von 1945 bis 1990. Stuttgart
- Stopka, Katja (2016): Insel der Toleranz? Studieren und Schreiben in den 1980er Jahren am Institut für Literatur »Johannes R. Becher«. In: Zeitschrift für Germanistik NF XXVI, H. 3, S. 602–621
- Strewe, Uta (2006): Kinder- und Jugendliteratur und literarisches Leben in der DDR. In: Steinlein, Rüdiger / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. SBZ / DDR. Von 1945 bis 1990. Stuttgart, S. 82–100
- Strobel, Heidi (2006): Realistische Erzählungen und Romane mit Gegenwartsstoffen und zeitgeschichtlichen Themen. Überblick von 1965 bis 1990. In: Steinlein, Rüdiger / Strobel, Heidi / Kramer, Thomas (Hg.): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. SBZ / DDR. Von 1945 bis 1990. Stuttgart, S. 189–258

Netzquellen

- Kinderbücher in der DDR – Beeindruckende Fülle. In: Damals im Osten (<http://www.mdr.de/damals/archiv/artikel194380.html>) (zuletzt aufgerufen 16.7.2020)
- Reitel, Axel: Die Poetenpolizei. Kontrolle muß sein – Die Schwerinerer FDJ-Seminare für Nachwuchsdichter. In: Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat, ZdF Nr. 22/2007, 78–88 (http://collegiumnovum.blogspot.de/2010/10/die-poetenpolizei-kontrolle-mu-sein-die_9180.html) (zuletzt aufgerufen 16.7.2020)

Kurzvita

Katja Stopka, Dr., von 2013 bis 2017 leitete sie das DFG-Forschungsprojekt am *Deutschen Literaturinstitut Leipzig* zur Aufarbeitung der Geschichte des *Instituts für Literatur »Johannes R. Becher«*. Danach kehrte sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an das Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung zurück. Aktuelles Forschungsprojekt: *Zeitlandschaften des Sozialismus. Eine ästhetisch-politische Topographie der DDR*.

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

2020

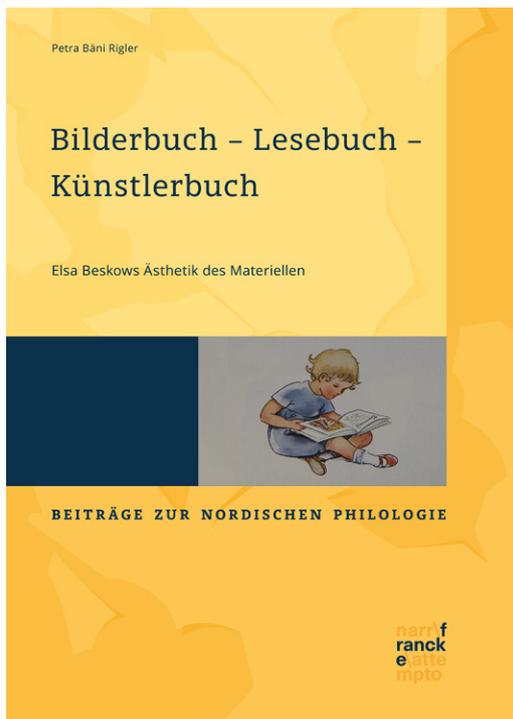
REZENSIONEN

Verzeichnis

Einzelrezensionen

- 148 Bäni Rigler, Petra: *Bilderbuch – Lesebuch – Künstlerbuch. Elsa Beskows Ästhetik des Materiellen* (HEINZ-JÜRGEN KLIOWER)
- 149 Barilaro, Christina / Oetken, Mareile (Hg.): *Erzähl mir vom Tier. Tiere in der Kinderliteratur und in der Natur* (KURT FRANZ)
- 151 Bieker, Nadine: *Erzählanfänge und Erzählschlüsse im Adoleszenzroman* (ASTRID HENNING-MOHR)
- 153 Blumesberger, Susanne / Seibert, Ernst (Hg.): *Kinderliteratur in Wien um 1800* (MICHAEL STIERSTORFER)
- 154 Brons, Patricia / Nickel, Artur / Nicolai, Matthias (Hg.): *Kästneriaden zum 120. Geburtstag* (SABINE PLANKA)
- 156 Dallmann, Christine / Hartung, Anja / Aigner, Alfons / Buchele, Kai-Thorsten (Hg.): *Comics. Interdisziplinäre Perspektiven aus Theorie und Praxis auf ein Stiefkind der Medienpädagogik* (CAROLIN FÜHRER)
- 157 Darr, Yael: *The Nation and the Child. Nation Building in Hebrew Children's Literature, 1930–1970* (SUSANNE BLUMESBERGER)
- 159 Dingelmaier, Theresia: *Das Märchen vom Märchen. Eine kultur- und literaturwissenschaftliche Untersuchung des deutschsprachigen jüdischen Volks- und Kindermärchens* (KURT FRANZ)
- 161 Field, Hannah: *Playing with the Book. Victorian Movable Picture Books and the Child Reader* (PETRA BÄNI RIGLER)
- 163 Gittinger, Kerstin / Loidl, Sonja (Hg.): *Unter Wölfen. Käthe Recheis – Literatur und Politik* (LENA HOFFMANN)
- 164 Giuriato, Davide / Hubmann, Philipp / Schildmann, Mareike (Hg.): *Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen* (ERNST SEIBERT)
- 166 Glasenapp, Gabriele von / Pecher, Claudia Maria / Anker, Martin (Hg.): *Martin Luther und die Reformation in der Kinder- und Jugendliteratur. Beiträge zur literarhistorischen und literarästhetischen Praxis* (ROLAND ISSLER)
- 169 Gruner, Elizabeth Rose: *Constructing the Adolescent Reader in Contemporary Young Adult Fiction* (THOMAS KULLMANN)
- 171 Harde, Roxanne / Kokkola, Lydia (Hg.): *The Embodied Child. Readings in Children's Literature and Culture* (THOMAS KULLMANN)
- 172 Holzen, Aleta-Amirée von: *Maskierte Helden. Zur Doppelidentität in Pulp-Novels und Superheldencomics* (MAIKE PAISKA)
- 174 Hubli, Kathrin: *Kunstprojekt (Mumin-)Buch. Tove Janssons prozessuale Ästhetik und materielle Transmission* (BEN DAMMERS)
- 175 Jantzen, Christoph / Josting, Petra / Ritter, Michael (Hg.): *Ästhetik – Leserbezug – Wirkung. Ansprüche an Kinder- und Jugendliteratur im Wandel der Zeit* (NADINE BIEKER)
- 177 Jung, Britta C.: *Komplexe Lebenswelten – multidirektionale Erinnerungsdiskurse. Jugendliteratur zum Nationalsozialismus, Zweiten Weltkrieg und Holocaust im Spiegel des postmemorialen Wandels* (SUSANNE BLUMESBERGER)

- 179 Meyer, Christina: *Producing Mass Entertainment. The Serial Life of the Yellow Kid*
(ALETA-AMIRÉE VON HOLZEN)
- 181 Rox-Helmer, Monika: *Der historische Jugendroman als geschichtskulturelle Gattung. Fiktionalisierung von Geschichte und ihr didaktisches Potential*
(ANNETTE KLIEWER)
- 182 Seidel, Nadine Maria: *Adoleszenz, Geschlecht, Identität. Queere Konstruktionen in Romanen nach der Jahrtausendwende*
(ANNETTE KLIEWER)
- 184 Sonyem, Alain Belmond: *Kinder- und Jugendliteratur als Gegendiskurs? Zu Afrikavorstellungen in neueren deutschen und deutsch-afrikanischen Kinder- und Jugendbüchern*
(ASTRID HENNING-MOHR)
- 186 Sprenger, Karoline: *Bertolt Brechts Kinderlyrik. Hintergründe, Analysen und fachdidaktische Perspektiven* (KURT FRANZ)
- 188 Uhlig, Bettina / Lieber, Gabriele / Pieper, Irene (Hg.): *Erzählen zwischen Bild und Text*
(HEINZ-JÜRGEN KLIEWER)
- 190 Van Nahl, Ruth: *Jugendkrimis im 21. Jahrhundert. Eine Typologie*
(SABINE FUCHS)
- 192 Wietersheim, Annegret von: *»Später einmal werde ich es dir erzählen«. Leerstellen in der Kinder- und Jugendliteratur der 1950er Jahre*
(SUSANNE BLUMESBERGER)



Bäni Rigler, Petra: *Bilderbuch – Lesebuch – Künstlerbuch. Elsa Beskows Ästhetik des Materiellen.*

Tübingen: Narr Francke Attempto, 2019
(Beiträge zur Nordischen Philologie; 61). 304 S.

Warum läuft und läuft das Hänschen seit über 100 Jahren, seit 1988 sogar unter dem Namen Lasse, in den Blaubeerwald? Konkurrenz machen ihm höchstens *Die Häschenschule* (1924) und *Waldi* (1930), beide von Albert Sixtus / Fritz Koch-Gotha. Das könnten soziologische oder pädagogische oder rezeptionsästhetische Untersuchungen klären; Bäni Rigler geht es um ganz andere Fragen: Welche Einsichten versprechen materielle Aspekte wie Papier, Formate, Paratexte und Farbe beim Blick auf das Werk der schwedischen Buchkünstlerin Elsa Beskow? Es wird überzeugend nachgewiesen, wie ihre Bücher in der zeitgenössischen Lese- und Schreibpädagogik verankert sind, welche Rolle im historischen Kontext Walter Benjamin und Ellen Key spielen. Auf diesem sehr detailliert ausgearbeiteten theoretischen Fundament wechseln Kapitel zur Materialität der Bilderbücher, dann der Lesebücher, sodann Kapitel zu Lese-, Schrift- und Kunstkonzeptionen. Während die Bilderbuchforschung nur langsam das Ineinander von Text und Bild unter dem Begriff Intermedialität erfasst habe, müsse sie nun

»unter dem neuen Schlagwort der Materialität« (36) ihren Gegenstand noch genauer untersuchen. Elsa Beskow bietet deshalb ein geeignetes Forschungsobjekt, weil in Briefen und anderen Dokumenten belegt werden kann, wie sie auf die Produktion und die künstlerische Qualität ihrer Bücher Einfluss genommen hat, sogar über ihren Tod hinaus, weil die Rechte an ihren Werken in der Familie geblieben waren.

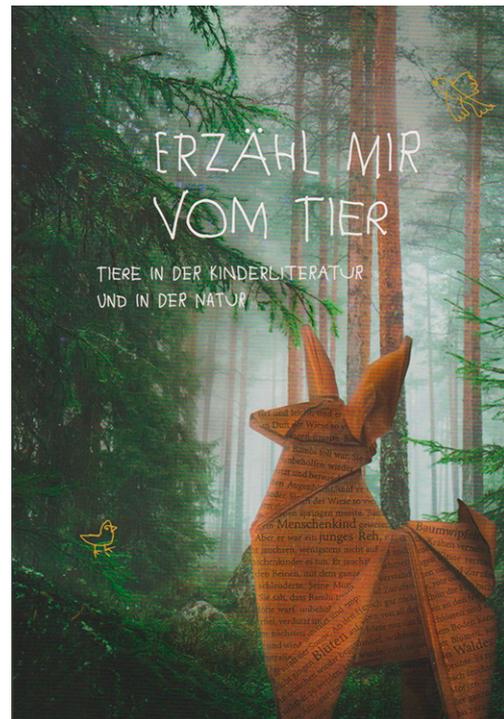
Das Kapitel »Blaubeeren lesen« belegt sehr präzise das theoretische Konzept der Materialität. Viele Details lassen sich nur erfassen, wenn man die Erstausgabe in Händen hält: Leere Seiten, verschiedenen dicke Papiere bis hin zum Seidenpapier. Das Querformat erhält seine Funktion im Prozess des Lesens. Das Lesen steht im Zusammenhang mit dem Beerenlesen. Man ist erstaunt über die Fülle der Beziehungen und Verflechtungen. Dennoch fragt man sich hie und da, ob nicht viele Beobachtungen auch ohne den Begriff der Materialität, allein mit anderen ästhetischen Kategorien möglich wären.

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf den drei Lesebüchern, an denen Beskow seit 1935 arbeitete und die Nachdrucke bis in die 1980er-Jahre erfuhren. Wir würden eher von Fibeln sprechen, also Leselernbüchern. Dabei wird nicht auf der Grundlage der Didaktik diskutiert, der Forschung zum Erstlesen und Erstschreiben, sondern die Frage lautet: Wie werden pädagogische Konzeptionen materiell, also buchkünstlerisch umgesetzt? Sehr anschaulich kann Bäni Rigler in ihrer durchgehend üppig illustrierten Monografie das Verfahren erläutern, indem sie an einzelnen Buchseiten (z. B. 226 ff.) das ganze Repertoire der Mittel vorführt. Während das Erlernen des Lesens sehr detailliert herausgearbeitet wird, kommt die Verzahnung mit dem Schreibenlernen etwas zu kurz. Im Kapitel »Schriftkonzeptionen«, nicht »Schreibkonzeptionen«, geht es denn auch um die Typografie. Das ist aus der Sicht der Materialität der Bücher her konsequent, nicht jedoch von der pädagogischen Fragestellung her.

Der etwas schillernde Begriff »Künstlerbuch« (worin unterscheidet es sich vom Bilderbuch?) wird nicht genügend geklärt. Während die Materialität der ersten beiden Gattungen im Titel *Bilderbuch – Lesebuch – Künstlerbuch* breit ausgeführt wird,

finden sich zur dritten nur ein paar Bemerkungen im Kapitel »Kunstkonzeptionen«. Hier greift Bani Rigler nochmals zurück auf die Kunsterziehungsbewegung mit dem Modell »Das Kind als Künstler«, andererseits scheint sie selbst nicht ganz überzeugt zu sein, dass der Begriff »Künstlerbuch« auf die Lesebücher angewendet werden kann. Unter der Überschrift »Das Künstlerbuch: Raum für weibliches Schaffen. Die Collage als Ästhetik der Produktion« beschreibt sie, wie Beskow ihre Lesebücher aus eigenen Texten und Bildern collagiert hat. Während eine Definition der Künstlerbücher in die Nähe der Handpressendrucke rückt, mit den Merkmalen Kleinstauflage und handwerkliche Herstellung, folgt die Autorin einer anderen, die sie in den Collagebüchern der Avantgarde der 1920er-Jahre verortet. In der deutschen Lesebuchszene scheint es nur ein Pendant zu geben, allerdings ohne dass das Buch in den Schulen genutzt wurde: Ursula Wölfels *Wunderbare Sachen. Mein erstes Lesebuch* (1966). Auch der in der DDR renommierte Deutschdidaktiker Wilfried Bütow hat die Texte für seine beiden Lesebücher selbst verfasst und 1998/99 unter dem Titel *Augenreise. Ein Lese-Seh-Buch für Kinder* ein opulent ausgestattetes Buch herausgegeben, das literarische und bildnerische Ästhetik miteinander verbindet. Sehr eindrucksvoll ist das Schlusskapitel des vorliegenden Bandes, in dem die »Transmissionen« von *Hänschen im Blaubeerwald* dargelegt werden, man könnte auch sagen die Editions-geschichte der deutschen Ausgaben zwischen 1901 und 2010. Welch ein Weg von der Arts and Crafts Bewegung zur heutigen Massenproduktion! Auch wenn sich haptische Qualitäten von Papier und Einband nur erschließen, wenn man das Buch in der Hand hält, farbliche Nuancen sind in den Bildbeispielen gleichsam mit Händen zu greifen. Die häufigen Zusammenfassungen einzelner Kapitel und die vorausschauenden Planungsschritte, die klare Strukturierung machen das Buch zu einer angenehmen Lektüre. Die gute Kenntnis der schwedischen Forschungslandschaft ist die Grundlage für eine Arbeit, die Beskow in ihrer wahren Bedeutung als Buchkünstlerin und Pädagogin erkennt, nicht nur als Autorin eines Longsellers der Bilderbuchliteratur.

HEINZ-JÜRGEN KLEIWER



Barilaro, Christina / Oetken, Mareile (Hg.): *Erzähl mir vom Tier. Tiere in der Kinderliteratur und in der Natur*. Oldenburg: Isensee, 2018. 100 S.

Erzähl mir vom Tier ist der Begleitband zur gleichnamigen Sonderausstellung, die vom Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg in Zusammenarbeit mit der Forschungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (OlFoKi) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg durchgeführt wurde. In den ausgewählten Texten sollten »die Aussagen über die Beziehung von Mensch und Tier im Mittelpunkt stehen und mit den Bedingungen in der Natur abgeglichen werden« (8). Dies gelingt insofern sehr gut, als dem ganzen Projekt ein interdisziplinäres Konzept zugrunde liegt und entsprechend auch die BeiträgerInnen verschiedene einschlägige Disziplinen vertreten. Im ersten Beitrag »Maja, Bambi & Co. – was bleibt aus ethologischer Sicht?« zeigt der Biologe und Ethologe Peter-René Becker, wie sich das Verhältnis Mensch – Tier in den vergangenen hundert Jahren durch die Erkenntnisse der Verhaltensforschung verändert hat. Dies gelingt ihm in sehr anschaulicher Weise, indem er sich auf zwei im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erschienene Klassiker der Kinderliteratur konzentriert, auf Waldemar Bonsels' *Biene Maja* (1912) und Felix Saltens *Bambi*

(1923), die den LeserInnen offensichtlich auch naturkundliches Wissen vermitteln wollten, obwohl sie beide auf einer (neo-)romantischen Naturphilosophie beruhen. Wissenschaftlich fundiert analysiert Becker die einzelnen Verhaltensweisen der Tiere von unserem heutigen Standpunkt aus im Vergleich zum Menschen, u. a. die unterschiedliche Komplexität des Bewusstseins, die Entscheidungsfähigkeit zum Suizid, die Fähigkeit zu Trauer, Abschied, Mitleid. Becker sieht den großen Paradigmenwechsel beim Umdenken in der Verhaltensforschung Ende der 1940er-Jahre in den USA. Und doch hat man mitunter den Eindruck, dass der private Blick vieler Menschen auf ihr Haustier noch den alten neoromantischen Vorstellungen verhaftet ist. Besonders wohltuend und beispielhaft erscheint Beckers anfangs geäußerte Ansicht, dass die Historizität wichtig sei und »man sich bei einer kritischen Würdigung nicht unnötig mit der Klugheit des Nachgeborenen schmücken« (14) sollte.

Christina Barilaro beantwortet in ihrem Beitrag »Sprechende Tiere in der Kinderliteratur« die Frage: »Phantasie oder Realität?« (Untertitel). Dabei geht sie zunächst von der Tatsache aus, dass es für Kinder völlig normal ist, ja dass sie davon fasziniert sind, wenn Tiere in literarischen Werken sprechen, und verweist auf die Bedeutung dieses Phänomens: dass die Kinder dadurch die Welt mit anderen Augen sehen und auf diese Weise viel einfacher Botschaften verschiedenster Art verstehen können. Grundlegend beschäftigt sie sich mit dem Wesen menschlicher Kommunikation, mit deren Funktion und verschiedenen Formen, mit akustischen, optischen und anderen Signalen, und vergleicht diese mit der Kommunikation in der Tierwelt, die sich auf nonverbale Kommunikation beschränkt, aber trotzdem erstaunliche Spielräume eröffnet, selbst unter Tieren unterschiedlicher Art. Freilich bleiben sprechende Tiere unrealistisch, sodass Christina Barilaro zum Fazit kommt, »dass kinderliterarische Erzählungen, in denen Tiere miteinander sprechen, eine Mischung aus viel Fiktion und etwas Realität sind« (45). Das gehe auch in Ordnung, denn schließlich sollten keine naturwissenschaftlichen Kenntnisse vermittelt, sondern – wie schon angedeutet – andere Funktionen damit erfüllt werden.

Michael Demanowski und Mareile Oetken konzentrieren sich in ihrem Beitrag »Wenn Insekten Bambi heißen. Insektenspezifisch als Strategie und als Welterklärungsmodell« auf den Kinderroman *Krasshüpfer* (2016) des Niederländers Simon van der Geest. Er fällt nicht in die Kategorie der sprechenden Tiere, sondern stellt insofern eine Besonderheit dar, als er die Seiten verkehrt: Es geht nicht um die übliche Vermenschlichung von Tieren, sondern umgekehrt um die Übertragung von tierischen Eigenschaften und Verhaltensweisen, hier von Insekten, auf den Menschen. Es ist erstaunlich, welche Analogien die beiden Verfasser entdecken und auf wissenschaftlicher Basis analysieren, in einem ganz außergewöhnlichen kinderliterarischen Werk, das uns neue Sichtweisen auf die Darstellung des Verhältnisses von Mensch und Tier zeigt. Die beiden abschließenden Beiträge des Sammelbandes sind historischen Längsschnitten gewidmet. Dabei schlägt Gerald Schmidt-Dumont in ihrem Beitrag »Das Auftreten des Tiers in der Kinder- und Jugendliteratur im historischen Überblick« einen sehr weiten Bogen. Ohne durchgehend chronologisch vorzugehen, nähert sie sich im Rahmen der *Animal Studies* diesem Phänomen, indem sie die Entstehung entsprechender Texte unter Berücksichtigung ihres kulturgeschichtlichen Hintergrunds erklärt. Nach einigen allgemeinen Hinweisen auf die Veränderung des Verhältnisses Mensch – Tier im Verlauf der Geschichte analysiert sie die Prozesse jeweils am Beispiel literarischer und medialer Formen: des Tiermärchens, der Fabel, der Tiererzählung, von Spielfilm und Fernsehen, von Bilderbuch, Bilderbogen, Comic und Animationsfilm und konkretisiert ihre Ausführungen an relevanten Werkbeispielen. Dabei werden die Entwicklungslinien sichtbar, wie sie durch die Veränderungen in Philosophie, Religion und Pädagogik im allgemeinen Bewusstsein (etwa beim Tierschutzgedanken) oder durch Umwälzungen wie die industrielle Revolution oder den Medienwandel bestimmt werden. Schließlich verweist sie mit Recht auf das trotz allem weiterhin ambivalente Verhältnis zwischen Mensch und Tier. Im abschließenden Beitrag »Komische Tiere – Das illustrierte Tierepos in der Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts« verweist Sebastian Schmideler zunächst auf die alte Tradition der

Moralerziehung in der Tierdichtung, die vor allem im 18. Jahrhundert aufgegriffen wird und im 19. Jahrhundert etwa mit den erfolgreichen Fabeln für Kinder von Wilhelm Hey und Otto Speckter eine spezifische Ausprägung erfährt. Schmideler konzentriert seine Ausführungen dann auf Gattungstraditionen, wie sie im beliebten Tierepos und bei der Darstellung komischer Tiere aufscheinen. Dabei wird deutlich, dass im Prozess der Anthropomorphisierung das »Menschengestaltige des Tiers« betont wird. In einem »Ausblick« zeigt Schmideler, wie die Tradition des komischen Versepos – auch als europäisches Phänomen – weiterlebt, nicht nur als vordergründige Kinderliteratur, sondern durchaus auch mit gesellschaftskritischer Funktion.

Die Beiträge des schmalen, aber mit Farbbildungen und Zeichnungen reichlich versehenen Bandes bearbeiten in fundierter und anschaulicher Weise wichtige Aspekte der kinderliterarischen Tierdichtung. Sie lassen die Bedeutung der zugrunde liegenden Ausstellung erahnen und nachfühlen. Vor allem beweist er eindrucksvoll, wie ertragreich es ist, wenn VertreterInnen verschiedener Wissensbereiche sich gemeinsam einem Thema widmen.

KURT FRANZ



Bieker, Nadine: *Erzählanfänge und Erzählschlüsse im Adoleszenzroman*. Berlin u. a.: Peter Lang, 2019 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 118). 341 S.

Tolstojs *Anna Karenina* und *Krieg und Frieden*, Kafkas *Die Verwandlung*, die *Bibel* ... Erzählanfänge bleiben auch nach der Lektüre in kollektiver Erinnerung. Sie sind zitierfähig und fungieren als Erinnerungsgerüste – sie sind mehr als nur der Beginn einer Erzählung. Der Erzählanfang ist Einführung, Spannung, Hinführung, Vorwegnahme, Zukunftsinformation – er entscheidet in den ersten Minuten, wie wir das restliche Buch lesen. Und dies umso mehr, wenn das Buch nicht analytisch, sondern mit dem Anspruch der Unterhaltung und der Weltreflexion gelesen wird, wie das etwa für den Adoleszenzroman üblich ist.

Nadine Bieker widmet sich dankenswerterweise den Erzählanfängen und -schlüssen im Jugendroman. Ihre detailreichen Untersuchungen zeitgenössischer Adoleszenzromane und eines klassischen Vertreters der Gattung unterfüttert sie mit einer umfangreichen Theorie narratologischer Erzählstrukturen, denen sich der erste Teil ihrer Untersuchung widmet.

Ihre anschließende Anwendung auf sechs Gegenwartsromane und Salingers Klassiker *Der Fänger*

im Roggen (1951) gibt Einblicke in die Figuren und ihr Verhältnis zum jeweiligen Problem der Adoleszenz. Dadurch entsteht ein Blick auf die literarische Erarbeitung des Atmosphärischen, welches den modernen Adoleszenzroman kennzeichnet. In dieser Atmosphäre zeigt sich ein Bild der Romanwelten, ihrer Figuren und ihrer außerliterarischen Fokussierungen, das offen, mehrdeutig und vielstimmig ist. Bieker legt den Zeigefinger auf die Struktur der Adoleszenzromane, die ihren LeserInnen diese Welt und ihre ProtagonistInnen auch als unsicher, konzentriert und hilfeschend zeigen, etwa in Tamara Bachs *Marienbilder* (2014). Ihre Figuren suchen nach sich selbst wie in *Rabensommer* (2015) und nach Antworten auf die Frage, wie das Leben funktionieren soll und kann; sie bedürfen des Halts und der Versicherung einer Zugehörigkeit, so in *Two Boys Kissing* (2013). Die Erzählanfänge bieten Einblicke in die psychologische Verfassung der ProtagonistInnen und deren Beziehungen zu sich, zu anderen und zur dargestellten Welt. Bieker legt die narratologischen Aspekte von Erzählanfang und Erzählschluss unter ein Mikroskop und entdeckt in ihnen die kleinsten Kapillaren, die das Blut bzw. die Seele des Romans durch seinen Körper leiten. Hat man sich einmal auf diesen Blick eingelassen, so entstehen daraus nicht nur didaktische Möglichkeiten, im Unterricht auf die Sprache und das spezifisch Künstlerische aufmerksam zu machen. Die Strukturen, Beziehungsgeflechte, Chronotopoi, Zitate, intertextuellen Verweise, ersten Sätze oder ersten Handlungssequenzen in Bezug zur Handlung zu stellen, lenkt die Blicke auf die Leerstellen, welche die Handlung und deren Schluss am Ende folgerichtig erscheinen lassen. Es entsteht auf diese Weise eine neue Perspektive auf das Künstlerische und seine Gestaltung. Die adoleszenten Probleme und Weltansichten werden durch Biekers Blick auf die Struktur der Anfänge und Schlüsse mehr als eine ›typische Phase‹ des Lebens. Sie werden vielmehr zu Prototypen, zu Signifikanten des postmodernen Lebens an sich, das mit seiner Unsicherheit und Vielfältigkeit so unabschließbar und gleichzeitig so beängstigend sein kann. Biekers Analyse macht die Diskurse der Adoleszenz zu einer Atmosphäre der Oppositionen und Widersprüche. Auf diese Weise wird die Unabschließlichkeit des Sinnbildungsprozesses von Lite-

ratur greifbar. Sie offenbart sich in der prinzipiellen Offenheit und Vielstimmigkeit der Lösungsansätze und Gefühle, die gerade für den Adoleszenzroman so genrebestimmend sind. Das wird möglich, indem sie die Verdichtung der Begriffe, welche als Leerstellen fungieren, offenlegt. So wird das Wort Liebe, welches die besondere Stimmung eines Jugendromans über homosexuelle Ich-Werdung ausmacht, in der Art zu träumen und zu begehren erfüllbar. Biekers Untersuchung offenbart aber nicht nur die Vieldeutigkeit der Aussagen und Diskurse über das Jungsein, sondern auch die angebotenen Lösungswege. Aus einer differenzierten Betrachtung des Erkenntnisgewinns für die Figuren bzw. für die LeserIn entstehen genrespezifische Angebote, Problematiken des Übergangs vom Kind zur Erwachsenen in Angriff zu nehmen. Als solche finden sich in den untersuchten Romanen: eine Variantenvielfalt, die Figur und LeserIn eine Vielzahl an Lebensmöglichkeiten offeriert, ein Loslassen des Vergangenen und Einstimmen auf das Neue, Mögliche, welches einen Übergang zum selbstgewählten Erwachsensein anbietet, oder Raumerweiterungen und Sensibilität für die Vielfalt der Gefühle und (sexuellen) Identitäten. Erhält in den Erzählschlüssen nur die Figur einen solchen Erkenntnisgewinn, so ermöglicht dies der LeserIn, den Lösungswegen der Figur kritisch und reflektierend gegenüberzustehen. Ein solches Merkmal wäre bei Themenstellungen wie Suizid oder Essstörungen nicht zu unterschätzen und böte sich als Auswahlkriterium für eine schulische Verwendung des Romans an. Doch trotz dieser pädagogischen Funktion bieten die gegenwärtigen Adoleszenzromane – wie Bieker durch ihre narratologische Analyse zeigt – eine Authentizität der dargestellten Probleme und Lösungsangebote, die gerade diese Literatur für LeserInnen spannend macht und für die Rezeptionsforschung der Adoleszenzromane bedeutungstragend sein könnte.

Bieker schenkt uns mit ihrer Analyse noch einmal das Gefühl, welches beim Zuklappen eines Romans entstand, den wir in unserer eigenen Jugend gelesen haben – nämlich, dass jeder Schluss noch einen Anfang bereithält, eine Vielfalt an Möglichkeiten, die das Leben birgt, und die in den letzten Sätzen durch den geschlossenen Buchdeckel nachhallen.

ASTRID HENNING-MOHR



Blumesberger, Susanne/Seibert, Ernst (Hg.): *Kinderliteratur in Wien um 1800*. Wien: Praesens, 2018 (libri liberorum; 50. Jubiläumsausgabe). 121 S.

Diese sehr lesenswerte Jubiläumsausgabe des prominenten Publikationsorgans der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung fokussiert die Ursprünge der Kinder- und Jugendliteratur in Wien zur Zeit der Aufklärung. Ernst Seibert, der als Gründer der Zeitschrift in dieser Ausgabe zum letzten Mal die Rolle des Herausgebers innehat, betont im Vorwort, dass in dieser Epoche besonders das »Nebeneinander von philosophischer und mythologischer Kindheitsentdeckung, von Klassizismus und Philanthropismus als geradezu aufwühlendes Phänomen« (6) reizvoll sei. In diesem Kontext erwähnt er die Wichtigkeit sowohl des Telemach- wie des Robinson-Stoffes, die in der Form selektiver Adaptionen eine zentrale Rolle in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur jener Zeit einnahmen. Als Ziel dieses historisch ausgerichteten Heftes möchte Seibert »die von nur sehr wenigen geführte Auseinandersetzung mit den Anfängen der KJ-Literatur in Österreich wieder in Erinnerung rufen und in die verschiedenen benachbarten Forschungsrichtungen ein[...]binden« (8). Schließlich

soll auch die durch Arbeiten zu diesem historischen Thema hervorgetretene Kinderbuchsammlerin und -forscherin Johanna Monschein gewürdigt werden, deren Leistungen laut Seibert noch immer viel zu wenig Beachtung finden.

Aus diesem Grund widmet sich Sebastian Schmieder dieser Forscherin und Diplomatin und verweist besonders auf ihre Leistung hinsichtlich der Systematisierung und des Vergleichs von deutschsprachiger und französischer Kinderliteratur: Stets habe sie ihre Kenntnisse durch die Lektüre zeitgenössischer wissenschaftlicher Literatur der Aufklärung vertieft, um ihr Verständnis für die historischen Umstände zu schärfen.

Im Anschluss daran fokussiert Murray G. Hall das Verlagswesen zur Jugendliteratur in Österreich vor und nach 1800, wobei er herausstellt, dass es zu dieser Zeit noch keine Verlage speziell für Jugendbücher gab, sondern dass Drucker bzw. Verleger »vorwiegend aufklärend[e], mahnende, belehrende, warnende, veredelnde, lehrreiche oder nützliche« (19), d. h. explizit pädagogisch ausgerichtete Jugendliteratur neben Titeln für Erwachsene druckten. Die Adressaten dieser eher schulischen Lehr- und Lesebücher waren in erster Linie Erzieher als Vermittler dieser Werke an Heranwachsende. Daneben stellt Hall an Beispielen wie Robinsonaden, Lehrbüchern über die Weltgeschichte, Verhaltensregelwerken für junge Mädchen und Erziehungsratgebern für eine christliche Sozialisation die große Themenvielfalt dieser Bücher heraus.

Elisabeth Klecker greift den Aspekt der Erziehungsschriften auf und zeigt am Beispiel von Philipp von Rottenbergs Erziehungsbuch für den Erzherzog Ferdinand Karl Anton, dass dieser anhand der Schrift *Institutio archiducalis Ferdinanda* (1769) zu einem in Wissenschaften und Künsten bewanderten Prinzen erzogen werden sollte.

Maud D. Rodrigue und Nikola von Merveldt untersuchen den Katalog von Kinderbüchern in der Epoche von Kaiser Franz I. von Österreich und greifen dabei auf die Ergebnisse der bereits erwähnten Pionierin Monschein zurück. Dabei arbeiten sie heraus, dass die Wiener Kupferstecherkunst den Geist »aufklärerischer Anschauungspädagogik« in den untersuchten Kinderbüchern für Kinder des allgemeinen Volks illustriert.

Einer der Höhepunkte des Heftes ist Ernst Seiberts Analyse biblischer Narrative im *Wochenblatt für die österreichische Jugend* (1777), der ersten Jugendzeitschrift in Österreich von Franz de Paula Rosalino, der dadurch ein »aufklärerisches Schlüsselwerk« (51) und »ein modernes Pendant zu einer Kinderbibel« (ebd.) kreiert habe. Seibert weist zudem nach, dass der Zeitschrift ein katholisch-reformorientierter Subtext unterlegt sei. Michaela Ortner widmet sich der *Welt in Bildern* (1788–1794), einer weiteren Zeitschrift für Jugendliche. Darin vermittelte der Herausgeber Joseph Anton Ignaz Edler von Baumeister, der auch Erzieher der jüngeren Brüder von Kaiser Franz II. war, geschichtliches Weltwissen unter Einbezug von Gedichten und Fabeln. Auch Illustrationen waren darin enthalten. So erfahren die Jugendlichen z. B. anhand des Phänomens der Luftfahrt von dem Ballonflug der Brüder Montgolfier, indem sie einen realgetreuen und farbigen Kupferstich bestaunen dürfen, der sich auch auf dem Cover dieser Jubiläumsausgabe befindet.

Susanne Blumesberger ergründet die Erziehung von jungen Mädchen in Barbara Netuschils Bildungskonzept anhand ihrer pädagogischen Aphorismen sowie ihres Lehrwerks über die französische Sprache. Sie gelangt zu dem Ergebnis, dass Netuschils Werke aus dem frühen 19. Jahrhundert offensichtlich auch »Auswirkungen auf nachfolgende Jugendschriften hatten und in Mädchenschulen verwendet wurden« (72).

Abgerundet wird der Band mit einem Streifzug von Monika Kiegler-Griensteidl und Gertrud Oswald durch die kinder- und jugendliterarischen Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek. Ihr Beitrag widmet sich sehenswerten und seltenen Bildern, die u. a. einen Kupferstich der Prager Brücke, eine dreidimensionale Darstellung einer Wüstenkarawane, ein Titelblatt zu Hans Christian Andersens Märchen *Die Prinzessin und der Schweinehirt* bzw. kunstvolle Scherenschnitte zeigen. Die Verfasserinnen stellen heraus, dass sich moderne AutorInnen aus Österreich auch weiterhin an den vielfältigen Traditionen des 18. Jahrhunderts orientieren. Den Band schließen eine Dokumentation über die Forschungslage zur Kinder- und Jugendliteratur im 18. Jahrhundert und Rezensionen von Studien zur historischen Kinder- und Jugendliteratur ab.

Summa Summarum ist sowohl mit Blick auf alle Beiträge als auch in Bezug auf die bislang wenig bekannten historischen Illustrationen eine Perle der historischen Kinder- und Jugendliteraturforschung entstanden, die zeigt, dass Wien als eine kulturelle Wiege der (inter-)nationalen Kinder- und Jugendliteratur bezeichnet werden kann. Die BeiträgerInnen beleuchten ein breites Themenfeld, das von VerlegerInnen bzw. HerausgeberInnen und AutorInnen über SammlerInnen und ForscherInnen bis hin zu IllustratorInnen reicht. Entstanden ist ein sehr lesenswertes Heft für alle Interessierten, die sich der historischen Kinder- und Jugendliteratur annähern und sich hierzu einen Überblick verschaffen wollen.

MICHAEL STIERSTORFER



Brons, Patricia / Nickel, Artur / Nicolai, Matthias (Hg.): *Kästneriaden zum 120. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019 (Erich Kästner Jahrbuch; 9). 212 S.

Den 120. Geburtstag Erich Kästners nimmt der neunte Band des Erich Kästner Jahrbuchs zum Anlass, neue Perspektiven auf das Werk des Autors zu eröffnen. Er wurde in insgesamt fünf Abschnitte unterteilt; den Auftakt im ersten Abschnitt bildet

jedoch die Verleihung des Erich Kästner-Preises 2015 an Felicitas Hoppe. Auf die Laudatio, gehalten von Sven Hanuschek, die die besondere Qualität des Hoppe'schen Schreibens hervorhebt, folgt die Dankesrede von Hoppe selbst.

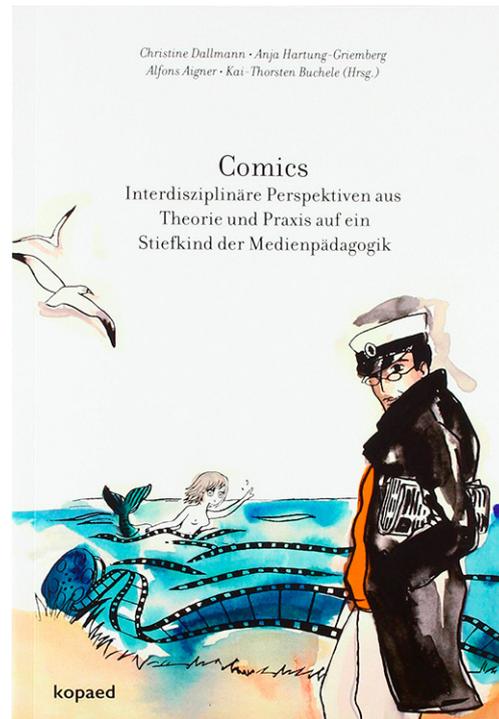
Der zweite Teil des Jahrbuchs, überschrieben mit »Erich Kästner: Neue Einblicke in Leben und Werk«, umfasst drei Beiträge. Den Auftakt bildet Fabian Beer mit seinen Ausführungen zu »Ein Club junger Dichter – Die Beiträger der *Dichtungen Leipziger Studenten* neben dem ›durchaus lyrischen Erich Kästner [sic!]«, in denen er den Blick auf die 1920 erschienene Lyrikanthologie *Dichtungen Leipziger Studenten* lenkt, an der insgesamt 17 Autoren beteiligt waren, einer davon Erich Kästner mit drei Gedichten. Vor dem Hintergrund der von Beer konstatierten Tatsache, dass »[v]or knapp 100 Jahren [...] einige der anderen [Beiträger; Anm. S.P.] eher noch bekannter gewesen sein [dürften] als er [Kästner; Anm. S.P.]«, stellt sich die Frage, wer »die anderen Mitglieder dieses ›Clubs der jungen Dichter« (33) waren. Dementsprechend widmet sich Beer in seinem Beitrag den anderen namentlich genannten und ungenannten, zum Teil aber mittlerweile identifizierten Beiträgern dieser Anthologie und stellt immer wieder Bezüge zu Kästners Leben und Wirken her. Der zweite Beitrag dieser Sektion von Artur Nickel – »120 Jahre Erich Kästner«. Spurensuche bei Hans Werner Richter, dem Leiter der Gruppe 47« – nimmt Kästner aus anderer Perspektive in den Blick. Ausgangspunkt ist ein persönlich an Kästner gerichteter Brief des Autors Hans Werner Richter, in dem dieser die Bedeutung mehrerer Gedichte Kästners hervorhebt. Diese hätten ihn und seine Freunde in der Zeit des Nationalsozialismus im Widerstand bestärkt und Kästner so zu einem nachhaltigen Vorbild werden lassen. Der Beitrag von Sarah Zinkernagel, »Erich Kästner und James Krüss«, geht ähnlichen Verbindungen nach und zeichnet die Bekanntschaft zwischen den beiden Autoren nach, die aus mehreren erfolgreichen Kooperationen bestand und nicht nur in gegenseitigem Respekt mündete, sondern z. B. auch in Krüss' spätem Roman *Der Harmlos* (1988) eine Figur entstehen lässt, die Erich Kästner sehr nahekommt (vgl. 72). Zinkernagel geht diesen gegenseitigen Bezügen nach und befragt sowohl Primär- als auch Sekundärquellen zu dieser beson-

deren Autorenbeziehung sowie zu erkennbaren Parallelen in den jeweiligen Œuvres der Autoren, die zeigen, »dass reichlich von dem programmatischen, ästhetischen und poetologischen Unterboden aus Kästners Stapfen an Krüss' Laufschuhen haften blieb« (81).

Der dritte Teil des Jahrbuches – »Was ›Buchdeckel‹ über Erich Kästner verraten« – beinhaltet zwei Beiträge, die sich mit der illustrativen (Cover-) Gestaltung der Kästner-Ausgaben beschäftigen. Andreas Bode geht in »Emil und Lottchen im neuen Gewand – Die Neuillustrierung von *Emil und die Detektive* und *Das doppelte Lottchen* im Ausland« dem Verhältnis von Text und Illustration nach, belässt es aber nicht bei einer Betrachtung der in Deutschland erschienenen Ausgaben, sondern legt den Fokus auf die im Ausland erschienenen Werke und fragt nach Gründen für andere oder gar fehlende Illustrationen. Bode vergleicht unterschiedliche im Ausland erschienene Werke miteinander und zeigt auf, dass »im Fall von Kästners Büchern Text und Illustration zu einer Einheit verbunden [wurden], die nicht ohne Qualitätsverlust getrennt werden kann« (90) und gerade Walter Triers Kunst »einmalig und daher dem jeweiligen Zeitgeist nicht unterworfen [sei]« (113). Remo Hug widmet sich im zweiten Beitrag »Der ganze Kästner unter einem Dach« den unterschiedlichen Covergestaltungen von Kästners Werken, die in unterschiedlichen Verlagen erschienen sind, und verfolgt damit zugleich die Publikationsgeschichte des Kästner'schen Œuvres. Die Ausführungen sind in zwei Abschnitte unterteilt: Während sich der erste Teil den Taschenbuchausgaben von Kästners Werk widmet und mit einer chronologischen Übersicht der erschienenen Taschenbuchausgaben sowie aller im Text behandelten Coverillustrationen endet, die insgesamt sieben (!) Seiten umfasst, widmet sich der zweite Teil dem kinderliterarischen Werk. Auch hier folgt Hug der Illustrations- und Publikationsgeschichte und nimmt am Ende fünf Seiten Coverabbildungen auf, die die Wandlung der Cover im Laufe der Zeit sehr anschaulich illustrieren. Drei »Miszellen« umfassen den vierten Teil des Jahrbuches, während der fünfte Teil zwei Rezensionen von Fachliteratur vorbehalten ist, die sich wiederum mit Kästner und Krüss beschäftigen. Die erste Miscelle von Helmut Heinrich – »Ernst Busch und

Erich Kästner. Ein Vortrag« – geht der Beziehung von Kästner zu Ernst Busch nach, indem er Buschs Biografie und dessen Begegnungen mit Erich Kästner nachzeichnet, die schließlich über das Berufliche hinausgehend in privaten Kontakten münden. Die zweite Miszelle »Drei Männer im Schnee – Nachspiel im Grand Hotel. Eine Glosse« von Jürgen J. Matthies entpuppt sich quasi als Nachwort zu Kästners im Titel genannten Roman und schreibt dessen Geschichte damit ein Stück weit fort. Die dritte Miszelle von Matthias Nicolai »Vom Öffnen der Schatztruhe – Erich Kästners Leipziger Kunstkritiken« widmet sich Kästners journalistischem Œuvre und hier im Besonderen dessen Kunstkritiken, die er zu Ausstellungen von Walter Georgi, Paul Horst-Schulze und Georg Kolbe angefertigt hat, und macht deutlich, dass diese durchaus noch ein Desiderat der Forschung darstellen. Insgesamt präsentiert sich der neunte Band des Erich Kästner Jahrbuchs als vielfältig, auch wenn sich der Fokus vor allem zwischen der Betrachtung von den sich verändernden Covergestaltungen und den Beziehungen von Kästner zu anderen Autorenkollegen aufspannt. Anhand dieser Beiträge wird jedoch deutlich – exemplifizieren lässt sich dies vor allem bei dem Blick auf Kästners journalistisches Werk –, dass es durchaus noch Potenzial für wissenschaftliche Studien gibt und sich neue Blickwinkel auf das Kästner'sche Œuvre finden lassen, Kästner als Thema der Forschung also noch lange nicht ausgereizt ist.

SABINE PLANKA



Dallmann, Christine / Hartung, Anja / Aigner, Alfons / Buchele, Kai-Thorsten (Hg.): *Comics. Interdisziplinäre Perspektiven aus Theorie und Praxis auf ein Stiefkind der Medienpädagogik*. München: kopaed, 2018. 280 S.

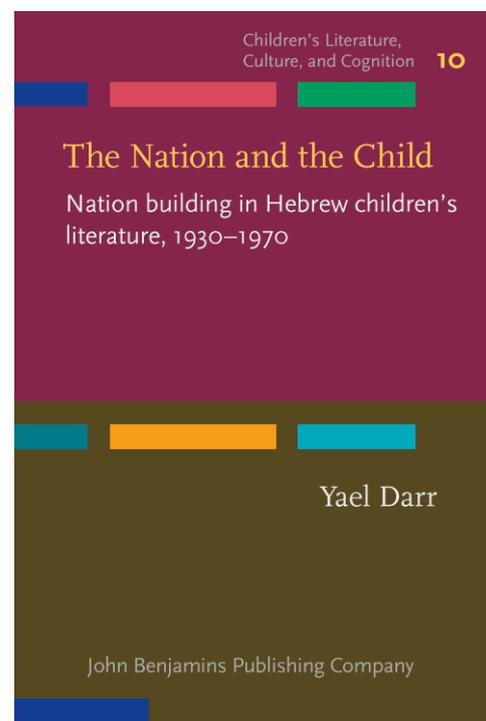
Es ist eine außergewöhnliche Festschrift für den Medienpädagogen Ralf Vollbrecht, den die HerausgeberInnen mit diesem Sammelband vorgelegt haben. Das zeigt sich zum einen bereits im anekdotischen Stil der Einleitung, zum anderen aber auch in der Ausgestaltung; so schmücken den Band Zeichnungen, die das wissenschaftliche Schaffen Vollbrechts in Comics umsetzen. Bereits der Untertitel deutet an, dass bewahrpädagogische Positionen zwar der Vergangenheit angehören, der Comic aber dennoch – z. B. im Vergleich zu seiner international etablierten medienwissenschaftlichen Erforschung – in der wissenschaftlichen Medienpädagogik kaum Berücksichtigung findet. Dass der Band diesem Missverhältnis keine Abhilfe schaffen kann, liegt nicht nur in den naturgegebenen Grenzen eines Sammelbandes begründet, sondern auch im spezifischen Ansatz des Bandes. Tendenziell sind die Beiträge auf leichte Lesbarkeit (und z.T. Unterhaltung) ausgerichtet, es darf also kein theoretisch und systematisch anspruchsvolles Werk erwartet werden. So versprechen viele Titel

mehr, als sie halten können, über Exemplarisches kommen die wenigsten Beiträge hinaus. Auch scheint die Literatursichtung zu den einzelnen Themen häufig recht schmal gehalten und zuweilen zu stark auf das Schaffen und Wirken des Jubilars fokussiert, sodass das eigentliche Beitragsthema dann ggf. auch einmal aus dem Blick gerät. Dennoch lassen sich interessante Einsichten gewinnen, deshalb seien die folgenden Beiträge als besonders lesenswert hervorgehoben: Olaf Sanders und Horst Schäfer bieten exemplarische Einzelanalysen zu Comic und Film, wobei Sanders auf das serielle Erzählen eingeht und Schäfer auf den Zeichentrickfilm und dessen Potenzial für die medienpädagogisch ausgerichtete Filmanalyse. Hans Dieter Kübler hebt hervor, dass medienbiografische Forschungen zu und für Comics in kollektiver wie individueller Perspektive ein andauerndes Forschungsdesiderat darstellen und stellt daher nur hypothetische Überlegungen an: Er eröffnet eine Bandbreite von einer (möglichen) Retrospektive der ersten comicsozialisierten Generation bis hin zur Jugendkultur um Animes und Mangas. Claudia Wegeners Beitrag geht auf die sozialräumliche Verortung von Comics ein. Sie betont, dass die Nutzung durch die Deutung bestimmt werde, die Heranwachsende im Zuge ihrer Sozialisation erfahren und ausprägen sowie durch die Intention, mit der Comics in die jeweiligen Räume des Aufwachsens eingefügt sind. Jeanette Hoffmann bietet empirische Analysen zu kindlichen Lesarten eines Comics von Nadia Budde. Dagmar Hoffmann und Wolfgang Reißmann arbeiten Motive der kreativen Auseinandersetzung mit Fan-Fiction-AutorInnen empirisch auf. Thomas Wilkes Beitrag liefert darüber hinaus informative, erweiternde historische Perspektiven, indem er auf den mediensozialisatorischen Gehalt eines Comics aus der DDR eingeht.

Durchweg offenbart sich in den Beiträgen die identitätsstiftende Relevanz von Comics, ihre Funktionsvielfalt in der Sozialisationsperspektive sowie nicht zuletzt ihre spezifische mediale Formensprache, die den Comic semiotisch mit anderen Medien (u. a. Film, Literatur, Malerei) verbindet und zugleich von ihnen trennt und ihn in der Gesamtschau damit zu einem eigenständigen und medienpädagogisch hochrelevanten Gegenstandsbereich qualifiziert.

Offensichtlich ist jedoch, dass es dem Sammelband an Anschluss an die inzwischen ausdifferenzierte (gegenstandsbezogene) Comicforschung ebenso fehlt wie an eigenen medienpädagogischen theoretischen Modellen und empirischer Forschung. Vor allem zur Nutzung und Rezeption von Comics durch Kinder und Jugendliche zeigen sich für den deutschsprachigen Raum erhebliche Desiderate, deren Behebung sicherlich ganz im Sinne (und Geiste) der Forschungen des durch den vorliegenden Band gewürdigten Ralf Vollbrecht wäre.

CAROLIN FÜHRER



Darr, Yael: *The Nation and the Child. Nation Building in Hebrew Children's Literature, 1930-1970*. Amsterdam: John Benjamins, 2018 (Children's Literature, Culture, and Cognition; 10). 186 S.

Yael Darr, Professorin an der Universität Tel Aviv, gibt in diesem Band in elf Kapiteln einen interessanten Einblick in die hebräische Kinder- und Jugendliteratur vor allem der 1930er-, 1940er- und 1950er-Jahre. Sie beschreibt die AkteurInnen und Institutionen, die an der Schaffung einer hebräischen Kinderliteratur in Palästina/Israel beteiligt waren, und stellt wichtige AutorInnen vor. Außerdem geht sie der Frage nach, an welche

Traditionen die Literatur anknüpfte bzw. welche neuen kulturellen Rollen durch die Literatur vorgegeben wurden. Beginnend zur Zeit der vorstaatlichen jüdischen Siedlungen Palästinas über die Staatsgründung bis in die 1970er-Jahre gibt sie einen breiten Überblick über die in diesem Zeitraum entstandene Kinder- und Jugendliteratur. Gleichzeitig stellt Darr auch immer die Frage, wie Kinderliteratur kulturelle Werte übermitteln kann. Die Verfasserin stützt sich dabei auf zahlreiche Vorstudien, die sich mit der Produktion von Kinderliteratur vor der Staatsbildung beschäftigten und mit politischen Institutionen, die einen auf den Idealen der Arbeiterbewegung basierenden Kanon schufen. Der Prozess der Nationenbildung – und die entscheidende Bedeutung der Kinderliteratur innerhalb dieses Prozesses – endete allerdings nicht mit der Gründung des Staates Israel. Darrs Werk umfasst eine breite Palette von Themen. Dazu gehört unter anderem die Rolle von Bildungssystemen und der neu gegründeten staatlichen Institutionen bei der Produktion von Kinderliteratur, aber auch die Suche nach Verbreitungsmöglichkeiten und die Vorstellung zahlreicher AutorInnen und IllustratorInnen von Kinder- und Jugendbüchern. Interessant ist auch die Untersuchung, mit welchen Methoden Kinderliteratur die Etablierung nationaler Rituale, Traditionen und Feste erklärt. Natürlich wird auch der Einfluss des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts auf die Literatur, vor allem auf Kriegserzählungen, thematisiert. Darr verweist in ihrer Beschreibung der Entstehung der hebräischen Kinderliteratur auch auf die Zeit vor der Gründung des Staates Israel. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts versuchten Zionisten, Hebräisch als lebendige Sprache einer neuen Nation zu etablieren. Durch diese frühe hebräische Literatur sollte ein ›neues jüdisches Kind‹ geschaffen werden, das modern und offen für andere Kulturen ist, aber dennoch national denkt. Die kinderliterarischen ProtagonistInnen entledigten sich auf diese Weise des diasporischen Erbes ihrer Eltern und wurden ZionistInnen. In der frühen hebräischen Kinderliteratur standen der Kibbuz und das Kollektiv als Antithese zu den unsicheren Verhältnissen für Kinder in der Diaspora, als sicherer Hafen, der Geborgenheit bietet.

Daneben entstand aber auch eine apolitische Kinderliteratur. Darr bietet zahlreiche Beispiele an Nonsensliteratur, an lustigen Reimerzählungen und an Lyrik. Hayim Nachman Bialik, der bis heute auch als Nationaldichter für Kinder gefeiert wird, da er Kindern eine positive Darstellung des jüdischen Lebens in Europa bot, wird in diesem Band ebenfalls vorgestellt. Weitere Einblicke bietet Darr mit dem Verweis auf die Bemühungen zahlreicher führender KünstlerInnen wie etwa Lea Goldberg, die selbst viele kinderliterarische Erzählungen verfasste, die mittlerweile zu den Klassikern israelischer Kinderliteratur gerechnet werden; gleichzeitig zählte Goldberg auch zu den wichtigsten Förderinnen dieser neu entstehenden Literatur. Hebräische Kinderliteratur wird dabei auch immer mit dem Aufbau der jüdischen Nation in Verbindung gebracht. KinderbuchautorInnen haben in diesem Zusammenhang beispielsweise auch die Aufgabe, die traditionellen jüdischen Feiertage so darzustellen, dass sie in einem zionistischen Kollektiv gefeiert werden können. Neugeschaffene Volkslieder sollen durch den Verzicht auf die Nennung ihrer KomponistInnen die Illusion erzeugen, ebenfalls eine lange traditionsreiche Geschichte zu haben.

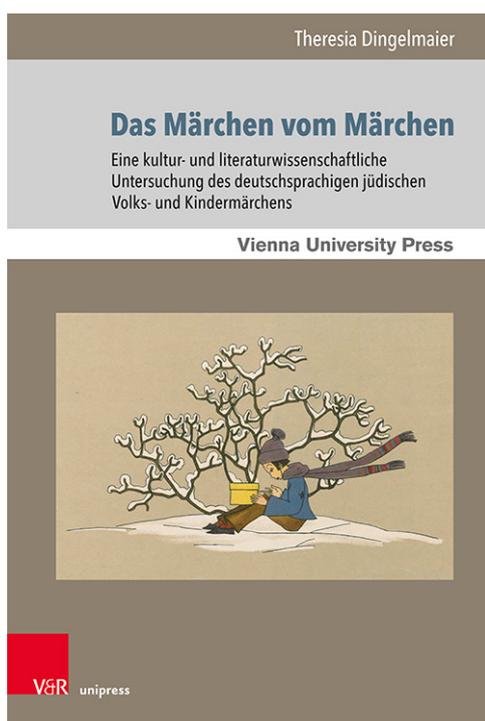
Laut Darr war die hebräische Kinderliteratur nach dem Holocaust auch bestrebt, ›Wiedergutmachung‹ für das Jiddische zu leisten. Wichtig ist ihrer Ansicht nach ebenfalls, dass sich die hebräische Kinderliteratur mit den Kriegsrealitäten sowohl in Europa als auch in Israel selbst auseinandersetzt. Kinder sollten in einer Art und Weise erzogen werden, dass sie Israel in künftigen Konflikten verteidigen können.

Wie stark die politischen Umstände Einfluss auf die Kinderliteratur hatten, zeigt der Umstand, dass, nachdem das staatliche Bildungsgesetz von 1953 sämtliche Schulen unter die Aufsicht der Regierung gestellt hatte, jene nicht mehr politisch aktiv sein durften. Die hebräische Kinderliteratur hatte damit auch nicht länger die Aufgabe, eine politische Agenda zu vertreten. Diese ›Politik‹ ging einher mit der Abschaffung der sog. Arbeiterschulen, die zionistische Botschaften vermitteln sollten. Bereits in den ersten Jahrzehnten unterlag die hebräische Kinderliteratur demnach einem starken Wandel. Sie wurde zunächst in erster Linie für den

Aufbau der Nation eingesetzt, um Kinder als zionistische HeldInnen zu erziehen. Später versuchten die AutorInnen, eher unpolitische und zeitlose Ideen weiterzugeben. Als der Staat Israel sozialistische Ideale und Strukturen aufgab, ist auch dies an der Literatur für Kinder ablesbar.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Yael Darr einen guten Einblick in die hebräische Kinderliteratur in Palästina / Israel gibt und diese anhand zahlreicher Beispiele und einiger Abbildungen veranschaulicht. Auch der kurze Überblick über Kinderzeitschriften ist für ein Publikum, das mit dem Thema nicht so vertraut ist, sehr hilfreich. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass es insgesamt über hebräische Kinderliteratur noch viel mehr zu sagen gäbe. Auf weitere Forschungen zu diesem Thema ist also zu hoffen.

SUSANNE BLUMESBERGER



Dingelmaier, Theresia: *Das Märchen vom Märchen. Eine kultur- und literaturwissenschaftliche Untersuchung des deutschsprachigen jüdischen Volks- und Kindermärchens*. Göttingen: V & R unipress, 2019 (Poetik, Exegese und Narrative; 12). 448 S.

Bei der vorliegenden Untersuchung über das deutschsprachige jüdische Märchen handelt es

sich um die leicht überarbeitete Fassung von Theresia Dingelmaiers Dissertation an der Universität Augsburg. Auch wenn sich in den letzten 20 Jahren etliche ForscherInnen intensiver mit der deutschsprachigen jüdischen Kinder- und Jugendliteratur auseinandergesetzt haben, vor allem Gabriele von Glasenapp, Zohar Shavit und Annet Völpele, wurde das jüdische Märchen meist nur gestreift, sodass es sich hier um ein echtes Forschungsdesiderat handelt. Vor allem erweitert Dingelmaier den Zeitrahmen, den man bisher meist auf das erste Drittel des 20. Jahrhunderts eingeeengt hatte, ganz erheblich, da sie bis zu den Grundlegungen des deutschsprachigen jüdischen Märchens zurückgeht: in die Zeit der Entdeckung von Volksliteratur im 18. Jahrhundert und in der Romantik. Dabei führt sie fundiert aus, welche Zuordnungs- und Abgrenzungsprobleme es zu bewältigen galt, nicht nur in zeitlicher, sondern auch in literaturwissenschaftlicher und kulturhistorischer Hinsicht sowie auch in Bezug auf die Gattungsdefinition ›Märchen‹. Hier gelangt sie mit Blick auf die traditionellen Gattungskriterien mit Recht zu dem Schluss, dass es nicht sinnvoll wäre, den Gattungsbegriff, der seit den Brüdern Grimm umstritten und vage geblieben ist, allzu starr auf das anvisierte Textkorpus anzulegen, da ansonsten zu viele relevante Texte keine Berücksichtigung fänden.

Eine feste Abgrenzung zwischen Kinder- und Erwachsenenmärchen wird nicht angestrebt, da die Adressierung meist offen ist und es sich gerade beim Märchen oft um ›All-Age‹-Literatur handelt. Ein nicht minder großes Problem stellt die Eingrenzung auf ›jüdisch‹ dar. Die Zugehörigkeit von AutorInnen zum jüdischen Glauben allein sollte keine Rolle spielen, es sollte entweder paratextuelle Hinweise darauf geben, dass es sich um ein jüdisches Märchen, um ein Märchen für jüdische LeserInnen, handle und/oder dass inhaltlich ein Bezug auf jüdische Traditionen und Motive festzustellen sei, auf die Bibel, den Talmud, Feiertage, Bräuche. Methodisch wichtig ist für Dingelmaier in Bezug auf die deutsch-jüdische Verflechtung nicht der Begriff der Interkulturalität, sondern derjenige der Transkulturalität.

In fünf ausführlichen Kapiteln widmet sich die Verfasserin theoretisch, literar- und kulturhis-

torisch sowie werkanalytisch einem in diesem Umfang bisher nicht behandelten Textkorpus. Im ersten Kapitel schafft sie die Grundlagen, d. h. die kulturhistorischen Kontexte, die für die Entstehung des deutschsprachigen jüdischen Märchens entscheidend waren. So spannt sie einen Bogen von der Haskala bis zum Reformjudentum und zur Neo-Orthodoxie, um anschließend auf die postemanzipatorischen Renaissancen einzugehen, auf die Zeit ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als der jüdische Teil der Bevölkerung in Deutschland die bürgerliche Gleichstellung erlangte. Durchgehend wird der jeweils mehr oder weniger offene Antisemitismus sichtbar gemacht, ebenso werden die für die Konstituierung des jüdischen Märchens wesentlichen Strömungen dargestellt, etwa die jüdische Neoromantik oder der Zionismus. Im zweiten Kapitel stellt die Verfasserin Reflexionen über Funktion und Geschichte der Gattung Märchen im deutschen Sprachraum an. Hier diskutiert sie die Vorstellungen Herders und der Brüder Grimm in Bezug auf Volksliteratur und zeigt, dass sich das Märchen als Kinderliteratur erst seit den *Kinder- und Hausmärchen* herausgebildet hat. Ganz entscheidend werden für sie zwei Begriffe, zum einen das transkulturelle Potenzial des Märchens, da es sich beim deutsch-jüdischen Märchen zwar um Texte in deutscher Sprache, aber doch um verschiedene religiöse und kulturelle Eigenheiten handelt, zum andern das *nation building*, das schon im Volks- und Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts angelegt ist und weiterhin eine zentrale Rolle spielt. Die Suche nach den Anfängen des deutschsprachigen jüdischen Volksmärchens im deutsch-jüdischen Märchen setzt Dingelmaier im dritten Kapitel fort, indem sie dem Märchenhaften im jüdischen Schrifttum nachspürt, die Literarisierung bzw. Volksliterarisierung der *Aggada* in Sammlungen des 19. Jahrhunderts und die unter dem Eindruck der *Wissenschaft des Judentums* erfolgte Neubestimmung der jüdischen Volksliteratur und des jüdischen ›Volkstums-Bewusstseins‹ aufzeigt, sodass es in diesem Jahrhundert zu einer deutsch-jüdischen Volksliteratur, etwa durch die Rezeption des *Ma'assebuchs*, aber auch, was lange unbeachtet blieb, zu ersten deutschsprachig-jüdischen Volks- und Kindermärchen kommt, etwa

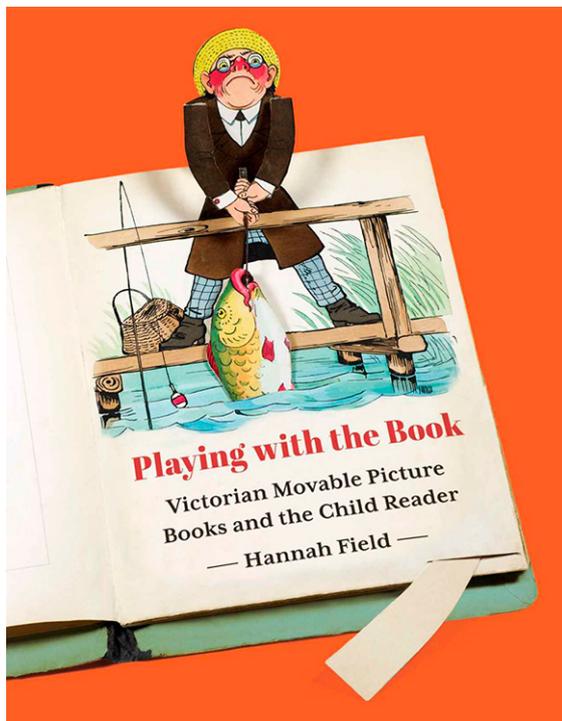
in Pascheles' Sammlung *Sippurim* und Tendlaus *Fellmeiers Abende*. Weiterhin beschäftigt sie sich mit wesentlichen Meilensteinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der die jüdische Volksliteratur »zu einem Mittel der Rückbesinnung im Zeichen der jüdischen Emanzipation« (145) wird, so mit Ludwig Philipppsons *Jüdischen Märlein*, Leopold Komperts und Samuel Taubers *Ghetto-Märchen* u. a. Ein Exkurs ist der ›Mädchen-Emanzipation‹ in den Märchen Fanny Lewalds und Hedwig Dohms gewidmet, und das abschließende Teilkapitel zur jüdischen Neoromantik leitet in die wichtige Phase des 20. Jahrhunderts über, denn schließlich ist festzuhalten, dass zwar eine Ausformung und Umformung des deutschsprachigen jüdischen Märchens stattgefunden hat, dass man aber bis zum Ende des 19. Jahrhunderts kaum von originären jüdischen Kindermärchen sprechen kann.

Das vierte Kapitel zeigt, dass sich dies ab 1905 entscheidend ändert, sodass – mit einem Höhepunkt in den 1920er-Jahren – bis 1945 etwa 21 Märchen-sammlungen sowie weitere in Zeitschriften oder in Buchform veröffentlichte Märchen vorliegen. Dingelmaier verfolgt auf akribische Weise den Diskurs, in dem nun das deutschsprachige jüdische Märchen theoretisch fundiert und legitimiert wird, und geht auf wesentliche Stationen der theoretischen Auseinandersetzung ein, etwa bei der allgemeinen Diskussion um die Funktion der Jugendliteratur und bei literarischen Empfehlungen, wie beispielsweise dem *Wegweiser für die Jugendliteratur*. Aber auch hier begleiten antisemitische Strömungen die Entwicklung, wie bekannte und lange tradierte Beispiele – vor allem aus der Romantik – zeigen, etwa das Grimm'sche Märchen *Der Jude im Dorn*.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich konkret mit den deutschsprachigen jüdischen Märchen zwischen 1900 und 1945, mit der Systematisierung des Textkorpus, aber auch mit Fragen der Heterogenität, die nicht nur in Bezug auf die Gattungsspezifität und das AdressatInnenalter, sondern auch hinsichtlich der Funktionen und Ziele festzustellen ist. Unter vier Rubriken analysiert Dingelmaier nun MärchenautorInnen und deren Werke, unter »Postakkulturierte Märchen« die romantischen Volks-, Kinder- und Kunstmärchen, die noch keine

dezidiert jüdische Ausrichtung aufweisen, unter »Admonitio Judaica« die jüdisch-religiösen Märchen, unter »Nation Building« die Kindermärchen im Zeichen des Zionismus, die gemeinschafts- und staatsbildende Ziele verfolgen, und unter »Märchen im Zeichen der Hoffnung« jüdische Kinder- und Kunstmärchen als »(Über)Lebenshilfe« unter nationalsozialistischer Herrschaft. Damit ist ein weiter literar-, kultur- und religionshistorischer Weg nachgezeichnet, teilweise durch Abbildungen veranschaulicht, in einem Band, dem ein klares Resümee, ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein Register angehängt sind und der einen wichtigen Meilenstein in der deutsch-jüdischen Kultur- und Literaturforschung darstellt.

KURT FRANZ



Field, Hannah: *Playing with the Book. Victorian Movable Picture Books and the Child Reader*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2019. 253 S.

Ungewöhnliche und wunderschöne Bilderbücher aus dem viktorianischen 19. Jahrhundert nimmt die Literaturwissenschaftlerin Hannah Field in der vorliegenden Monografie in den Blick: Es sind Bücher, die aufgrund ihrer Form und

Fragilität heute kaum mehr zugänglich sind und doch waren sie einmal für Kinderhände gedacht, um manipuliert, bewegt und »mit dem ganzen Körper« gelesen zu werden: die sogenannten Verwandlungs- und beweglichen Bilderbücher. Fragen nach der Auffassung von kindlichem Lesen im 19. Jahrhundert und welche Art von Büchern dieses Lesen erforderte, waren jedoch einem Paradoxon unterworfen. Dieses lässt sich beispielhaft den einander diametral gegenüberstehenden Auffassungen der Zeitgenossen John Ruskin und Lewis Carroll entnehmen: Nach Ruskins Vorstellungen hatte das Lesen lernende Kind als eine der striktesten Regeln das sorgfältige Blättern eines Buches zu beachten, ohne dabei irgendwelche Spuren zu hinterlassen, während in Lewis' Augen das kindliche Lesen geradezu darin bestand, Bücher zu küssen, Seiten zu zerknittern und die Bücher mit Eselsohren zu versehen (25). Field, die eine enorme archivalische Vorarbeit geleistet hat, begibt sich mit *Playing with the Book* inmitten dieses Spannungsfeldes von (seltenen) Buchobjekten und dem kindlichen Lesen. In fünf Kapiteln geht die Autorin anhand von *close readings* auf spezifische Aspekte von Verwandlungs- und Bewegungsbilderbüchern in chronologischer Abfolge (von ca. 1835 bis 1914) ein und schließt mit einem theoretischen Teil. Für das erste Kapitel bilden die oben skizzierten Auffassungen von Ruskin und Carroll den Ausgangspunkt, das Verwandlungsbuch (engl. *novelty book*) als ein viktorianisches Spezifikum vorzustellen und auf dessen verschiedene Modi einzugehen. Anhand der Untersuchung von Paratexten wie Buchumschlagseiten und Titelbildern sowie Leseanleitungen in Gedichten (wie etwa Lewis Carrolls *The Nursery Alice*, 1890) beschreibt Field verschiedene Lesepraktiken, welche diese Bücher hervorgerufen; hier vor allem solche, welche das materielle Buch als Objekt mit dem Lesen als physischen Akt eng verknüpfen und den Leser auffordern, dieses bewegend, handelnd und insbesondere schauend zu erfahren. Sie bezeichnet dies als eine »andere« Art des Lesens oder Nichtlesens, nämlich als *non-readness*.

Wozu sind aber Bücher gedacht, wenn nicht zum Lesen? Dieser Frage geht die Autorin in *Playing with the Book* minutiös nach und sucht dabei nach Antworten in den verschiedensten geisteswissen-

schaftlichen Disziplinen, welche von der Literatur über die Kunst-, Film- und Medienwissenschaft bis zu den Sozialwissenschaften reichen. Dabei werden die Zusammenhänge rund um das *novelty book* insbesondere aus einer historischen Perspektive der Buch-, Kindheits- und Druckgeschichte sowie vor allem der Geschichte des Lesens beleuchtet. Schon aus dem ersten Kapitel wird ersichtlich, dass das Verwandlungsbuch einen wesentlichen Bestandteil der populären visuellen Unterhaltungskultur der Zeit bildete. Wie sehr sich dabei die Ästhetik und die Materialität eines Buches mit der Dinglichkeit verbinden und schließlich ihren Ausdruck in ›Objekten‹ finden, welche der Spiel(zeug)- und Kinderkultur angehören, macht Field in den Kapiteln zwei bis fünf deutlich. Entsprechend fokussiert sich Field im zweiten Kapitel auf Kinderpanoramen als weitere Form von visueller Unterhaltungskultur und stellt im dritten Kapitel das Pop-up-Buch ins Zentrum. An beiden Buchformen – Erstere eine Drucksache, die oft als Pamphlet in Kinderillustrierten verteilt wurde, die zweite ein Buch, das beim Aufklappen mancher Seiten dem Betrachter eine dreidimensionale Szene eröffnet – betont Field die Nähe zur Industrie, zur Papierherstellung und zum Wert der Materie Papier. Diese Nähe findet bei den Kinderpanoramen auch physischen Niederschlag, etwa in der Produktion von Tapeten mit Szenen aus Kinderbüchern (beispielsweise von Kate Greenaway), welche viktorianische Erziehungsideale und Design mit der Ausstattung des Raumes und schließlich dem Lesen verknüpfen. Das Pop-up-Buch erfordert festes Papier, das die (gebrauchsbeständige) Inszenierung der 3D-Szenen erlaubte. Field zeigt somit auf, wie das Panorama durch seine Sequenzierung (Faltung) in die Nähe von cineastischen Bildern, als Vorläufer des Films einzuordnen ist (65), während das Pop-up-Buch mit einer Bühne und demnach mit dem Theater in Kontext gebracht werden kann. Damit setzt Field die Bücher sowohl in den Kontext der viktorianischen Kindheit als auch von deren Spielkultur, was in den beiden letzten Kapiteln explizit an den Überblendungsbüchern von Ernest Nister und den mechanischen Bilderbüchern des deutschen Autor-Illustrators und Karikaturisten Lothar Meggendorf nachvollzogen werden kann. Darin zeigt Field die große Nähe, welche zwischen

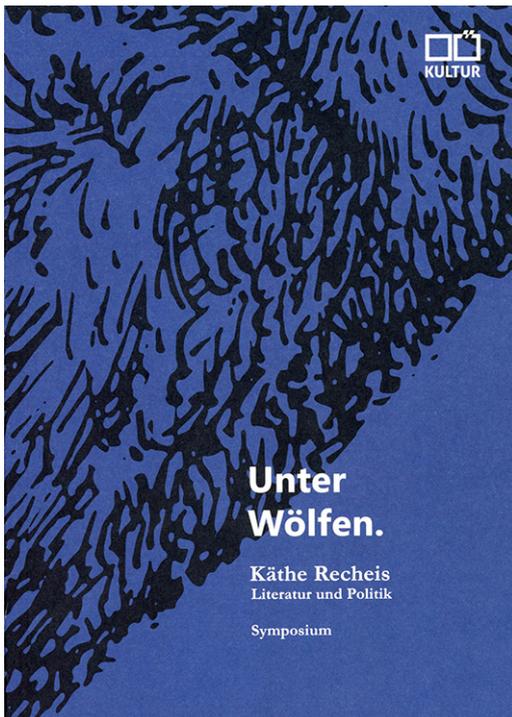
Büchern, Puppen und Automaten (automatisch bewegtes Spielzeug) besteht, wenn das Buch als (Spiel-)Objekt aufgefasst wird.

Dienen die ersten fünf Kapitel jeweils der Erörterung einer Besonderheit des Verwandlungsbuches, spannt Field im letzten Kapitel in einer historischen Übersicht noch einmal den Bogen vom Buch als materielles Objekt über das Buch als mechanisches Objekt zum Autor, der keine Bücher *schreibt* (weil diese bekanntlich von vielen Teilprozessen in der Kette von Verlag, Druckerei, etc. produziert werden). In diesen drei Abschnitten kontextualisiert sie diese spezifischen beweglichen Bilderbücher in einer umfassenden Geschichte des Lesens im Allgemeinen, der Kunst und des Handwerks und unterstreicht diese sowohl materialitäts- als auch medientheoretisch.

Field verzichtet darauf, zu Beginn der Monografie ein explizites methodisches Konzept vorzustellen. Vielmehr verweist sie in jedem Kapitel kurz auf Walter Benjamin, der sich bekanntlich eingehend mit Fragen zu Kindheit, kindlichem Lesen und alten Büchern auseinandergesetzt hat. Diese Bezüge verbinden die Kapitel und können als übergeordnetes methodisches Rahmenkonzept gelesen werden.

Die große Stärke dieses Buches ist die enorme Weite des interdisziplinären Spektrums, in dem Field die Verwandlungsbücher verortet. Sie geht weit über eine Interpretation eines intermedialen Zusammenspiels von Bild und Text hinaus, vielmehr macht sie die Kette von Produktion und Rezeption dieser Bücher im Kontext der historischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten im 19. Jahrhundert sichtbar. Damit trägt sie maßgeblich zur neueren Auffassung bei, dass die Materialität und damit die Objekthaftigkeit des Buches keinesfalls getrennt vom Text zu denken ist, und liefert einen wichtigen Beitrag zu der in der Kinder- und Jugendliteraturforschung noch relativ neuen Materialitätsdebatte. Mit den sorgfältig reproduzierten Bilderbuchtafeln in der Mitte des Buches bietet *Playing with the Book* eine lustvolle Lektüre für WissenschaftlerInnen, Studierende und KinderbuchliebhaberInnen.

PETRA BÄNI RIGLER



Gittinger, Kerstin / Loidl, Sonja (Hg.): *Unter Wölfen. Käthe Recheis – Literatur und Politik.*

Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/StifterHaus, 2018 (Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich; 23). 172 S.

»Das Bild des ›Indianers‹ als das Andere erweist sich [...] als transnationale Konstruktion, wenn es von europäischer Perspektive konstruiert, in die amerikanische Selbstkonzeption integriert und von beiden Seiten mit Klischees befüllt wird.« (152) So schreibt Claudia Sackl in ihrem Beitrag mit dem Titel »Simulationen des Anderen? Textliche und bildliche ›Indianer‹-Darstellungen in den Werken von Käthe Recheis«. Unter Bezugnahme auf einschlägige theoretische Schriften erläutert Sackl hier zum einen die wichtige und notwendige Unterscheidung zwischen dem ideologisch-kulturellen Konstrukt des ›Indianischen‹ und dem Indigenen, zum anderen zeigt sie überzeugend, dass Käthe Recheis sich in ihrem Schreiben gegen Stereotype stellt und individualisierte Kulturen und Figuren gestaltet. Der Beitrag wird abgerundet mit einer eingehenden Analyse ausgewählter bildlicher Darstellungen in Käthe Recheis' Texten, die das interessante Ergebnis hervorbringt, dass insbesondere seit der Jahrtausendwende diese bildlichen Darstellungen

wieder vermehrt typisierende, exotisierende Züge zeigen – und damit gewissermaßen in einem konterkariierenden Verhältnis zu Recheis' literarischen Verfahren stehen. Wenn es in Bezug auf diesen sehr differenzierten Beitrag etwas zu kritisieren gibt, dann ist dies vor allem seine Positionierung in dem vorliegenden Sammelband. Claudia Sackls umsichtige Überlegungen zu soziokulturellen Konstrukten hätten einen Platz ganz zu Beginn des Bandes verdient – so wäre die hier und da in anderen Beiträgen etwas unreflektierte Verwendung der Bezeichnung ›Indianer‹ auch direkt aufgefangen worden.

Dem Sammelband ist an Reflexionen zu Käthe Recheis gelegen – sowohl als Autorin als auch als politisch engagierter Persönlichkeit. Darum wird ein etwas anderer Zugang gewählt, als es typischerweise in literaturwissenschaftlichen Sammelbänden der Fall ist, denn auch stärker biografische Lesarten von Recheis' Texten werden vorgestellt. Gegliedert sind die Beiträge in die Kapitel »Weggefährten«, »Werkanalysen«, »Wechselferspektive« und »Weltbilder«. So beschreiben zu Beginn zwei persönlich gefärbte Essays die Persönlichkeit und das Schaffen der österreichischen Autorin. Herausgegriffen seien hier Georg Bydlinskis Erläuterungen zu Recheis' verschiedenen Bibliotheken, die als Überlegungen zu Recheis' persönlichem und ihr Schreiben kontextualisierendem Kanon gelesen werden können. Die Kinder- und Jugendliteraturforschung ist mit Studien zu AutorInnenbibliotheken bislang noch zurückhaltend; das Vorgehen aber ist unter literatursoziologischen und poetologischen Fragestellungen durchaus fruchtbar. Die unter der Überschrift »Werkanalysen« versammelten Beiträge stellen heraus, wie vielseitig Recheis' literarisch geformte Interessen waren, zeigen aber insbesondere auch die wiederkehrenden Motive und Verfahren in ihrem Werk. So heben Kerstin Gittinger und Ernst Seibert auf die sehr spezifische Formung von Erinnerung ab, die auch wiederkehrend an die Ausstellung von Uneindeutigkeiten beziehungsweise Ambivalenzen bei Verhandlungen von Schuld gekoppelt zu sein scheinen. Gittinger erläutert dies anhand des Jugendromans *Das Schattennetz* (1964), Ernst Seibert anhand des Romans *London, 13. Juli* (1975) – also thematisch gebunden an den Nationalsozialismus

bzw. an den Nordirlandkonflikt. Seibert schlägt vor, dass mit Blick auf die Interferenzen der beiden Romane sowie von weiteren Texten von Recheis von einer »Pentalogie der Großromane gesprochen werden [sollte] oder schlicht von einem Roman-Komplex, der auf drei Ebenen mannigfaltige Interferenzen aufweist« (68).

Diesen Teil des Sammelbandes abschließend widmet sich Heidi Lexe Recheis' fantastischem Schreiben und dabei speziell dem Roman *Der weiße Wolf* (1982). Es kommt so eine weitere Facette in diesem sehr umfangreichen Werk zum Vorschein, eine Facette, die Lexe im Kontext genrespezifischer Entwicklungslinien untersucht. So beschreibt sie die (wirklich überraschenden) Gemeinsamkeiten von *Der weiße Wolf* und Joanne Rowlings *Harry Potter*-Romanen und stellt auch poetologische Aussagen der beiden Autorinnen nebeneinander. Zum Abschluss sei noch auf den unter der Überschrift »Weltbilder« aufgeführten Beitrag von Georg Huemer zu Käthe Recheis und der Gruppe der Wiener Kinder- und JugendbuchautorInnen hingewiesen; dies auch, weil sich mit diesem Beitrag an die schon im Zusammenhang mit Bydlinskis Aufsatz angestellten Überlegungen zu einer eher literatursoziologischen Ausrichtung der Kinder- und Jugendliteraturforschung anschließen lässt. So macht Huemer darauf aufmerksam, dass Forschungsbeiträge zur Kinder- und Jugendliteratur erst langsam beginnen, die Bedeutung von AutorInnenkollektiven zu reflektieren (vgl. 126). Dabei, so Huemer, ließen sich gerade durch die Beschäftigung mit solchen Kollektiven die der Kinder- und Jugendliteratur immanenten Wechselspiele mit zeitgenössischen Diskursen erörtern (vgl. ebd.), die mit Blick auf die Gruppe der Wiener Kinder- und JugendbuchautorInnen als Spannungsfeld zwischen ästhetischem, didaktischem und pädagogischem Anspruch (vgl. 130) beschreibbar seien. Insgesamt zeigt der Sammelband zum einen ganz deutlich, dass die sehr diversen Texte von Käthe Recheis aus vielen unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven interessant sind und die Analyse dieser Texte (vielleicht gerade auch mit einem Bezug zum Text-Bild-Verhältnis) weiter vorangetrieben werden sollte. Zum anderen geben die hier gewählten unterschiedlichen Zugänge vielleicht einen Anstoß in Richtung einer Kinder- und

Jugendliteraturforschung, die Autorschaftskonzeptionen und damit verbundenen literatur- und kultursoziologischen Positionsbestimmungen in Zukunft mehr Aufmerksamkeit schenkt.

LENA HOFFMANN



Giuriato, Davide / Hubmann, Philipp / Schildmann, Mareike (Hg.): *Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2018 (Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae; 235). 339 S.

In seiner 15 Seiten umfassenden Einleitung weist Davide Giuriato (Zürich) zunächst darauf hin, dass die Wissenschaft von der Kindheit eigentlich erst mit Philippe Ariès (dt. 1975) beginne und vor allem von Ambivalenzen in der Beurteilung des frühen Stadiums des Heranwachsenden geprägt sei. Die Zuneigung zum Kind sei immer auch mit der Erkenntnis des größten Abstands vom Objekt der Beobachtung verbunden, größte Nähe habe stets auch größte Distanz zur Folge, deren Überwindung kaum möglich scheine. Nach Ariès habe vor allem Niklas Luhmann darauf verwiesen, dass Kinder eine regelrechte *black box* verkörpern; Kindheit sei demgemäß ein Zustand hegemonialer Natur, der letztlich nur als Fiktion begriffen werden könne.

Schon Lloyd de Mause habe betont, dass zu wenige Quellen zum Problem Kindheit verfügbar seien; ganz ähnlich hat sich Michel Foucault geäußert. Nach diesen ausführlichen Vorbemerkungen wird der Aufbau des Buches erläutert, das in seinen drei Sektionen Konzepte – Poetik – Wissen vorerst nur sehr abstrakt strukturiert erscheint.

Hier ist zu erfahren, dass die eigentliche Intention des Sammelbandes darin besteht, gegenüber der Historizität, wie sie bei Ariès gegeben ist, sich um eine »literarische Epistemologie« und damit um eine neue Systematik der Kindheitsforschung zu bemühen. Diesem Bemühen gehen vor allem die Beiträge aus der ersten Sektion »Konzepte« nach, wobei als namhafte Kindheitstheoretiker Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno im Vordergrund stehen. Die zweite Sektion »Poetik« konzentriert sich darauf, dass Literatur als Reflexionsmedium für soziale und kulturelle Dynamiken kindheitsrelevante Problemstellungen aus anderen Diskursen aufnimmt, nicht zuletzt der Psychoanalyse. Schließlich ist die dritte Sektion »Wissen« darum bemüht, sich wandelnde Kindheitsbilder nachzuvollziehen, beginnend bei vorwiegend religiösen Modellen, die zunehmend eine Säkularisierung erfahren.

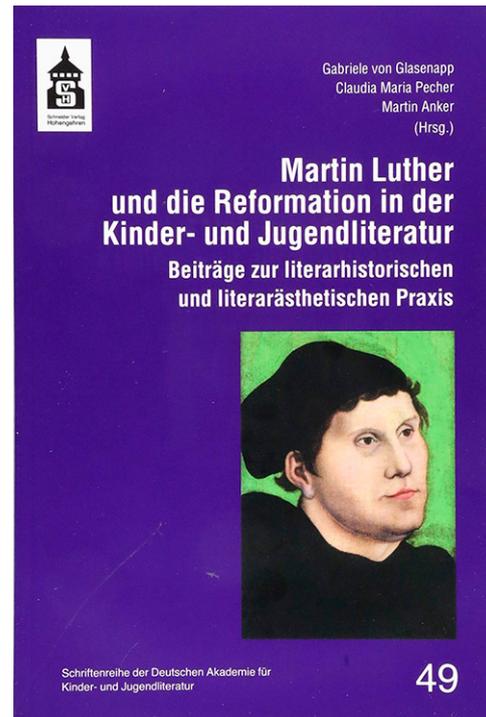
In den vier Beiträgen zur Sektion »Konzepte« gewinnt man die Gewissheit, dass die eigentlichen Anfänge der Kindheitsforschung bereits in den philosophischen Konzeptionen des 19. und des 20. Jahrhunderts eingeschrieben waren, wenngleich sie von der Geschichte der Philosophie in dieser Spezifität kaum wahrgenommen wurden. Manfred Schneider (Bochum) geht von dem Phänomen aus, dass eigentlich Kinder die Erfinder der Sprache seien, zum einen in der Identifikation mit der Bedeutung ihres Namens, zum andern in Angstzuständen. Im Zentrum seiner Überlegungen steht dabei Friedrich Nietzsche, aber auch der österreichische Sprachphilosoph Fritz Mauthner, der sich mit der Kindersprache beschäftigte. Lars Bullmann (München) befasst sich mit einigen einschlägigen Aufsätzen Sigmund Freuds, wobei unausweichlich auch Ludwig Wittgenstein Erwähnung findet, ebenso kritische Positionen zu Freud wie von Gilles Deleuze und Félix Guattari bzw. Jacques Lacan. Nicolas Pethes (Köln) geht

den Spuren der Kindheitsthematisierung bei Walter Benjamin nach; ungemein faszinierend ist dessen Gedanke, dass nach dem Schrifterwerb der Rückweg von der Zweidimensionalität der Schriftkultur in die Dreidimensionalität der vor-schriftlichen (kindlichen) Erfahrungswelt nicht mehr möglich sei. Im Beitrag von Pethes findet sich eine der wenigen Stellen des Sammelbandes, an denen auch die Kinder- und Jugendliteraturforschung zur Sprache kommt: in Form eines Zitats aus Caroline Roeders *Topographien der Kindheit*. Ein weiterer Beitrag von Lars Bullmann konzentriert sich auf die Philosophie Theodor W. Adornos und dessen vielfältige Kindheitsbezüge, zusammenzufassen in dessen Satz, Philosophie sei »ein Versuch zur Wiederherstellung der eigenen Kindheit«. Es ist ein Streifzug durch die Philosophie Adornos, der diese Sektion mit dem Tenor ausklingen lässt, dass Adornos Philosophie Kindheit als zentrales epistemologisches Problem zu entdecken bzw. wiederzuentdecken begann. Die beiden folgenden Sektionen bieten jeweils in chronologischer Anordnung Analysen literarischer Beispiele, »Poetik« mit dem Fokus kultureller Diskurse und »Wissen« mit dem Blick auf sich wandelnde Kindheitsbilder. »Poetik« beginnt mit Christian Kiening (Zürich), der die Aufzeichnungen eines Vaters zum Tod seines Sohnes aus dem frühen 15. Jahrhundert präsentiert und Ariès insofern widerspricht, als er damit zeigt, dass kindheitsthematisierende Literatur bereits in der Frühen Neuzeit aufkam. Sabine Schneider (Zürich) befasst sich mit dem Roman *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz, Martin Jörg Schäfer (Hamburg) mit Goethes *Wanderjahre(n)*, wobei er in einem Dreischritt über den Philanthropismus bis in die Antike zurückgreift. Klaus Müller-Wille (Zürich) setzt sich mit Kinderfiguren bei Ibsen auseinander und Kerstin Wilhelms (Münster) mit Fontane und Dürrenmatt, basierend auf der Differenzierung zwischen passivem Gedächtnis und aktivem Erinnern. Stefan Willer (Berlin) schließt diese neue literarhistorische Kinderwelt-Vermessung mit einem Zeitsprung zu J.K. Rowlings *Harry Potter*, wobei bei ihm, wie auch in den anderen Beiträgen, Vergleiche mit zahlreichen anderen kinderliterarischen Traditionstexten gezogen werden.

Die Sektion »Wissen« setzt mit der Darstellung von »Vätertagebüchern« (!) im Philanthropismus durch Susanne Düwell (Köln) ein, gefolgt von Mareike Schildmann (Zürich) mit einer Analyse von E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig*; Philipp Hubmann (Zürich) greift nochmals Fontane auf, Nicola Gess (Basel) widmet sich dem Thema »Böse Kinder um 1900« und Novina Göhlsdorf (Berlin) führt schließlich wieder in die Gegenwart mit der amerikanischen Dystopie *The Silent History*.

Auch und gerade in den beiden Sektionen »Poetik« und »Wissen« bestätigt sich der Eindruck, dass die Kindheitsforschung, zumal als literarische Epistemologie der Kindheit verstanden, sich als eigene Disziplin erst spät zu etablieren beginnt. Im Grunde dokumentieren alle Beiträge, dass in den von ihnen behandelten Werken Varianten des Kindheitsthemas aufgegriffen werden, die in der herkömmlichen Literaturwissenschaft allenfalls als singuläre Randphänomene Erwähnung finden, tatsächlich aber, wie sich zeigt, mehr als nur einem Topos, vielmehr einem fundamentalen Motivkomplex zugehören, dessen Ursprünge sich auch nicht erst im 18. oder 19. Jahrhundert herauskristallisieren, sondern bereits in der Antike. Zwar gibt es (neben Sigmund Freud) auch mehrere Erwähnungen österreichischer AutorInnen wie Adalbert Stifter oder Marie von Ebner-Eschenbach, jedoch unter den BeiträgerInnen, die alle aus Deutschland oder der Schweiz stammen, keine Präsenz aus dem dritten deutschsprachigen Land. Nichtsdestotrotz stellt dieses Panorama einer neuen interdisziplinären Konstellation eine beeindruckende kulturwissenschaftliche Innovation dar, der man dringend Fortschreibungen wünscht.

ERNST SEIBERT



Glasenapp, Gabriele von / Pecher, Claudia Maria / Anker, Martin (Hg.): *Martin Luther und die Reformation in der Kinder- und Jugendliteratur. Beiträge zur literarhistorischen und literarästhetischen Praxis*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2018 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur; 49). 236 S.

Einer der herausragenden Gedenkanlässe der letzten Jahre war 2017 der 500. Jahrestag der Reformation. Auch der Buchmarkt – die Kinder- und Jugendliteratur allein mit 15 Prozent der Neuerscheinungen (vgl. 177) – spiegelt das breite Interesse am Reformationsgedächtnis. Für die Beantwortung der Frage, »was wir Heutigen mit den epochemachenden Ereignissen verbinden« (VII), ist nicht zuletzt virulent, wie die Populärkultur mit dem Phänomen »Reformation« umgeht: Woher stammt unser eigenes Lutherbild, wie und wann konstituierte es sich, wie schreibt es sich fort? Derlei Fragen waren der Auslöser für ein Fachforum der Goethe-Universität Frankfurt am Main, dessen Vorträge und Werkstattberichte, um neue Beiträge ergänzt, der vorliegende Sammelband präsentiert. Dass die Erinnerungsorte der Reformation auf Narrative zurückgreifen – zu einem »festen Erzählkanon« verdichten sich vor allem die zentralen Lebensstationen Martin Luthers: »Kindheit und

Jugend, Eintritt ins Kloster, Aufstieg zum Professor, Anschlag der 95 Thesen, der Reichstag zu Worms, Hauptschriften, Katharina von Bora, der Tod des Reformators« (101) –, ja, dass sie der erzählenden Aufbereitung geradezu bedürfen, um sich im öffentlichen Bewusstsein verankern zu können, prädestiniert sie zugleich für die kinder- und jugendliterarische Vermittlung. Tatsächlich wurde »[g]erade in der Kinder- und Jugendliteratur [...] Wissen über die Reformation kanonisiert« (VII). Dem Reformationsgedenken als pluridisziplinärem Gegenstand gemäß versammelt der Band neben Beiträgen der germanistischen Literaturwissenschaft (Klaus Wolf) und Kinder- und Jugendliteraturforschung (die HerausgeberInnen, Jana Mikota, Moritz Rasokat, Sebastian Schmideler) sowie Deutschdidaktik (Anna-Maria Meyer, Gudrun Schulz) auch Stimmen aus der Geschichtswissenschaft (Klaus Arnold) und -didaktik (Christian Mehr), Theologie und Religionspädagogik (Harmjan Dam) sowie aus der Kunstgeschichte und Bildenden Kunst. In 14 Beiträgen werden die vielschichtigen Rezeptionsprozesse durch die Jahrhunderte bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgt, abgerundet von einer (ausschließlich auf den deutschen Buchmarkt bezogenen) Bibliografie zum Jubiläumsjahr.

Die beiden vom Untertitel vorgezeichneten Perspektiven – die »(literar-)historische« (1–120) und die »(literar-)ästhetische« (121–224) – verteilen sich recht ausgewogen auf die beiden Teile des Bandes, ohne jedoch trennscharf abgegrenzt zu werden: Die Einklammerung des ersten Wortteils schafft einerseits Raum für eine Erweiterung u. a. um ikonografische Aspekte (z. B. Porträts, historische Gemälde und Grabsteine, Illustrationen, Bild-Text-Kombinationen), die der Titel des Bandes selbst jedoch andererseits zu Unrecht verschweigt. Demgegenüber suggerieren wiederum etliche Bildzitate und Illustrationsanalysen im Band – schon die einleitenden Aufsätze zur Sozialgeschichte der Familie und Kindheit in der Reformation anhand von Kindertotenbildern (Arnold) und zum Augsburger Religionsfrieden (K. Wolf) schenken Bildquellen besondere Beachtung –, dass der genannte Traditionsprozess ohne Berücksichtigung visuell wahrnehmbarer Testimonien schwerlich denkbar ist.

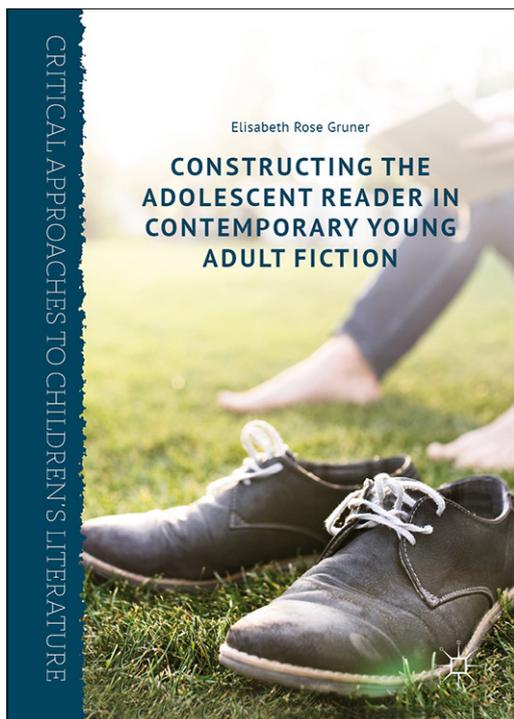
Der Vater und Erzieher Martin Luther ist selbst als Autor für junge Leser in Erscheinung getreten; neben den Fabeln (Illustrationen von A. Weißgerber: vgl. 123–130) werden seine didaktischen Schriften wie der *Kleine Catechismus* bis heute im schulischen wie kirchlichen Unterricht eingesetzt (vgl. 39–42). Seine anhaltende Wirkmacht verdankt sich vor allem aber dem jeweiligen »Lutherbild« (61), das er als Protagonist formt. Noch bevor sich das 18. Jahrhundert der Anekdoten seines bewegten Lebens als biografischen Stoffs annimmt, steht die »Erinnerungsfigur« (39) Luther im Zentrum historischer Dramen und Romane des 17. Jahrhunderts. Im Zuge der Herausbildung einer nationalstaatlich-konfessionell gedeuteten deutschen Identität nimmt ihn das 19. Jahrhundert »zunehmend als Vorkämpfer deutscher Freiheit und Einheit, als Inkarnation des deutschen Wesens« (49) oder »Lichtgestalt der deutschen Geschichte« (53) wahr. So folgt auf die »Glorifizierung und Verklärung Luthers (1800–1850)« (69) die »Heroisierung zum Nationalhelden (1850–1900)« (76) bis in die Zeit der Weimarer Republik; dem Nationalsozialismus gelingt eine ideologische Vereinnahmung des Reformators hingegen nur bedingt (vgl. 54). Politisch instrumentalisiert, wenn auch subtiler und weniger vorhersehbar als zu vermuten, wird die Reformation gleichwohl im kulturellen Gedächtnis der DDR spätestens bis zum Lutherjahr 1983 (vgl. 159–176). Die Kinder- und Jugendliteratur spielt hier zunächst den sozialrevolutionären Reformator Thomas Müntzer gegen Luther aus, der anders als dieser die Bauernkriege befürwortete. Spuren der populären historischen Darstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedingen das Bild des Reformators aber durchaus in ganz Deutschland »bis weit ins 20. Jahrhundert« (56). Bis heute erscheinen für Kinder und Jugendliche Bilderbücher und historische Romane, Comics und Graphic Novels, Biografien und Sachbücher, die den Namen Luther im Titel führen und erfolgreich als Werbeträger verwenden. Ein Gewinn für den Band ist der in wissenschaftlichen Publikationen sonst rare Perspektivenwechsel im zweiten Teil. Hier dominiert der Blickwinkel von Buchschaffenden, AutorInnen (Alois Prinz, Heidemarie Sander, Jürgen Seidel), Illustratoren (Otmar Alt, Andreas Weißgerber) und einer Über-

setzerin (Géraldine Elscher), die sich der historischen Lutherfigur kreativ und mit ästhetischen Überlegungen nähern. Formal schlägt sich dies in Künstlerinterview und Erzähltext-Kostproben nieder (etwa A. Prinz, »Wie aus Martin Luther wurde«, 2016).

Der Einblick in die Erschaffung aktueller Romane lässt ein rekurrentes ästhetisches Prinzip erkennen, das sich in der Gegenwart herauskristallisiert: das Erheben fiktionaler Nebenfiguren im Umkreis des historischen Luther in den Status von Protagonisten, wie es nicht nur Jürgen Seidels ›Thriller‹ *Das Mädchen mit dem Löwenherz* (2017) oder Rudolf Herfurtners *Magdalena Himmelsstürmerin* (2016) mit Umweg über die Begegnung mit Lucas Cranach (191 f.) praktizieren, sondern auch der niederländische Spielfilm *Storm und der verbotene Brief* (2017) über den Sohn eines Druckers zeigt (vgl. 139–158). Der Kunstgriff entlastet die schwer beladene Rezeptionsgeschichte und bietet die Chance, sich von festgefahrenen Traditionsmustern zu distanzieren und der reformatorischen Idee mit unverstelltem Blick zu begegnen. Ähnlich aktualisierend funktioniert im Sachbuch *Martin Luther* (2016) der internationale Bezug zu Martin Luther King (vgl. 219). Tritt der Reformator selbst in Erscheinung, so heute nicht selten »als Mensch mit Fehlern« (199), sodass aktuelle Jugendbücher seinem Selbstbild durchaus sehr nahekommen. Frappant ist, dass auch Lehrwerke des Geschichtsunterrichts hier ansetzen, um an die Lebenswelt junger Menschen anzuknüpfen, sie in ihrer »existentiellen Lebenskrise« (119) anzusprechen. Auch Schulbücher der Religionslehre, die noch im 19. Jahrhundert der reformatorischen Kirchengeschichte großen Raum gaben und sie im Duktus biblischer Verkündigung präsentierten (vgl. 89), arbeiten in jüngerer Zeit zunehmend anthropozentrisch, etwa durch die entwicklungspsychologische und problemorientierte Auseinandersetzung mit Luthers Vaterbeziehung (vgl. 92 f.). Auch wenn H. Dams instruktiver Beitrag »aus Platzgründen« (101) leider gerade die letzten zwei Jahrzehnte ausspart und so Fragen der Ökumene im Reformationsjahr offenbleiben, tun sich erhellende Parallelen zur Jugendliteratur auf: Die »heutige Suche nach der Heilsgewissheit [außerhalb des Christentums und] säkulare Selbstverwirklichung [schüt-

zen] nicht vor Dogmen und unlauteren [...] Vermittlern« (119). So wird Luther, der die zeitgenössische Errungenschaft des Buchdrucks selbst sehr geschickt zu nutzen wusste, in der Kinder- und Jugendliteratur des Medienzeitalters neu konturiert: als ein Mensch des Wortes, dessen Predigten die Menschen direkt ergreifen (vgl. 192), dessen Thesen über Buße, Gnade, Ablass, Papst und Kirche »bis heute aktuell sind« (180) und der mit seiner Bibelübersetzung einen schwer zugänglichen Text lesbar und kognitiv wie affektiv verfügbar macht. Kurz nach Norbert Mecklenburgs Rezeptionsstudie *Der Prophet der Deutschen. Martin Luther im Spiegel der Literatur* (2016) liegt mit dem Sammelband ein stärker populär- und kulturgeschichtlich orientierter Band vor, der gerade damit eine Forschungslücke schließt, dass er vorrangig die didaktische und kind- bzw. jugendgemäße Beschäftigung mit dem Reformator, seinem Werk und seiner Zeit fokussiert und AutorInnen und KünstlerInnen mit einem hohen Grad an Aktualität selbst zu Wort kommen lässt. Sinnfällig wird dabei, dass die Erinnerung an Luther das protestantische Bekenntnis ebenso wie das nationale Interesse zugunsten eines europäischen und sogar globalen historiokulturellen Gedenkens längst transgrediert hat.

ROLAND ISSLER



Gruner, Elisabeth Rose: *Constructing the Adolescent Reader in Contemporary Young Adult Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2019, xi + 192 S.

Der Titel des Buches ist etwas missverständlich: Es handelt nicht von der textuellen ›Konstruktion‹ der impliziten LeserInnen in der zeitgenössischen Jugendliteratur, sondern vor allem davon, welche Texte die ProtagonistInnen lesen, wie diese Lektüren zu bewerten sind und welche intertextuellen Bezüge hierdurch hergestellt werden. Ihre Analysen stellt die Verfasserin in den Kontext der in den USA. geführten politischen Diskussionen zum Thema *literacy*, d. h. der Lesekompetenz von Kindern und Jugendlichen.

Der erste Abschnitt widmet sich Jugenderzählungen, die Schulunterricht thematisieren. Die Verfasserin untersucht Romane von Salinger (*The Catcher in the Rye*), Hinton (*The Outsiders*), Anderson (*Speak*) sowie vier neuere Werke im Hinblick auf den Umgang der ProtagonistInnen mit literarischen Texten, denen sie in der Schule begegnen. Wie die Verfasserin zeigt, steht in diesen Romanen als Kritik am engstirnigen schulischen Umgang mit literarischen Texten diesem eine Lektüre ›gegen den Strich‹ durch die ProtagonistInnen gegenüber, die ihnen ermöglicht, *agency*, selbstständiges Handeln, zu entwickeln (29).

Trotz der Unzulänglichkeit der Schulen bestätigt sich der Wert von Literatur.

Einen anderen Fokus hat das nächste Kapitel, das Büchern für Mädchen gewidmet ist, die Märchenmotive und Motive aus klassischen ›Romanzen‹, namentlich aus Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre*, aufgreifen. Die Verfasserin untersucht neuere amerikanische Erzähltexte im Hinblick auf ihre intertextuellen Bezüge zu Märchen bzw. zu *Jane Eyre* auf die damit verbundenen metafiktionalen Elemente und auf ihre Aussagen für die Leserinnen. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass in den Texten zwar ein »female empowerment« stattfindet, dass dieses aber auf »deeply conservative notions about empathy and humanization« (55) beruhe. Besonders harsch ist ihr Urteil im Hinblick auf die *Twilight*-Serie, die zwar Bezüge zu *Jane Eyre* aufweist, aber eine diesem Roman entgegengesetzte Aussage trifft: Meyer, so die Verfasserin, »refuses Brontëan logic« (74), ihre Bücher »function largely to reinforce norms and provide escapist comfort« (77).

Der nächste Abschnitt befasst sich mit Erzählungen, die die Erfahrungen von Angehörigen von Minoritäten, insbesondere von *people of color*, thematisieren. Die Verfasserin diskutiert die Probleme schwarzer ProtagonistInnen, sich in Werken der ›weißen‹ Literaturtradition wiederzufinden, und stellt Versuche vor, eine afroamerikanische Literaturtradition zu bestimmen. Erzählungen helfen den Protagonisten dieser Werke, sich mit der »oppressive past« ihrer Bevölkerungsgruppe auseinanderzusetzen und sich auf ein »more confident future« zuzubewegen (108f.).

Ein weiteres Kapitel setzt sich mit dem Motiv magischer und heiliger Bücher auseinander, vor allem in Fantasy-Romanen, aber auch in realistischen Erzählungen. Wie die Verfasserin zeigt, stellen die realistischen Texte einer bornierten wörtlichen Leseweise von heiligen Texten einen aufgeklärteren literarischen Zugriff entgegen, der emanzipatorisches Potenzial entfaltet. Auch die untersuchten Fantasy-Texte propagieren ein »critical reading« (126), etwa von Prophezeiungen, oft im Rahmen einer Gemeinschaft.

Um »stories of citizenship« (138) und die Erziehung zu »political agency« (144) und »democratic practice« (145) geht es im letzten Abschnitt. In

einigen der Texte, Fantasy Novels, die in der Vergangenheit spielen, ermöglicht die Verbreitung von Lesekompetenz einen erfolgreichen Aufstand gegen ein diktatorisches Regime (151f.). Andere Erzählungen betonen die Notwendigkeit, kritisch zu lesen (160); das Lesen kann dann auch zur Entwicklung weiterer Fähigkeiten führen und das Leben der ProtagonistInnen – und der LeserInnen der Bücher – verändern.

Ein »Epilogue« (173) schließlich befasst sich mit *Harry Potter*. Den Interpreten, die auf die große Bedeutung von Büchern in dieser Serie hinweisen, hält die Verfasserin entgegen, es handle sich dabei lediglich um »informational literacy transaction«, nicht aber um »true literary reading« (175). Lediglich in *Harry Potter and the Deathly Hallows* finde sich »deep reading« (176), und in den *Tales of Beedle the Bard* immerhin ein »metafictive play with interpretation« (182).

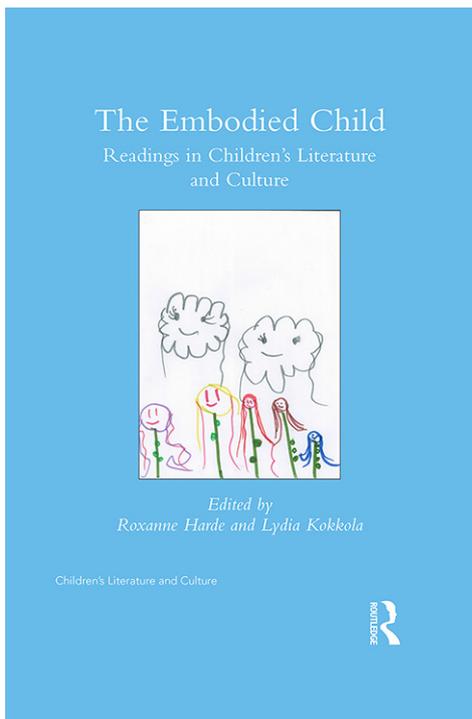
Die vorliegende Studie hinterlässt einen zwiespältigen Gesamteindruck. Auf der einen Seite enthält sie gedankenreiche und bedenkenswerte Überlegungen zum Phänomen Intertextualität in der Jugendliteratur auf der Basis einer gründlichen Auswertung von etwa 35 Jugendromanen bzw. -serien. Auf der anderen Seite ist sie zuweilen schwer lesbar, weil sie zu viele Themen und Aspekte miteinander zu verbinden versucht.

Untersucht wird nicht nur, was die Jugendromane aussagen, sondern auch, was sie aussagen sollen. Hierbei stellen sich gelegentlich Widersprüche ein: Die Aussage, »YA novels written for and about girls have several features in common: an emphasis on romance plots, on relationships, and on domestic life« (53), ist vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Welle von Fantasy-Romanen mit – starken – Protagonistinnen und vorwiegend weiblicher Leserschaft (von *The Hunger Games* bis *Nevernight*) absurd. Der Schlussfolgerung, »Their reading heroines serve only to reinforce the values of their implied readers and to reify gender stereotypes that ultimately provide few options for girls« (70), wird in der vorliegenden Studie selbst widersprochen: In Andersons Roman *Feed* etwa haben die Mädchen aufgrund ihrer größeren Lesekompetenz klarerweise eine größere *agency* als die männlichen Akteure (167–169). Im Abschnitt über Minoritäten-Literatur besteht die Prämisse

der Verfasserin darin, dass (angeblich) viele Angehörige von Minderheiten »reject reading itself because they cannot see themselves in the literature they are given« (87). Zwei Seiten später wird Alice Walker zitiert, die als Afroamerikanerin keine Probleme hatte, sich mit *Jane Eyre* zu identifizieren, »white people« aber verdächtigt, sich nicht in schwarze Figuren hineinversetzen zu können (89). Schließlich sind die Texte, die versuchen »to write against at least 400 years of literary history« (101), wie Laymons *Long Division* und Woodsons *Brown Girl Dreaming*, hochkomplexe literarische Gebilde, die von zahlreichen postmodernen Techniken Gebrauch machen und auf jeden Fall literarisch vorgebildete LeserInnen voraussetzen, unabhängig von deren Hautfarbe. Es erscheint daher nicht realistisch anzunehmen, dass ausgerechnet diese Werke jugendliche LeserInnen gewinnen können, die die Lektüre von Büchern mit weißen ProtagonistInnen zuvor abgelehnt hatten.

Fazit: Die vorliegende Studie ist lesenswert; sie kann jedoch im Hinblick auf aktuelle Diskussionen zur Entwicklung der Young Adult Fiction / Jugendliteratur oder gar zur erzieherischen Bedeutung dieser Literatur im Kontext der amerikanischen Gegenwartskultur(en) allenfalls Denkanstöße liefern – aber keine abschließenden Bewertungen.

THOMAS KULLMANN



Harde, Roxanne / Kokkola, Lydia (Hg.): *The Embodied Child. Readings in Children's Literature and Culture*. New York: Routledge, 2018. xiii, 280 S.

Gegenstand des Sammelbandes ist die Körperlichkeit von Kindern, sowohl der in literarischen Texten dargestellten Figuren als auch der lesenden Kinder selber. Diese in der Kinderliteraturkritik bislang vernachlässigte Thematik folgt, wie Lydia Kokkola in ihrer Einleitung feststellt, dem »return to the body« bzw. dem »material turn« als »recent trend in the scholarship on children's literature« (1). In einem wohl als *keynote* zu verstehenden Kapitel untersucht Janet Wesselius den Klassiker *Anne of Green Gables* vor dem Hintergrund der platonischen bzw. cartesianischen Leib-Seele-Dichotomie und erkennt in Anne »a character whose body, mind, and soul are inextricably connected« (30).

In einer ersten Serie von Beiträgen geht es um die literarische Darstellung von aus politisch-ideologischen Gründen geschundenen Körpern. Karen Sands-O'Connor befasst sich mit der Suche nach afroamerikanischer Identität in literarischen Darstellungen der Black-Power-Bewegung der 1960er- und 70er-Jahre, Roxanne Harde interpretiert die Figur der Katniss Everdeen aus Suzanne Collins' *The Hunger Games* als »Verkörperung« der

Vernachlässigung und Zerstörung der »Appalachians« im Südosten der USA. Von der dystopischen Darstellung der Erziehung von Frauen zu einem von Männern bestimmten Ideal von Schlankheit und Kraftlosigkeit handelt Heather Braun am Beispiel von Louise O'Neills *Only Ever Yours*. Michelle H. Martin und Rachelle D. Washington schließlich berichten in einem sehr informativen und wohlthuend unideologischen Beitrag von den physischen Problemen und kulturellen Implikationen der Wahl einer Frisur durch afroamerikanische Mädchen und Frauen und deren Darstellung in Bilderbüchern.

Ein weiterer Abschnitt versammelt Untersuchungen von Texten, die die Disziplinierung von Körpern zum Gegenstand haben. Während die Titelheldin von *What Katy Did* (1872) als Folge ihrer (zeitweisen) Invalidität einen Entwicklungssprung zum Ideal erwachsener Weiblichkeit macht, wie Julie Pfeiffer und Darla Schumm herausarbeiten, propagiert die in den 1920er-Jahren erschienene Zeitschrift des Junior Red Cross in Kanada, die Kristine Moruz untersucht, das Ideal des gesunden und kräftigen Körpers – ein Ideal, das auf verstörende Weise auch in von sozialistischer Ideologie geprägten fiktionalen Texten dieser Zeit zu finden ist, die eugenischen Maßnahmen das Wort redeten, um die Fortpflanzung von nicht der Norm entsprechenden Körpern zu verhindern, wie Amanda Hollander aufzeigt.

Nicht um in literarischen Texten dargestellte Körper, sondern um die Körper der lesenden Kinder geht es in der dritten Sektion. Erin Spring berichtet von bei Kindern aus dem Blackfoot-Stamm vorgenommenen Untersuchungen, die die Wichtigkeit der lokalen Subjektposition bei der Rezeption von Bilderbüchern verdeutlichen. Adrielle Britten analysiert zwei zeitgenössische Bilderbücher im Hinblick auf ihre Darstellung von *flourishing*, des Wohlfühlens einer Figur, welches sich vor allem aus der gelungenen Interaktion mit anderen Figuren ergibt. Mit der physischen Dimension des Leseakts befasst sich Margaret Mackey; wie sie zeigt, spielt das Zusammenwirken von Augen, Händen und Ohren beim Lesen eine wesentliche Rolle. Auf Erkenntnisse der Neurowissenschaften zu Gehirnaktivitäten beim Lesen nimmt Lydia Kokkola Bezug. Sie berichtet hierbei unter anderem

von Untersuchungen, die das Lesen von Büchern mit dem Lesen an Bildschirmen vergleichen und nahelegen, dass Bücher eher für ein »deep reading« bzw. eine »complete immersion« geeignet sind (196 f.) als digitale Medien.

Die letzte Sektion schließlich enthält Beiträge, die die Zurschaustellung von Körpern in literarischen Werken thematisieren. Samantha Christensen und Roxanne Harde nehmen eine vergleichende Untersuchung von Mädchenerzählungen des 19. Jahrhunderts vor, die von der Disziplinierung des Körpers durch strikte Regulierung der Nahrungsaufnahme handeln. Jennifer M. Miskec analysiert die ambivalente Darstellung des Ballett-Trainings in Siena Cherson Siegels autobiografischem Buch *To Dance: A Ballerina's Graphic Novel*, das sowohl der romantischen Ideologie einer »idealized femininity« Ausdruck verleiht als auch »some of the grittier aspects of high-level dance training« zum Ausdruck bringt (228). Von der Darstellung des Tanzes als Instrument der Selbstverwirklichung und Selbstfindung junger lesbischer Frauen in der amerikanischen Fernsehserie *Glee* und dem Kinofilm *Leading Ladies* handelt Kate Norbury. Lance Weldy schließlich untersucht die Präsentation eines sechsjährigen Mädchens in der Reality TV-Serie *Toddlers & Tiaras*, in der Kinder in Schönheitswettbewerben gegeneinander antreten, und der auf diese Mädchen zugeschnittenen Fernsehserie *Here Comes Honey Boo Boo*. An die Stelle des durch Kleidung und Make-up sexualisierten Kindes der Schönheitskonkurrenzen tritt in der letztgenannten Serie das *knowing child*, das sich der erotischen Erwartungen der erwachsenen Zuschauer bewusst ist. Der vorliegende Band ist außergewöhnlich reichhaltig und informativ. Vermutlich werden die meisten LeserInnen etwas über Texte und kulturelle Phänomene erfahren, die ihnen bisher nicht bekannt waren. Weniger überzeugen kann hingegen der in der Einleitung skizzierte theoretische Rahmen, demzufolge die Hinwendung zur Körperlichkeit eine Befreiung von einem Unterdrückungsmechanismus darstelle, der in der Leib-Seele-Dichotomie Platons, des Christentums und Descartes' seinen Ausgangspunkt habe. Deshalb sei hier daran erinnert, dass es ohne diese Dichotomie und die mit ihr einhergehende Privilegierung des Geistes über den Körper wohl nicht zu den Men-

schenrechten, zur Forderung nach Gleichberechtigung von Schwarzen und Weißen, Frauen und Männern sowie nach Integration von Behinderten gekommen wäre. Bei einigen Beiträgen des vorliegenden Bandes wird man auch fragen können, ob der Verzicht auf manche theoretische Vorannahme nicht gelegentlich zu differenzierteren Ergebnissen geführt hätte.

THOMAS KULLMANN



Holzen, Aleta-Amirée von: *Maskierte Helden. Zur Doppelidentität in Pulp-Novels und Superheldencomics*. Zürich: Chronos, 2019 (Populäre Literaturen und Medien; 13). 417 S.

Von Holzen untersucht in ihrer (als Buch und als Open-Access-PDF der Printversion veröffentlichten) Dissertation die Frage, ob und wie sich durch die besondere Konstruktion des maskierten Helden mit der dazugehörigen Doppelidentität in Comics und Pulp-Novels spezifische Identitätsvorstellungen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts offenbaren. Vor diesem Hintergrund werden nicht nur soziologische und sozialpsychologische Identitätstheorien für die Analyse fruchtbar gemacht, sondern ebenfalls historische Traditionslinien des (intermedialen) Superheldengenres

offengelegt und seziert. Dabei scheut sich die Verfasserin auch nicht, auf Brüche und Leerstellen in der Theoriegeschichte hinzuweisen, speziell wenn es beispielsweise um Gender oder die Rolle von maskierten Superheldinnen geht.

Von Holzens theoretische Überlegungen beschäftigen sich vor allem mit den unterschiedlichen Formen der Maske, Maskerade und den daraus resultierenden Verhandlungen von Identität. Ein spezieller Fokus liegt im Superheldengenre auf der Unterscheidung zwischen von ihr so bezeichneter ziviler Identität und der Heldenidentität bzw. immer auch deren Korrelationen. Hier werden von der Verfasserin im ersten Teil Verzahnungen zwischen Theorie und den Primärwerken (Pulps bzw. Comics) gekonnt genutzt, um Bezüge für die späteren Analysen anzuschneiden, ohne jedoch zu viel vorwegzunehmen. Die Verbindung zwischen den theoretischen Ansätzen und dem eigenen Thema wird immer wieder deutlich, trotz der breiten Palette an Theorien, die von Holzen in einem konstanten Für und Wider präsentiert. Dabei wird auch stets auf die Schwierigkeit des Medienwechsels zwischen Pulp-Novel und Comic und die damit verbundenen medienspezifischen Erzählmöglichkeiten eingegangen.

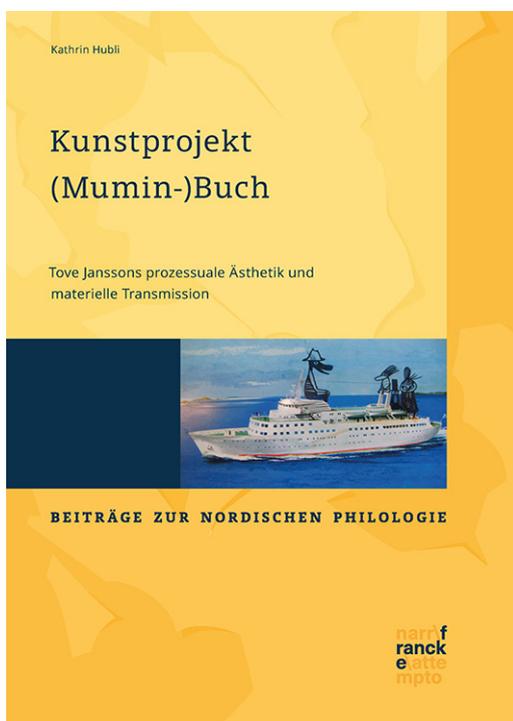
Die Arbeit gliedert sich nach der Einleitung in drei Theoriekapitel, die jeweils andere Schwerpunkte in Bezug auf Maskerade, Geheimnis, Rollen und Identität in einer interdisziplinären Perspektive (Sozialpsychologie und Soziologie) legen, ohne jedoch Gefahr zu laufen, Redundanzen zu erzeugen. Die breite theoretische Einbettung und der ebenso kritische Umgang mit den ausgewählten Werken zeigen einen reflektierten Umgang der Verfasserin, die sich erkennbar umfassend eingearbeitet hat. Diese Fülle an Sekundärliteratur, die auch das lange Literaturverzeichnis beeindruckend transportiert, bietet einen reichhaltigen Fundus. Gleichzeitig wäre es wünschens- und lesenswert gewesen, wenn von Holzen diese Theorien weitergedacht und sich an einer eigenen Theoriebildung versucht hätte. Es wäre eventuell bei der Auswahl der theoretischen Texte außerdem noch ergiebig und interessant gewesen, wenn es um die Performanz von Identität und Gender geht, Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* (2003) zu beachten. So wäre auch das Spannungsfeld von Maske-

rade und Gender noch sichtbarer geworden. Dem Theorieteil folgen sechs Analysekapitel, denen jeweils eine eigene kurze Einleitung vorgeschaltet ist, die sich mit dem Genre, dessen Historie und den Merkmalen knapp auseinandersetzt. Diese Einführung wird ebenfalls genutzt, um Traditionslinien nachzuzeichnen und die Kapitel grob miteinander zu verweben, indem Bezüge und Ähnlichkeiten kurz akzentuiert werden. Besonders muss an dieser Stelle das große Fachwissen der Autorin hervorgehoben werden, die sich auch jenseits des von ihr ausgewählten Materials sicher im dichten Dschungel der maskierten Helden und Superhelden zu bewegen weiß. Adäquat werden Vergleiche über die ausgewählte Primärliteratur hinaus hervorgehoben und Zusatzinformationen – jeglicher Couleur – eingestreut, um dem Lesenden einen breiten Einblick in das riesige Archiv maskierter Helden zu ermöglichen. All diese Informationen sorgen dafür, dass das Thema nicht nur für LaiInnen fachgerecht aufbereitet wird, sondern auch für ComicexpertInnen interessante Impulse gegeben werden können. So liefert von Holzen eine gelungene Untersuchung, wenngleich bei den Analysen noch stärker eigene theoretische Ansätze deutlich gemacht werden könnten, um sich noch deutlicher von der breiten Palette bereits existierender Forschungsliteratur zu diesem Thema abzuheben. Die Analysen als solche sind dennoch gelungen, sie liefern neue Erkenntnis zu bereits bekannten Stoffen und bergen bisher auch in der Forschung kaum beachtetes Primärmaterial. Somit erschließt die Arbeit vor allem im Hinblick auf die Pulp-Novels ganz neues Quellenmaterial. Die Analysekapitel sind in sich sehr gut lesbar, stehen jedoch eher für sich allein. Die Arbeit wäre noch runder, wenn die Kapitel untereinander stärker miteinander verzahnt wären und weitere Querbezüge, etwa zwischen Batman und Spider-Man in ihren jeweiligen Maskeraden, aufgegriffen würden. Wenn die Verfasserin beispielsweise im Kapitel »Spider-Man/Peter Parker und das proteische Selbst« auf das Merkmal des *survivor*-Verhaltensmusters »death guilt« eingeht (272 ff.), nach Lifton konstitutiv für das *proteian self* (ebd.), hätte sich ein Vergleich mit der in einem späteren Kapitel analysierten Figur Batman angeboten. Dieser hatte sich in der 1988 publizierten vierbändigen Story-

line *A Death in the Family* mit dem Tod seines ehemaligen Sidekicks Jason Todd und den daraus resultierenden Folgen auseinandersetzen müssen, und auch in früheren Varianten treibt Batman eine Schuld des Überlebens um, die schon in seiner *origin story* angelegt ist.

Insgesamt zeigt von Holzen zum einen eine breite und fundierte Kenntnis der Materiallage; zum anderen kann sie diese Fülle in den Analysen gut bändigen und legt eine gelungene Studie zur Maskierung der Superhelden und zur Konstruktion von maskierten Helden vor.

MAIKE PAISKA



Hubli, Kathrin: *Kunstprojekt (Mumin-)Buch. Tove Janssons prozessuale Ästhetik und materielle Transmission*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2019 (Beiträge zur Nordischen Philologie; 62). 183 S.

Mit ihrer Dissertation widmet sich Kathrin Hubli der in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteraturforschung bislang stark vernachlässigten finnlandschwedischen Künstlerin Tove Jansson (1914–2001). Mit einem analytischen Schwerpunkt auf die materielle und prozessuale Dimension von Janssons Werk setzt Hubli zudem einen in der literaturwissenschaftlichen Ausein-

dersetzung ebenfalls unterrepräsentierten Bereich in den Fokus ihrer Arbeit.

Tove Jansson gilt als eine der wichtigsten ReformerInnen der (nordischen) Kinder- und Jugendliteratur. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Jansson in vielfacher Hinsicht bestehende Grenzen überschritten hat. Hubli entwickelt ihre Betrachtungen entlang einiger dieser Grenzüberschreitungen und steigt ein mit Janssons innovativem Spiel mit der Materialität, aufgrund derer ihr in der internationalen Forschung eine Erneuerung der Bilderbuchästhetik zugeschrieben wird. Hublis etwas unvermittelt einleitende Kurzanalyse einer Doppelseite aus *Hur gick det sen?* (1951, dt. *Mumin, wie wird's weiter gehen?*, 2003) ist zwar vereinzelt begrifflich unscharf, leistet aber eine anschauliche Verankerung der übergeordneten Fragestellung am Gegenstand. Neben dem Umgang Janssons mit der Materialität des Erzählmediums (Bilder-)Buch steht im Fokus der Arbeit die Genese der Erzählung, die sowohl intradiegetisch in den selbstreferentiellen Aspekten der Muminbücher als auch extradiegetisch in den Aufzeichnungen Janssons beleuchtet wird. Dem Bilderbuch als Artefakt stellt Hubli dementsprechend im Anschluss eine produktionsästhetische Untersuchung gegenüber, in der sie sich mit konzeptionellen Arbeiten Janssons aus dem Entstehungsprozess ihrer Publikationen auseinandersetzt. Herausgestellt wird vor allem die Zirkularität des Arbeitsprozesses, in dem die Grenze zwischen Prozess und Produkt verschwimmt, indem in ständiger Selbstreflexion »Alt« und »Neu« konsequent nebeneinander fortbestehen und auch die Publikation nur Zwischenstation vor der erneuten Überarbeitung ist. Diese »Inszenierung des Machens« (27) findet ihre diegetische Entsprechung in der »Inszenierung des Schreibens« (77) in den Mumingeschichten, die Hubli im folgenden Kapitel anhand dreier Texte herausarbeitet. Im *mise en abyme*-Charakter von *Muminpappans memoarer* (1968) und der daraus entstehenden Selbstreferentialität setzt sich narrativ die Zirkularität fort, die Hubli schon im Entstehungsprozess feststellt. Während hier das Schreiben inszeniert wird, ist es in *Farlig midsommar* (1954, dt. *Sturm im Mumintal*, 1955) die Inszenierung einer (Theater-)Aufführung. Hubli stellt in der Darstellung des Schaffensprozesses auch eine Auseinandersetzung mit der Materi-

alität der Erzählung fest. Während *Muminpappans memoarer* die stoffliche Dimension des Schreibens betont und in *Farlig midsommar* der Medienwechsel vom Schrifttext zur Theateraufführung vollzogen wird, setzt *Pappan och havet* (1965, dt. *Mumins wundersame Inselabenteuer*, 1970) schließlich die Suche nach dem (geistigen) Material ins Zentrum. In der Untersuchung der peritextuellen Gestaltung wird die über das Rezeptionssteuernde Beiwerk hinausgehende selbstreferentielle Funktion der in den Muminbüchern vielfältig verwendeten Fußnoten, Kapitelüberschriften, schriftlichen und bildlichen Pro- und Epiloge herausgestellt. Hubli schlägt schließlich den Bogen zur Einleitung der Arbeit. Die abschließende Auseinandersetzung mit der Buchgestaltung geschieht für die Muminreihe exemplarisch anhand von *Kometen kommer* (1946, dt. *Komet im Mumintal*, 1961). Dabei bedient Hubli in zweierlei Hinsicht ein Forschungsdesiderat, indem sie einerseits die editions geschichtlichen Transformationen und andererseits dezidiert die materielle Ebene ins Zentrum ihrer Analyse stellt. In den unterschiedlichen Versionen des Buches zeigen sich kontinuierliche Wandlungen auf allen Ebenen. Diese Unstetigkeit der Form zeige, so Hubli, die Prozesshaftigkeit von Janssons Wirken und stelle letzten Endes das Buch als Artefakt in Frage. Janssons Bilderbücher werden schließlich im Hinblick auf ihr Layout, ihre Typografie und ihre Materialität untersucht. Hier stellt Hubli fest, dass »die Trias Text, Bild und Buch [...] die Grundsäulen janssonscher Buchästhetik formt« (168), und verweist damit auf die im Schaffensprozess mitgedachte Räumlichkeit des Buches. Der Versuch allerdings, auf acht Seiten drei Bilderbücher zu analysieren, führt zwangsläufig zu einer sehr gerafften und leider auch oberflächlichen Betrachtung. So bleibt Janssons Bilderbüchern die Rolle des kurzweiligen Rahmens, obwohl der für diese Arbeit zentrale Aspekt der Materialität hier in besonderem Maße herauszuarbeiten wäre. Dem Muminbuch als Hybrid aus Kunstprojekt, Künstlerbuch und mehrfach adressierter Kinderliteratur begegnet Hubli in dieser Arbeit mit einem angemessenen und fruchtbaren analytischen Instrumentarium, indem sie die Grenzüberschreitungen des Gegenstandes mit transdisziplinären Mitteln beleuchtet. Sie eröffnet mit ihrem Fokus

auf die materielle und prozessuale Dimension auch ergiebige Ansätze zur Adaption in weiteren literaturwissenschaftlichen Kontexten.

BEN DAMMERS



Jantzen, Christoph / Josting, Petra / Ritter, Michael (Hg.): *Ästhetik – Leserbezug – Wirkung. Ansprüche an Kinder- und Jugendliteratur im Wandel der Zeit*. München: kopaed, 2018 (kjl&m; 18.extra). 211 S.

Die Frage nach Ansprüchen literarischer Bildung kann keine eindeutige Antwort liefern, ist doch nicht nur der Literaturbegriff diachron different definiert worden. Auch die Frage nach Bildungsmöglichkeiten durch Literatur verlangt mehr als eine monoperspektivische Antwort. Doch eins hat sich seit der Gründung der *Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften* (VDP) 1894 nicht geändert, denn seither gilt es, so die HerausgeberInnen des vorliegenden Bandes, »über die Qualität von Literatur für junge LeserInnen nachzudenken, unter pädagogischen Gesichtspunkten Kriterien für die Eignung und wünschenswerte Beschaffenheit dieser Literatur zu erarbeiten, dabei das bildungswirksame Verhältnis von Pädagogik und Ästhetik (neu) zu bestimmen, den stetig wachsenden Markt der Neuerscheinun-

gen in der KJL zu sichten und Orientierungen für PädagogInnen und andere Berufsgruppen sowie Institutionen [...] zu bieten« (7).

An den damals geführten Diskurs, der u. a. die »gewerkschaftlich-sozialdemokratische Idee der allgemeinen humanistischen Bildung aller Gesellschaftsschichten« (7) verhandelte, knüpft dieser Sammelband in zweierlei Hinsicht an. Nach Ausführungen zur KJL-Kritik in historischer Perspektive folgen Beiträge zu aktuellen Kinder- und Jugendmedien im Spannungsfeld von Ästhetik, Leserbezug und Wirkung.

Der historische Streifzug beginnt folgerichtig mit Ausführungen von Christian Pommerening zum Wirken und Schaffen Heinrich Wolgasts. Folgerichtig deshalb, weil die Zeitschrift *kjl&m* aus der *Jugendschriften-Warte (JSW)* hervorgegangen ist und Heinrich Wolgast deren wichtigster Redakteur und Streiter für ästhetische Erziehung war. Die Geschichte der KJL-Kritik perspektiviert im Folgenden unterschiedliche Wirkungsorte, womit nicht nur Räumlich- und Örtlichkeiten wie Hamburg als Vorort der Schulreform gemeint sind (Reiner Lehberger). Ebenso sind damit Organe wie die *Jugendschriften-Warte* selbst gemeint, die den Diskurs um die KJL deutlich mitgeprägt hat (Gina Weinkauff). Wie ein solcher Diskurs sich unter dem NS-Regime verändert, arbeitet Petra Josting heraus. Einen historischen Streifzug innerhalb des Rückblicks unternimmt Gudrun Stenzel mit der Rekonstruktion der »Entwicklung der VDP in der Bundesrepublik von den 1950er-Jahren bis in die Gegenwart« (8). Einen weiteren Ort betritt Sebastian Schmideler, der die Spezifik der KJL-Kritik in der DDR in den Blick nimmt. Über die Verhandelbarkeit der sogenannten »Bestenauswahl« (9) im Sinne des Deutschen Jugendliteraturpreises streitet Susanne Helene Becker. Sie macht deutlich, dass zwar die Bedingungen und Kriterien für die Beurteilung objektiviert sind, aber eben nie objektiv sein können, wenn es um die Beurteilung von Literatur geht. Wenn es aber heißt, »dass das von Brunken für die 1950er Jahre ausgemachte Qualitätsmerkmal der *Kindgemäßheit* einem deutlich analytischeren und von der Leseforschung aufgeklärten Blick auf die jeweiligen Adressierten gewichen ist« (103), mag der analytische Blick ein Zugewinn sein. Doch sich bei der Beurteilung von

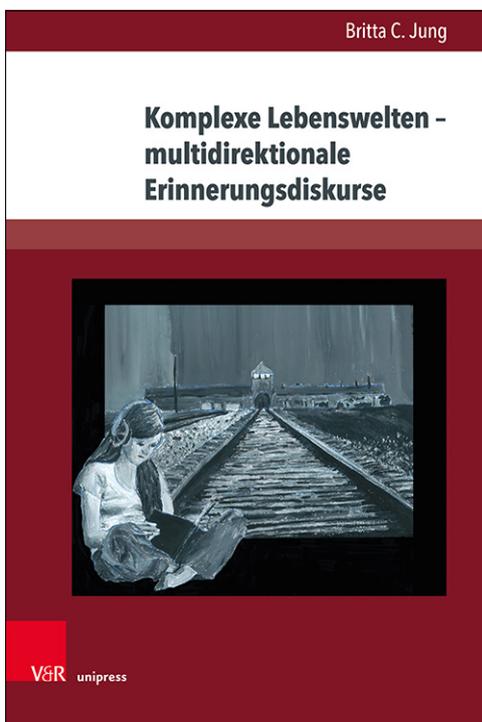
Literatur, einem ästhetischen Produkt, von der Leseforschung leiten zu lassen, scheint fatal. Das Künstlerische wird instrumentalisiert und zur Fortschreibung konstruierter Zuschreibungen genutzt (denken wir nur an den nicht lesen wollenen und könnenden ›Jungen‹).

Der ästhetische Mehrwert, der im zweiten Teil des Sammelbandes Thema sein soll, kommt eher nur kurz zur Sprache, wobei der Fokus zumeist auf die inhaltliche Ebene gerichtet ist. Es ist nie das Wie, von dem aus ein Blick auf die kinder- und jugendliterarischen Texte geworfen wird – was allerdings lohnenswert wäre, auch und gerade für den Ruf eben jener Texte. Im Vorwort wird dieser zweite Teil an die von Bettina Hurrelmann entwickelten drei Bewertungsdimensionen (1990) angebunden; deutlich wird hier, welchen Unterschied es macht, ob Literatur, und eben auch die KJL, als ästhetisches Produkt oder aber hauptsächlich als Mittel zum Zwecke der Bildung, der Förderung, der Erziehung verstanden wird. Denn in der schönen Studie von Ines Storch und Michael Ritter zeigt sich, dass schon die jüngsten LeserInnen einen Blick für die Unbestimmtheitsstellen und damit die Ästhetik von Literatur haben. Und genau hier gilt es anzuknüpfen, denn deutlich wird, dass »die Interviewerin durch eine gezielte, verständnisorientierte Rückfrage die Kinder herausfordert, die noch recht unbestimmte Markierung der Irritation zu konkretisieren und das eigene Urteil auf der Basis von Argumenten auszudifferenzieren« (209). Und damit gehen das Begreifen und Beurteilen von Literatur einher.

Alles in allem bietet der Band vor allem in historischer Perspektive interessante Einblicke in die Entwicklung der KJL-Kritik und verdeutlicht, wie sehr stets um Objektivität in einem Diskurs gerungen wurde, der von der Subjektivität seines Gegenstandes lebt. Hervorzuheben ist der Versuch, im zweiten Teil des Bandes den Fokus zumindest auch auf die Ebene des *discours* aktueller Texte zu werfen. Leider führt der Weg dorthin zu häufig über Zuschreibungen, Zuordnungen von Subgattungen zu Alter und vermeintlichem Geschlecht, die das Wie der KJL nicht mehr aus einer analytischen Perspektive erscheinen lassen, sondern aus einer solchen, die aus erzähltechnischen Textmerkmalen soziale Kategorisierungen macht. Dass

der Weg zur Hervorhebung der Ästhetik so schwer ist, liegt aber vermutlich auch in der ›Natur‹ der Sache: Literatur bewegt ihre LeserInnen, involviert sie subjektiv und so wird jedes noch so theoretische Merkmal emotionalisiert und damit subjektiviert. Und das ist auch gut so. Wenn Susanne Helene Becker konstatiert: »Ja, die Kritikerjury ist nicht unfehlbar. Ja, sie wertet – natürlich, aber eine literarische Wertung ist eine literarische Wertung ist eine ...« (106), dann hat Jantzens, Jostings und Ritters HerausgeberInnenschrift vor allem eins gezeigt: Kriterienkataloge für Literatur können eins vorab nicht erfassen und zwar die Wirkung auf ihre LeserInnen.

NADINE BIEKER



Jung, Britta C.: *Komplexe Lebenswelten – multidirektionale Erinnerungsdiskurse. Jugendliteratur zum Nationalsozialismus, Zweiten Weltkrieg und Holocaust im Spiegel des postmemorialen Wandels*. Göttingen: V&R unipress, 2018 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 24). 310 S.

In der vorliegenden Studie befasst sich Britta C. Jung mit der Frage, was und wie wir heutigen Jugendlichen vom »Dritten Reich« erzählen. Was wissen sie heute über den Nationalsozialismus,

den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust? Im Fokus der Untersuchung steht vor allem die Frage nach dem Wandel von *memory*, also der Ära der ZeitzeugInnen, zu *postmemory*, also zu der Zeit, in der es keine Erzählungen aus erster Hand mehr gibt. Jung beschäftigt sich mit den Dynamiken des postmemorialen Erinnerns und zeigt auf, welche Möglichkeiten deutschsprachige JugendbuchautorInnen wählen bzw. gewählt haben, um den jungen LeserInnen einen Einblick in diesen Teil des kulturellen Gedächtnisses in Deutschland zu geben. Erinnerung verändert sich fortwährend, so Jung. Sie geht von der These aus, dass der Wandel in der Erinnerungskultur »als eine Transnationalisierung der Erinnerung« verstanden wird, »in welcher nationalspezifische bzw. soziokulturell geprägte Lesarten und Deutungsmuster in Wechselwirkung mit universalisierenden Perspektiven neu formuliert werden, um auf diese Weise die Vergangenheit für die folgende Generation auch weiterhin kognitiv, kommunikativ und emotional zugänglich zu halten.« (9 f.) Ziel der Studie ist es, »die Transnationalisierung der Erinnerung und die narrativen Strategien postmemorialer Erinnerungsgemeinschaften anhand der deutschen Erinnerungskultur nachzuzeichnen; zu fragen, wie sich Multidirektionalität und Anthropologisierung manifestieren und in welcher Form sie in narrativen Inszenierungen zum Ausdruck kommen.« (10) Der Schwerpunkt liegt auf jugendliterarischen Inszenierungen deutschsprachiger AutorInnen. Jung geht dabei von einem komplexen Mehr Ebenensystem aus, d. h. sie betrachtet auch die Produktionsbedingungen und die Ordnungsstrukturen des Systems, fokussiert sich jedoch auf den konkreten literarästhetischen Umgang des Systems mit dem »Dritten Reich«. Warum sich Jung auf Jugendliteratur beschränkt, erklärt sie damit, dass die intendierte Leserschaft bereits als dritte und vierte Generation im Zentrum des postmemorialen Wandels steht und dass Jugendliteratur bei der Darstellung gesellschaftlicher Neben- und Gegendiskurse einem eigenen diskursiven Prozess folgt, da sie nicht nur unterhalten möchte, sondern auch dazu eingesetzt wird, literarische und soziale Kompetenzen einzuüben und mit allgemeinen, gesellschaftlichen Konventionen, Werten und Normen vertraut zu machen. Jugendliteratur wird als

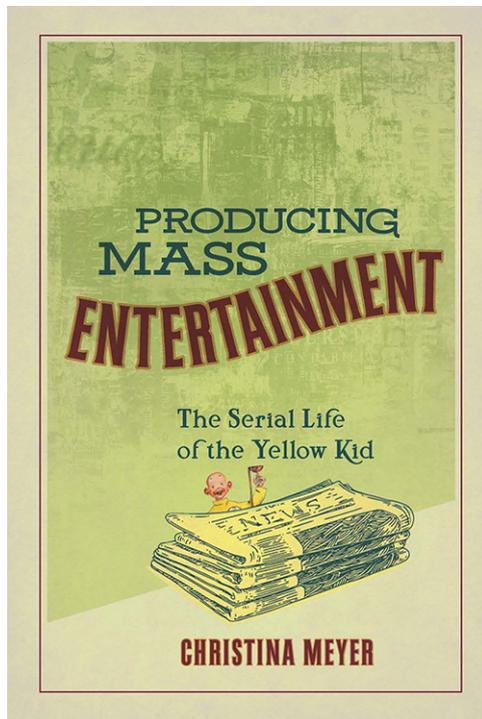
eigenständiges Symbol- und Sozialsystem gesehen, das sowohl dem literarischen als auch dem pädagogischen System nahesteht und einen eigenen jugendliterarischen Interdiskurs entwickelt. Die Verfasserin geht davon aus, dass es gegenwärtig keine solitär-nationalspezifische Erinnerungskultur an den entsprechenden Zeitraum mehr gibt, es habe sich dafür ein komplexer Fiktionalisierungsprozess entwickelt, der auf alltags-, sozial- und kulturgeschichtliches Erlebnis fokussiert. Jung, die sich in ihrer Studie unter anderem an die literatursoziologischen Konzeptionen Jürgen Links anlehnt, möchte mit diesem Werk einerseits eine systematische Bestandsaufnahme der jugendliterarischen Gegenwartsliteratur über den Nationalsozialismus und den Holocaust vornehmen und diese erinnerungskulturell und systemtheoretisch verorten, zugleich aber konkrete literarästhetische Verfahren aufzeigen, mit denen diese Themen im Rahmen einer postmemorialen Erinnerungskultur der jungen Leserschaft zugänglich gemacht werden sollen. Die Studie verbindet also die historischerinnerungskulturelle mit einer literaturwissenschaftlichen Perspektive.

Sehr hilfreich ist der von Jung umfassend beschriebene Forschungsstand, darunter einschlägige Kontroversen wie etwa die bekannte Shavit-Dahrendorf-Debatte über Verdrängungsstrategien in der Kinder- und Jugendliteratur. Da die Erinnerungskultur um Nationalsozialismus, Weltkrieg und Holocaust durch nationale, aber auch durch internationale Diskurse geprägt ist, geht die Verfasserin gleich im ersten Kapitel auf die nationale Erinnerungskultur unterschiedlicher Länder im Hinblick auf ihre inter- und transnationalen Tendenzen ein, die ab den 1990er-Jahren durch das Aufkommen des Internets verstärkt zu beobachten sind. Sie setzt sich intensiv mit der deutschen Erinnerungskultur ab 1945 auseinander, wobei sie sowohl das ost- als auch das westdeutsche Narrativ diskutiert. Im Fokus dabei stehen vor allem historio-politische und soziokulturelle Veränderungen der jüngeren Vergangenheit, die den postmemorialen Wandel begleiten. Im zweiten Kapitel setzt sich Jung mit den Herausforderungen und Problemen auseinander, mit denen sich die AutorInnen bei der narrativen Inszenierung der NS-Vergangenheit konfrontiert sehen. Sie blickt

zunächst auf das allgemeinliterarische Sozial- und Symbolsystem und widmet sich sodann den Problemen, die sich speziell bei der Jugendliteratur stellen, da diese ja immer noch gewissen pädagogischen Anforderungen genügen muss. In den vergangenen sieben Jahrzehnten sei ein Repertoire an Themen, Motiven, Strategien und Narrativen nachweisbar, mit denen man sich der NS-Lebenswirklichkeit annähere, wobei sich die Erzähltechniken durchaus wandelten. Thematisiert werden Erlebnisse untergetauchter Kinder, das Leben im Konzentrationslager und die Perspektive von ZwangsarbeiterInnen. Im dritten Kapitel gibt Jung einen schlaglichtartigen Einblick in die jugendliterarische Textproduktion der Jahre 1945 bis 1989, wobei sie auch hier wieder auf Unterschiede zwischen Ost und West verweist, es schließt sich ein Überblick über die Neuerscheinungen der letzten zweieinhalb Jahrzehnte an. Im vierten Kapitel werden acht Werke, die sich mit Verfolgung und Deportation, deutschem Alltag und NS-Erziehung, Bombenkrieg und Flucht sowie Generationenkonflikt und Spurensuche beschäftigen, hinsichtlich ihrer jeweiligen narrativen Inszenierung von Nationalsozialismus, Weltkrieg und Holocaust untersucht. Für den ersten Themenkomplex wurden Gudrun Pausewangs *Reise im August* (1992) sowie Mirjam Presslers Roman *Ein Buch für Hanna* (2011) herangezogen. Für den deutschen Alltag und die NS-Erziehung untersuchte die Verfasserin Josef Holubs *Lausige Zeiten* (1997) und Dagmar Chidolues *Flugzeiten* (2007). Bombenkrieg und Flucht sind durch Waldtraut Lewins *Marek und Maria* (2004) und Gina Mayers *Die verlorenen Schuhe* (2010) repräsentiert, und der letztgenannte Themenkomplex wurde anhand von Pausewangs *Ein wunderbarer Vater* (2009) und Presslers *Die Zeit der schlafenden Hunde* (2003) analysiert. Damit zeigt Jung unterschiedliche literarische Zugänge zur Vergangenheit auf, wie den (auto-)biografischen Roman, die (Auto-)biografie, den historischen Roman und den Gegenwartsroman. Sie kommt zu dem Schluss, dass die neuere zeitgeschichtliche Jugendliteratur kein vertieftes Wissen über den Holocaust benötige, da Empathie ausreiche, um das Geschehene verstehen zu können; meist stehe auch der Gefühls- und Seelenzustand des Protagonisten oder der Protagonistin im Zentrum.

Außerdem konnte die Verfasserin nachweisen, dass es zu einem Wandel der Topoi kam, weg von Erlösermotiven und antifaschistischen Helden hin zur Thematisierung von Flucht- und Ghetto-Erlebnissen und hin zu einer wachsenden Bedeutung von Emotionen. Dabei sei es zu einer erinnerungskulturellen Hinwendung zu Individualisierung und Subjektivierung gekommen sowie zu einer Auseinandersetzung mit historischer und moralischer Schuld. Die theoretisch gut fundierte Studie ist nicht nur sehr lesenswert, sondern stellt auch einen Meilenstein in der Beschäftigung mit Erinnerungsdiskursen in der Kinder- und Jugendliteraturforschung dar.

SUSANNE BLUMESBERGER



Meyer, Christina: *Producing Mass Entertainment. The Serial Life of the Yellow Kid*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019 (Studies in Comics and Cartoons). xxi, 239 S.

The Yellow Kid gebührt in jeder Comicgeschichte ein Ehrenplatz, gelten die Zeitungstableaux um den segelohrigen Jungen im knallgelben Nachthemd doch als Markstein der Sprechblase und frühes Beispiel einer sensationellen Verschränkung von künstlerischem Schaffen und Massenkultur. Außerhalb der Comicforschung ist

die Figur wohl kaum mehr bekannt; Monografien dazu sind rar. So erfüllt Christina Meyers Studie ein Desiderat. Unter dem sinnvollen Fokus der Serialität gelingt es ihr, ein Gesamtbild des Phänomens aufzuspannen, obwohl sie betont, dass ein solches für eine so ausufernde Figur in *einem* Buch kaum möglich sei. Angesichts der schieren Menge von Kid-Comics aus der erstaunlich kurzen Zeitspanne von 1896 bis 1899 beschränkt Meyer ihr Korpus (notwendigerweise) auf rund 40 Tableaux aus den Sonntagsbeilagen. Dennoch leistet sie eine *tour de force* durch die Verästelungen des *serial life* des Yellow Kid und beeindruckt mit Detail- und Kontextkenntnis über zahlreiche damit verzahnte Nebenquellen.

In der Einleitung führt Meyer in die Publikationsgeschichte ein und präsentiert ihre These, dass der überwältigende Erfolg des Yellow Kid auf einem *serial unfolding* beruht, das die Serialisierung in der Zeitung ebenso wie das Ausgreifen auf andere Medien umfasst. So belegt sie im ersten Kapitel, dass die Konkurrenz der Verleger Pulitzer und Hearst für den Erfolg der Comics weniger wichtig war, als oft kolportiert wird. (Hearst warb Pulitzer Yellow-Kid-Zeichner R. F. Outcault ab, worauf unter dem originalen Titel *Hogan's Alley* George Luks für Pulitzer zeichnete, Outcault sein Werk aber als *McFladdens Row of Flats* fortführte.) Die Figur entzog sich rasch jeglicher »authorial and legal control« (21) – unter anderem wurde sie besungen, im Theater gespielt und als Werbeikone zahlreicher Produkte genutzt. Befördert wurde die räumliche Verbreitung durch Technikfortschritte, wodurch man ein Bild landesweit am selben Tag abdrucken konnte, die inhaltliche Ausbreitung durch die Flachheit der seriellen Figur. Wie Meyer überzeugend zeigt, wurde The Yellow Kid als Figur der Konsumkultur zur »collectible commodity« (55). Yellow-Kid-Waren von der Spielkarte bis zum Pin »were designed to create the desire of ownership« (ebd.). Damit liegt hier ein Vorläufer von transmedialen Franchises vor.

Im zweiten Kapitel rücken die Tableaux und ihre Serialität in den Fokus. Meyer demonstriert, wie den Comics und ihrer Galionsfigur Strategien des *branching out* und der Vervielfachung eingeschrieben sind. Dazu zählen die bisher kaum beachteten Textspalten in *McFadden's Row of Flats*. Meyer

geht zudem auf die Verbindung der Tableaux-Szenen zum Vaudeville-Theater sowie den stilisierten Slang (*Bowery dialect*) ein, in dem Schreib- und Typografiefehler einen eigenen Unterhaltungswert haben. Lesegenuss kann so bei einer Einzelseite eintreten, aber ebenso (oder sogar gesteigert) bei intra- und interserieller Lektüre, wofür nicht zuletzt Elemente nach der Bestsellerformel ›Schema und Variation‹ sorgen. Zum Beispiel führte Luks Zwillinge im Kleinkindalter als Yellow-Kid-Kopien ein, die dann Outcault wiederum als Parodie der Parodie in seine Comics aufnahm – überhaupt zeichneten sich die Kid-Comics durch einen hohen Grad an Selbstreferentialität aus. Mit ihrer anarchischen Bildkomposition boten die Tableaux verschiedene Möglichkeiten zur Lese-Interaktion – etwa, ob man die Spalten mitlas oder nicht; wie die Sonntagsbeilagen als Ganzes bedienten sie die disparaten Interessen einer heterogenen Leserschaft. Trotz ihrer Vielfältigkeit beschränkt sich die gezeichnete Welt jedoch auf eine »white urban community« (114).

Im folgenden dritten Kapitel bestätigt und vertieft ein *close reading* der Tableaux von Luks und Outcault von Oktober bis Dezember 1896 die bisherigen Ausführungen. Besonders anhand der beiden Horse-Show-Episoden der beiden Künstler arbeitet Meyer die Vielschichtigkeit der Tableaux heraus, sowohl in ihren intertextuellen Referenzen als auch in den angebotenen Rezeptionsmöglichkeiten. Exemplarisch verfolgt Meyer, wie die Autoren einen mit Anspielungen aufeinander gespickten *real-fake*-Diskurs in ihren Comics mitlaufen lassen. Gerade auch der mehrdimensionale Humor verschafft den LeserInnen bei wachsendem Serienwissen durch repetitive Elemente »retroactive reading pleasure« (142).

Kapitel 4 ist Outcaults bisher unbeachteter Folgereihe *Around the World with the Yellow Kid* (mit Texter E. Block) gewidmet, deren Folgen zugleich eigenständig und in die übergreifende Reisehandlung eingebettet sind. Im Kontext der damaligen Reiseliteratur parodiert dies die *Grand Tour* junger bourgeois Männer durch Europa. Erneut werden hier die vorherigen Beobachtungen zu Erzählweise und Rezeptionsangeboten bestätigt. Auch in der neuen Kulisse steckt das Erzählen voller Unzuverlässigkeiten, viel beruht auf dem Spiel mit Wieder-

holungen, und letztlich geht es um amerikanische Verhältnisse. So wertet Meyer die Reihe als »gesture to expansion« (153) und vergeblichen Effort Outcaults, seine Schöpfung zu kontrollieren. Im Fazit geht Meyer auf zeitgenössische Kritikerstimmen ein, die *The Yellow Kid* und dessen Verbreitung geradezu verteufelten – hier wären Parallelen zum Schunddiskurs zu ziehen. Den Grund für den ›Niedergang‹ bzw. die Kurzfristigkeit des Phänomens vermutet Meyer in einer Übersättigung. Zum Abschluss zählt sie Referenzen auf *The Yellow Kid* in neueren Formaten auf und macht Vorschläge für weitere Forschung.

Meyers Studie ist hervorragend. Man könnte sogar sagen, dass sie zeigt, was eine kulturwissenschaftliche Analyse populärer Unterhaltungsformate zu leisten vermag. Dennoch sei ein kritischer Gedanke angemerkt: Die Studie unter die Leitfrage nach den Gründen für den Erfolg bzw. die Popularität der Figur zu stellen, scheint nicht ganz glücklich gewählt. Zum einen ist Erfolg ja nie restlos erklärbar. Zum anderen betont Meyer vorbildlich, keine Aussagen zur Rezeption historischer LeserInnen zu machen, sondern nur die Rezeptionsangebote am Text aufzuzeigen – die »a diffuse audience« (z. B. 50, 118 f.) befriedigen sollen. Indem dieses Publikum aber diffus bleibt, offenbart die Studie auch die Grenzen der Möglichkeiten einer Textanalyse. Darum wirkt es leicht befremdlich, wenn die ›Schundkritik‹-Stimmen, mit denen ein kleiner, wenn auch der missbilligende Teil des Publikums etwas greifbarer wird, erst im Fazit thematisiert werden. Für die Kinder- und Jugendliteraturforschung ist festzuhalten, dass dieses Publikum nur am Rand erwähnt wird. Schade ist, dass man sich für die erste Abbildung eines kompletten Tableaux bis S. 135 gedulden muss. Dafür leistet der Index wiederum gute Dienste.

Meyers aufschlussreiche Studie ist für Yellow-Kid-ForscherInnen absolute Pflichtlektüre, aber auch allen an Prozessen von Serialität, Transmedialität, Franchising, unzuverlässigem Erzählen und früher Massenunterhaltung Interessierten nachdrücklich zu empfehlen.

ALETA-AMIRÉE VON HOLZEN



Rox-Helmer, Monika: *Der historische Jugendroman als geschichtskulturelle Gattung. Fiktionalisierung von Geschichte und ihr didaktisches Potential*. Frankfurt/M.: Wochenschau Verlag, 2019 (Forum Historisches Lernen). 462 S.

Im Januar 2020 weist das Auschwitz Memorial Museum John Boynes *Der Junge im gestreiften Pyjama* für den Geschichtsunterricht zurück bzw. formuliert das so: Das Buch »should be avoided by anyone who studies or teaches factual history of the Holocaust«. Rox-Helmers Dissertation aus dem Jahr 2017 konnte diese Zuspitzung der Frage nach der historischen Genauigkeit eines zeitgeschichtlichen Bestsellers noch nicht aufgreifen. Sie hat schon in der Vergangenheit wichtige Beiträge zum Thema des historischen Jugendromans und seiner geschichtsdidaktischen Implementierung vorgelegt, darunter die Monografie *Jugendbücher im Geschichtsunterricht* (2006) und zahlreiche Aufsätze zum Thema. Seit in den 1970er-Jahren die Vorstellung überwunden wurde, dass Geschichtsunterricht rein faktenbasiert sein müsse, und man sich eher einer Position annäherte, die die Erinnerungskulturen und die Konstruktion von Geschichte in den Blick nahm, wurde auch der historische Jugendroman aufgewertet. In drei Großkapiteln (Theoretische Grundlagen, Analysen, Rückblick

und Ausblick) stellt die Verfasserin kenntnisreich und detailgenau die Fiktionalisierungsstrategien vor, die von AutorInnen für historische Jugendliteratur eingesetzt werden, um die Lesemotivation bei den Jugendlichen zu steigern. Sie zeigt dabei, dass sie sich fundiert im kinderliterarischen Handlungs- und Symbolsystem des historischen Jugendromans auskennt, nicht zuletzt, wenn sie 120 aktuelle Jugendromane analysiert, davon 20 genauer.

Im ersten Großkapitel legt sie die theoretischen Fundamente zum Thema Fiktion und Geschichte, im zweiten zu Textgattungskonventionen verknüpft sie fächerübergreifend historische und literaturwissenschaftliche Herangehensweise. Das dritte Kapitel dient einer Begriffsbestimmung der hybriden Gattung des historischen Jugendromans, wobei sie sich auf Ergebnisse der Kinder- und Jugendliteraturforschung (von Glasenapp) bezieht, die insbesondere Erzählmuster des Abenteuer- und Adoleszenzromans nachweist. Außerdem werden in Anlehnung an geschichtsdidaktische Konzepte von Jürgen Pandel die historische Referenz in den Texten, die Markierung der temporalen Differenz sowie die fiktionale Devianz untersucht.

Das vierte Kapitel dient der Entwicklung von Analyse Kriterien, die in den Kapiteln 5 bis 7 auf ausgewählte Texte der historischen Jugendliteratur angewandt werden. Hier werden sehr textnah die erwähnten Fiktionalisierungsstrategien untersucht: Ausgehend von einer genauen Titelanalyse bzw. einer Analyse der Romananfänge zeigt Rox-Helmer, wie Authentizität und Fiktionalität zusammenspielen. Dazu gehört zum einen die Analyse von bestimmten Motiven (detektivisches Narrativ, jugendliterarische Tabus, Inszenierung von Helferfiguren, Motiv der Zeitreise), aber auch die Darstellung von zeitlicher Differenz (Kapitel 6). Manchmal verliert man sich jedoch etwas vor lauter verschiedenen Untersuchungskriterien, die nicht alle gleich erhellend sind in Bezug auf das Hauptthema »Fiktionalisierungsstrategien«. Was trägt z. B. die Frage der All-Age-Ausrichtung oder der Geschlechtergerechtigkeit zu diesem Thema bei?

Originell ist das Einbeziehen von drei AutorInneninterviews (mit Gina Meyer, Kirsten Boie und Klaus Kordon) in Kapitel 7, die zeigen, welchen

Gegenwartsbezug die ProduzentInnen mit ihren Texten verknüpfen. Im letzten Kapitel werden alle Teilanalysen zusammengefasst und ansatzweise Möglichkeiten einer didaktischen Auswertung versucht, die es SchülerInnen erlaubt, zwischen sachlich orientierten Quellen und fiktionalen Texten zu unterscheiden, ohne beides gegeneinander auszuspielen. »Fiktionskompetenz« wird demnach zum »zentralen Baustein einer geschichtskulturellen Kompetenz« (418). Hier zeigt sich, dass es auch für den Geschichtsunterricht von Interesse sein kann, sich Texten mit literaturwissenschaftlichem Handwerkszeug zu nähern, um Fiktionalität würdigen zu können. Weitere konkretere Anweisungen, wie das funktionieren kann, sind vielleicht erst dann möglich, wenn auch die Rezeptionssituation genauer untersucht sein wird. Es wird bei Rox-Helmer deutlich, wie viel mehr beide Wissenschaftsfelder voneinander profitieren würden, wenn sie wirklich zusammenarbeiteten. Durch ihre Kooperation mit dem Literaturwissenschaftler Norman Ächtler lebt sie diese Zusammenarbeit schon exemplarisch vor. Insgesamt sind aber auch in ihrer Herangehensweise noch Grenzen ihres Fachgebiets erkennbar, denn sie möchte zwar die fiktionalisierten Texte für den Geschichtsunterricht »retten«, indem sie die Fiktionalisierungsstrategien schließlich doch als »notwendiges Übel« der AutorInnen zum Erreichen von LeserInnen erklärt. Sie erfasst damit aber literarische Vorgehensweisen in aktueller historischer Jugendliteratur nur ungenügend: Es geht in vielen Texten der letzten 10 bis 15 Jahre nicht nur darum, dass sich AutorInnen an die jugendlichen Lesegewohnheiten anpassen und damit nur bedingt »authentisch« sind. Ihr Ziel ist sogar eine bewusste Verunsicherung des Lesers. Man kann dies für problematisch halten, wie ja das Beispiel von *Der Junge im gestreiften Pyjama* gezeigt hat, ein Text, der Jugendlichen, die es noch nicht besser wissen können, »falsche Realitäten« vorgaukeln kann. Viele AutorInnen (und dazu gehören Kordon, Boie und Meyer nur bedingt) verwenden dazu Verfahrensweisen wie multiperspektivisches Erzählen, parabelhafte oder fantastische Plots, unzuverlässige Erzählerfiguren oder die grundsätzliche Infragestellung der Möglichkeit, überhaupt eine historische »Wahrheit« festhalten zu können bzw. ein Spiel zwischen Authentizität und Fiktion.

Und damit sind wir eigentlich über die Literaturwissenschaft doch wieder mitten in Kernfragen der Geschichtswissenschaft: Ist Geschichte Konstruktion? Rox-Helmer wehrt hier Zuspitzungen eher ab, wie sie etwa Hayden White mit dem *linguistic turn* in der Geschichtswissenschaft vornahm – vielleicht aus geschichtsdidaktischer Perspektive, deren Ziel ja keine vollkommene Verunsicherung der SchülerInnen sein darf (43 ff.).

Für ihre Arbeit wurde Rox-Helmer mit dem sektionsübergreifenden Dissertationspreis der Justus-Liebig-Universität Gießen ausgezeichnet.

ANNETTE KLEWER



Seidel, Nadine Maria: *Adoleszenz, Geschlecht, Identität. Queere Konstruktionen in Romanen nach der Jahrtausendwende*. Frankfurt/M. [u. a.]: Peter Lang, 2019 (Kinder- und Jugendkultur,- literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 114). 241 S.

Das LehrerInnen mit den besten Intentionen in ihren Klassen Texte lesen, mit denen sie die geschlechtliche Diversität fördern wollen, dabei aber manchmal Geschlechtervorstellungen nur verfestigt werden, statt Heteronormativität aufzubrechen, ist eine didaktische Banalität in deutschen Klassenzimmern. Mit ihrem Dissertations-

projekt deckt Nadine Maria Seidel an Texten der Adoleszenzliteratur auf, wie dieser Mechanismus sich aus den Texten selbst erklärt – und das bei Romanen, die eigentlich das Überschreiten von Geschlechtergrenzen im Blick haben. Sie untersucht drei verschiedene Beispiele von Transgender-Lebensweisen in Romanen, die adoleszente Figuren fokussieren (also nicht immer intentionale Jugendliteratur). Ausgangspunkt sind dafür theoretische Überlegungen zur Konstruktion von Geschlecht, natürlich hauptsächlich basierend auf Judith Butlers Thesen zur Subjektivierung des Individuums und fortgeführt in literaturwissenschaftlichen Überlegungen zum Begriff »Queerness«. In einem weiteren Kapitel widmet sich Seidel dem Thema »Maskerade« bzw. »Travestie« in der deutschsprachigen Literatur, wobei sie sich hauptsächlich auf die Untersuchungen von Gertrud Lehnert stützen kann. Die Auswahl der Textbeispiele erscheint ein wenig disparat (Christoph Martin Wieland und die Backfisch-Literatur der Jahrhundertwende um 1900), deutlich wird aber, dass die literarische Transgender-Figur immer den Erwartungen der Umgebungskultur angepasst wird und oft subversiv auftritt, wenn sie nicht als Parodie erscheint.

Zu drei verschiedenen Transgender-Figuren der aktuellen Jugendliteratur (bzw. der Literatur zu adoleszenten Figuren) untersucht Seidel dann in ihrem Hauptteil exemplarisch jeweils zwei Beispielromane darauf, inwieweit auch sie subversiv oder eher bestärkend auf die Geschlechterrollen wirken.

Am subversivsten ist überraschenderweise die Thematisierung der »Bacha Posh« in der afghanischen Geschlechterordnung: Diese Tradition fordert – zur Aufrechterhaltung einer rigiden geschlechtergetrennten Gesellschaft – Mädchen dazu auf, einen Teil ihrer Kindheit als Jungen zu erleben. Damit können ihre Väter als Erzeuger von Jungen erscheinen und ihre Mütter dürfen sich, unter Begleitung des »Bacha Posh«, freier in der Öffentlichkeit bewegen. Dabei nehmen diese Mädchen teilweise sogar zwei aufoktroyierte Geschlechtsumwandlungen vor, einmal wenn sie vom Mädchen zum Jungen verwandelt werden, dann, wenn sie sich nach ihrer ersten Menstruation wieder zurückverwandeln müssen. In den Romanen, die dieses absurde Phä-

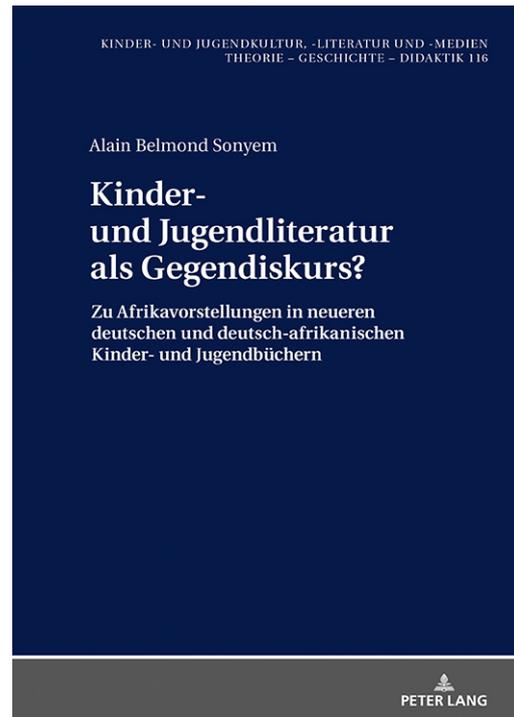
nomen für den westlichen Markt und für westliche RezipientInnen darstellen, wird eine deutliche »Entnaturalisierung« von Geschlecht vorgenommen, wie sie Judith Butler durch ihr Konzept von Subjektbildung fordert. Es wird nämlich deutlich, dass sogar die Körper, die man traditionell als *Sex* zu festen Kategorien erklärt hatte, einer Konstruktion unterliegen, sodass Identitätsprobleme der »Bacha Posh« nicht nur mit ihrem konstruierten Geschlecht, dem von der patriarchalisch orientierten Gesellschaft auferlegten *Gender* zu tun haben. Die Mädchen fühlen sich trotz ihres Körpers auch dann noch gleichzeitig als Jungen, wenn sie wieder zu Mädchen werden sollen. Hier wird ein Modell von Permeabilität von Geschlecht dargestellt, das auch unsere vermeintlich liberale westliche Sichtweise auf Geschlechter in Frage stellt.

Der zweite Komplex, die Darstellung der internen Konflikte von Transgender-Kindern und -Jugendlichen in unserer westlichen Gesellschaft, verweist nach Seidel umso stärker auf eine Verfestigung von Zweigeschlechtlichkeit: Die Transgender-Personen leiden darunter, dass sie »im falschen Körper« festsitzen, und wollen nur für sich einen Wechsel des Geschlechts, nicht aber eine Aufweichung der Grenzen. Hier unterscheiden sie sich – so zeigt Seidel – von Erwachsenenliteratur zum Thema »Transgender«. Jugendliteratur zum Thema überwindet dagegen eine »Dramatisierung des Geschlechts« (Faulstich-Wieland 2000) nicht, die Transgender-Menschen müssen explizit in ihrer Geschlechterperformanz beweisen, dass sie zum anderen Geschlecht gehören, sonst nimmt man ihre Nöte nicht ernst. Das hat die Auswirkung, dass sie zu besonders weiblichen Mädchen oder besonders männlichen Jungen stilisiert werden müssen, um eine Geschlechtsumwandlung zu rechtfertigen. Alles, sogar ihr *Desire*, also ihre sexuelle Präferenz, muss der Norm entsprechend organisiert werden. Noch schlimmer sieht es mit dem dritten Themenkomplex aus: Hier untersucht Seidel, wie die »legitimiert kämpfende Soldatin« in Adoleszenztexten auftaucht, und geht hier vor allem auf die Analyse von »Teilräumen« durch Jurij M. Lotman ein: Mädchen, die die Grenze zum männlichen Teilraum überschreiten, wurden in vergangenen Zeiten (etwa in der Kriegsliteratur für Mädchen im Ersten Weltkrieg) für diese Überschreitung bestraft.

Seidel stellt fest, dass eine ähnlich konservative Einstellung gegenüber den modernen Grenzüberschreiterinnen vorherrscht: Obwohl Frauen ja seit 2001 in der Bundeswehr dienen dürfen, wird ihnen indirekt die Beteiligung am ›männlichen‹ Kriegsgeschehen weiter verwehrt. Soldatinnen erscheinen demnach zum einen als sexuelle Bedrohung der militärischen Ordnung, zum anderen als inkompetente und emotional anfällige Versagerinnen. Dies wird nicht nur durch die von den Figuren verwendeten Diskurse vertreten, sondern auch die untersuchten Plots legen es den jungen Frauen nahe, sich doch aus dem ›männlichen Raum‹ fernzuhalten.

Seidels textnahe Analysen zeigen, wie schnell aus dem gut gemeinten Einsatz von oberflächlich geschlechterüberschreitender Adoleszenzliteratur eine Perpetuierung von Geschlechternormen werden kann. Sie sind damit ein Plädoyer für eine bessere Verknüpfung von literaturwissenschaftlich motivierter Forschung und didaktischen Überlegungen zur Überwindung von Exklusion. Hier könnte immer noch das auch von Seidel verwendete Konzept von Dramatisierung und Entdramatisierung von Geschlecht (Faulstich-Wieland 2000) einen guten Ausgangspunkt bieten.

ANNETTE KLIEWER



Sonyem, Alain Belmond: *Kinder- und Jugendliteratur als Gegendiskurs? Zu Afrikavorstellungen in neueren deutschen und deutsch-afrikanischen Kinder- und Jugendbüchern*. Berlin [u. a.]: Peter Lang, 2018 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 116). 313 S.

Als Fatih Akin *Im Juli* oder *Solino* in die deutschsprachigen Kinos brachte, ging ein kleiner Aufschrei durch seine Fangemeinde – diese Filme seien doch nicht mehr authentisch! Im Grund meinte dies, dass hier nicht derart über Migration und ihre Folgen erzählt wurde, wie sich das die Fangemeinde vorstellte. Ein solcher Authentizitätsbegriff ist in den letzten Jahrzehnten offensiv geworden: Er ist nötig, weil ihn Minderheiten zur Selbstvergewisserung benötigen, und er ist auch zu einem diskursiven Kampfbild geworden. Denn wer oder was bestimmt eigentlich, was ein authentisches Bild von dem ›Anderen‹ ist?

Dieser Grundfrage geht auch Alain Belmond Sonyem in seiner Monografie zum diskursiven Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur nach. Er analysiert nach einem einführenden Theorieteil zehn Kinder- und Jugendromane, in abwechselnder Perspektive aus deutscher und aus deutsch-afrikanischer Schreibverortung. Diese Werke mit

dem Schwerpunkt Afrika untersucht er bezüglich ihrer diskursiven Thematik und damit in Hinsicht auf ihre Positionierung im Feld der postkolonialen Literatur. Dafür nimmt er weniger die AutorInnen und die ihnen unterstellte Ferne oder Nähe zum authentischen Diskurs in den Blick, sondern die textinternen Instanzen, wie den Erzähler oder die Figuren. Das ist schon allein dafür achtenswert, weil es einen längst existenten Blickwechsel ernst nimmt, der bereits im Umgang mit der Migrationsliteratur gefordert wurde und den man beim professionellen Lesen von Kinder- und Jugendliteratur genauso ernst nehmen sollte: Nämlich, dass der Text aussagekräftiger ist als eine (vermeintliche) Biografie der jeweiligen AutorInnen. Dies ist bei dem vorliegenden Lektürekorpus von besonderer Bedeutung, da der Kinder- und Jugendliteratur, welche auf gesellschaftliche Probleme verweist, gerne eine soziologische Abbildungskraft unterstellt wird.

Eine solche Verschiebung des Literarischen auf das Soziologische weist Sonyem in den Primärtexten und ihren Rezensionen nach. Und er berücksichtigt, dass diese Verschiebung Kindern und Jugendlichen oft eine undifferenzierte und nicht immer gleichwertige Vorstellung des Lebens in den afrikanischen Ländern vermittelt.

Im Raum zwischen dem kolonialen Diskurs in der Kinder- und Jugendliteratur aus und über Afrika und seinem postkolonialen Gegenentwurf verläuft eine gut durchdachte Untersuchung, die das einzelne Werk bezüglich seiner Position im literarischen Feld einnimmt. Auf diese Weise können Antworten darauf entstehen, wie und warum sich bestimmte Afrika-Vorstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur halten und zu einer historisch-diskursiven Wahrheit über das vorgeblich authentische Afrikabild erhoben werden.

Sonyems These, dass die Kinder- und Jugendliteratur aus und über Afrika nicht ausschließlich an Kinder und Jugendliche gerichtet ist, sondern auch an die VermittlerInnen – sprich die Empfehlenden und Verbreitungsinstitutionen – erweist sich als gut begründet. Wie sehr diese Verknüpfung von AutorIn-Authentizität, literarischer AdressatIn (oft Hilfsorganisationen mit Spendenaufrufen) und dem literarischen Stoff gerade bei diesen kinder- und jugendliterarischen Texten funktioniert,

wird an dem Beispiel *Feuerherz* von Senait Mehari deutlich. Der Anspruch der Autorin, Hilfgelder für Kinder in Eritrea einzuwerben und für die Lage der KindersoldatInnen zu sensibilisieren, wird durch eine retrospektive Erzählung der Kindheit Meharis bewerkstelligt. Hätte diese Geschichte eine erfundene Protagonistin, so wäre sie noch immer drastisch genug und gäbe Einblicke in Lebenswelten, die ja tatsächlich existieren. Mit ihrem Anspruch auf Authentizität löst die Autorin aber das Problem von seinem Inhalt und koppelt es an ihre eigene Persönlichkeit. Dadurch wird sie angreifbar, weil hier die Authentizität von anderen in Frage gestellt und letztendlich als nicht-authentisch bezeichnet wird. Das macht ein Dilemma dieser Texte deutlich. Europäische Verlage und LeserInnen wollen authentische AutorInnen und deren Geschichten, gleichzeitig zementieren sie damit Stereotype und Vorstellungen, die ihrerseits von den AutorInnen bedient werden. So wird das Erzählen der Geschichten auf Variationen bereits bestehender Geschichten und der damit verbundenen kolonialen Afrikabilder beschränkt.

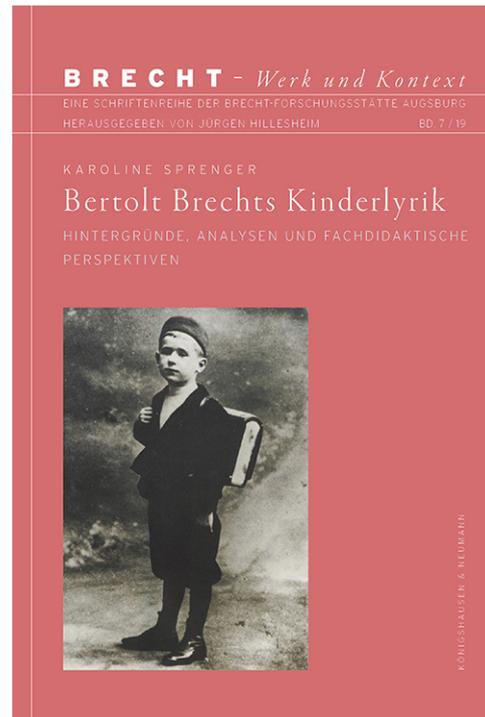
Aber es gibt auch Werke, die nicht auf den Empfehlungslisten auftauchen und die einen postkolonialen Gegenentwurf aufbauen. In diesen *anderen* Geschichten finden sich zwar ebenso diskursive Aussagen, die Exotismus, Binarität und Stereotype bedienen können. Aber, so Sonyem, die Figurenkonstellationen und die Erzählperspektive laden andererseits die LeserInnen ein, diese Bilder in Frage zu stellen. Das ist, angesichts dessen, dass es sich bei der Kinder- und Jugendliteratur noch immer um eine Literatur handelt, bei der die Ansprache der LeserIn exponiert hervorgehoben ist, keine unwichtige Beobachtung.

Die professionelle LeserIn wiederum stattet Sonyem mit einem guten Rüstzeug aus, kinder- und jugendliterarische Texte aus und über Afrika auf ihre möglichen Reproduktionen von Stereotypen und kolonialen Hierarchien hin zu überprüfen. Auf diese Weise erhalten sogar besprochene Werke, die unter postkolonialen Aspekten nicht leicht und gut zu empfehlen sind, auf der ästhetischen Ebene noch eine Chance zu einem Gegendiskurs. Diese Genauigkeit ist enorm und verdankt sich auch einer gelungenen theoretischen Verknüpfung von Foucault, Bourdieu und Ewers sowie Bhabhas

Methode des ›Treppenhauses‹, in welcher sich Meistererzählung und Gegendiskurs verbinden. Dennoch gab es bei manchen Werkanalysen einen kleinen Schauer, der mich beim Lesen nicht verließ. Denn zeitweise bekommt man durch die Betonung der Ambivalenz von Figuren das Gefühl, dass schlechte Stoffe rehabilitiert werden. In dem besprochenen Werk von Heidi Hassenmüller, *Gegen meinen Willen*, findet sich ein »Geschundene Suleika«-Motiv, von dem schon 1997 Karin Yeşilada feststellte, dass es in seiner ungebrochenen Darstellung und mit seinem Verweis auf eine singuläre und undifferenzierte außereuropäische Gesellschaft eine Rückständigkeit und Barbarei des Nicht-Europa betone. Daran ändern auch noch so selbstbewusste Figuren nichts, wenn auf der narrativen Ebene den adoleszenten LeserInnen vermittelt wird, dass sich die Frauen in einer per se afrikanisch-muslimisch-rückständigen Gesellschaft nicht befreien können oder wollen.

Was jedoch nach der Lektüre bleibt, ist Sonyems offener Zugang, der deutlich macht, wie schwer es zu bestimmen ist, was Afrika eigentlich ist, da es sich nicht um eine feststehende Größe, sondern um eine stetige Performance handelt. Wenn Fremdheits- und Eigenheitserfahrung in der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel der Geschichten aus Afrika gelingen soll, dann benötigen alle Kinder eine Vielfalt an Geschichten. Es benötigt statt eines *Writing Africa* ein *Re-Writing Africa*. Sonyems Monografie bringt eine Menge neuer schöner Geschichten über die Vielfalt dieses Kontinents nahe.

ASTRID HENNING-MOHR



Sprenger, Karoline: *Bertolt Brechts Kinderlyrik. Hintergründe, Analysen und fachdidaktische Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019 (Brecht – Werk und Kontext; 7/19). 241 S.

Bertolt Brecht zählt zweifellos zu den meistanalytierten deutschsprachigen Autoren, und zwar vor allem als Schulautor mit seinem großen Werkspektrum, aber auch speziell als Autor für Kinder. Allerdings wurden seinen Kindergedichten bisher eher Einzelanalysen und kleinere Beiträge gewidmet, aber keine Monografie. Diesem Mangel versucht Karoline Sprengers vorliegender Band, der auf ihrer Habilitationsschrift beruht, abzuhelpen. Ihre Hauptantriebe liegen sowohl in ihrer Lehrtätigkeit an der Universität wie auch an Grundschulen. Ihr Bestreben ist es – worauf auch ein Grußwort verweist – im Hinblick auf die Bedeutung von Lyrik im elementaren Schulbereich weiterführende fachdidaktische Erkenntnisse zu gewinnen. Zunächst gibt sie in einer Einleitung einen Überblick über die Beschäftigung mit Brechts Kinderlyrik, die, abgesehen von einzelnen WissenschaftlerInnen wie etwa Heinrich Kaulen, bisher nicht allzu umfassend, vor allem aber in der Auslegung recht diffus war, was nicht verwundert, denkt man allein an den ideologischen Spielraum.

Die Forschungsergebnisse der letzten 15 Jahre machten deutlich, dass Brechts Werk »eben keine Moralvorstellungen und Regeln postuliert, sondern sie im Gegenteil zur Disposition stellt und zur Reflexion über sie geradezu herausfordert« (17f.), was auch eine Neubetrachtung der Kindergedichte notwendig mache.

Sprenger versucht in ihrer Arbeit drei Ziele zu erreichen: Erstens möchte sie zeigen, dass sich Brecht schon früher als bisher angenommen mit Kinderlyrik beschäftigt hat, also schon vor 1920, zweitens möchte sie Brechts Schaffensweise und sein kinderlyrisches Werk grundlegend analysieren und drittens möchte sie das didaktische Potenzial der Gedichte für die Grundschule offenlegen. Um die Hintergründe von Brechts Schaffen, seine Anschauungen und Ziele, zu durchleuchten, geht sie weit zurück. So beschäftigt sie sich in Kapitel II mit seinen Anfängen, seinem Tagebuch von 1913, der Schülerzeitschrift *Die Ernte*, mit Brechts ersten Zeitungsbeiträgen als Gymnasiast, seinen *Augsburger Kriegsbriefen*, mit deren regelmäßiger Veröffentlichung er zum Autor einer eigenen Reihe avancierte, und überschreibt dieses Kapitel gezielt mit den kennzeichnenden Stichpunkten »Handwerk, Schreiben in Gegensätzen, Taktik, Doppelbödigkeit«. Um Brechts eigene kindliche Erfahrungen mit einzubringen, geht die Verfasserin in Kapitel III ausführlich auf dessen Kindheit und seine Schulzeit ein, die Auswirkungen auf das literarische Schaffen hatten. In diesen Zusammenhang ist auch das vierte Kapitel, »Brechts Kinder«, zu stellen: Hier wird das Verhältnis Brechts zu Kindern, speziell zu seinen eigenen und deren Müttern, sichtbar gemacht. Schließlich wurden seine Kinder zum wesentlichen Antrieb, Kindergedichte zu schreiben, und waren auch seine direkten AdressatInnen. Hinweise auf das Schicksal und die Bedeutung seiner Kinder, etwa auf seine Tochter Barbara als Sachwalterin, runden das Kapitel ab. Das längste Kapitel (V) ist den »Analysen ausgewählter Kindergedichte Brechts« gewidmet. Zuerst wird auf die früheste Lyrik Brechts, das *Kleine Lied* von 1917, eingegangen (V.2.). Es folgen Gedichtanalysen zu *Liedchen aus alter Zeit*, *Der kleine Friederich*, *Es war einmal ein Fisch mit Namen Fasch* usw. bis hin zur *Kinderhymne*, wobei die Kapitelüberschriften bereits entscheidende textcharakte-

risierende Hinweise vorgeben, etwa beim *Pflaumenbaum* »Ambivalenz und Komplexität«, bei *Die Vögel warten im Winter vor dem Fenster* »Freude am Repetieren« oder bei der *Kinderhymne* »Sand im sozialistischen Getriebe«. Das kann problematisch sein, ist aber für eine erste, zum Nachdenken anregende Orientierung sinnvoll. In einem »Kleinen Resümee« gelangt die Autorin zu dem Ergebnis, dass Brechts Kinderlyrik auffällig ambivalent sei. Dies gelte einerseits in Bezug auf die Qualität, gerade bei Gedichten, die von gesellschaftlichen Lehrsätzen geprägt seien. Andererseits findet sie bei ihm kinderliterarische Höhepunkte, etwa im Gedicht *Ulm 1592*. Überhaupt seien die Grundprinzipien des Widerspruchs und der Offenheit Wesenszüge im Schaffen Brechts, womit er nicht zuletzt das Gegenteil zur traditionellen bürgerlichen Kinderlyrik darstelle, also etwa zu Bernd Lunghard, Josef Guggenmos, Hans Manz. Bei aller offensichtlichen »Unterminierung« der überkommenen Kinderlyrik durch Brecht würde ich dieser Feststellung nur bedingt zustimmen, da Ansätze von Verfremdungen, von kritischen Infragestellungen usw. selbst bei den genannten Autoren vorhanden sind. Die Offenheit und die Vielschichtigkeit von Brechts Kindergedichten sieht Spengler als wesentliche Voraussetzung für deren Relevanz schon im Grundschulunterricht.

Diesem Aspekt ist das letzte Kapitel gewidmet, das einen weiten Bogen spannt: von der Bedeutung der Lyrik im Unterricht allgemein und der Texterschließung als konstruktivistischem Zugang zur Welt über die Schwierigkeiten und Potenziale von Brechts Kinderlyrik bis hin zu didaktischen Umsetzungsmöglichkeiten, hier dem Literarischen Gespräch. Dabei stellt sie mit Recht fest, dass Kinder – nach einem Wort Kafkas – die Säle eines Schlosses erkunden müssten, aber eben längst nicht alle; denn darin liege ein Hauptgrund, warum ihnen die genuine Neigung zu Lyrik manchmal schnell abhandenkomme. Die Fülle an alternativen methodischen Vorschlägen kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die notwendige Entscheidung für ein bestimmtes Vorgehen im konkreten Unterrichts- bzw. Prüfungsfall für die Lehrenden letztlich doch zusätzliche Hürden aufbaut. Insgesamt verwundert es, dass Sprenger ganz wesentliche Brecht-Literatur nicht mit einbezo-

gen hat, sowohl grundlegende zum Autor selbst, weitere von der Brechtspezialistin und Deutschdidaktikerin Gudrun Schulz oder von Carl Pietzker und Franz-Josef Payrhuber, als auch diskussionswürdige und ergänzende fachwissenschaftliche bzw. didaktische Beiträge zu den einzelnen Gedichten, ob zum *Kirschdieb* (E. P. Müller, Kuhlmay), zum *Pflaumenbaum* (Drews, Kretschmer, Waldt, Gorf u. a.), zum *Schneider von Ulm* (Bräutigam, Gorf u. a.), zu *Die Vögel warten im Winter vor dem Fenster* (Bohusch, Watzke), zum *Schmutzkind* (Benjamin u. a.) usw., von den zahlreichen, oft sehr ergiebigen Bearbeitungen in Lehrerhandbüchern ganz abgesehen. Auch die Beachtung des Metaphernverständnisses bei Kindern, mit dem sich der Rezensent am Beispiel von Brechts *Eisen* schon 1979 auseinandergesetzt hat, wäre für Unterrichtsplanungen nicht unwesentlich. Damit soll der Nutzen der Arbeit nicht entscheidend geschmälert sein, denn die Autorin hat immerhin das vollständige kinderlyrische Werk Brechts berücksichtigt, auch die verstreut erschienenen Gedichte, und gleichzeitig ein wirkungsvolles Plädoyer für Lyrik, speziell diejenige Brechts, in der Grundschule gehalten.

KURT FRANZ



Uhlig, Bettina / Lieber, Gabriele / Pieper, Irene (Hg.): *Erzählen zwischen Bild und Text*. München: kopaed, 2019 (IMAGO; 6). 416 S.

Ein Mammutunternehmen von weit über tausend Seiten in drei Bänden wird der Forschungsverbund IMAGO nach Abschluss des Projekts gestemmt haben, und das allein für die Bereiche Kunstpädagogik und Kunstdidaktik. Da kann man sich vorstellen, welchen Stellenwert die Narratologie als Forschungsfeld inzwischen einnimmt. Der vorliegende Band besticht durch die Vielfalt der Aspekte, enthält außer den Vorträgen der Tagung von 2016 weitere Beiträge und als umfangreichsten Artikel den Wiederabdruck von Ansgar Nünning's »Wie Erzählungen Kulturen erzeugen« von 2013. Die Tagung hatte sich zur Aufgabe gemacht, Deutsch- und Kunstdidaktik miteinander ins Gespräch zu bringen. Auf einem Viertel des Gesamtumfangs kommen im ersten Teil die Kulturwissenschaften, die Kunstgeschichte und die Erziehungswissenschaft zu Wort; es ist nicht ersichtlich, warum hier die Literaturwissenschaft fehlt. Einleitend stellt Wulf zum wiederholten Mal seine Forschungen der Berliner Ritual- und Gestenstudie vor. Die Kunstgeschichte ist mit Beiträgen über Leonardo da Vinci (Heinen) und den Severinzyklus in Köln (Steinmann) vertreten. Der für die

Didaktik wichtige erziehungswissenschaftliche Aspekt kommt leider nur in einem Artikel zur Geltung. Die Frage nach der Bedeutung des Erzählens im Kontext neuer Lernkulturen gerät bei Fahrenwald hinter der Diskussion über den Unterschied zwischen dem wissenschaftlichen Wissen und dem Erfahrungswissen stark in den Hintergrund.

Im zweiten Teil geht es an konkreten Beispielen um das Erzählen im Spannungsfeld von Bild und Text in kinder- und jugendliterarischen Werken: Kiplings *Dschungelbuch* (Oetken), Wiesners *Herr Schnuffel* (Hoffmann), die Rolle der Typografie (Vach) und ein an Beispielen belegtes sehr differenziertes narratologisches Modell der Bilderbuchanalyse (Hopp). Im dritten Teil beschäftigen sich drei Beiträge mit dem Erzählen im Comic (Leibbrand, Giesa, Haase), im vierten zwei mit wortlosen Bilderbüchern (Lieber, Scherer / Schröder). Bevor das Schlusskapitel »Kinder erzählen in Bildern und Texten« ins Zentrum der Didaktikforschung führt, erläutern fünf IllustratorInnen anhand einiger Bilder ihr Verfahren der ›Textbebilderung‹. In der sehr anregenden Analyse des *Dschungelbuchs*, speziell der Illustrationen von Baltscheit und Blau sowie der Disney-Filme, vermisst man einen Blick auf die lesenden oder sehenden Kinder. Man fragt sich nach der Funktion im Tagungskonzept »Didaktik«. Gerät der Beitrag nur wegen der irrtümlichen Meinung dorthin, dass Kinder- und Jugendliteratur per se nicht zum Forschungsbereich der Literaturwissenschaft gehöre, sondern zur Literaturdidaktik? Ihr Vorgehen ist allemal konsequenter als die verordneten ›didaktischen Ausblicke‹ am Schluss der meisten Beiträge im zweiten und dritten Teil. »Dass die Typografie in didaktischen Kontexten Beachtung finden sollte, [...]« (195) – so oder ähnlich lauten die didaktischen Anteile an den Aufsätzen. So arbeitet man den falschen Vorurteilen über die Bedeutung der Didaktik in die Hände! Das spricht nicht gegen die Qualität der Arbeiten, nur wird die Didaktik hier tatsächlich zum ungeliebten Anhängsel.

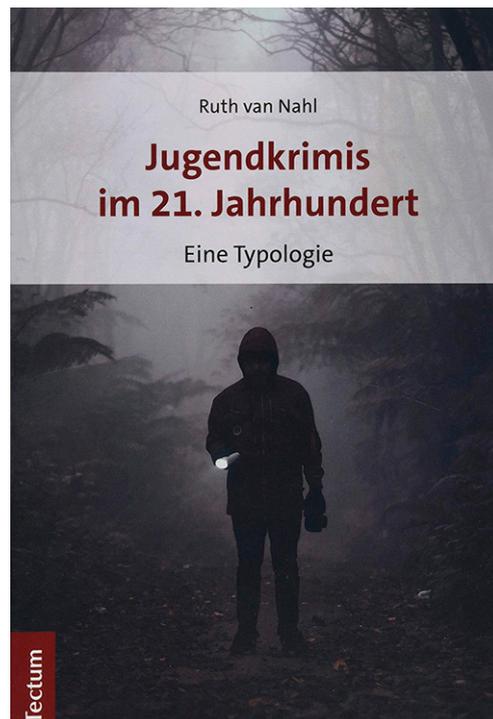
Es gibt zum Glück erfreuliche Gegenbeispiele. Nicht ohne Grund arbeiten viele BeiträgerInnen mit empirisch erhobenen Daten, mit Gesprächs- oder sogar Videoprotokollen (Hoffmann, Scherer / Schröder, Uhlig, Becker, Fortuna, Kittelmann). Dabei haben sich die technischen Möglichkeiten

zur Präsentation der Bilderbücher in den letzten Jahren ständig verbessert. Die Arbeit mit Klassen oder auch nur kleineren Gruppen (etwa mit dem Episkop oder mit Dias) war im Vergleich zum Bilderbuchkino (vgl. Hoffmann) äußerst beschwerlich. Für die Dokumentation in der vorliegenden Veröffentlichung bleibt das Problem aber trotz der üppigen Bebilderung bestehen, besonders wenn es um wortlose Bilderbücher geht. Scherer / Schröder sind gezwungen, den Lesenden vier Seiten lang zu beschreiben, was sie nicht sehen: das *Rotkäppchen* von Serras (2011). Selbst bei den drei Abbildungen ist man nicht immer sicher, ob es sich um Doppelseiten oder um Teile handelt. Noch schwieriger wird das bei *Die Torte ist weg* von Tjong-Khing (dt. 2006); wieder müssen die nicht abgebildeten Seiten beschrieben werden, was allerdings den Vorteil hat, auf ein grundlegendes Problem des Experiments hinzuweisen. Das Protokoll über die Kommentare von drei Kindern macht deutlich, dass sie gar nicht erzählen, sondern im Wesentlichen nur Dinge auf den Bildern zeigen und diese benennen, was nicht dem Titel des Beitrags entspricht: »Erzählen im und auf dem Rücken von Bildern«. Ist der Versuch also gescheitert? Genau auf dieses Problem macht Becker in ihrer kritischen Analyse der Bildergeschichte aufmerksam. Am Beispiel einer Vater-und-Sohn-Geschichte zeigt sie, wie der in den Schulen beliebte Erzählanlass eher zu »einer Bilderbeschreibung denn einer Bildererzählung« führt (368), oder um es mit dem Titel des Beitrags von Uhlig zu sagen: »Da, Da und Da«. Auch sie stellt die Ergebnisse ihrer empirischen Untersuchungen zum wortlosen Bilderbuch vor, hier dem Sonderfall der unübersichtlichen Bilder, speziell der Wimmelbücher, deren Ahnen sie in den Höhlenmalereien ausmacht. Im Zentrum ihres Interesses stehen die fokussierte und die defokussierte Wahrnehmung: Schauen die Kinder zunächst das ganze Bild an oder ein Detail? Der Beobachtungsauftrag lenkt jedoch auf Letzteres! Glas und Kittelmann widmen sich der Kinderzeichnung; Letztere berichtet nach sehr differenzierter Darstellung der Forschungsgeschichte über das Schreiben zu einer Geschichte von Franz Hohler. Fortunato beobachtet sechs SchülerInnen einer dritten Klasse beim Sprechen und Schreiben über ein Bild von Hockney. Der entscheidende Aspekt

des Beitrags (und genau so auf den Literaturunterricht zu übertragen): Deutungen und Interpretationen entstehen im kunstpädagogischen Gespräch, wobei die Perspektivenübernahme für das Sinn-Verstehen von zentraler Bedeutung ist. Die fünf Werkstattberichte der IllustratorInnen (Janssen, Jaromir, Kuhlmann, Blau, Krömer) dienen vor allem der Einsicht, in welcher verschiedenartigen Weise über den Schaffensprozess gesprochen werden kann. Besonders dankbar ist man für den einfühlsamen Bericht von Jaromir über sein Korczak-Buch.

Leider entgehen einige Beiträge nicht dem gängigen Verfahren, eine eigene Terminologie zu entwickeln und gegen eine frühere zu ersetzen, ohne dass das in der Sache zu neuen Erkenntnissen führt. Manchmal ist man geneigt, Nünning zuzustimmen, der ein Bild (etwa die Gebrauchsanweisung für die Montage eines Schrankes) für effektiver hält als die »sprachliche Erzählung«; es eigne sich als Handlungsanweisung besser als ein sprachlich elaborierter Text (20). Ist man auch bereit, sich in die Fachterminologie hinein zu quälen, ist man doch verstimmt, wenn der ›Innovations‹druck offenbar so stark wird, dass man zur »absenten Zeitlichkeit« greifen muss (Kittelmann 392). Nur in einer Hinsicht herrscht auffallende Stereotypie: wenn etwas ›in den Blick zu nehmen‹ ist.

HEINZ-JÜRGEN KLEWER



Van Nahl, Ruth: *Jugendkrimis im 21. Jahrhundert. Eine Typologie*. Baden-Baden: Tectum, 2019. 316 S.

Dem Genre des aktuellen Jugendkrimis eine Monografie zu widmen, erscheint ob der Menge an Publikationen äußerst sinnvoll, ebenso im Hinblick auf die Vielfalt wie in Bezug auf die Erzählweise bezüglich Spannungsaufbau, Handlung sowie Figurencharakteristik. Ruth van Nahl legt schon zu Beginn ihre Überzeugung offen, »dass moderne Jugendkrimis nicht nur ein vielgelesenes, sondern auch ein facettenreiches und anspruchsvolles Genre bilden, das eine genaue Untersuchung verdient und den Tatbestand der Trivialität nicht erfüllt« (15). Die vorgelegte Typologie basiert auf einer differenzierten Analyse von mehr als fünfzig Werken (davon neun Reihen) vornehmlich aus dem englischsprachigen Raum (von Eireann Corrigan, Charlie Higson, Anthon Horowitz, Andrew Lane, Andy McNab und Robert Rigby, Shane Peacock, Gordon Reece, Kathy Reichs, Nancy Springer), aber auch deutsche (von Günther Bentele, Olaf Büttner, Knut Krüger, Ulrike Rylance) und schwedische (von Ritta Jacobsson) Produktionen wurden berücksichtigt.

Der Analyse ist das mehrteilige Kapitel »Kriminalliteratur als Teil der Kinder- und Jugendliteratur« vorangestellt, in dem der Versuch unternommen

wird, die Forschungsliteratur seit den 1970er-Jahren in den Bereichen der Kinder- und Jugendliteratur, der Kriminalliteratur und zu den narratologischen Aspekten zu kompilieren. Diese ›Verankerung‹ in der Forschungsliteratur macht diese Monografie als gedruckte Dissertation erkenntlich, sie wurde 2016 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommen. Das interessante Vorhaben, die Geschichte des Genres und die Entwicklung der theoretischen Diskussion zum Genre im britischen, US-amerikanischen, deutschen sowie schwedischen Raum vergleichend zusammenzufassen, bleibt ob des Hauptanliegens der Analyse allerdings oberflächlich und historisch nicht immer präzise nachvollziehbar. In Bezug auf die Narratologie werden unterschiedliche Terminologien präsentiert, wobei der Diskurs über die passenden Bezeichnungen und Zuordnungen zwar angesprochen wird, diese für die folgende Analyse aber nicht konkretisiert werden.

Für ihre Typologie des Jugendkrimis (bis auf eine Ausnahme alle nach 2000 erschienen) wählt Ruth van Nahl als distinktes Klassifizierungselement »die Darstellung der drei zentralen Figuren eines Krimis: Ermittler, Opfer und Täter. Sie können sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Strukturebene in unterschiedliche Varianten eingeteilt werden, die im Zusammenspiel die Abgrenzung eines eigenständigen Subgenres des Jugendkrimis begründen« (76). Aus der Differenzierung der drei zentralen Figuren, aber auch unter Berücksichtigung narratologischer Aspekte und des Handlungsverlaufes ließen sich einige Subgenres analytisch belegen:

Als Detektivromane werden Texte bezeichnet, in denen die Ermittlung des Täters im Fokus steht, sowie jene, die sich an den typischen Elementen des Detektivromans und dessen schematischem Handlungsverlauf orientiert. Dabei differenziert sich noch der schablonenhafte Jugendkrimi mit einer nicht charismatischen Ermittlerfigur (z. B. der/die GelegenheitsdetektivIn) und dem Fehlen einer vollständigen Aufklärung in einer weiteren Gruppe von Texten, bei denen die ermittelnden Figuren in der Tradition von Sherlock Holmes stehen. Folgende Varianten seien sichtbar: Holmes selbst (z. B. als Kind oder als Nebenfigur), ein Detektiv mit ähnlichem Namen und ähnlichen Eigenschaften

bzw. ein Detektiv mit ähnlichen Eigenschaften und/oder ähnlicher Erscheinung ermittelt im Kriminalfall. Die Figur des Detektivs fasziniert noch immer, und die Krimis »präsentieren gleichzeitig starke, unabhängige Frauenfiguren, die das Klischee, große Detektive seien stets männlich, widerlegen« (128).

Den Agententhriller stellt die Autorin als einen weiteren Typus vor, wobei hier die ermittelnde Figur mit einem Auftrag für den Geheimdienst (manchmal auch ohne Auftrag) das Verbrechen recherchiert. Als Vorbild für viele der jugendlichen Agenten (zwischen neun und 20 Jahren) beiderlei Geschlechts könne Ian Flemings James Bond ausgemacht werden, der die positive Seite des Spions verkörpere. Die jugendlichen Agentenfiguren »Alex Rider«, »Young Bond«, »Boy Soldier« und »Young Sherlock Homes« analysiert van Nahl anhand der Aufträge in den Einzelbänden. Sie identifiziert in den jeweiligen Buchreihen individuelle Figurenzeichnungen und differente Beurteilungen des Geheimdienstes.

Die weiteren beiden Typen kennzeichneten neben der Krimihandlung vor allem der Fokus auf die innerpsychischen Vorgänge, einerseits mit Fokus auf die Ermittlerfigur (»Psychologische Jugendkrimis – Ermittlerfokussiert«) und andererseits mit Fokus auf den Täter (»Psychologische Jugendkrimis – Täterfokussiert«). Bei beiden werden die jeweiligen Figuren realitätsnah mit ihrer Gefühlswelt gezeichnet, zeigen individuelle Charakteristika und private Momente.

Als letzter Typus werden jene Texte zusammengefasst, die das Genre des Krimis mit anderen Genres verbinden – z. B. Science-Fiction bzw. historischer Roman, wobei hier zwei Beispiele (von Kathy Reichs und Günter Bentele) analysiert werden.

Ruth van der Nahls typologisierende Analyse zeigt deutlich die Bandbreite des Erzählens von Verbrechen und deren Aufklärung in der Jugendliteratur. Ob sich ihre vorgeschlagene Typologie für die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Jugendkrimi bewährt, können weitere Forschungen zeigen.

SABINE FUCHS



Wietersheim, Annegret von: »Später einmal werde ich es dir erzählen«. *Leerstellen in der Kinder- und Jugendliteratur der 1950er Jahre*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019 (SEKL. Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur / Studies in European Children's and Young Adult Literature; 7). 219 S.

Die Arbeit setzte sich zum Ziel zu untersuchen, ob und wenn ja, auf welche Art und Weise Vorfälle in der NS-Zeit in der Literatur der 1950er-Jahre verschwiegen wurden und wie die Wirklichkeitskonstrukte in den 1950er- und 1960er-Jahren in der Kinder- und Jugendliteratur im (west-)deutschen Raum aussahen. Damit greift die Autorin ein Thema auf, mit dem sich auch die israelische Kulturwissenschaftlerin Zohar Shavit seit langer Zeit intensiv beschäftigt. Einleitend bietet Annegret von Wietersheim einen sehr persönlichen Einstieg, der sich auf das Coverfoto des Bandes bezieht und auf eine Fotografin verweist, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft ins Exil gezwungen worden war. Im Elternhaus der Verfasserin war diese Frau präsent und sehr willkommen; über ihre Erlebnisse während der NS-Zeit wurde jedoch nicht gesprochen: »Das Coverbild, auf den ersten Blick nicht mehr als eine kleine technisch perfekte Studie, kann nun in seinem Bezugsrahmen wahrgenom-

men werden. Die Leerstellen darin sind der Bruch im Leben einer jüdischen Emigrantin und das Schweigen einer deutschen Familie zu ihrer vom NS-Terror beschädigten Biographie« (14). Bereits der Titel, ein Zitat aus einem der untersuchten Werke – Johanna Böhm's *Vrenelis großes Vorbild* (1956), zeigt, dass die Erwachsenen bewusst Lücken in ihren Erzählungen über Holocaust, Judenverfolgungen, Nazivergangenheit und Schuld gelassen haben. Die Verfasserin stützt sich bei ihrer Arbeit auf die These von Sabine Bode, der gemäß sich die zwischen 1930 und 1956 Geborenen ihrer traumatischen Erlebnisse während der frühen Kindheit oft nicht bewusst sind bzw. sie perfekt verdrängt haben. Diese Sprachlosigkeit bzw. Tabuisierung wurde an die nächsten Generationen weitergegeben. Laut Aleida Assmann dauert es zwei Generationen, bis das intergenerationelle Schweigegebot von der Jugend gebrochen wird. Der Verfasserin des vorliegenden Bandes ist nun daran gelegen zu überprüfen, wie sich dies in der Kinder- und Jugendliteratur abgebildet hat. Sie geht den Fragen nach, welche Wirklichkeit vermittelt wurde oder welche Leerstellen auffallen. Zunächst jedoch gibt sie einen Überblick über den derzeitigen Forschungsstand und erläutert den Begriff »zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur«. Anschließend skizziert sie die westdeutsche Nachkriegssituation, geht kurz auf die ›Schmutz- und Schunddebatte‹ ein und belegt anhand mehrerer Werke, dass es keine ›Stunde Null‹ in der Literatur gegeben hat.

Für ihre Untersuchung zieht von Wietersheim weniger bekannte, aber auch berühmte Werke der westdeutschen Kinder- und Jugendliteratur heran, insgesamt 17, darunter eine Übersetzung aus dem Niederländischen und ein Buch aus der deutschsprachigen Schweiz. Ein Auswahlkriterium dabei ist, dass die Werke nicht explizit über die Zeit zwischen 1933 und 1945 aufklären wollten, sondern primär als Unterhaltungsliteratur konzipiert waren. Der Zeitrahmen liegt zwischen den späten 1940er- und den frühen 1960er-Jahren: Gerade deshalb seien »die darin enthaltenen zeitgeschichtlichen Indizien ein umso genaueres Hinsehen wert« (41). Um ihre These, »Die Gesamtheit der darin beschwiegenen [sic!] oder auch angesprochenen Aspekte des Nationalsozialismus und seiner

Folgen spiegelt die Phasen des literarischen und gesellschaftlichen Diskurses der Nachkriegsjahre wider« (41), stützen zu können, untersucht sie Werke, die sich an zehn- bis vierzehnjährige LeserInnen richten, und ordnet sie den Themen »Krieg«, »Judenverfolgung«, »Flucht und Vertreibung«, »Heimkehrer, Wiederaufbau, Wirtschaftswunder« zu. Jeder Text wird nach einer strengen Systematik untersucht, zunächst hebt die Autorin relevante inhaltliche Aspekte hervor, beschreibt historische Hintergründe und stellt eine Verbindung mit der Gesellschaftsgeschichte her. Sie achtet auch auf stilistische Gestaltungsmerkmale wie Erzähltechnik, die syntaktisch-semantische Beschaffenheit des Textes und die Verwendung sprachlicher Bilder. Durch die sprachliche Analyse ausgewählter Passagen versucht die Verfasserin darzustellen, »welche Kriegs- und Nachkriegserfahrungen zunächst eisern beschwiegen [sic!] werden müssen, was vorsichtig angedeutet und was am Ende des Jahrzehnts endlich ausgesprochen werden kann« (43). Im Rahmen des Kapitels »Vertreibung, Flucht und Ankunft im Westen« untersucht von Wietersheim die Romane *Die Arche Noah* (Margot Benary-Isbert, 1948), *Der Ebereschenhof* (Margot Benary-Isbert, 1949), *Alles wegen Gisela* (Berta Schmidt-Eller, 1953), *Hummel und das Zwillingsskrönchen* (Marianne Eckel, 1956) und *Das Jahr der Wölfe* (Willi Fähmann, 1962). Bei diesen Werken wurde meist der politische Kontext von Flucht und Vertreibung ausgeblendet, eine Ausnahme dabei ist *Das Jahr der Wölfe*: Hier werden persönliche Schuld und Verstrickung im NS-Kontext explizit thematisiert.

Im darauffolgenden Kapitel »Judenverfolgung und Holocaust« zieht sie die Werke *Sternkinder* (Clara Asscher-Pinkhof, 1946; dt. 1961), *Stern ohne Himmel* (Leonie Ossowski, 1958), *Die Verfolgten* (Alfred Müller-Felsenburg, 1959), ... *und alle gingen vorüber* (Nikolai von Michaelowski, 1961) sowie *Damals war es Friedrich* (Hans Peter Richter, 1961) heran. In einem Exkurs über Euthanasie untersucht sie das 1957 erschienene Werk *Jan und das Wildpferd* von Heinrich Maria Denneborg. Die Themen Judenverfolgung und Holocaust wurden in der öffentlichen Diskussion lange ausgeblendet, so wurden die Bücher *Stern ohne Himmel* und *Sternkinder* lange Zeit ignoriert.

Unter der Überschrift »Krieg« analysiert die Verfasserin die Romane *Die Kinder aus Nr. 67* (1932–1947) und *War Paul schuldig?* (1945) von Lisa Tetzner sowie *Guisepe und Maria* (1955) von Kurt Held, und im letzten Kapitel »Heimkehrer, Wiederaufbau, Wirtschaftswunder« beschäftigt sie sich mit den Texten *Abel und Anabella* (Hannah Stephan, um 1959), *Vrenelis großes Vorbild* (Johanna Böhm, 1956) und *In der Taiga gefangen* (Karl Hochmuth, 1954). »Scham- und schmerzbesetzte Erlebnisse werden in mehreren der untersuchten Bücher ausgeblendet« (197), so die Verfasserin gegen Ende ihrer Studie. Vergewaltigungen, psychische Demütigungen und Kriegserlebnisse würden nicht thematisiert. Die fehlenden Väter seien oft durch die Großelterngeneration ersetzt worden. Selbst Hans Peter Richter spricht in *Damals war es Friedrich*, einem Roman, der die NS-Zeit sehr kritisch betrachtet, nicht direkt vom Holocaust. In den meisten Werken werde Hitler nicht namentlich erwähnt. Neben diesen »Leerstellen« entdeckt die Autorin auch noch »semantische Relikte der nationalsozialistischen Ideologie« (199). Immerhin, so resümiert von Wietersheim, gab es bereits in den 1950er-Jahren zahlreiche Texte, die die Möglichkeit boten, sich die offiziell weithin tabuisierte Vergangenheit zu vergegenwärtigen.

SUSANNE BLUMESBERGER