

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

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

2021

KLÄNNGE

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

2021

**HERAUSGEGEBEN VON GABRIELE VON GLASENAPP, CHRISTINE LÖTSCHER,
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 | Christine Lötscher | Emer O'Sullivan |
Caroline Roeder | Ingrid Tomkowiak

Redaktion:

Beiträge: Gabriele von Glasenapp | Christine Lötscher |
Emer O'Sullivan | Caroline Roeder | Ingrid Tomkowiak

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

ISSN 2568-4477

© 2021 Gesellschaft für Kinder- und
Jugendliteraturforschung | GKJF

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 weiterzu-
verbreiten. Folgende Bedingungen sind dabei zu beachten:
Die Namen der Autor:innen und der Rechteinhaber:innen
müssen genannt werden, ein Link zur Lizenz muss eingefügt
werden und es muss angegeben werden, ob Änderungen
vorgenommen wurden. Das Werk darf nicht für kommerzielle
Zwecke verwendet werden. Weitere Informationen unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

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

Mitglieder des Wissenschaftlichen Beirats:

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
Assoc. 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. Mareile Oetken, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Assoc. Prof. Dr. Melek Ortabasi, Simon Fraser University,
Burnaby
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 Schmidler, 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, Universität Bielefeld
Assoc. Prof. Dr. Lies Wesseling, Maastricht University

Inhalt

- 5 **EDITORIAL** (deutsch)
8 **EDITORIAL** (english)
- 10 **BEITRÄGE**
- THEMA: KLÄNGE
- 11 Heidi Lexe:
Seiten aufschlagen. Saiten anschlagen
Formen und Funktionen eines literarischen Soundtracks
Open the Book, Strike Up the Music
Forms and Functions of a Literary Soundtrack
- 25 Lars Oberhaus | Mareile Oetken:
Das Bilderbuch als Klangmedium
Ästhetische, wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven
The Picture Book as a Sound Medium
Aesthetic, Scientific and Artistic Perspectives
- 36 Ulrike Kristina Köhler:
Talking to the Holy Spirit and Growling with the Bears
Singing Child Characters in Eighteenth-Century Hymn Books for Children
- 51 Matthew Roy:
The Guiding Hand
Hidden Adult Authority in Children's Piano Music
- 66 Andreas Wicke:
Vom Mozartbuch für die Jugend zu Little Amadeus
Das Mozart-Bild in Kinderliteratur und -medien
From The Mozart Book for Youth to Little Amadeus
The Image of Mozart in Children's Literature and Media
- 79 Amrei Flechsig:
Beethoven und Mozart als Helden der Jugend?
Über Komponistenbiografien in sowjetischen Jugendbüchern
Beethoven and Mozart as Heroes for the Young?
Composer Biographies in Soviet Youth Literature
- 93 Heiko Strunk:
Lyrikline
Die Stimmen der Dichter:innen im Internet – ein Selbstporträt
Lyrikline
Poets on the Internet in Their Own Voices
- BEITRÄGE AUS GESCHICHTE UND THEORIE
- 100 Maren Conrad:
Was sich der Wald erzählt von Gustav zu Putlitz
Überlegungen zu ›prekären Literaturen‹ und ›prekärem Wissen‹ einer Kinderliteratur um 1850
Gustav zu Putlitz's What Was Said in the Woods
On ›Precarious Literature‹ and ›Precarious Knowledge‹ in Children's Literature around the 1850s
- 113 Petra Josting:
Hört zu!
Kinder- und Jugendliteratur im Rundfunk der Weimarer Republik und der NS-Zeit
Listen!
Children's and Youth Literature on the Radio during the Weimar Republic and the Era of National Socialism
- 127 Ute Dettmar:
Kindsein – Erinnern – Erzählen
(Selbst-)Beschreibungen von Kindheiten in ›Wendezeiten‹ in erinnerungskultureller und generationeller Perspektive
Recalling and Retelling Childhood
The (Self)Depiction of Childhood during German Reunification from Memory Culture and Generational Viewpoints
- 142 **REZENSIONEN**

Editorial

Kinder- und Jugendliteratur und ihre Medien sind stets auch eine Symphonie bzw. Polyphonie von Klängen. Bereits das Wort »Klänge« stimmt in diesem Zusammenhang ein ganzes Konzert von Assoziationen an. Der Begriff führt zu einem Spektrum an Hörphänomenen, die die komplexen Bereiche Laut/Ton, Wort/Sprache und Musik sowie Geräusche jedweder Art umfassen. Eine Beschäftigung mit dem Thema impliziert die Auseinandersetzung mit Fragen der Sinneswahrnehmung(en) ebenso wie mit solchen der Klangkunst, sei es in klassischer, experimenteller oder populärkultureller Ausprägung. Die Bandbreite literarischer Klänge erstreckt sich von den vielgestaltigen Aspekten des Lyrischen (des Liedes, der Lyrics etc.) über Fragen intermedialer Referenzen, die sich an Texten ablesen lassen, bis hin zum spezifischen Sound und Soundtrack in Kinder- und Jugendmedien. Dabei tönt und dröhnt es nicht allein aus jugendliterarischen Werken, Klänge werden beispielsweise auch in Bilderbüchern hörbar. Politische wie ideologische Botschaften klingen nicht nur in Komponist:innenbiografien an, es kommen auch narratologische Fragen ins Spiel, wenn von der Erzählstimme, einem kindgemäßen Ton oder vom schnellen Beat eines Romans die Rede ist. Klänge werden durch Sprachmelodien eingewoben, durch fremdsprachliche Zitate eingespielt, durch montierte und collagierte Geräusche dem Text unterlegt. In Klängen bildet sich zwitschernd und rauschend Natur ab, während die (literarische, komponierte) Symphonie der Großstadt den Metropolen ein Sound-Denkmal setzt.

In medialen Kontexten – im Bereich der Hör- wie in Bildmedien – spielen Klänge ebenfalls eine zentrale Rolle und damit auch die Zusammenhänge zwischen Klang und Medien bzw. Medienentwicklung im Spiegel aller kinder- und jugendmedialen Produkte und Praktiken.

Der fünfte Jahrgang des *Jahrbuchs der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* stellt das Thema Klänge in den Mittelpunkt, um historische wie gegenwärtige Dimensionen dieses komplexen Gegenstands in den Blick zu nehmen. Sieben Beiträge behandeln die vielfältigen Implikationen dieses Themenkomplexes sowohl aus theoretischer als auch gegenstandsorientierter Perspektive in seinen unterschiedlichen Gattungsschwerpunkten wie medialen Gestaltungsformen und diskutieren zugleich ihre Bedeutung für die heutige Kinder- und Jugendmedienforschung.

Zum Inhalt

Heidi Lexe leuchtet den Raum aktueller jugendliterarischer Texte aus und geht der Bedeutung von popmusikalischen Referenzen, insbesondere von Filmmusik, nach. Bei diesem Rückgriff auf musikwissenschaftliche Überlegungen wird nicht allein die Intermedialität der Filmmusik im Zusammenspiel von filmischer und musikalischer Narration untersucht, sondern ebenso die Bedeutung des Soundtracks im weiteren Sinne. Herausgearbeitet wird zudem, dass sich eine Tonspur auch dort in der Literatur findet, wo gesprochen wird. »Das Bilderbuch als Klangmedium« wird von Lars Oberhaus und Mareile Oetken in einem systematisierenden und bildtheoretischen Rahmen verortet. Aufgezeigt werden narrative Potenziale des Mediums an den Schnittstellen zu Klangwelten.

Zwei englischsprachige Beiträge widmen sich historischen Aspekten des Musizierens von Kindern. Mithilfe eines digital unterstützten Close Readings untersucht Ulrike Kristina Köhler die Texte zweier berühmter englischer Kirchengesangbücher für Kinder

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2021 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.60

aus dem 18. Jahrhundert, Isaac Watts' *Divine and Moral Songs for Children* und Christopher Smart's *Hymns for the Amusement of Children*, und geht dabei der Konstruktion des singenden Kindes in den expliziten Darstellungen sowie in den stilistischen, formalen und phonetischen Merkmalen der Lieder nach. Matthew Roy untersucht die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene, spezifische Klaviermusik für Kinder von Robert Schumann, Cornelius Gurlitt und Théodore Lack. Er fragt nach der Bedeutung dieser Musik als eines Instruments der Sozialisierung von Kindern sowie nach dem versteckten Einfluss des erwachsenen Komponisten, der ihnen die musikalischen und sozialen Grenzen aufzeigt.

Andreas Wicke untersucht das Mozart-Bild in Kinderliteratur und -medien und stellt dar, wie der Komponist in den 1940er- und 1950er-Jahren eine religiös überhöhte Genius- und Wunderkind-Darstellung erfuhr, die sich von einer medialisierten Ikonisierung bis zur Entheroisierung in der gegenwärtigen Darstellung erstreckt. Auch der Beitrag von Amrei Flechsig widmet sich Komponist:innenbiografien, wobei der Fokus auf sowjetischer Jugendliteratur liegt. Im Kontext des sowjetischen Literatursystems werden »Biografien für die Jugend« vorgestellt, in erster Linie über Mozart und Beethoven, und auf ihre erzieherisch-ideologische Programmatik befragt. Heiko Strunk rekapituliert die Entstehungsgeschichte der Plattform Lyrikline, auf der sowohl die Originalstimmen als auch -texte von Lyriker:innen zu hören sind: Dieses Lyrikarchiv erlaubt, die Texte in ihren Originalsprachen und Übersetzungen zu hören – eine wahre Klangkunst-Bibliothek im WWW.

Über das Schwerpunktthema hinaus öffnen drei Beiträge zu kinder- und jugendmedialen Fragestellungen aus historischer wie theoretischer Perspektive das Spektrum der Kinder- und Jugendliteraturforschung.

Maren Conrad liefert Einblicke in das DFG-Projekt »Prekäre Literaturen (1830–1900). Zur Erschließung und Systematisierung nichtkanonisierter Erzähltexte im 19. Jahrhundert«, in dem im Kontext der Digital Humanities Kanonisierungsprozesse untersucht werden. Textkorpora des 19. Jahrhunderts, hier das Werk *Was der Wald erzählt. Ein Märchenstrauß* (1850) von Gustav zu Putlitz, werden exemplarisch vorgestellt. Petra Josting erlaubt einen Blick auf ein Forschungsprojekt, das den kinderliterarischen Medienverbund Anfang des 20. Jahrhunderts einschließlich des Nationalsozialismus untersucht. Der Beitrag fokussiert vor allem den Bereich der Hörmedien und ihre spezifischen Formate.

Ute Dettmar widmet sich einem erinnerungskulturell und generationell zentralen Thema deutscher Geschichte, den Selbstbeschreibungen von Kindheiten in »Wendezeiten«. Einbezogen werden neben erzählenden Texten insbesondere auch Graphic Novels, die diese Zeitenwende archivieren.

Last, but not least die Rezensionen: Insgesamt wurden für diesen Jahrgang 22 Besprechungen verfasst, die Fachliteratur vorwiegend aus dem vergangenen Jahr vorstellen. Mit Einzel- und Sammelrezensionen zu diesen Neuerscheinungen werden aktuelle theoretische Fragen angerissen und Untersuchungen reflektiert.

Ein Tusch am Ende gilt den vielen Mitwirkenden an dieser Publikation. Neu begrüßen wir im Herausgeberinnenteam Christine Lötscher, die an dieser Ausgabe seit Mai 2021 mitgearbeitet hat. Unser Dank geht an erster Stelle an die Autor:innen, die mit ihren

Beiträgen das Jahrbuch 2021 zum Klingen gebracht und wissenschaftliche Horizonte abgesteckt haben, an die Peer-Reviewer:innen für die akribische Prüfung und Kommentierung der Beiträge, an das Team Agnes Blümer (Köln) und Lena Hoffmann (Frankfurt/M.), das auch für diesen Jahrgang die Rezensionen wieder mit großer Sorgfalt und Umsicht koordiniert hat, sowie an Simone Fischer für ihre typografische Tatkraft und das summende Cover.

Die Herausgeberinnen wünschen eine klangvolle, groovige, auf jeden Fall aber inspirierende Lektüre.

Köln, Ludwigsburg, Lüneburg, Zürich im Herbst 2021

**GABRIELE VON GLASENAPP, CHRISTINE LÖTSCHER, EMER O’SULLIVAN,
CAROLINE ROEDER, INGRID TOMKOWIAK**

Editorial

Children's and young adult literature and media offer a symphony or polyphony of sounds. The word »sounds« evokes a whole concert of related associations. The term relates to a spectrum of auditory phenomena that encompasses the complex areas of tone/sound, word/language and music as well as noises of all kinds. It also leads to questions of sensory perception(s) as well as to sound art, be it in classical, experimental or popular culture forms. Literary sounds range from the multifarious aspects of the lyrical (poems, lyrics, etc.) to questions of intermedial references in texts; specific sounds and soundtracks are also audible in children's and young adult media.

But it doesn't just thrum and throb in young adult novels; sounds are also audible in picturebooks, for example, and political and ideological messages can be transmitted in all medial forms via sound. Narratological aspects are showcased when the voice of the narrator, the childlike tone or the fast beat of a novel are alluded to. Sounds can be interwoven with speech melodies, introduced with foreign-language quotations or underlaid with montaged and collaged noises. The chirping and rustling of nature is depicted via sounds, the (literary, composed) symphony of the big city sets a sound monument to metropolises.

In media contexts, too – both in the field of acoustics and in visual media – sounds are of central importance. Hence the relevance of probing the connections between sound and media development as mirrored in all media products and practices for children and young adults.

The focus of the fifth *Yearbook of the German Children's Literature Research Society* is the historical and contemporary dimensions of sound in children's and young adult literature with seven 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.

Content

Heidi Lexe explores how sounds are evoked by different literary devices. She examines the role of pop music, including the use of literary soundtracks, in young adult literature and adapts a tool from the field of film music studies to discriminate between the diverse functions that such soundtracks can have. Lars Oberhaus and Mareile Oetken write about the picturebook as a sound medium, and chart the various possible relationships between images, words and sounds, with a special focus on the narrative dimension of this multimodal text form at the interface of sonic worlds.

Two English-language articles address historical aspects of children's music making. With the help of a digitally supported close reading, Ulrike Kristina Köhler analyses the texts of two famous eighteenth-century English hymn books for children, Isaac Watts' *Divine and Moral Songs for Children* and Christopher Smart's *Hymns for the Amusement of Children*, tracing the construction of the singing child in explicit representations as well as in the stylistic, formal and phonetic features of the hymns. Matthew Roy examines piano music publications specifically for children in the second half of the nineteenth century by Robert Schumann, Cornelius Gurlitt and Théodore Lack. He explores

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2021 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.61

the significance of this music as an instrument of socialisation and the hidden influence of the adult composer in showing children their musical and social boundaries.

In the first of two articles about composers' biographies, Andreas Wicke examines the image of Mozart in children's literature and media, tracking the portrayal of the composer as divine child and wunderkind in the 1940s and 1950s to contemporary representations which strip him of his heroic status in texts and allow modern children, via time travel, to meet him as an equal. Amrei Flechsig engages with biographies of Mozart and Beethoven in Soviet youth literature, where the medium of biography was seen as having potential for providing heroic role models, and probes their ideological and educational slant. Heiko Strunk gives an overview of Lyrikline, a website that presents contemporary German and international poetry in text and sound. Its poetry archive offers the voice, sound and performance of poets, as well as poems in their original languages and in translation – a veritable sound art library in the WWW.

Beyond the focus theme, three articles explore questions of children's and young adult literature and media from a historical or theoretical perspective.

Maren Conrad presents the preliminary findings of a research project that aims to systematise, as ›precarious literature,‹ texts of nineteenth-century children's literature which were then highly regarded, influential and widely read but are today largely forgotten. As an exemplary ›precarious‹ text, Conrad reads *Was sich der Wald erzählt* (1850) [*What Was Said in the Woods*] by Gustav zu Putlitz. Petra Josting offers some results from a research project on German-language children's and young people's literature in the media network from 1900 to 1945, and focusses in her article on radio programmes from 1924 on, that engaged with this literature. Ute Dettmar writes about a theme central to German memory culture: the (self-) depiction of childhood during German Reunification. She explores narrative and generational viewpoints in autobiographical texts, especially in graphic novels, which constitute an archive for this transitional period.

A total of 22 individual and collective reviews of current publications undertaken by the members of the German Children's Literature Research Society present and discuss current research on children's and young adult literature and media.

A tusch at the end for those who played a part in this *Yearbook*. We welcome Christine Löttscher, the new member in the editorial team, who has been involved since May 2021. We thank our authors who staked out academic horizons and made the *Yearbook* 2021 resound with their articles, the peer reviewers for meticulously checking and commenting on the articles, Agnes Blümer (Cologne) and Lena Hoffmann (Frankfurt/M.) who have, once again, coordinated the reviews in this volume with great care and circumspection, and Simone Fischer for her typographical energy and the humming cover.

We wish all our readers a sonorous, groovy and, in any case, inspiring read.

Cologne, Lüneburg, Ludwigsburg, Zurich, Autumn 2021

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

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

2021

BEITRÄGE

Seiten aufschlagen. Saiten anschlagen

Formen und Funktionen eines literarischen Soundtracks

HEIDI LEXE

Open the Book, Strike Up the Music

Forms and Functions of a Literary Soundtrack

This article is based on the premise that literary texts exhibit a diversity of sounds that are not audible in the strict sense of the word. Instead, the literary sound experience is delegated to readers' imaginations. It is only during the reading process that, depending on the readers' experiences, sounds can be made ›audible.‹ Within the text, sounds are evoked by different literary devices. These include the use of literary soundtracks, which are generated when individual (pop) songs are quoted or alluded to in the text or the paratext. They also encompass references to band names, song titles or lyrics, or to sound storage media and their specific characteristics or to objects of everyday and popular culture (e.g. T-shirts). For the text analysis, a tool from the field of film music studies is employed: Georg Maas's differentiation between a tectonic, a syntactic, a semantic and a mediating function of film music is used to discriminate between the diverse functions of pop music literary soundtracks. Thus, a theory that spans different media is deployed across another media boundary in order to illustrate the role of pop music in contemporary literary texts for young adults.

Zu den bitteren Erfahrungen einer Corona-Erkrankung kann der Verlust des Geschmackssinns gehören. Es hat sich jedoch gezeigt, dass Menschen auch aufgrund vorangegangener Geschmackserfahrungen schmecken können. Kann der Geschmack eines Gerichts im Gehirn erinnernd abgerufen werden, ist es also möglich zu schmecken, obwohl der Geschmackssinn (temporär) verloren gegangen ist? Ein solches Aufrufen sinnlicher Erfahrungen ist integrativer Bestandteil rezeptionsästhetischer Lektüreaspekte und kann die Bereiche aller Sinneskanäle umfassen: Wird eine innerdiegetische Saite angeschlagen, überträgt sich der Klang aufgrund von Erfahrungswerten in unsere Wahrnehmung. Wir hören, obwohl nur eine Papier-Saite auf einer Papier-Seite schriftsprachlich zum Schwingen gebracht wird. In ihrem 2020 erschienenen Jugendroman *Papierklavier* spiegelt Elisabeth Steinkellner diese Rezeptionserfahrung auf die Handlungsebene:

Heidi hat mehrere Blätter Papier zusammengetragen und weiße und schwarze Tasten aufgemalt. So spielt sie seit Kurzem den ZEBRAWALZER, den sie und Oma Sieglinde zusammen komponiert haben. Eigentlich ist es ein wildes, fröhliches Stück, aber so langsam und leise, wie Heidi es jetzt vor sich hin summt, klingt es beinahe wie ein Trauerstück. (Steinkellner 2020, o. S., Hervorh. i. O.)

Elisabeth Steinkellner nutzt das titelgebende Requisit zeichenhaft für ein Changieren zwischen Wunsch und Wirklichkeit: Durch den Tod der Nachbarin, von den Kindern Oma Sieglinde genannt, verliert Heidi, die jüngere Schwester der Ich-Erzählerin, die Möglichkeit, Klavier zu spielen. Ihrer Sehnsucht danach verleiht sie Ausdruck durch ein

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2021 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.62

Papierklavier, mit dessen Hilfe sie die in der Erinnerung abgespeicherte Musik introspektiv abrufte und in Finger-Motorik umsetzt. Innerfiktional hörbar wird dabei maximal ein Summen.

Das hier auf der Handlungsebene etablierte Bild des Papierklaviers kann als zeichenhaft für die Klangvielfalt eines schriftsprachlichen Textes gelesen werden: Mit der auditiven Differenz zwischen Klavier und Papierklavier wird das Hörbare an die Vorstellungskraft delegiert, die mithilfe von Erfahrungswerten aktiviert werden kann.

Dazu zählen Klangbilder aller Art: Stimmfolgen, Lautstärken und Geräusche können nur aufgrund sprachlicher Marker aufgerufen werden. Wie auch das Visuelle wird das Auditive im schriftsprachlichen Text nur simuliert und der Vorstellungskraft der Leser:innen überantwortet. Auf die Textgestaltung selbst zurückgespielt resultiert daraus die Frage, wie ein *acoustic turn* (vgl. Meyer 2008) sich im Erzählten spiegelt. Für die Jugendliteratur spezifizierend weitergedacht ist zu fragen, wie eine die Jugendliteratur mitbestimmende jugendkulturelle Verortung des Erzählten sich auf der auditiven Ebene eines Textes abzeichnet. Mit welchem Soundtrack sind also Jugend und Adoleszenz in Jugend- und Adoleszenzliteratur unterlegt?

Elisabeth Steinkellners Werke sind in eine Tradition österreichischer Prosa eingeschrieben, in der musikalische Formen und Strukturen (vgl. Scher 1984) nachhaltig Niederschlag finden – von der Musikalität der Texte Thomas Bernhards (siehe Bloemsaat-Vorknecht 2005) über die Fugen-Form von Robert Schneiders *Schlafes Bruder* (1992) bis hin zum Schreibverfahren jener »Komponistin«, als die Elfriede Jelinek sich selbst gerne bezeichnet (siehe Elfriede Jelinek-Forschungszentrum online).

An der Schnittstelle von Literatur und Musik soll an dieser Stelle jedoch eine explizitere Form des Klangs in den Blick genommen werden – ermöglicht durch die Miteinbeziehung der Bedeutungskontexte von Filmmusik. Sie sollen Erzählstrategien jugendliterarischer Texte sichtbar machen, die popmusikalische Einschreibungen nutzen, um auditive Effekte strukturierend oder ausdeutend in die Textgestaltung zu integrieren.

Soundscape und Soundtrack

Filmmusik definiert der Musikpädagoge Georg Maas als »funktionale Musik«, deren Bedeutung »nicht aus musikimmanenten Beziehungen, sondern aus ihrem Beitrag zur Gestaltung eines Films« (Maas/Schudack 1994, S. 30) resultiert. Übertragen auf intermediale Zeichensysteme verweist Filmmusik demnach auf eine Klangform, die integrativer Bestandteil eines Zeichensystems ist, das per se auf einem konstitutiven Miteinander unterschiedlicher erzählender Gestaltungsmittel basiert. Dieserart erhält Filmmusik eine narrative Funktion (und gleicht damit der Illustration im Bilderbuch).

Wo in der traditionellen musikwissenschaftlichen Analyse einer autonomen Komposition auf der Grundlage ihrer Materialbeschaffenheit argumentiert wird, muss die Analyse und Interpretation von Filmmusik die außermusikalischen Bezüge der Musik zur Filmhandlung, zur Textur des Films in den Mittelpunkt stellen. Die resultierende Diskussion um den Beitrag der Musik für den Film gehört zu den wesentlichen Bestandteilen der einschlägigen Literatur zur Filmmusik. Welche Funktionen kann und soll Musik überhaupt im Film übernehmen? (Ebd.)

Vor diesem Hintergrund formuliert Maas drei Aspekte der in ihrem intermedialen Charakter »funktionalen« Filmmusik, die sich unter spezifischen Vorzeichen auch auf jugend-

literarische Analysetools übertragen lassen: Als »ein Gestaltungsbereich des Films« (ebd., S. 31, Hervorh. i. O.) ist Filmmusik relational zu den verschiedenen filmästhetischen Gestaltungsebenen, muss dabei aber stets im »Einzelfall als Bezugs- und Ausgangspunkt« (ebd.) analytischer Betrachtungen in den Blick genommen werden. Klassifikationen von Filmmusik bleiben in der Analyse also stets an konkrete Filme und Filmszenen gebunden und stellen dabei – der Textanalyse gleichend – einen »hypothetischen Interpretationsproze[ss]« (ebd.) dar.

Der *Soundtrack* (oder auch die *Soundscape*) eines Films bezeichnet ursprünglich dessen gesamte Tonspur – Figurendialoge, menschliche Stimmen aus dem Off, Geräusche, musikalische Elemente. Über eine solche Tonspur verfügen auch erzählende Texte – wenn gleich im Sinne schriftsprachlich antizipierter, auditiver Elemente, die rezeptionsästhetisch von Leser:innen akustisch wahrgenommen werden müssen:

Ich mache Mathehausaufgaben und Heidi sitzt wieder mal vor ihren aufgemalten Tasten und klimpert vor sich hin, wenn man es so nennen will. Draußen verdunkelt sich der Himmel.

»Komponierst du ein neues Stück?«, frage ich.

Heidi nickt.

»Spielst du es mir vor?«

Verlegen zuckt sie die Schultern, beginnt dann aber leise eine Melodie zu summen und die Finger dabei über die Tasten zu bewegen.

Ich stehe auf und schließe das Fenster, bestimmt beginnt es gleich zu regnen.

Dann stelle ich mich in die Mitte des Raumes und hebe die Arme über den Kopf.

Heidi spielt und summt und ich drehe Pirouetten und versuche mich im Spitzentanz.

Von einer Sekunde auf die andere peitscht es dicke Tropfen gegen das Fenster, der Lärm übertönt alles, aber das stört uns nicht, wir machen unbekümmert weiter – ich als Primaballerina und Heidi als Solistin am Papierklavier. (Steinkellner 2020, o. S.)

Zur Tonspur dieser Textpassage gehört – schriftsprachlich in diesem Fall durch Anführungszeichen markiert – der Dialog, wobei über die Stimme/Stimmfarbe des Ich ebenso wenig ausgesagt wird wie über die Lautstärke und Tonalität des Gesagten. Die Erschließung der klanglichen Qualität von Maias Stimme/Stimmfarbe wird an einen individualisierten Rezeptionsvorgang delegiert, Lautstärke und Tonalität ihrer Fragen an den Subtext der Szene. Unterstützt wird diese subtextuelle Dezibelregelung durch das im Nicken explizierte Schweigen von Heidi. Die Gesamtszene lässt vermuten, dass es sich um beinahe wortlose Kommunikation handelt, die im zweiten Teil der Szene auditiv durch den explizierten »Lärm« des »peitsch[enden]« Regens überblendet wird. Der Regen kann den Geräuschen der filmischen Tonspur zugeordnet werden, das Summen den musikalischen Elementen. Das neue Stück, das Heidi Maia »vorspielt«, entspricht dem *Original Score* eines Films, der eigens für den Film komponierten Filmmusik. Es wird, ganz im Sinne der literarischen Tonspur als Hörerlebnis, beim Lesen von der rezeptionsästhetischen auf die innerdiegetische Ebene gespiegelt. Innerfiktional hörbar wird das Klavierspiel hingegen nur durch Heidis Summen, das wiederum die auditive Vorstellungskraft der Leser:innen benötigt. Erst durch die Möglichkeiten des Tonfilms konnte Filmmusik als dessen integrativer Bestandteil in das Zeichensystem Film integriert werden. Davor wurde sie im Sinne einer sichtbaren medialen Trennung während der Filmvorführung live gespielt – professionalisiert »vor dem Hintergrund kommerzieller Interessen der Großstudios« (Maas/Schudack 1994, S. 19).

Als Folge unterschiedlicher Digitalisierungsprozesse wird eine eigens komponierte, orchestral ausgerichtete Filmmusik in Filmen und Fernsehserien heute oftmals von einem digitalen/digitalisierten Sounddesign abgelöst, das Geräusche und musikalische Elemente ineinander übergehen lässt. Als (situativ gewähltes) Beispiel kann die französisch-belgische Fernsehserie *Black Spot / Zone Blanche* (2017–19) genannt werden. Den Kompositionsprinzipien antiker Theaterstücke gleich, in denen letztlich eine spärliche Handlung choral inszeniert wird, wandelt sich der reduzierte Plot durch das Sounddesign zu einem suggestiven Krimi- und Mysterygeschehen. Die Topografie der Ereignisse (eine abgelegene französische Kleinstadt inmitten eines Waldgebietes) inspiriert die akustische Gestaltung: Ein simples Banjo-Motiv wird mit effektiv wiederkehrenden Knack-, Gurr-, Flüster- und Klopferäuschen sowie einem synthetisierten Soundteppich kombiniert, sodass Suspense weniger der Handlung selbst entspringt als vielmehr deren auditiver Inszenierung.

Wie sich am »Lärm« des »peitsch[enden]« Regens in der zitierten Szene aus *Papierklavier* zeigt, kann ein solches Sounddesign auch in literarische Texte eingeschrieben werden. Die Regentropfen dynamisieren die Bewegung der beiden Figuren – das Spiel am Papierklavier gleichermaßen wie Maias Tanz. Jenseits von Hörräumen, Einzelgeräuschen oder Dialogen kann mit dem Sound also auch eine Art Widerhall eines literarischen Textes bezeichnet werden, der durch Sprach- und Erzählstil erzeugt, aber auch diegetisch expliziert werden kann, wie der Roman *Esther und Salomon* (2021) von Elisabeth Steinkellner zeigt:

In Flippas Strandbeutel
rumpelt es:
Die Sonnencreme stößt
Gegen die Taucherbrille,
das Sandkübelchen
gegen die Jausenbox,
während Flippa zum Strand
hinunterhüpft.

Dieses Rumpeln
und Klackern
gepaart
mit dem Schlappgeräusch
ihrer Flipflops
wird für immer
der Sound
dieses Sommers sein.
(Steinkellner 2021, S. 66, Hervorh. i. O.)

Sind es im Fall des illustrierten Jugendromans *Papierklavier* die expressiven Zeichnungen von Anna Gusella, die die Dynamik der zitierten Szene aufgreifen, wird in der Sommergeschichte *Esther und Salomon* durch eine illustrative Hybridisierung noch deutlicher auf das auditive Moment jener Szene verwiesen, in der Esther am Weg zum Strand auf ihre (auch hier jüngere) Schwester Flippa blickt: Zum integrativen Teil der Narration werden aus dem eigentlichen Erzählkontext herausfallende Polaroidfotos, auf welche die Ich-Erzählerin Esther Beobachtungen notiert. Dem »Sound des Sommers« zur Seite gestellt ist das Foto eines Kanaldeckels, der an einen Plattenspieler erinnert;

notiert werden im Weißraum des Polaroids die Mediacontrols (*play, forward, rewind, stop, pause*). Damit wird intermedial auf den diegetischen Sound verwiesen, aber auch intertextuell auf diejenige transmediale Erzählform, die Nils Mohl in seiner Stadtrand-Trilogie nutzt (siehe Lexe 2019a).

War mit dem Soundtrack eines Films früher also die gesamte Tonspur gemeint, hat der Begriff mit den Möglichkeiten einer vom Film unabhängigen Veröffentlichung der Filmmusik eine Bedeutungsänderung erfahren: In der Filmwissenschaft ist mit dem *Original Soundtrack* heute die auf Tonträgern festgehaltene Filmmusik gemeint. Auf Schallplatte, CD oder als MP3 wird dabei die »Musik im Film« (Faulstich 2002, S. 137) gleichermaßen wie die Filmmusik veröffentlicht – eine Unterscheidung, die Werner Faulstich trifft, um Tonspur und Handlungsebene dort voneinander zu unterscheiden, wo in der Diegese des Films Musikstücke aufgeführt oder performt werden. Als literarisches Pendant dazu kann die Musik von Colors of Water in Elisabeth Steinkellners Roman *Dieser wilde Ozean, den wir Leben nennen* (2018) genannt werden. Über die fiktiv-fiktionale Band, deren Gigs und deren Musik (auf Tonträgern) werden mehrere Figuren erzählerisch miteinander verknüpft. Die Musik ›komponiert‹ Elisabeth Steinkellner dabei selbst und integriert Lyrics der Songs von Colors of Water als (metafiktionale) Zitate gleichermaßen wie als lyrische Passagen in den Prosatext.

Vom *Original Soundtrack* und von dessen unterschiedlichen Tonträgern führt mit deren zunehmender Verfügbarkeit der Weg zurück zur Filmmusik – dorthin, wo diese Filmmusik eine Kompilation »vorgefertigter und entlehnter Musikstücke« (Maas/Schudack 1994, S. 296) darstellt.

Filme und Serien bedienen sich dieserart an der Musikgeschichte in ihrer Gesamtheit ebenso wie an der Gesamtheit ihrer Genres. In Abgrenzung zum eigens für den Film komponierten *Original Score* soll an dieser Stelle noch einmal eine Bedeutungsverschiebung von *Soundtrack* vorgenommen werden: Im Kontext der Popmusik sollen damit jene Musikstücke bezeichnet werden, die für einen Film entlehnt und in dessen Tonspur integriert werden. Filmisch aufgerufen werden diese popmusikalischen (gemeint ist damit eine Zusammenschau unterschiedlicher Musikrichtungen von Rock und Pop über Indie bis Hip-Hop und House) Elemente inklusive ihrer gesamt-kulturellen Verortung. Die Entstehungs- und die Rezeptionsgeschichte des aufgerufenen Musikstückes schwingen im filmmusikalischen Subtext stets mit.

Das zeigt auch ein beispielhafter Blick auf eine Szene aus *Tote Mädchen lügen nicht*, einer Netflix-Serie (2017–2019), deren erste Staffel auf dem gleichnamigen Jugendroman von Jay Asher (2009) basiert. In den Soundtrack der Szene eingespielt wird die Coverversion der Chromatics von Neil Youngs »Hey Hey, My My (Out of The Blue)« (siehe dazu auch Lexe 2019b): Die Szene zeigt Alex Stendall, eine der zwölf beschuldigten Figuren, an die Hannah Baker die Hörkassetten adressiert, auf denen sie ihre *Thirteen Reasons Why* ausspricht – die Geschehnisse, die in einer Art Butterfly-Effekt zu ihrem Selbstmord geführt haben. Alex ist einer derjenigen, die sich in der Serienadaption dem kollektiven Verdrängungsprozess zunehmend verweigern, und beginnt, Hannahs Sehnsucht nach einem Ende des Leidens empathisch auf sich zu übertragen – verdichtet in einer Szene aus Episode 4, in der Alex sich wie paralysiert in einen Swimmingpool fallen lässt. Verzögert fokussiert die Kamera sekundenlang das scheinbar unendliche Blau des Wassers, in dem er langsam versinkt. Unterlegt wird dieses Bild mit einem Song, in dessen Lyrics existenzielle Grenzüberschreitungen im Sinne jener Lebensintensität formuliert werden, die der Rock 'n' Roll verkörpert: »It's better to burn out than to fade away« (Neil Young 1979). Genau diese Liedzeile aus dem Song von Neil Young notiert auch Kurt Cobain in sei-

nem Abschiedsbrief, als er sich am 5. April 1994 im Alter von nur 27 Jahren erschießt. Neil Young spielt den Song auf Konzerten seitdem nur noch in Kombination mit seinem Song »Sleeps with Angels« (1994).

Im Soundtrack der Serien-Sequenz von *Tote Mädchen lügen nicht* wird auch dieser Kontext des Songs mit abgerufen und dient sowohl der Ausdeutung der Figur des Alex Stendall als auch – mit Blick auf dessen Schicksal – als subtextuelle Prolepse: Alex ist derjenige unter den Adressat:innen der Kassetten, der nicht über Hannahs Tod hinwegkommt, und beendet sein Leben zum Schluss der ersten Serienstaffel auf dieselbe Art wie Kurt Cobain. Bereits in der vierten Episode wird also durch den Bedeutungshorizont des Soundtracks auf Ereignisse am Ende der finalen Episode verwiesen. (Dass die Serie nach ihrer ersten Staffel fortgesetzt und die Figur des Alex in drei weitere Staffeln mitgenommen wird, soll an dieser Stelle bedeutungslos sein.)

Im Vergleich zu einem *Original Score* fügt ein popmusikalischer *Soundtrack* dem »hypothetischen Interpretationsprozess« (Maas/Schudack 1994, S. 31) des Films weitere »Bezugs- und Ausgangspunkte« (ebd.) hinzu – auch und insbesondere, weil in der Tonspur des Films mit den Lyrics eines Popsongs dem Filmdialog eine additive Sprachebene hinzugefügt wird.

Vor diesem definatorischen und filmästhetischen Hintergrund kann der filmische Soundtrack nun auf einen *literarischen Soundtrack* übertragen werden. Im Sinne der Narration ist der Vorgang derselbe: Popmusikalische Songs werden aufgerufen. Dieses Aufrufen erfolgt nicht mit akustischen, sondern schriftsprachlichen Mitteln, kann im Rezeptionsprozess jedoch ins Auditive übersetzt werden.

Funktionszusammenhänge eines literarischen Soundtracks

Anders als beim Spiel auf dem Papierklavier ist beim *literarischen Soundtrack* nicht allein die auditive Vorstellungskraft in Gang gesetzt; vielmehr werden im Text oder Paratext explizite intermediale Verweise gegeben, mit denen einerseits eine rezeptionsästhetische *Wirkung* (siehe dazu Maas/Schudack 1994, S. 31) erzielt werden kann, mit deren Hilfe aber auch Erzählstrategien verfolgt werden, deren Funktionen denjenigen der Filmmusik ähnlich sind.

Georg Maas unterscheidet vier Funktionen von Filmmusik, die mit Blick auf einen *literarischen Soundtrack* auf die jugendliterarische Textanalyse übertragbar sind. Er spricht von tektonischen, syntaktischen, semantischen und mediatisierten Funktionen (ebd., S. 35 ff.), an die im Folgenden eine Auffächerung möglicher Funktionszusammenhänge eines popmusikalischen literarischen Soundtracks anschließen soll.

Mit tektonischen Funktionen spricht Maas die strukturgebende Qualität von Filmmusik an. Sie nimmt dabei innerhalb der Konzeption eines Filmablaufs eine eigenständige Rolle ein und füllt die Tonspur in einzelnen Abschnitten des Films »mehr oder weniger umfassend aus [...]« (ebd., S. 36). Gemeint sind Titelmusik, Vor- oder Nachspann – oder aber kompilierte Filmmusik. Die aufgerufenen Pop- oder Rocksongs vergleicht er mit den Arien einer Oper, mit einem Wechsel zwischen »aktions- und musikbestimmten Phasen« (ebd., S. 37).

Auf einen literarischen Soundtrack übertragen, wird mit einer tektonischen Funktion aufgerufener Popsongs auf ein Miteinander von Text und Paratext verwiesen, dem einerseits strukturbildende Funktion im Roman zukommt, mit dem andererseits aber Verortungen des Romans in seiner Gesamtheit vorgenommen werden. Gemeint sind damit emotionale gleichermaßen wie (jugend-)kulturelle Verortungen.

Rap und Rosen

Angie Thomas lässt einen literarischen Soundtrack gleich im Titel ihres Romans *Concrete Rose* (2021) anklängen und weist ihm damit tektonische, strukturgebende Funktion zu. Sie expliziert das popmusikalische Zitat, indem sie den drei Teilen des Romans jeweils Zitate aus Tupac Shakurs *The Rose that Grew from Concrete* (1999) voranstellt. Paratextuell hergestellt ist damit per se das Miteinander von Literatur und Musik, denn betitelt sind mit *The Rose that Grew from Concrete* sowohl ein Gedicht des 1996 erschossenen, erfolgreichsten Rappers seiner Zeit als auch eine posthum erschienene *Poetry Collection* (Shakur 1999) und ein darauf basierendes Musikalbum. Im gleichnamigen Song wird der Gedichttext von unterschiedlichen Spoken-Word-Künstler:innen performt und mit von Tupac selbst gesprochenen Textfragmenten kombiniert. Es entstehen gleichermaßen ein für Tupac repräsentativer Rap-Sound und ein poetisch eingekleidetes politisches Statement – ebenfalls bezeichnend für Leben und Werk des Rappers.

Die Gleichzeitigkeit von Rose und Beton versinnbildlicht eine durch die gesellschaftspolitischen Umstände eigentlich verunmöglichte, aber dennoch überraschend geglückte Existenz im Ghetto. Durch die tektonische Funktion des im Paratext aufgerufenen literarischen Soundtracks wird damit strukturgebend auf die Biografie des 17-jährigen Protagonisten Maverick verwiesen, die durch den gleichermaßen intermedialen wie intertextuellen Verweis (Song und Poem) ihre kulturelle Einordnung erfährt – ganz im Sinne des filmmusikalischen Subtextes, der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des aufgerufenen Musikstückes mitschwingen lässt. Diegetisch ergänzt wird diese gesellschaftspolitische Verortung des Ich-Erzählers durch eine explizite historische Einordnung:

Aus der Stereoanlage kommt *Hail Mary* von Tupac. Genau der richtige Song für mich. 'Pac ist der Größte aller Zeiten. Schwer zu glauben, dass er inzwischen schon zwei Jahre tot ist. (Thomas 2021, S. 66 f.)

Die tektonische Funktion des literarischen Soundtracks wird hier mit seiner semantischen verknüpft, durch die nach Georg Maas »Bezug auf den filmischen Inhalt« genommen wird (Maas/Schudack 1994, S. 38). Maas hält fest, dass diese Bezugnahme konnotativ, denotativ oder reflexiv erfolgen kann:

Denotativ wirkt Musik, wenn sie durch Leitmotive auf einzelne im Bild an- oder abwesende Charaktere hinweist, wenn sie musikalisch historisches oder geographisches Kolorit vermittelt und damit verdeutlicht, zu welcher Zeit und an welchem Ort die Handlung ihren Lauf nimmt, wenn sie gesellschaftliche Zustände musikalisch klarstellt, wenn sie Denken oder andere Handlungselemente akustisch symbolisiert. (Ebd.)

Mit dem rhythmisierten, mit Glockenschlägen und Metallofon unterlegten »Come with me« in *Hail Mary* wird Maverick nicht nur im eigenen Lebensrhythmus verortet; es werden durch die von Tupac repräsentierte Rap-Tradition auch das entsprechende Kolorit und die gesellschaftspolitischen Zustände jenes Ghettos »klar[ge]stellt« (ebd.), in dem die erzählten Ereignisse verortet sind.

Concrete Rose (2021) ist in dem fiktiven, urbanen Südstaaten-Ghetto Garden Heights angesiedelt, das Angie Thomas erstmals in ihrem Erfolgsroman *The Hate You Give* (2017) etabliert hat. Bereits dort wird ein Erzählen aus der Black Community heraus durch einen literarischen Soundtrack charakterisiert, der auf der kulturellen Bedeutung der

Rap-Legende Tupac für ebendiese Black Community basiert. Den Titel ihres Debüts entnimmt Angie Thomas dem von Tupac selbst geprägten Akronym T.H.U.G.L.I.F.E («The Hate You Give Little Infants Fucks Everybody») und verbindet damit ihre beiden Romane über einen literarischen Soundtrack und dessen tektonische Funktion. Im Sinne einer denotativen Funktion dieses Soundtracks wird darüber hinaus auf die inhaltliche Verknüpfung der beiden Romane verwiesen. Mit *Concrete Rose* erweitert Angie Thomas die Biografie ihrer Ich-Erzählerin Starr aus *The Hate You Give*: Maverick Carter, 17-jähriges Mitglied der King Lords, droht an den Herausforderungen eines Lebens als gleich zweifacher Vater zu scheitern. Die Entscheidung, aus dem Gang-Leben auszusteigen, mündet am Ende des Romans in eine hoffnungsbefüllende Namensfindung für sein Babygirl – inspiriert von einem singulären Stern am pechschwarzen Himmel.

Punkrock und Schmerz

Folgt man Georg Maas, kann die denotative Variante der semantisch funktionalisierten Filmmusik auch auf eine abwesende Figur hinweisen. Auf den literarischen Soundtrack übertragen können damit (proleptische) popmusikalische Verweise auf Beziehungsmuster gegeben werden, die in der Romanhandlung selbst nach und nach offengelegt werden.

In Kyra Grohs Jugendroman *Sicherheit ist eine verdammte Illusion* (2020) kommt dem steten Aufrufen der Songs der US-amerikanischen Punkrockband blink-182 diese Funktion zu.

Die Autorin ordnet die Kapitel ihres Textes an wie eine Playlist – grafisch ausgewiesen, indem das Abspielen des unterlegten Soundtracks grafisch simuliert wird: An den Beginn jedes Kapitels wird die Digitalanzeige eines Medienabspielgerätes gestellt, mit dessen Hilfe Songtitel, Performer:in und Album aufgerufen werden. Es handelt sich also um einen tektonisch funktionalisierten literarischen Soundtrack, durch den das aus zwei Perspektiven geschilderte Zusammentreffen von Mia und Jake strukturiert wird. Mit »The Party Song« von blink-182 (1999) wird dieses Aufeinandertreffen in Kapitel 10 konkret und mündet in eine konfliktreiche Liebes- und Beziehungsgeschichte.

Zum zentralen Motiv des Romans wird der Schmerz – sowohl in seiner körperlichen als auch emotionalen Komponente. Der tektonisch eingesetzte literarische Soundtrack repräsentiert diesen Schmerz durch Klangbilder und Stilrichtungen, die wehtun und in ihrer niemals zur Ruhe kommenden Punkrock-Rhythmik die innere Getriebenheit der beiden Figuren auditiv untermalen. Oder aber er reagiert kontrapunktisch auf äußere Ereignisse und verweist auf die Sehnsucht nach Befriedung:

Was Mia nicht weiß ist, wie es mir wirklich geht.

Sie hat keine Ahnung, dass die zurückliegende Woche die Hölle war.

Sie weiß nicht, dass ich meine Mom Wörter wie ›Affäre‹, ›Dreckskerl‹ und ›Scheidung‹ habe sagen hören.

Zum ersten Mal. Zum ersten Mal hat sie diese schlimmen Dinge ausgesprochen, die schon seit einer Ewigkeit in unserem Haus herumwabern wie ein unentdeckter Gasgeruch. (Groh 2020, S. 237)

Dieserart setzt ein aus Jakes Perspektive erzähltes Kapitel ein, das tektonisch durch das Aufrufen von »Every Thug Needs a Lady« (Alkaline Trio 2003) in den Erzählverlauf des Romans eingeordnet wird. Die Emo-Punk-Formation Alkaline Trio, deren Musik das

Online-Musikmagazin *laut.de* einen morbid-melancholischen Unterton attestiert, übersetzt die Ängste der beiden Protagonist:innen ins Auditive: Jake schweigt zur eigenen Familiensituation, während Mia ihre vermeintliche Schuld am Tod ihrer Mutter sprachlich übersteigert: »Sie holt tief Luft und sagt dann: ›Ich habe meine Mutter umgebracht« (Groh 2020, S. 247).

Mia selbst wird im darauf folgenden Kapitel in ihrer eigenen Lebenssituation popmusikalisch verortet: »Misery« (wiederum von blink-182, 2016) zeigt in der Playlist des Handlungsverlaufes an, wie beschädigt Mia sich fühlt (»I'm a wreck, I'm out of time / I barely made it out alive«) und wie sehr sie eines vertrauten Gegenübers bedarf (»Lay with me, I can't sleep / Misery loves company«) – musikalisch vorgetragen im herben Punk-Style eines Mädchens, das an Analgesie leidet, also keinen körperlichen Schmerz empfinden kann. Semantisch ist damit eine Leerstelle bezeichnet: blink-182 war die Lieblingsband von Mias Mutter.

Der tektonischen und semantischen Funktion des literarischen Soundtracks fügt Kyra Groh in ihrem Text eine mediatisierende Funktion hinzu. Georg Maas meint damit eine zwischen dem Film und dem Publikum vermittelnde Funktion der Filmmusik (Maas/Schudack 1994, S. 38), die sich an einer expliziten Adressierung von Kyra Grohs Roman auch zeigt, insbesondere durch das engmaschige popmusikalische Verweissystem. Diese rezeptionsästhetische Bedeutung der Popmusik wird zudem in die Diegese des Romans gespiegelt: *Sicherheit ist eine verdammt fiese Illusion* erzählt aus der jugend- und popkulturellen Verortung der beiden Protagonist:innen heraus und determiniert deren Handeln, deren Kommunikation und deren Erzählstil stets intermedial. Dazu zählt auch der fast manische Popmusikgenuss der Figuren, durch den Text und Paratext miteinander verwoben werden. Mediatisierende Funktion erhalten dabei auch die Hörgewohnheiten der jugendlichen Protagonist:innen:

Wenn ich an den Tag zurückdenke, sehe ich ihn wie eine Filmszene. Es wurde langsam Abend und Mama und ich lagen immer noch im Planschbecken. Wir spielten wieder und wieder den gerade neu erschienenen Song *Up All Night* ab und Mama erklärte mir bis ins letzte Detail, wieso *blink* ihre Lieblingsband war. Außerdem musste ich ihr schwören, dass ich das für November angekündigte Album ›auf die alte Weise‹ hören würde – Song für Song auf einer CD, nicht per Shuffle-Funktion auf dem iPod. (Groh 2020, S. 249)

Die Punkrockband blink-182 ist also auf unterschiedlichen Ebenen in den Roman eingeschrieben. Das Aufrufen einzelner Songs im literarischen Soundtrack zeigt in unterschiedlichen Funktionszusammenhängen Mias Bindung an die verstorbene Mutter und den damit verbundenen Schmerz, der keine Entsprechung in ihrer Körperlichkeit findet und daher an ihr intermediales Handeln delegiert wird.

Rockballade und Sehnsucht

Die noch nicht angesprochene syntaktische Funktion der Filmmusik soll noch einmal als Ausgangspunkt dienen, um mithilfe eines weiteren Textbeispiels unterschiedliche Funktionszusammenhänge eines literarischen Soundtracks aufzuzeigen und dabei abschließend eine ganz individuelle Variante des Aufrufens einzelner Stilrichtungen oder Musikstücke vorzustellen.

Es geht los, als ich einfach nur ein Lied höre, das weder zu Radio MV noch zu Radio Ostseewelle passt. Rein zufällig entdecke ich es im Internet, als ich nach irischen Videos suche, und da ist sie: die Frau im blauen Kleid, die *Silent, o Moyle* singt, ich habe das Lied lange nicht mehr gehört und halte es kaum aus. Früher haben wir es in *St. Kilian's* gesungen, aber nicht mal annähernd so gut wie die Frau im blauen Kleid, *Silent, o Moyle, be the roar of thy waters*, ich habe das Lied nie besonders gemocht, aber jetzt ist es so schön und traurig, dass es sich in alle Organe krallt, die es sonst noch finden kann.

Vor allem in mein Herz. (Kreller 2019, S. 129)

Das Verlorensein in einer ihr fremden Umgebung ist für Emma, Ich-Erzählerin in Susan Krellers Jugendroman *Elektrische Fische* (2019), an unterschiedliche Bilder des Meeres gebunden. Im Nirgendwo Ostdeutschlands ist das Meer »klar und langweilig« (ebd., S. 50). Als Naturereignis, das keines ist, fügt es sich – auch auf klanglicher Ebene – in ein Fremdheitserleben ein, das bestimmt wird von räumlicher Leere und menschlichem Schweigen. Emma und ihre beiden Geschwister sind mit der Mutter von Irland in deren Herkunftsort Velgow in Ostdeutschland gezogen. Der Eingewöhnungsprozess könnte besser nicht beschrieben werden als durch einen auditiven Verweis auf Radio MV, in dem Musik so klingt, »als wären alle Sänger bei der Aufnahme ihrer Lieder eingeschlafen und hätten dabei trotzdem weitergesungen« (ebd., S. 29). Jäh unterbrochen wird dieser gedämpfte Zustand vom Brüllen der Irischen See (*the roar of thy waters*) – aufgerufen im literarischen Soundtrack, der in dieser Szene syntaktische Funktion erhält.

Georg Maas versteht darunter die Akzentuierung innerhalb der Erzählstruktur prägender Szenen (Maas/Schudack 1994, S. 37). Bestätigt wird diese Hervorhebung (für die hier ja kein Anschwellen eines *Original Score* zur Verfügung steht) durch den Kontrast zwischen dem Schweigen, das Emma umgibt (expliziert im Verstummen ihrer Schwester Aiofe und in dem neuen Mitschüler Levin: »Der Einzige, der mir helfen kann, redet schon wieder nicht mit mir« Kreller 2002, S. 71), und dem sirenenhaften Klang, der Emmas jähe Sehnsucht nach Irland provoziert. Die körperliche Wirkung, die sie dabei empfindet, wird durch ein an die Rezeptionsebene delegiertes Hörerlebnis bestätigt (für die zum Beispiel Emeur Quinns Version in delirierender Sopranstimme herangezogen werden kann).

Die irische, vom Dichter Thomas Moore stammende Ballade markiert denjenigen Punkt im Handlungsverlauf, an dem Emmas innere Unruhe bei aller *Silent*-Forderung nicht mehr zur Ruhe gebracht werden kann. Sie entschließt sich, ihrem Heimweh nachzugeben und Levins Angebot anzunehmen, ihr bei der heimlichen Rückkehr nach Irland zu helfen. Die syntaktische Funktion des literarischen Soundtracks wird dabei mit einer semantischen verknüpft: Der Text ist bestimmt von Emmas Entwurzelung, die sich auch und gerade im Sprachverlust zeigt: »Ich bin in einem Deutsch gelandet, in dem ich mich immer wieder verlaufe« (ebd., S. 16). Das irische Lied verdeutlicht auf seiner semiotischen wie semantischen Ebene sowohl dieses Verlusterlebnis als auch die stete Sehnsucht nach Irland. Denotativ wird Irland per se musikalisch aufgerufen; konnotativ wird im Hörerlebnis das »stimmungsschaffende« (Maas/Schudack 1994, S. 37) Moment der Musik aufgegriffen und durch Emmas körperliche Reaktion verdoppelt, was der semantischen Funktion des literarischen Soundtracks entspricht (vgl. ebd.).

In die Schilderung von Emmas Hörerlebnis integriert werden sowohl der Titel des Songs als auch die erste Zeile der Lyrics. Beide Nennungen erhalten den Charakter eines Teasers, der Emmas Klangerlebnis an die rezeptionsästhetische Ebene delegiert. Im literari-

schen Soundtrack des gesamten Romans wird diese Szene verknüpft mit dem Paratext: Emmas Ich-Erzählung vorangestellt ist eine Passage aus den Lyrics von »Lights of Home« von U2. Verwiesen ist damit auf einen prototypischen zeitgenössischen Klang Irlands, mit dessen Hilfe ein kollektives gesellschaftspolitisches Empfinden auf das individuelle Empfinden Emmas übertragen wird. Auf einer intertextuellen Ebene der Lyrics verbleibend, ließen sich davon ausgehend breit gefächerte Deutungsmöglichkeiten der Charaktere, Verortungen und Beziehungsmuster zeigen (vgl. dazu auch Lexe 2006, 2019 a und b). Um diese Aspekte abschließend aufzugreifen, sollen hier aber stärker Klangaspekte fokussiert werden. Insbesondere, weil Susan Kreller eine besonders ungewöhnliche Variante nutzt, um den literarischen Soundtrack aufzurufen: das T-Shirt.

Das T-Shirt als Tonträger

Levin ist kein Typ, der viele Worte macht. Aber er ist jemand, der das Gefühl kennt, im eigenen Leben unverortet zu sein. Auch wenn seine Band-T-Shirts das Gegenteil zu beweisen scheinen und ihn musikalisch dort verorten, wo Körperpräsenz und Laustärke dominieren: Black Sabbath, Iron Maiden, Megadeth und Metallica verweisen auf Bands, die unter Strom stehen – und damit in sichtbarem Kontrast zum schlaksigen, zurückgenommenen Levin. Diese Gegensätzlichkeit ist umso berührender, als damit auch auf den Widerspruch zwischen den elektrischen Fischen eines Aquariums und dem Leben am/im/mit dem Meer verwiesen wird. Mitsamt ihren popmusikalischen – und damit auch auditiven – Verweisen werden die T-Shirts zur Oberfläche der Selbstinszenierung und -versicherung. Diese Oberfläche aber wird leer geräumt, als Emma und Levin sich zunehmend ins Leben des/der anderen einschleichen:

Mein Blick fällt auf Levins T-Shirt, auf dem es heute keinen einzigen Totenkopf und keinen blutroten Bandnamen gibt, nur ein winziges Mottenloch in der Nähe des Bauchnabels. (Kreller 2020, S. 106)

Letztlich vermag Levin Emma in Velgow neu zu verorten; und auch Emma schreibt Levin neu in dessen eigenes Leben ein. »Use your Illusion« (ebd., 131) heißt es mithilfe von Guns n' Roses, als die beiden es wagen, das bisher Undenkbare zu denken. Bis der literarische Soundtrack in den finalen Ereignissen des Romans wieder an U2 anknüpft: Als Levin und sein Bruder Emma dabei helfen wollen, zurück auf die Grüne Insel zu gelangen, durchkreuzt die psychisch kranke Mutter der Jungen ihre Pläne. Levin trägt an diesem Tag ein »Electrical Storm«-T-Shirt. Die Lyrics des Songs von U2 markieren die Szene im Handlungsverlauf (»On rainy days we go swimming out / On rainy days swimming in the sound«; U2 2012). Darüber hinaus werden die bereits etablierten Motive im Song gebündelt und zu einem zeichenhaften, sprachlichen und auditiven Sinnbild dafür, dass es nicht die Ostsee ist, die Emma Irland vor die Füße spült (ebd. S. 51), sondern Levin. Er ist es, der sie beim Namen nennt (und damit das paratextuelle U2-Motiv aufgreift). Er ist es, der an Emma festhält (»You're in my mind all of the time«, ebd.) – und nicht Velgow.

[J]etzt steht Levin vor mir und sagt es eben auch: ›Sorry.‹
Obwohl er der Angerempelte ist.
Der Getretene.
Obwohl ihm all das Schlimme ohne mich nie passiert wäre.

Aber er sagt einfach ›Sorry‹, in einem weißen und ziemlich peinlichen U2-T-Shirt und so müde, als hätte er dringend einen fünfwöchigen Schlaf nötig, oder ein fünfwöchiges normales Leben.

Und dann, dann sagt er noch etwas anderes. (Kreller 2020, S. 171)

In die Leerstellen, die Susan Kreller in ihrem Erzählen bewusst setzt, dringt der Klang ihres literarischen Soundtracks. »Electrical Storm« macht es unnötig zu wissen, was Levin zu Emma sagt; denn in seiner denotativen, semantischen Funktion nimmt der Song jene Neuverortung vor, die Emma in dieser Situation intuitiv erkennt, als Ich-Erzählerin aber erst in der nachfolgenden – den Roman beschließenden – Szene formuliert. Der Bedeutungshorizont des Erlebten und Erfahrenen schwingt in den Lyrics des Songs mit, die dem Erzählten additiv hinzugefügt werden, indem der literarische Soundtrack an die Rezeptionsebene delegiert wird.

Der textanalytische Blick auf *Elektrische Fische* gleichermaßen wie derjenige auf die vorangestellten Beispiele zeigt exemplarisch, wie vielfältig die Jugendliteratur sich das Potenzial eines literarischen Soundtracks aneignet. An der Schnittstelle von Literatur und Musik werden dabei die Funktionszusammenhänge popmusikalischer Einschreibungen in die Jugendliteratur gleichermaßen deutlich wie die Möglichkeit, sich diesen literarisch-auditiven Spielformen mithilfe intermedialer Theorieansätze anzunähern. Sodass Musik auch dann hörbar wird, wenn nicht auf dem Konzertflügel, sondern auf dem Papierklavier gespielt wird.

Primärliteratur

Asher, Jay (2009): Tote Mädchen lügen nicht. A. d. Engl. von Knut Krüger. München: cbt [engl. 2007]

Groh, Kyra (2020): Sicherheit ist eine verdammte fiese Illusion. Zürich: Arctis

Kreller, Susan (2019): Elektrische Fische. Hamburg: Carlsen

Mohl, Nils (2011/2013/2016): Es war einmal Indianerland / Stadtrandritter / Zeit für Astronauten. Reinbek: Rowohlt

Shakur, Tupac (1999): The Rose that Grew from Concrete. New York: Pocket Books

Steinkellner, Elisabeth (2018): Dieser wilde Ozean, den wir Leben nennen. Weinheim: Beltz & Gelberg

Steinkellner, Elisabeth / Gusella, Anna (Ill.) (2020): Papierklavier. Weinheim: Beltz & Gelberg

Steinkellner, Elisabeth / Roher, Michael (Ill.) (2021): Esther und Salomon. Wien: Tyrolia

Thomas, Angie (2017): The Hate U Give. A. d. Amerikan. von Henriette Zeltner-Shane. München: cbj

Thomas, Angie (2021): Concrete Rose. A. d. Amerikan. von Henriette Zeltner-Shane. München: cbj

Sekundärliteratur

Bloemsaat-Vorknecht, Liesbeth (2005): Thomas Bernhard und die Musik. Themenkomplex mit drei Fallstudien und einem musikthematischen Register. Würzburg

Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München [UTB 2341]

Lex, Heidi (2006): Von Tom Waits zu den eels. Musikalisch provozierte Subtexte der Jugendliteratur. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2005/2006. Herausgegeben vom Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität

- (Frankfurt am Main) und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung unter Verantwortung von Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers und Carola Pohlmann. Frankfurt/M., S. 73–86
- Lexe, Heidi (2019 a): Wunderland der Selbsterklärung. Zur Wechselwirkung von Jugendliteratur und Popkultur. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Berlin, S. 265–282 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 13]
- Lexe, Heidi (2019 b): Me and the Devil. Zur Erzählfunktion jugendliterarischer Soundtracks. In: Odendahl, Johannes (Hg.): Musik und literarisches Lernen. Innsbruck, S. 201–215
- Maas, Georg / Schudack, Achim (1994): Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz
- Meyer, Petra Maria (Hg.) (2008): acoustic turn. Paderborn
- Scher, Steven Paul (Hg.) (1984): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin

Netzquellen

- Elfriede Jelinek-Forschungszentrum online: Elfriede Jelinek und die Musik.
Intermediales Wissenschaftsportal des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums und des Interuniversitären Forschungsverbunds der Universität Wien und der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.
<https://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/wissenschaftsportale/musik/home> [Zugriff: 13.03.2021]
- laut.de-Biographie: Alkaline Trio. In: laut.de. <https://www.laut.de/Alkaline-Trio> [Zugriff: 13.03.2021]

Filmografie

- Black Spot / Zone Blanche (2017–2019). Serie nach einer Idee von Mathieu Missoffe.
FRA/BEL
- Tote Mädchen lügen nicht / 13 Reasons Why (2017–2020). Serie nach einer Idee von Brian Yorkey. USA

Diskografie

- Alkaline Trio (2003): Every Thug Needs a Lady. In: Good Mourning. Vagrant Records. USA.
Track 8
- blink-182 (1999): The Party Song. In: Enema of the State. MCA. USA. Track 9
- blink-182 (2016): Misery. In: California. Deluxe-Edition. BMG. USA. Track 18
- Guns n' Roses (1991): Use your Illusion I / Use your Illusion II. Geffen Records. USA
- Quinn, Eimear (2020): Silent O Moyle. In: Ériu. Peach Records. IRL. Track 9
- Shakur, Tupac (1996): Hail Mary. Feat. Outlawz & Prince Ital Joe. In: The Don Killuminati. The 7 Day Theory. Makaveli Records / Death Row Records / Interscope Records. USA.
Track 2
- Shakur, Tupac (2000): The Rose that Grew from Concrete. Feat. Nikki Giovanni.
In: The Rose that Grew from Concrete. Universal. USA. Track 12
- U2 (2017): Lights of Home. In: Songs of Experience. Universal-Island / Interscope. USA. Track 2

U2 (2012): Electrical Storm. In: From the Ground Up. Edges's Picks from U2 360°. Universal-Island. USA. Track 5

Young, Neil and Crazy Horse (1979): Hey Hey, My My (Into the Black). In: Rust Never Sleeps. Reprise Records. USA. Track 1

Young, Neil: Sleeps with Angels (1994). In: Sleeps with Angels. The Complex Studios. USA. Track 4

Kurzvita

Heidi Lexe, Dr. phil., ist Leiterin der STUBE – Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur in Wien und Lehrbeauftragte für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Germanistik der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Motive der Kinder- und Jugendliteratur, Jugendliteratur und Populärkultur, mediale Adaptionen und Neuinszenierungen von Kinder- und Jugendliteratur, österreichische Kinder- und Jugendliteratur.

Das Bilderbuch als Klangmedium

Ästhetische, wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven

LARS OBERHAUS | MAREILE OETKEN

The Picture Book as a Sound Medium

Aesthetic, Scientific and Artistic Perspectives

This article is an overview of the relevance of sound and music in picturebooks. Various possible relationships between images, words and sounds are shown, and different formats and historical developments are discussed. A focus is placed on the dimensions of the narrative context and the relevance of different types of media. Traditionally, the relation between music, words and images included setting picturebooks to music. In the last few years, electronic book media such as e-books, enhanced books and picturebook apps, which offer a combined, multimedial listening, reading and viewing experience, present new perspectives for intermedial picturebook research. The article details strategies for analysing the picturebook as a sound medium, using methods and concepts from film analysis, aesthetic transformation and the concept of aurality to show how the medium of sound is an open, ambiguous aesthetic quality that enriches picturebooks with its contingent possibilities for symbolic representation.

Zum Stellenwert von Klang und Musik im Bilderbuch

Musik und Klang können auf unterschiedliche Weise Eingang in ein Bilderbuch finden.¹ Aus methodischer Sicht lassen sich auf der einen Seite außermusikalische Inhalte (v. a. Texte und Bilder) musikalisch darstellen (Verklanglichung, Vertonung), und auf der anderen Seite besteht die Möglichkeit, Musik in andere Medien zu transformieren (Bild und Visualisierung, Bewegung und Verkörperung, Text und Versprachlichung).² Diese Interdependenzen finden sich auch in Gattungen und Kompositionstechniken, wie z. B. Oper und Programmmusik, in denen sich Handlung, Text und Musik wechselseitig beeinflussen und überlagern. Die daran gebundene Frage, ob und wie die Musik erzählt und/oder Inhalte darstellen kann, gehört zu einer der zentralen Debatten der Ästhetik, die auch den Bezug der Künste untereinander maßgeblich beeinflusste (Inhalts- oder Formalästhetik; siehe v. a. Hanslick 1966 [EA 1854] oder Lessing 1996 [EA 1766]). Während Eduard Hanslick das Musikalisch-Schöne als tönend bewegte Form verstand und jegliche Verbindungen zwischen Musik und Bild (im Sinne der Programmmusik) eher abwertete, sah z. B. Richard Wagner seine Opern als multimediale Gesamtkunstwerke, in denen Wort, Bild und Musik eine Einheit bildeten (Wagner 2016 [EA 1850]).

1 Der vorliegende Beitrag ist eine Überarbeitung der Einleitung in den Tagungsband *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus*, der 2017 von Lars Oberhaus und Mareile Oetken herausgegeben wurde (Oberhaus/Oetken 2017, S. 7–22). Die Begriffe »Klang« und »Musik« werden im Folgenden synonym verwendet.

Es ließe sich aber eine Differenzierung zwischen Musik als Ton (eindeutige Frequenz) und Klang als Geräusch (mehrere Frequenzen) anführen.

2 Zur Methode der Transformation siehe Brandstätter 2004 und 2006.

So unmittelbar einleuchtend die Bezugnahme auf andere Medien oder Gattungen erscheint, ist es doch auffällig, dass es kaum Untersuchungen gibt, welche die Stellung von Musik im Bilderbuch thematisieren.³ Denn es gibt – auch wenn der Bezug zwischen Musik und Bilderbuch auf den ersten Blick nicht unmittelbar evident erscheinen mag – sehr viele Verweise und Bezugnahmen, wie z. B. die Darstellung von Musikgeschichte, die Einbindung von Klängen und Geräuschen sowie übergeordnete Zusammenhänge zwischen Farbe, Klang, Reim und Rhythmus.

Das Bilderbuch als ästhetisches Phänomen

Das Bilderbuch erweist sich – ähnlich wie die Musik – als vielschichtiges, verweisungs-offenes und interdisziplinär angelegtes Medium. Jens Thiele hat bereits 2000 das künstlerische, mediale und wissenschaftliche Feld abgesteckt, in dem Bilderbücher nicht nur entstehen, sondern auch die Diskurse darüber geführt werden (Thiele 2000, S. 15 ff.). Demnach erscheint das Bilderbuch als »komplexes ästhetisches, kommunikatives und soziales Phänomen, das, nimmt man es als Forschungsgegenstand ernst, ganz unterschiedliche kultur-, geistes- und naturwissenschaftliche Diskurse berührt« (ebd., S. 11). Zwanzig Jahre später haben sich die Möglichkeiten des Erzählens vor allem deshalb auffallend erweitert, weil die Grenzen des medialen Feldes, in dem Bilderbücher geschaffen, produziert und rezipiert werden, nicht nur zunehmend durchlässiger geworden sind, sondern immer mehr verschmelzen. Der Begriff »Medienkonvergenz«, der nach Thomas Möbius (2014) eben auch seit über zehn Jahren in medienwissenschaftlichen Diskursen genutzt wird, zielt genau auf diese »Annäherung von Einzelmedien, die bis zu einem Verschmelzen führen kann« (ebd., S. 219).

Während Medienverbände schon länger mit umfassenden Merchandisingproduktpaletten für ganz neue Formen der multimedialen Präsenz sorgen, sind es in erster Linie die digitalen Medientransfers, die zurzeit viel Aufmerksamkeit erfahren. Der breite Bereich der elektronischen Buchmedien bietet nun auch E-Books, Enhanced Books oder Bilderbuch-Apps an. Mit diesen medialen Verschränkungen ergeben sich ganz neue Anknüpfungspunkte für die Betrachtung des Bilderbuchs unter Aspekten der Audiovisualität im Sinne der Vernetzung von Hören, Lesen und Sehen (Multimedia).

Die Strategien des Erzählens nutzen Spielräume und Spannungen, die sich aus der grundsätzlichen Bimedialität von Bild und Text ergeben, und werden in einem zunehmend dichteren Geflecht intertextueller und intermedialer Bezüge gestaltet. Die nebenstehende Grafik visualisiert in Erweiterung der Überlegungen Thieles (2000) das Potenzial der medialen und künstlerischen Anschlüsse und aktuelle Gestaltungs- und Bezugsmöglichkeiten. Das Spektrum der Referenzmöglichkeiten

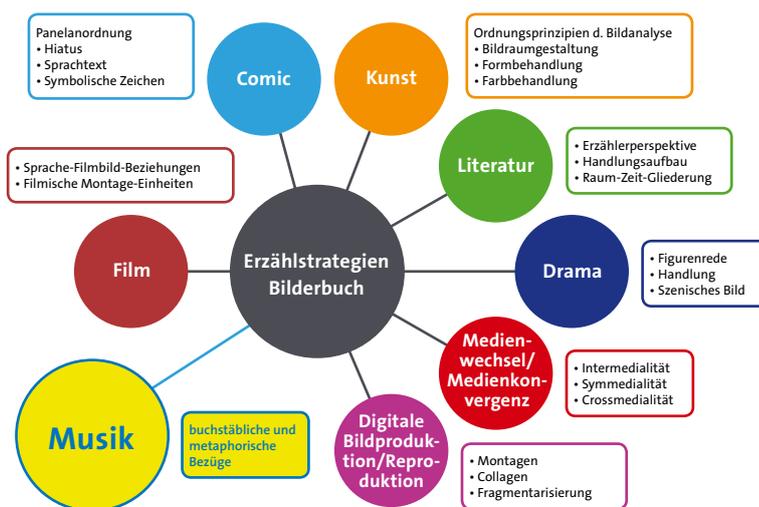


Abb. 1
Erzählstrategien Bilderbuch. Quelle: Mareile Oetken: Wie Bilderbücher erzählen. Analysen multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch. Oldenburg 2017

³ Zur Audiovisualität der Bilderzählungen siehe v. a. Bachmann 2014 sowie Christensen/Fink 2011; zum Verhältnis von Musik und bildender Kunst

Jewanski/Düchting 2009; zur Musikgeschichte in Comics Lemery u. a. 1993 sowie Oberhaus/Oetken 2017.

des Bilderbuchs reicht heute von Popliteratur und Comic über Adoleszenzroman bis hin zur Literatur-App und zum Film; deshalb ist dieses Medium für interdisziplinäre Forschungsfragen zu Bezügen von Musik und Bildliteratur für Kinder so ergiebig.

Narrative Potenziale von Bilderbüchern in unterschiedlichen Medien

In den letzten Jahren haben auch Medienverbände immer größere Aufmerksamkeit erfahren, in denen erzählerische Potenziale und der Einsatz von Musik einen enorm hohen Stellenwert erhalten haben. Exemplarisch lässt sich *Die große Wörterfabrik* (de Lestrade/Docampo 2010) anführen, in welcher der Komponist Hendrik Albrecht insbesondere Aspekte von innerer bzw. äußerer Bewegtheit in die Musik übertragen hat (de Lestrade u. a. 2012). Im Anschluss an die Erzählung erfolgt ein langer musikalischer Nachspann, der als Nachklang die Zusammenhänge der Geschichte auf einer musikalischen Ebene verarbeitet und zum Fantasieren anregt. Diese aktuellen Entwicklungen gründen auf historisch verankerten direkten Bezügen zwischen Bilderbuch und Musik. Tatsächlich gibt es eine ganze Reihe bekannter Bilderbuch-Vorläufer, die als Vorlage für eine Komposition dienten, wie z. B. das Bilderbuch *Histoire de Babar le petit éléphant* (1931) von Jean de Brunhoff, das von Francis Poulenc vertont wurde (Poulenc 1940). Um den Inhalt zu verdeutlichen, wird oft ein Sprecher mit eingebunden, der Texte vorliest. Aus rein musikalischer Sicht dienen die auch im Bereich Filmmusik verwendeten Verfahren der Leitmotivtechnik, des Underscorings oder der Mood-Technik dazu, Korrespondenzen zwischen Bild und Text zu ermöglichen. Dabei wird aber weniger auf die Gestaltung der Bilder als vielmehr auf programmatische Aspekte Bezug genommen.

Diese sogenannten Bilderbuch-Kompositionen haben eine lange Tradition und reichen von *Struwwelpeter* (1844) von Heinrich Hoffmann⁴ bis hin zu intermedialen Projekten, wie z. B. *The Snowman* (1978) von Raymond Briggs, in denen deutliche Bezüge zwischen Bilderbuch und Musik bzw. zwischen Bild und Film hergestellt werden (Briggs 1978). Die Bilderbuchvorlage wurde 1982 von Dianne Jackson und Jimmy T. Murakami mit der Musik von Howard Blake verfilmt. Blake veröffentlichte im Anschluss an diesen Animationsfilm mehrere Solowerke zu dem Thema und nahm hierbei auch wieder rückwirkend auf das Bilderbuch Bezug (Blake 2007).

Narrative Strukturen sind allen Künsten inhärent, doch werden deren Potenzial und damit die Möglichkeiten ihrer Bezugnahme in der bildenden Kunst, in Musik und Literatur unterschiedlich eingestuft. Werner Wolf (2002) verortet in einer Skala die drei Künste zwischen maximaler und minimaler werkseitiger Narrativität, die gerade für die Annäherung an synästhetische Schnittstellen interessant ist. Das fiktive Erzählen gilt als genuin narrativ, während das Bild, vor allem das Monophasen-Einzelbild, nicht als geschichtendarstellend (im Sinne einer Verknüpfung von Ereignissen in einer zeitlichen Abfolge) fungiert, sondern »bestenfalls Geschichten anhand einer Plot-Phase andeuten« (ebd., S. 73) kann. Das Potenzial von Musik ordnet Wolf als »quasi-narrativ« (ebd., S. 94)

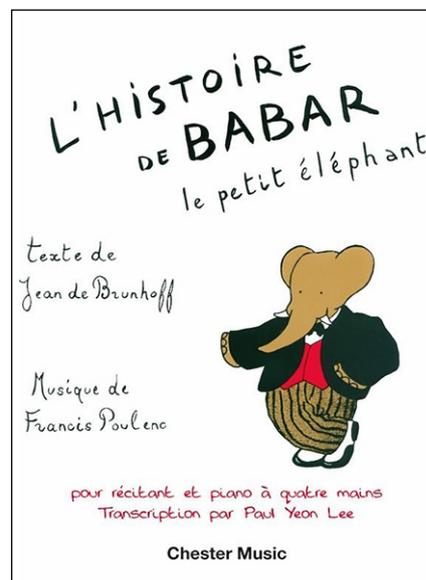


Abb. 2
Cover der Partitur
*L'histoire de Babar
le petit éléphant*.
Texte de Jean de
Brunhoff.
Musique de
Francis Poulenc.
London: Chester
Music, 2014 [EA
1949]

⁴ Ein Verweis findet sich in: Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbil-

dungen 1851/23, S. 150; die Originalkomposition ist verschollen.

Verfahren der Integration von Musik im Bilderbuch

Grundsätzlich kann die Integration von Musik im Bilderbuch auf direkte, buchstäbliche oder auch auf indirekte, metaphorische Weise erfolgen. Unter einer buchstäblichen Bezugnahme wird eine unmittelbar ersichtliche und auf das Zeichensystem Musik bezogene Referenz verstanden. Dies können neben musikimmanenten Symbolen (Noten, Rhythmen) und musikbezogenen Bildern (z.B. von Instrumenten oder Musikaufführungen; siehe *Der Virtuose* von Wilhelm Busch oder Untersuchungen über Stereotypisierungen wie z.B. Bachmann 2017) auch textgebundene Verweise sein. Hier dient *Geh aus, mein Herz* mit Illustrationen von Jacky Gleich als ein mögliches Beispiel, in dem das gleichnamige geistliche Sommerlied von Paul Gerhardt bildnerisch gestaltet wird (Gerhardt / Gleich 2009). Konzeptionell interessant ist auch die illustrative Bearbeitung des Songs *King of Pain* (1983) der Band *The Police* als Bilderbuch durch Sven Völker (2017), der mit Reduktion des gebundenen Textes und Abstraktion durch klare Formen und Farben das sehr komplexe Empfinden von Schmerz vermittelt.

Die oben angedeuteten Verfahren der buchstäblichen und metaphorischen Interpretation verweisen auf die primär von Ursula Brandstätter (2004) entwickelte Theorie der ästhetischen Transformation, die sich für die Analyse von Klang im Bilderbuch oder allgemein für die unterschiedlichen Referenzsysteme Musik, Körper, Bild (und Körper) als aufschlussreich erweist. Die Modi der wechselseitigen Übertragung zwischen diesen Medien lassen sich methodisch als Verklanglichung, Visualisierung, Versprachlichung (und Verkörperung) bezeichnen. Der Reiz der Transformation liegt, wie viele Bilderbuchbeispiele zeigen, oftmals gar nicht in den eindeutigen buchstäblichen Bezügen (Bild einer Katze = Klang des Miauens), sondern in den metaphorischen Dimensionen (das Wort »Katze« besteht aus 5 Buchstaben = 5 Tönen). Gerade aus Sicht der ästhetischen Bildung und interdisziplinärer Dimensionen zeigt sich erst hier das enorme Potenzial der schier unendlichen Transformationen. Pointiert formuliert: Bilderbücher müssen nicht explizit ein musikalisches Thema behandeln, sie sind *a priori* durch ihren ästhetischen Mediencharakter immer schon klanglich ausgerichtet. Das Gleiche lässt sich von der Musik sagen, die auch Bilder in sich trägt, wenngleich sie diese nicht explizit zur Schau stellt.

In diesem Kontext bietet sich eine weitere Systematik als Analyseinstrumentarium an, wie sie Oliver Krämer (2011) entwickelt hat. Er unterscheidet zwischen Struktur-, Sinn- und Weltbildern. Während Strukturbilder insbesondere auf Ähnlichkeiten in Formen und Eigenschaften zwischen Bild, Text und Klang eingehen und während Weltbilder kulturspezifische Besonderheiten aufgreifen und Lebenszusammenhänge zwischen Bild, Text und Musik repräsentieren, fokussieren sich Sinnbilder auf Wirkungen von Bild, Text und Musik. Vor diesem Hintergrund ist Klang im Bilderbuch immer auch eine Art Transformationskette, da unterschiedliche Medien aufeinander Bezug nehmen, aber im Buch als Einheit dargestellt werden und auf die Sinne gleichzeitig wirken.

Reinhard Gagel (2017) arbeitet in einem ähnlichen Kontext und hat das Konzept der Offhandopera entwickelt, ein Improvisationsmodell auf Basis speziell eingerichteter Text-Libretti, das auf dem Bilderbuch *auf dem land* (2012) von Monika Maslowska zu einem Gedicht von Ernst Jandl basiert.

Zu einer metaphorischen Bezugnahme zählen übergeordnete zeichentheoretische Zusammenhänge, die nicht unmittelbar aus dem Bildzusammenhang ersichtlich sind. Hier wird insbesondere auf Querverweise zwischen Farbe, Klang und Rhythmus Bezug genommen, indem hörbare Klangfarben sich zu sichtbaren Bildfarben in Bezug setzen lassen. Dies gilt auch für Musik- und Bildrhythmen, für Bewegungen in der Musik und

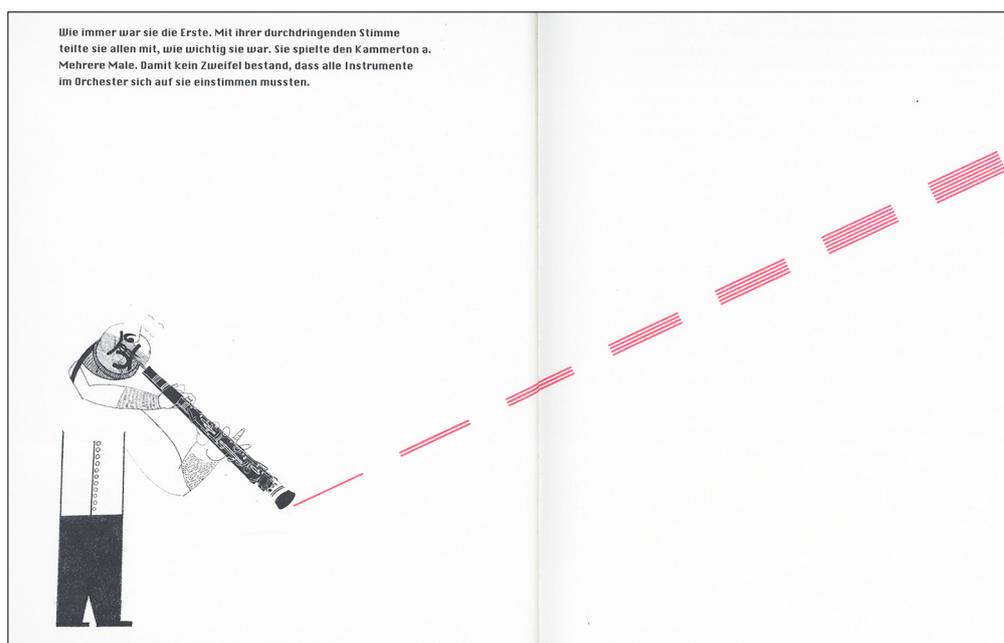
im Bild sowie für die Darstellung von Sprache. Diese übergeordneten metaphorischen Bezugnahmen werden von Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim (2017) als Auralität im Bilderbuch bestimmt. Der zunächst in der Analyse von Kinder- und Jugendfilmen verwendete Ansatz wurde nun auch zur musikalisch-rhythmischen Analyse von Bilderbüchern verwendet. Hier zielt der Begriff auf die auf den Gehörsinn gerichteten auditiven Signale, die im Zusammenspiel mit visuellen Elementen eine rezeptionsleitende Funktion übernehmen.

Exemplarisch lässt sich hierfür die von David Chauvel und Xavier Collette illustrierte Geschichte von *Alice im Wunderland* (2010) anführen, in welcher sich eine Darstellung des Falls von Alice zeigt, der durch die Panelstruktur in fünf Teile rhythmisiert wird. Aber auch das Fallen selbst eröffnet Assoziationen zur absteigenden Melodik. Die Farbgebung erinnert eher an dunkel-fließende Klänge. So pauschal und normiert diese Bezüge auch erscheinen, zeigen sich doch – mit dem richtigen Blick durch die richtige Brille – musikalische Elemente im Bilderbuch auf einer metaphorischen Metaebene.

Das gilt auch für Bilderbücher, die musikalische Sachverhalte repräsentieren, welche sich nur schwer in Form eines Bildes darstellen lassen, weil die Richtung und Ausbreitung des Schalls als Bewegung von Musik bildnerisch eine Herausforderung darstellen. In *Die Tonangeber* (Czerwińska-Rydel/Ignerska 2010) wird eine Orchesterprobe visualisiert. Die beiden Illustratorinnen greifen zu grafischen Symbolisierungen, indem sie jedem Instrument eine zeichnerhafte Repräsentation seines Klangs und seiner Lautstärke in Form von Bewegungslinien, deren Stärke auch einen Hinweis auf die jeweilige Lautstärke gibt, zuordnen. So können sich die Klänge im Verlauf der Orchesterprobe im Bildraum immer stärker überlagern.



Abb. 4 David Chauvel / Xavier Collette (2010): *Alice im Wunderland*. Nach *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll. Aus d. Französischen v. Tanja Krämling, Bielefeld: Splitter



Wie immer war sie die Erste. Mit ihrer durchdringenden Stimme teilte sie allen mit, wie wichtig sie war. Sie spielte den Kammerton a. Mehrere Male. Damit kein Zweifel bestand, dass alle Instrumente im Orchester sich auf sie einstimmen mussten.

Abb. 5 Anna Czerwińska-Rydel / Marta Ignerska (2010): *Die Tonangeber*. München: mixt-vision

Einen äußerst originellen Ansatz verfolgt die sogenannte *Liederfibel*, die 1927 von den Brüdern Heribert und Johannes Grüger herausgegeben wurde und in der insgesamt achtzehn Kinderlieder visualisiert wurden (Grüger/Grüger 1968). Auf der linken Seite ist das Lied in traditioneller Notenschrift abgebildet und auf der gegenüberliegenden Seite finden sich farbige Bildernoten, die je nach Position im Bild (oben/unten) die Tonhöhe (hoch/tief) und den Rhythmus (lang/kurz) andeuten. So besteht z. B. die Möglichkeit, dass Eltern gemeinsam mit den Kindern das Lied singen und auf den Bildverlauf zeigen, um Grundprinzipien der Notenschrift zu lernen (siehe dazu Jewanski 2017). Das Prinzip, Bilder als Noten zu deuten, lässt sich auf abstrakter Ebene weiterverfolgen, insofern das Bilderbuch selbst als Partitur betrachtet und Lesen als performativer Vorgang verstanden wird (Unselde 2017). So lässt sich Květa Pacovskás Vorlesebuch *Mitternachtsspiel* (2001) als Vorlesepartitur verstehen, die aus drei Teilen besteht, welche einer musikalischen Bogenform entsprechen (A, B, A').

So ergibt sich ein »Wechselspiel aus konkret Fixiertem und kontingent Erlebtem« (Unselde 2017, S. 55), das gewöhnlich bei Musikaufführungen zur Geltung gelangt. Das Vorlese-Ereignis wird immer wieder im Prozess des Erklings erlebt und erfahren. Das Wechselverhältnis zwischen Bild und Schrift bzw. Textur und Textualität ermöglicht ein mehrdeutiges Bedeutungsangebot und synästhetische Erlebnisse. Demnach basiert Schrift auf einer grundlegenden Ambiguität zwischen Sehen, Lesen und Fühlen. Hierdurch eröffnen sich viele experimentelle Gestaltungsmöglichkeiten, wie sie dann in unterschiedlichen Kontexten zur Geltung gebracht wurden (Dadaismus, Konkrete Poesie). Dabei regt die selbstreflexive Gestaltung der Materialität und Dinglichkeit von Schrift und Bild in Bilderbüchern zu einer polyästhetischen Auseinandersetzung an (ausführlich hierzu Tomkowiak 2017).

Eine Besonderheit bilden Bücher, in denen die Geschichte selbst auf symbolische musikbezogene Bereiche anspielt, wie z. B. in Bilderbüchern über Musiker oder – auf ungewöhnliche Weise – im Bilderbuch *Steckt!* (Jeffers 2015): Der Junge Floyd wirft immer mehr und größere Gegenstände auf einen Baum, um seinen Drachen zu befreien, der sich in den Zweigen verheddert hat; doch allen Bemühungen zum Trotz bleiben die Dinge dort stecken. Indirekt wird auf das Konzeptalbum *The Wall* (1979) der britischen Band Pink Floyd angespielt, in dem der Protagonist eine imaginäre Mauer um sich aufbaut und sich immer mehr zurückzieht, bis er diese gegen Ende selbst durchbricht. Die Erzählung bleibt auch ohne die Decodierung des intermedialen Zitats verständlich. Doch der Hinweis auf Pink Floyds *The Wall* eröffnet, der für die Kinderliteratur insgesamt konstitutiven Mehrfachadressierung entsprechend, neue Bedeutungsebenen.

Hörraum und Sehraum

In der phänomenologisch-philosophischen Literatur über das Sehen wird in Anlehnung an Erwin Straus ein Hörraum von einem Sehraum unterschieden (vgl. Soentgen 2012). Dabei werden markante Unterschiede deutlich, denn das Sehen schafft Distanz, während das Hören viel unmittelbarer in das Geschehen hineinzuziehen vermag. Während Oberflächen zwar angesehen werden können, aber nicht hinter sie geblickt werden kann, ist der Schall weniger an räumliche Grenzen gebunden. So kann man jenseits von Wänden hören oder auch in Dinge hineinhorchen. Gerade in der bildnerischen Gestaltung lyrischer Texte werden Sinne angesprochen, die zu einem Zusammenfallen von Hörräumen und Sehräumen im Bild führen, weil hier auf indirekte Weise eine Anmutung hergestellt werden muss. Beispielfhaft können hier mit Goethes *Meeres Stille und Glück-*



Abb. 6
Johann Wolfgang
von Goethe / Peter
Schössow (Ill.)
(2004): Meeres
Stille und
Glückliche Fahrt.
München: Carl
Hanser

liche Fahrt, illustriert von Peter Schössow (2004), und Schillers *Der Taucher*, illustriert von Dieter Wiesmüller (2009), zwei sehr gegensätzliche Vorlagen herangezogen werden. Peter Schössow hat in seinen Illustrationen, bei denen durch die digitale Bildgestaltung ein besonders transparenter und gleichmäßiger Farbauftrag ermöglicht wurde, versucht, nicht nur die Stille, sondern auch die Bewegungslosigkeit des Meeres abzubilden. Dafür wählte er ein auch durch die Platzierung der Textblöcke am äußeren Bildrand betont horizontales Buchformat und sehr homogene Farbkonzepte mit ruhigen Farbverläufen. Dieter Wiesmüllers bildnerische Bearbeitung von Schillers Ballade *Der Taucher* (Schiller / Wiesmüller 2009) steht dagegen vor der Herausforderung, das Tosen des Meeres durch ein undurchdringliches Blau mit Bewegungslinien als Schaumkronen so darzustellen, dass die kleine, unbewegte Figur auf der spitz aufragenden Klippe von der seitenfüllenden Wasserwand, betont durch das Hochformat, ganz umhüllt zu sein scheint (vgl. auch Hößle 2017).



Abb. 7
Friedrich Schiller /
Dieter Wiesmüller
(Ill.) (2009):
Der Taucher.
Hamburg: Carlsen

Diese Überlegungen stellen nur einen kleinen Ausschnitt dessen dar, wie mannigfaltig und disziplinenübergreifend das Bilderbuch in der Lage ist, Musik darzustellen, auszu-
drücken und zu vermitteln. Vor diesem Hintergrund wird die Möglichkeit deutlich, mit

der Erweiterung der Wahrnehmung des Gegenstands Kinder- und Jugendliteratur auf die angrenzenden Wissenschaften und Künste, unter besonderer Berücksichtigung der Musik, neue Zugänge zur Kinder- und Jugendliteraturforschung, zur Vermittlung und nicht zuletzt auch zu den Künsten zu schaffen. Ein spezielles Augenmerk liegt dabei auf den synästhetischen Strukturen literarischer, bildlicher und musischer Erzählungen, denn gerade hier liegt ein besonderes Potenzial zur stärkeren Verschränkung von Wissenschaft, Didaktik und den Künsten.

Primärliteratur

- Bredow, Wilfried von / Kuhl, Anke (Ill.) (2009): *Lola rast und andere schreckliche Geschichten*. Leipzig: Klett Kinderbuch
- Briggs, Raymond (1978): *Der Schneemann*. Ein Bilderbuch mit Musik. Deutsch v. Otfried Preußler. Text und Musik v. Howard Blake. Kassel: Bärenreiter
- Brunhoff, Jean de (1949): *Histoire de Babar le petit éléphant*. Texte de Jean de Brunhoff. Musique de Francis Poulenc. London: Chester Music
- Chauvel, David / Collette, Xavier (Ill.) (2010): *Alice im Wunderland*. Nach *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll. A. d. Franz. von Tanja Krämling. Bielefeld: Splitter
- Czerwińska-Rydel, Anna / Ignerska, Marta (2010): *Die Tonangeber*. München: mixtvision
- De Lestrade, Agnès / Docampo, Valeria (Ill.) (2010): *Die große Wörterfabrik*. A. d. Franz. von Anna Taube. München: mixtvision
- Gerhardt, Paul / Gleich, Jacky (Ill.) (2009): *Geh aus, mein Herz*. Frankfurt/M.: edition chrismon
- Goethe, Johann Wolfgang von / Schössow, Peter (Ill.) (2005): *Meeres Stille und Glückliche Fahrt*. München: Carl Hanser
- Grüger, Heribert / Grüger, Johannes (1968): *Die Liederfibel*. Düsseldorf: Patmos
- Jandl, Ernst / Maslowska, Monika (Ill.) (2012): *auf dem land*. München: mixtvision
- Jeffers, Oliver (2015): *Steckt!* A. d. Engl. von Anna Schaub. Zürich: NordSüd
- Pacovská, Květa (Ill.) (2001): *MitterNachtsSpiel*. Gossau [u. a.]: Michael Neugebauer
- Schiller, Friedrich / Wiesmüller, Dieter (Ill.) (2009): *Der Taucher*. Hamburg: Carlsen
- Tan, Shaun (2013): *Die Regeln des Sommers*. A. d. Engl. von Eike Schönfeld. Hamburg: Aladin
- Wagner, Richard (1849): *Das Kunstwerk der Zukunft*. Berlin: Hofenberg

Sekundärliteratur

- Bachmann, Christian A. (2014): *Bildlaute & laute Bilder*. Die ›Audio-Visualität‹ der Bilderzählungen. Berlin
- Bachmann, Christian (2017): *Das Nachleben von Wilhelm Buschs Virtuosen*. Zur Darstellung eines Musiker-Stereotyps und seiner Rezeption im Comic um 1900. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus*. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 101–126
- Brandstätter, Ursula (Hg.) (2004): *Bildende Kunst und Musik im Dialog*. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung. Augsburg [Forum Musikpädagogik; 60]
- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik*. Bild, Musik, Sprache Körper. Böhlau

- Christensen, Lukas / Fink, Monika (Hg.) (2011): Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium Musik nach Bildern. Münster [Musik und Kultur; 1]
- Gagel, Reinhard (2017): Ein Bilderbuch vertont als adhoc-Oper. Die Offhandopera als kollektives Produktionsformat aus dem Geist der Bricolage. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 69–82
- Hanslick, Eduard (1966): Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Kassel [EA 1854]
- Höbke, Corinna (2017): Den Taucher hören. Schillers Ballade fördert das Lautverständnis und führt an Naturgewalten. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 159–170
- Jewanski, Jörg / Düchting, Hajo (2009): Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen. Kassel
- Jewanski, Jörg (2017): Bildernoten als Bilderbuch. Strukturen und Entwicklungen in Heribert und Johannes Grügers Liederfibeln (seit 1927). In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 257–292
- Kaul, Susanne (2017): Klangliches Erzählen in Bilderbuch-Apps. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 171–190
- Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (2017): Das rhythmische Fundament des Bilderbuchs. Überlegungen zur Auralität im Bilderbuch. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 233–256
- Krämer, Oliver (2011): Strukturbilder, Sinnbilder, Weltbilder: Visualisierung als Hilfe beim Erleben und Verstehen. Augsburg
- Lestrade, Agnès de / Docampo, Valeria (2010): Die große Wörterfabrik. München
- Lemery, Denys / Deyries, Bernard / Sadler, Michael (1993): Von der Steinzeit bis Mozart. Stuttgart [Geschichte der Musik in Comics; 1]
- Lessing, Gotthold Ephraim (1996): Werke, hg. von Herbert G. Göpfert. Darmstadt [EA 1766]
- Möbius, Thomas (2014): Adaption – Verbund – Produktions: Implikationen des Begriffs Medienkonvergenz. In: Weinkauff, Gina / Dettmar, Ute / Möbius, Thomas / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur in Medienkontexten. Adaption – Hybridisierung – Intermedialität – Konvergenz. Frankfurt/M., S. 219–231
- Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.) (2017): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld
- Oetken, Mareile (2017): Wie Bilderbücher erzählen. Analysen multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch. Oldenburg. http://oops.uni-oldenburg.de/3204/1/oetken_bilderbuecher_habil_2017.pdf [Zugriff: 04.08.2021]
- Soetgen, Jens (2012): Hören und Sehen. In: Roeder, Caroline (Hg.): Blechtrommeln. Kinder- und Jugendliteratur & Musik. kJ&m12.extra. München, S. 41–45
- Tiele, Jens (2000): Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Oldenburg
- Tiele, Jens (2007): Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Baltmannsweiler

- Tomkowiak, Ingrid (2017): »... die Klangfülle des malerischen Instruments ...«
Sensorische Strategien im Gesamtkunstwerk Bilderbuch. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 23–54
- Unsel, Melanie (2017): Theater ums Vorlesen. Das MitterNachtsSpiel von Květa Pacovská als Partitur. In: Oberhaus, Lars / Oetken, Mareile (Hg.): Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch. Bielefeld, S. 55–68
- Wolf, Werner (2002): Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zur intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier, S. 23–104 [WTV Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; 5]

Diskografie und Noten

- Berberian, Cathy (1966): Stripsody. Solo Voice. Graphics by Roberto Zamarin. New York [u. a.]: Peters
- Blake, Howard (2007): The Snowman Suite. Violin & Piano. London: Faber Music
- Lestrade, Agnès de / Singer, Theresia / Noethen, Ulrich (2012): Die große Wörterfabrik, Audio-CD, Audiobook. Headroom Sound Production
- Police/Sting (1983): King of Pain. In: Synchronicity. A&M-Label
- Poulenc, Francis (1940): Histoire de Babar le petit éléphant. Frankfurt: Wilhelmiana

Filmografie

- Die schöne Anna-Lena. Regie: Ralf Kukala. Deutschland: Balance Film, 2012
- The Snowman. Regie: Dianne Jackson/Jimmy T. Murakami. Großbritannien: TVC London, 1982

Kurzviten

- Lars Oberhaus, Dr., ist Professor für Musikpädagogik am Institut für Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Philosophie der Musikpädagogik, Ästhetik der Transformation, musikbezogene Lehr- und Lernforschung.
- Mareile Oetken, PD Dr., war bis 2021 Koordinatorin für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Germanistik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Medientransfers und Bild- und Textinterdependenzen in der Kinder- und Jugendliteratur.

Talking to the Holy Spirit and Growling with the Bears

Singing Child Characters in Eighteenth- Century Hymn Books for Children

ULRIKE KRISTINA KÖHLER

In this article I explore the construction of singing child characters in Isaac Watts' *Divine and Moral Songs for Children* (1715) and Christopher Smart's *Hymns for the Amusement of Children* (1771). The first part focusses on the nature of the lyrical persona within the lexical fields »voice and vocal sound« and »religion« and also looks at the possible addressees. The second part examines stylistic, phonetic, and formal elements, and explores their role in constructing the ›singing I‹. To show the potential of Watts' »Against Quarrelling and Fighting« to function as an invitation to playfully adopt behaviour opposed to Christian norms, the article examines a performance of *Let Dogs Delight to Bark and Bite*, a chorale by Matthew J. Zimnoch, whose text is taken from Watts' hymn. Combining approaches from research on children's poetry with ones from the interface of children's literature and hymnody, the article also integrates a digitally supported close reading. The hymn texts were inputted into f4analyse, a software used in text linguistics and the social sciences, which allows for the assignment of categories, such as positive self-connotation of the ›singing I‹ or rhyme patterns. In conclusion, the article evaluates the potential of such a digitally supported research methodology for future research at the intersection of children's literature and digital humanities.

Introduction

Isaac Watts' *Divine and Moral Songs for Children* (1715) and Christopher Smart's *Hymns for the Amusement of Children* (1771) are touchstones of children's hymnody (see Clapp-Intyre 2016, p. 4). Isaac Watts, an English Puritan, is acknowledged as the founder of the genre, and his 1715 collection of hymns was issued in twenty editions during his lifetime (see Hunt 2003, p. 163). The collection of hymns was written specifically for a young readership during an age when the first stirrings of an understanding of childhood as a separate phase in life were beginning to occur. Watts was motivated by the Christian concept of original sin, whereby all humans are presumed to be born in a state of sin (see Heywood 2001, p. 66). The only path to release from this state was believed to be education, an idea echoed in Watts' hymn »Advantages of Early Religion.« Here the child singer articulates explicitly that instruction is the key to salvation:

- 1 HAPPY the child, whose early years
- 2 Receive instruction well;
- 3 Who hates the sinner's path, and fears
- 4 The road which leads to Hell. (Watts 1811, p. 24)¹

¹ Typography, punctuation and emphasis are as per the original texts of the hymns.

Christopher Smart, a High Church Anglican, had long been involved in the publication projects of his father-in-law, John Newberry, the prominent English publisher of children's books. Smart's collection of hymns was popular well into the nineteenth century and available in multiple editions. While he worked »in the same tradition as [...] Watts« (Styles 1998, p. 18), his predecessor's »fire-and-brimstone theology« (Clapp-Intyre 2016, p. 6) receded as a pedagogical tool to the background in Smart's hymns. Smart is »a more tolerant and less exacting Christian ethic« (Styles 1998, p. 18). The religious and didactic impetus remains nonetheless evident. The child singer in »At Dressing in the Morning« reveals who the best teacher is:

- 13 Let me from Christ obedience learn,
 14 To Christ obedience pay;
 15 Each parent duteous love return,
 16 And consecrate the day. (Smart 1791, p. 48)

Despite the evident wish to subordinate children and to impart religious doctrines and morals, Isaac Watts' hymns were »an early and outstanding attempt to write verses for children which should give them pleasure [...]« (Hunt 2003, p. 163). Christopher Smart promises just this when he announces a wish to amuse children in the title of his collection. In fact, both hymn books offer a »poetic as well as [a] religious experience« (Arnold 2012, p. 24), as Richard Arnold remarks regarding Isaac Watts. When sung, the hymns also offer a musical experience. Watts' hymns (and probably also those of Smart) were intended for the family circle, where they could be sung to well-known tunes (see Watts 1811, p. vi). A glance into the database Hymnary.org reveals that, since originally being published, the hymns from both collections have been set to music by several composers and included in the hymn books of various denominations.

In this article, I examine the singing child characters in Watts' and Smart's hymn books and the textual elements that interplay to construct them. Analogous to the ›lyrical‹ in poetry, I call the singing child character the ›singing I.‹ For the purpose of my analysis, I will look at the manifest content, the elements which are »physically present and countable« (Lune/Berg 2017, p. 186). In the case of Watts' and Smart's hymn books, these are the explicit representations of the singing I and the characters that are addressed by it. My focus will then shift to the latent content, that is to elements which can create a subtext (see *ibid.*). These are the features of the hymns which identify them as sung religious poems, including stylistic, formal and phonetic ones. My analysis will also shed light on the extent to which the analysed elements constitute a framework for the confident expression of faith.

To show the potential of Watts' hymn »Against Quarrelling and Fighting« for setting up animal characters as identification figures for the playful acting out of behaviour regarded as inappropriate, my analysis will include an extratextual level. I will look at the musical score and the performance of *Let Dogs Delight to Bark and Bite* (2016), a chorale by the contemporary US American composer Matthew J. Zimnoch, who has put Watts' hymn text to music.² A rendition of it being sung and performed by the [American Poquessing Middle School Select Choir](#) is accessible online.

² I would like to express my sincere thanks to the composer Matthew J. Zimnoch, who kindly and generously sent me the score of his chorale *Let Dogs Delight to Bark and Bite* for research purposes.

In 2016, his composition won the Choral Composition Contest of the American Choral Directors Association, Pennsylvania Chapter.

This article combines approaches found in children's literature research and in publications at the interface of music and literature. My essentially hermeneutic research methodology includes a digitally supported close reading of Watts' and Smart's hymn texts. For this purpose, f4analyse, a computer-assisted qualitative data analysis software (CAQDAS) used in social sciences and in linguistics (pragmatics), was employed. I work with this tool because f4analyse allows the allocation of words or passages into categories and subcategories. The allocated words or passages can then be easily transferred to the spreadsheet software Microsoft Excel, which facilitates the counting of these words and passages as well as the generation of respective charts. The charts assist in demonstrating conclusions about the two hymn books in their entirety. Categories that I have extrapolated from the two hymn books are, for example, the self-referencing of singing child characters, references to self-control or addressees, and the frequency of rhyme patterns. The charts highlight where the two hymn books concur with or deviate from each other. The methodology employed is primarily inductive as it extrapolates categories from the data, namely, from the two hymn books (see Silver/Bulloch 2018). Accordingly, it is based on »summative content analysis, which starts with counting words or manifest content, then extends the analysis to include latent meanings [...]« (Manimozhi/Srinivasan 2018, p. 633). The categories which resulted from the analysis of Watts' *Divine and Moral Songs for Children* were applied to Smart's *Hymns for the Amusement of Children*, and vice versa, in order to compare Watts' and Smart's hymn books statistically as well as in terms of their content. In conclusion, I evaluate this methodology with regard to future research.

The singing I and its counterparts: analysing key elements of the manifest content

The characters in Watts' and Smart's hymn texts are children, singing and worshipping children, but also ones that lie, steal or plunder birds' nests. The Christian context is provided by supernatural beings associated with Christian belief and personages from the Bible, such as Samuel in »Examples of Early Piety« (see Watts 1811, p. 28), David in »Plenteous Redemption« (see Smart 1791, p. 50), Hanna in »Hope« (see *ibid.*, p. 2) and Abraham, who is referred to in »Faith« as the »great Patriarch« (*ibid.*, p. 1). Animals and plants feature in both collections as well. Animals appear as victims of children's mistreatment, such as a captured bird or a mistreated horse in »Good Nature to Animals« (see Smart 1791, pp. 37–38). Animals and plants serve as images to illustrate moral values, such as the busy bee in »Against Idleness and Mischief« (see Watts 1811, p. 36), birds who praise God with their singing in »Mirth« (see Smart 1791, pp. 34–35) or »[f]lies, worms and flowers« (Watts 1811, 40), who the singing I presents in »Against Pride in Clothes« as more beautiful than itself.

A notable feature of the two hymn books is the frequent use of the first person subjective and first person possessive pronouns, both singular and plural. The correlation of these pronouns with the lexical field »voice and vocal sound« reinforces the analogy between the singing child character and the ›lyrical I‹ in poetry, which I have termed the ›singing I‹. My analysis of the construction of the singing I is guided by the following questions: What functions do self-references in the lexical fields »voice and vocal sound« and »religion« in the hymn texts fulfil? What role do aspects of communication play? More precisely, does the singing I directly address supernatural beings or is the singing I the addressee?

The singing I: the ideal Christian child

In the hymns, children sing, shout and quarrel. They employ their breath in praying and use their lips for the appraisal of God. Thus, the action and behaviour of children are described with words belonging to the lexical fields »voice and vocal sound« and »religion,« which here overlap. These encompass verbs that indicate the use of the voice or nouns that denote body parts indispensable for vocal expression. In Fig. 1, the first and second columns show that this is indeed a salient feature of both hymn books.

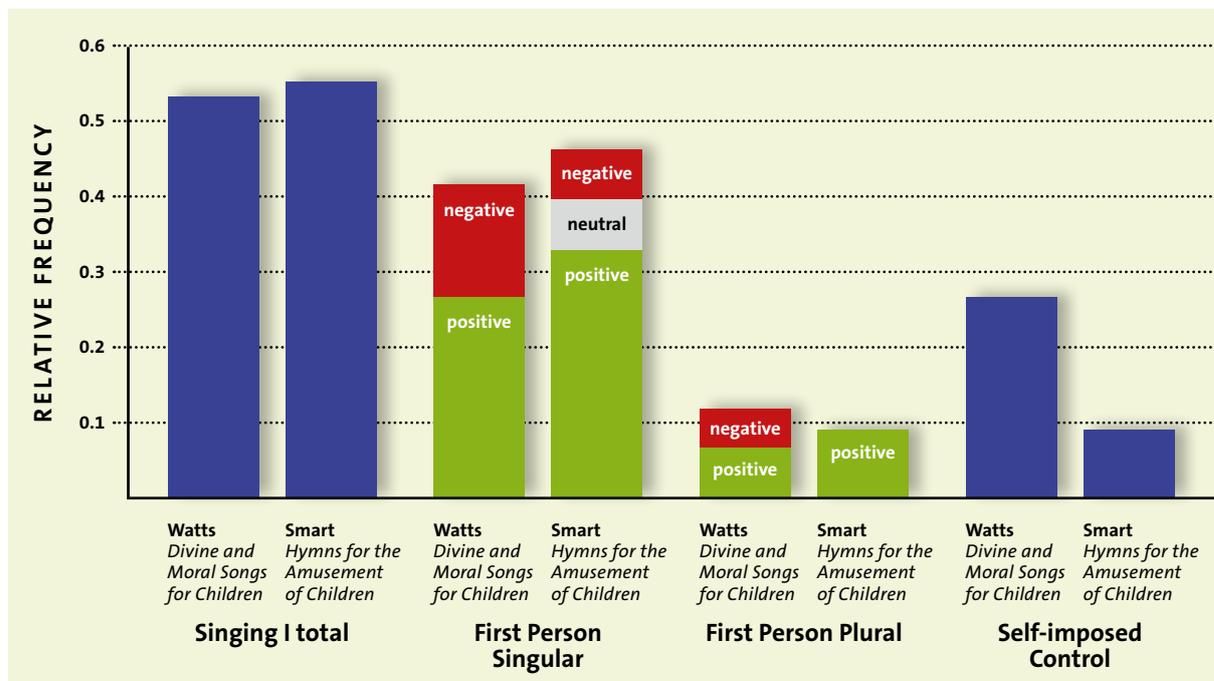


Figure 1 shows the relative rather than the absolute frequency. The formula is $x=100: n \cdot h$. The variables are defined as follows:

x = relative frequency

n = number of all words making up the hymn texts

h = the frequency of hits

In »Solemn Thoughts of God and Death,« the singing I pronounces »with my lips I sing his praise« (Watts 1811, p. 22), and in »The Advantages of Early Religion,« it requests »[1] et the sweet work of prayer and praise / Employ my youngest breath« (ibid., p. 25). In Smart's »Watching,« we hear the singing I announce »For pray'r and hymns are mine employ« (Smart 1791, p. 27), and in »Mirth,« it proclaims, »I give the praise to Christ alone« (ibid., p. 35). Phrases and passages like these have been assigned for both hymn books to the category positive self-connotation of the singing I associated with the first person singular. Their relative frequency is shown in the green-coloured parts of the third and fourth columns in Fig. 1. The green-coloured parts in the fifth and sixth columns in Fig. 1 present the relative frequency of a positive self-reference in which the first person plural occurs. One instance of phrases assigned to this category is »Our tongues were made to bless the Lord« (Watts 1811, p. 33) from »Against Scoffing and Calling Names.« An example from Smart's collection are the following lines from »Prayer«:

- 13 'Tis peace, 'tis dignity, 'tis ease,
- 14 To bless the Lord upon our knees; (Smart 1791, p. 24)

Fig. 1
The ›singing I‹
in Isaac Watts'
Divine and Moral
Songs for Children
(1715) and Chris-
topher Smart's
Hymns for the
Amusement of
Children (1771)

However, the singing I also refers to itself in a way that reveals its awareness of its inherent sinfulness. In Watts' »Praise for Creation and Providence,« the singing I asks itself »Why do I then forget the Lord« (Watts 1811, p. 9). An example from Smart that has been allocated to the same category is »If I of honesty suspend« (Smart 1791, p. 15) from »Honesty.« The red-coloured parts, in the third and fourth columns, indicate the relative frequency of such negative self-references in which the first person singular is used.

Figure 1 demonstrates that the singing I appears as a fervent worshipper proclaiming its faith with ardour and striving for mildness and modesty. The references connected to the first person singular pronoun characterise the singing I as a subject responsible for its own spiritual welfare. The height of the third and fourth columns in Fig. 1 illustrate that this aspect is of great significance in both hymn books. The first person plural pronoun situates the singing I within the congregation of singing and worshipping children, an aspect which, as the fifth and sixth columns in Fig. 1 illustrate, plays a comparatively minor role. In the context of the first person plural, positive (green) and negative (red) self-references are almost balanced in Watts' hymn book, whereas in Smart's collection there are no negative references.

Particularly in Watts' collection, the singing I worries about the danger of self-pollution, which is expressed in the phrase »defile my tongue« (Watts 1811, p. 38) from »Against Evil Company.« Correspondingly, it feels an urgent need to exercise control over its voice with the help of God. In »Against Scoffing and Calling Names,« it begs »teach me how / To tame and rule my tongue« (ibid., p. 34). This passage, and the ones quoted below, have been assigned to the category self-imposed control. The verb »to tame« suggests that the child singer perceives itself as unruly, as something almost beastlike that needs to be trained to become a Christian. In »A General Song of Praise to God,« the body part that is indispensable for the pronunciation and modulation of language features again, and here it appears to be under control: »My heart resolves, my tongue obeys« (ibid., p. 8). Self-control that is linked to an introspection, and guided by the conviction of the subject's own sinfulness, is to be found in the line »Lord, I repent, and seek thy face« (ibid., p. 22) from »Solemn Thoughts of God and Death.« Similarly, the singing I vows »[t]hat I may break thy laws no more« (Watts 1811, p. 47). The phrase »[m]ine anger to controul [sic]« (Smart 1791, p. 16) from »Honesty« and the lines from »Moderation« quoted below are among the few examples from Smart's collection in which the singing I exercises vigorous control over itself, expressing this in an explicit, rather harsh diction:

- 5 And yet I will my thoughts suppress,
6 And keep my tongue from censure clear; (Smart 1791, p. 11)

In Smart's »Temperance,« the focus lies on religious rituals, and we can hear the singing I request of itself:

- 15 O may I keep the body cool,
16 By fasting on my knees;
17 And follow strict religion's rule,
18 Those days the church decrees. (Smart 1791, p. 9)

This prescribed conformity with religious rituals differs in quality from the submission demanded in Watts' more than half-century older collection. Smart's hymn lacks a

threatening edge; in his hymn book, as a whole, the need for self-control is less prevalent. In contrast to this, Watts' collection clearly reflects the concerns of eighteenth-century Puritan educationalists that the mental world of children might have nooks and crannies beyond the reach of adult intervention. This »distinct apprehensiveness concerning child interiority« (Wakely-Mulroney 2016, p. 104) has receded to the background in Smart's collection, a change which has an impact on the construction of his child characters. Watts' singing I is characterised as a child whose nature has to be kept in check, whereas this aspect is less prevalent in Smart's collection. Moreover, Watts' singing I seems to keenly feel its sinfulness and its need for spiritual guidance resulting from it.

Addressing supernatural beings

Virtually omnipresent in the two hymn books is the one God who, according to the Christian doctrine of the Trinity, exists in the three divine persons of the Father, the Son (Jesus Christ), and the Holy Spirit. Angels and cherubs, winged creatures with a lionlike body and a human face, which feature in the Bible, particularly in the Old Testament, also appear (see Riede 2011, p. 1). In »The Excellency of the Bible,« the singing I requests »Lord, make me understand thy law, / Show, what my faults have been« (Watts 1811, p. 17), and »[c]ome, Cherub, come, possess my soul« (Smart 1791, p. 8), is requested in »Mercy.« In Smart's *Hymns for the Amusement of Children*, a hymn is dedicated to each of the Christian virtues. These consist of »the chief virtues related to human action: prudence, justice, fortitude, and temperance« (Regan 2005, p. vii), whose conceptualisation dates back to ancient philosophy. These are complimented by »theological virtues of faith, hope, and charity« (ibid., p. xvii). Smart personifies prudence in »Prudence« (Smart 1791, p. 5–6) and, in »Charity,« addresses the theological virtue as follows:

- 1 O queen of virtues, whose sweet pow'r
- 2 Does o'er the first perfections tow'r,
- 3 Sustaining in the arms of love
- 4 All want below, all weal above. (Smart 1791, p. 3)

By populating the environment that surrounds the singing I, these supernatural beings connote it as a Christian one. Beyond this function, they appear as counterparts in communication with the singing I. Incidences from Watts' hymn book, in which the singing I talks to God, addressing one or more of the three divine persons who make up the Trinity, include »Lord, how thy wonders are display'd« (Watts 1811, p. 9) from »Praise for Creation and Providence« and »GREAT GOD, to thee my voice I raise« (ibid., p. 13) in »Praise for Birth and Education in a Christian Land.« In »At Dressing in the Morning,« the singing I approaches God with the following words: »NOW I arise impow'r'd by thee« (Smart 1791, p. 48), in »Charity« Jesus is requested: »Then guide, O Christ, this little hand« (ibid., p. 4). The Holy Spirit is asked for guidance in »Taste«:

- 1 O Guide my judgment and my taste,
- 2 Sweet Spirit, author of the book. (ibid., p. 19)

These examples suggest a greater variety in Smart's collection. Regarding the frequency with which the singing I addresses a supernatural character, Fig. 2 reveals that Smart's singing I is also slightly more communicative.

Figure 2 shows that the communication is largely one-sided, since the singing I turns to the supernatural beings, and the address is, as the passages quoted above indicate, marked by reverence. However, these beings do not, in their turn, enter into a dialogue. Figure 2 demonstrates that Watts' collection contains no value at all in this category; in Smart's it is below 0.1. In »Gratitude« a cherub calls out to children:

9 Hear, ye little children, hear me,
10 I am God's delightful voice [...];
(Smart 1791, p. 30)

Although the superiority of the cherub as a supernatural being is apparent, here its tone and address is benign and trust inspiring: »[d]read not ye the tempter's rod« (ibid., p. 31). Taken together, the addressing of supernatural beings sharpens the outline of the singing I as a fervent worshipper who actively appeals to God and Christ, or less frequently to the Holy Spirit. Due to the tone of the addresses, the supernatural beings appear more approachable in Smart's collection than they do in Watts' hymn book.

Latent content and performance

Various forms of repetition are recurrent stylistic devices in both Watts' and Smart's collections. The lines follow fairly regular metre and rhyme patterns and the words are vowel intense. These features identify the hymns as sung religious poems. In terms of the representation of characters, they can be understood as latent content. A key question to consider is how these features might affect the construction of the singing I. Might they even create a subtext that runs contrary to what is expressed by the manifest content? A further issue is the way in which the features may also – at least in one hymn – play a role in setting up animalistic characters as identification figures for the playful acting out of unsanctioned behaviour. Might this then leave a mark on the singing I and its construction? To answer these questions, I will look at aspects of Matthew J. Zimnoch's chorale *Let Dogs Delight to Bark and Bite* – score and performance – whose text is taken from Watts' »Against Quarrelling and Fighting.«

The function of stylistic, phonetic and formal elements for the construction of the singing I

The recurrent forms of repetition we find in the two hymn books are anaphora, alliteration and parallelism. For example, in Watts' »Praise for Creation and Providence,« lines two and three begin with the same word and demonstrate alliteration:

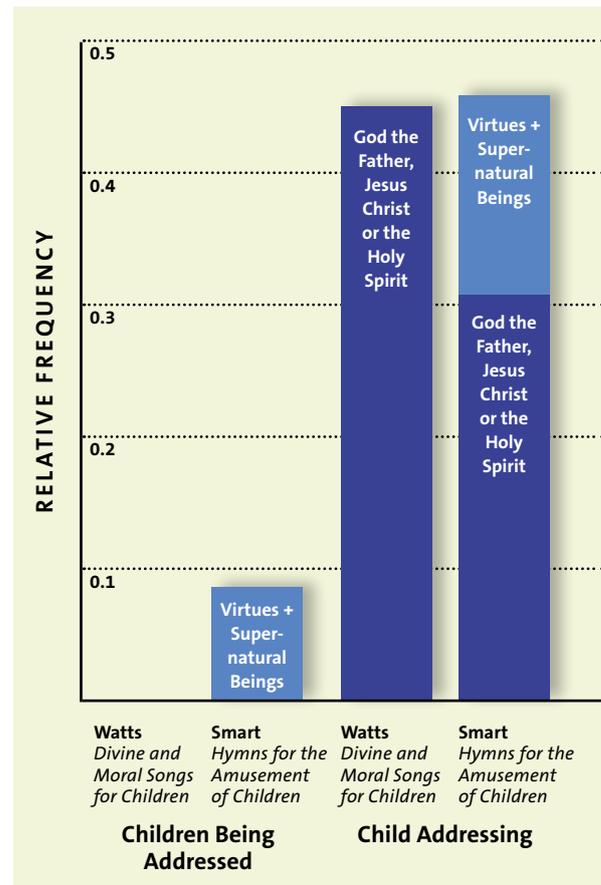


Fig. 2
Children being addressed and child addressing in Isaac Watts' *Divine and Moral Songs for Children* (1715) and Christopher Smart's *Hymns for the Amusement of Children* (1771)

- 1 I SING the Almighty *power* of God,
- 2 Which made the mountains rise;
- 3 Which spread the flowing seas abroad,
- 4 And built the lofty skies (Watts 1811, pp. 8–9).

Similarly, Smart's »Taste« is full of repetition both with regard to lexis and structure:

- 5 O let me muse, and yet at sight
- 6 The page admire, the page believe;
- 7 »Let there be light, and there was light,
- 8 »Let there be paradise and Eve! (Smart 1791, p. 19)

The word »let« is repeated thrice and in lines seven and eight employed anaphorically. Line seven quotes the *King James Bible* description of the creation of the world (Genesis 1:3). The parallel grammatical structure in line six suggests that the pages (Holy Scripture) are equally to be admired and believed. Here as elsewhere, both Watts and Smart avail themselves of elements in the »accomplished poet's toolkit« (Coats 2018, p. 117) that also characterise »*infant-directed* speech and young children's first utterances« (ibid.; [emphasis in original]). Language acquisition is a cognitive process strongly linked to sensual and bodily experiences; the repetition of sounds and movements »are often [...] self-calming behaviours, since they serve to introduce regular patterning to the chaotic experience of unregulated sensation,« as Karen Coats (2013, p. 135) points out. At an age at which they can read or sing hymns, children are probably unable to remember anything about their early process of language acquisition. Through it, however, they are intuitively familiar with variations of repetition, which make these elements in the hymns easily accessible for them. This also holds for the rhyming patterns that structure the hymns formally into stanzas. Similar to the use of stylistic devices employing repetition, the hymns offer some variation here as well. Figures 3a and 3b show the different rhyme patterns and demonstrate that cross-rhyming quatrains are the predominant patterns in both Watts' and Smart's hymn books.

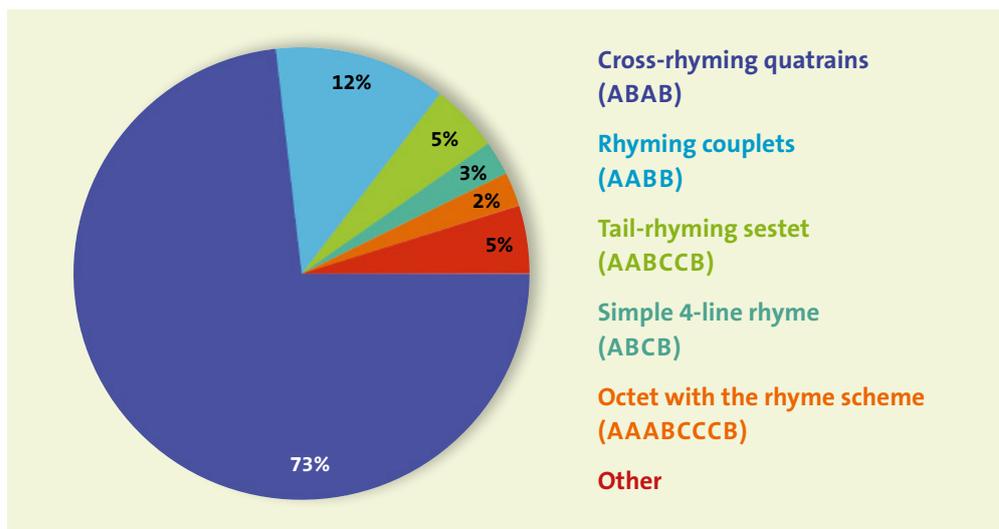


Fig. 3a
Stanzaic forms
and rhyming
patterns in Watts'
Divine and Moral
Songs for Children
(1715)

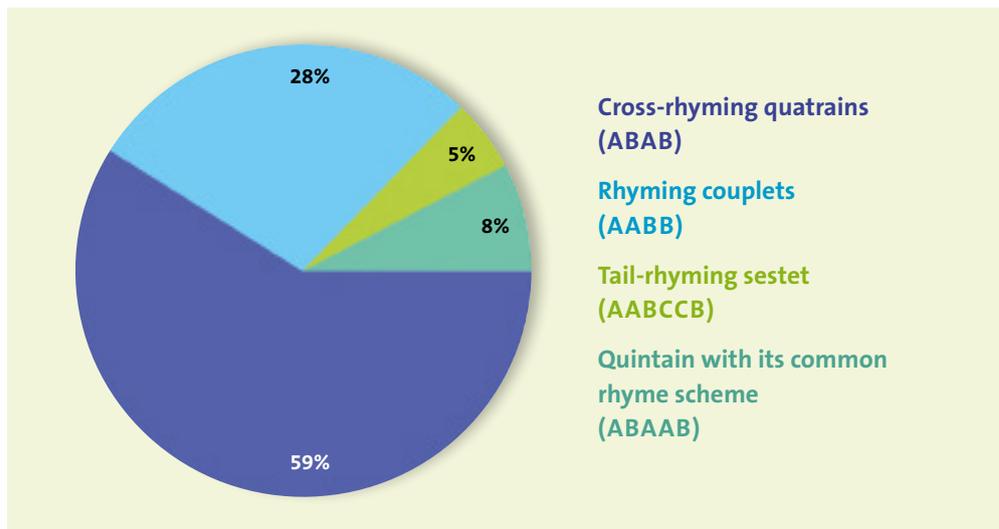


Fig. 3b
Stanzaic forms
and rhyming
patterns in Smart's
Hymns for the
Amusement of
Children (1771)

These stylistic and formal elements are employed as a didactic strategy that aims to instill the lesson of Christian norms with the help of aesthetics. This is further enhanced by the underlying metre. The lines from Watts' »The Allseeing God,« cited below, show the inherent sinful nature of the singing I. The lines are rendered in alternating iambic tetrameters and iambic trimeters. The metrical structure seems to literally hammer in the notion of being evil to the core, since it ensures that the relevant words are accentuated:

- 5 There's not a sin which we commit,
- 6 Nor wicked word, we say,
- 7 But in thy awful book ,tis writ
- 8 Against the judgment day. (Watts 1811, p. 20)

The »rigorously disciplined singsong meter [...] and forceful monosyllabic diction« (Booth 1999, p. 68) which, according to Mark Booth, are characteristic for Smart's hymns, are also a salient feature in those by Watts. Predominantly monosyllabic words, the smoothly running iambs and the occasional trochees and dactyls emphasise words that are meaningful within the religious context. By utilising these tools, the words are arranged in a way that allows for the religiously significant ones to coincide with the stressed unit in the foot. This minimalistic technique becomes an instrument »to accommodate the child's unique rhetorical needs and enable his or her participation in the Christian faith« (Wakely-Mulroney 2016, p. 107). This observation about Watts' hymns also applies to those by Smart.

In »Plenteous Redemption,« the iambic tetrameters affect the stress of »Christ« and »King,« words paramount in Christian faith:

- 3 And thus I'll say, and thus I'll sing,
- 4 In rapture unto Christ my King. (Smart 1791, p. 50)

The metrical structure of an iambic tetrameter affects the stress of the voice-related verbs »say« and »sing« in line three. Since they are coupled with the first person pronoun, they implicitly encourage children to employ their voice joyfully in worship; an encouragement also conveyed through the parallelism that makes use of closely related words by framing the two voice-related verbs »say« and »sing« in the same grammatical

order. In terms of the phonetic characteristics, it is noticeable that the words are vowel intense, which make them easy to sing because vowels are responsible for transmitting the sound of the voice. The plosive »k,« an ejective glottalic consonant, helps to accentuate the key words of Christian faith, »Christ« and »King.« We can discover similar characteristics in Watts' »Against Lying«:

- 1 O 'tis a lovely thing for youth
- 2 To walk betimes in wisdom's way:
- 3 To fear a lie, to speak the truth,
- 4 That we may trust to all they say. (Watts 1811, p. 29)

The plosive »t« occurring several times directly before a vowel assists here in structuring the phrase and in the sonic hammering in of the moral message.

The stylistic, formal and phonetic elements in Watts' and Smart's hymns are representative of characteristics for children's poetry, which Karen Coats states »not only mediate [...] or invoke [...] sensual experience but actually produce [...] it as well« (Coats 2013, p. 133). Beyond accommodating the needs of the actual child singer of hymns, they affect the construction of child characters by sharpening the outline of the singing I as drawn on the level of the manifest content. Since it is the singing I that stresses the significant words of faith and worship, its pious nature is thereby implicitly highlighted, and it appears all the more as a fervent worshipper. Interestingly, however, Watts' collection offers a potential exception to this rule.

Watts' »Against Quarrelling and Fighting«: the potential of performance

The stylistic and formal elements of the hymns identify them as poems, and especially their metrical structure can easily work as a musical feature. The monosyllabic and vowel-intense words make them suitable for singing, and thereby for performance. During the eighteenth century, children would most likely have been reprimanded if they had publicly expressed their interpretation of a religious hymn with bodily movements, or if they had joyfully impersonated a character that symbolised the opposite of piety and morality. This circumstance, however, does not mean per se that children would have stopped their imagination from flowing freely or that they might not have accompanied their singing with bodily expression when unobserved. I would like to demonstrate this supposition by looking at the latent content of Watts' »Against Quarrelling and Fighting,« in order to identify how stylistic and formal elements present an invitation to both sing and to enjoy enacting the characters that are meant to function as a contrast to the well-behaved, pious child.

In this hymn, the voice of an adult warns against quarrelsome behaviour. To convey its message, it establishes animals as the negative counterpart to children. Dogs, bears and lions are depicted as physically strong but irrational creatures. Children, on the other hand, appear physically weak, but are endowed with a moral understanding that can be appealed to. The latter trait renders them, in turn, superior to animals.

- 5 But children, you should never let
- 6 Such angry passions rise;
- 7 Your little hands were never made,
- 8 To tear each other's eyes. (Watts 1811, p. 31)

As in the hymns mentioned so far, here, too, the stylistic devices – alliterations, anaphora and parallelisms – create the tonal and structural patterns which encourage vocalisation. In the verbs »bark« and »growl,« onomatopoeia invites children to imitate the animalistic sound. In addition, the open vowels [a:], [ɔ] and [aj] facilitate singing:

- 1 LET dogs delight to bark and bite,
- 2 For God has made them so;
- 3 Let bears and lions growl and fight,
- 4 For 'tis their nature too. (ibid., pp. 30–31)

A twenty-first century composition and its performance help to shed light on the eighteenth-century hymn text and its potential regarding vocal and bodily expression as well as the playful performance of purportedly inappropriate behaviour. As the title of Matthew J. Zimnoch's *Let Dogs Delight to Bark and Bite* indicates, this piece foregrounds animals and their unruly behaviour. The piece is set in E flat major to piano accompaniment. The first part (bars 1–63) is set in five-four, three-four and two-four time. Accents and hand clapping evoke a lively and energetic rhythm, which supports the playful representation of ferocious animals (Zimnoch 2016). During their performance of *Let Dogs Delight to Bark and Bite* the Poquessing Middle School Select Choir is divided on stage into two groups that face each other. As indicated in the score, the performing children not only sing about dogs, bears and lions, but also humorously imitate their sounds and represent them with hand gestures. The following is a transcription of the first part of the chorale and a description of the sounds and gestures the children make during the performance. The directions »right« and »left« refer to the groups' positions on stage from the audience's perspective:

Dogs bark! Dogs bite! They fight! [clap, clap]
 Bears growl! Lions roar! They fight! [clap, clap]
 They bark! They bite! They growl! They roar! They fight, they all fight!

The children on the right side turn to and bark at the children opposite. The children on the left side answer with a lower »woof.« Next, the children on the right side, growl and then imitate a lion's roar. The children on the left side reply with one roar. This is repeated once before the chorale continues with a variation. The second part picks up Watts' didactic text (Watts 1811, p. 31):

But children you should never let, never let, never let,
 But children you should never let such angry passions rise;
 Your little hands were never made, never made, never made,
 Your little hands were never made to tear each other's eyes.
 For God hath made, God hath made, God hath made you so;
 For God hath made, God hath made, God hath made you so.

Here, the didactic nature of the text is humorously mirrored in the music (Zimnoch 2016). A fairly steady three-four time, with minims and crotchets replacing the syncopated crotchets and quavers of the first part, creates a calm and almost passive mode. Moreover, the two facing groups now sing together in a two-part homophonic way, that is, in a parallel rhythm. After this didactic second part, the animal characters are again

featured, and after having finished the song, the two groups face each other with their hands in the air, playfully simulating a bear attack.

Matthew J. Zimnoch's chorale is a musical composition of the twenty-first century, but its text is clearly inspired by Watts' »Against Quarrelling and Fighting.« The analysis of aspects of both the musical score and its performance reveal the scope of possible interpretations present in the eighteenth-century hymn. My reading of it postulates that the characters set up as contrasting foils for the ›good‹ Christian child can evoke pleasure in young singers. Beyond offering the opportunity to playfully enact ferocious animals, the hymn has a further dimension. In the eighteenth century, the naming of dogs, bears and lions was apt to trigger associations of aggression and crude entertainment. At that time, animal fights already had a long tradition. Around 1700, animal fights to the death between bears and specially bred dogs were popular spectacles, which were organised in arenas built for this purpose. Even if bear- and bullbaiting were cultural practices of previous centuries, dog fights were only legally banned in England in the nineteenth century.

The didactic lines quoted above »[b]ut children, you should never [...]« suggest that eighteenth-century children were familiar with this form of entertainment and might have even enjoyed it. In »Against Quarrelling and Fighting,« the Puritan educationalist's dichotomous image of the child again emerges: one whose behaviour conformed to Christian expectations, and one whose intrinsic nature they feared. The ideal of a morally superior, self-controlled being is opposed to the idea of an unruly young person in need of spiritual guidance through God and an adult teacher. The gap between these complimentary images, together with the stylistic, phonetic, and formal elements offers a space (at least mentally) to act out what is forbidden.

Conclusion

In both Watts' and Smart's hymn books, the interplay of manifest and latent content constructs the image of the singing I, with the features of self-referencing and the blend of a voice-related and religious lexis performing a key function. At its core, the singing I resembles the Christian ideal of what a child should be: pious, God-fearing and morally incorrupt. However, in Watts' collection particularly, this presentation is only one side of the coin. The expressed need for self-control, the other side of the coin, points to the anxiety that children may exhibit the opposite features, against which they need firm spiritual and moral guidance. This also accounts for the fact that the singing I is placed at a greater distance to God in Watts' than it is in Smart's collection.

Young children do not yet have the faculties and the knowledge to challenge the social and religious norms of the society in which they live. Eighteenth-century children who were raised in a Christian milieu probably accepted the religious premises permeating their social environment. Against this backdrop, the two hymn books analysed here offered eighteenth-century children a figure of positive identification and a secure context in which to raise their voices.

The elements of latent content help to turn the positive image of the singing I into a figure of identification that serves as a bridge between the textual level and the reciting or singing of the hymn texts. In performance, this figure can be fully impersonated, because through singing and bodily enactment, the singer can slip into the role of the singing I. And in Watts' collection, occasionally the singer can also slip into the roles of figures which were meant to function in contrast to the image of the ideal Christian

child. The fierce animal figures are tied to a religious frame, therefore allowing children to adopt those roles without censure.

In their introduction to *The Aesthetics of Children's Poetry*, Katherine Wakely-Mulroney and Louise Joy (2018, p. 9) engage in the current discussion of distant and close reading, stating that scholarship on children's literature has a tradition of employing a distant reading approach. They strongly advocate close reading in children's literature research. My research methodology, which included a digitally supported close reading, is a positive response to this plea, and my findings support this decision. At the same time, the computer-based distant reading of entire literary systems as undertaken by Franco Moretti (see, for example, Moretti 2003) inspired me to look at Watts' and Smart's hymn books as miniature literary systems whose investigation would benefit from a digitally supported research methodology. I employed a digitally supported close reading to assist in extracting the image of child characters for the two hymn books and to identify the elements evoking them.

Children's literature research has long been responding to the fact that children's literature itself is on the »digital move« (Wolf 2014, p. 416). Meanwhile, the same also holds for the scholarly interest in children's literature as respective publications and conferences indicate (see for example Schmideler/Helm 2019 and University of Antwerp 2020). My article seeks to contribute to this discourse. This also includes pointing out the limitations of digitally supported methodology. First of all, coding the material is a time-consuming procedure, even if f4analyse assists in speeding up the process. Hymns, as pertains to any other kind of literature, cannot be sorted into rigid boxes. Consequently, categories should always exhibit a certain elasticity. Following a hermeneutic approach, they need to be revisited after coding. If a restructuring of the categories appears necessary, the entire process has to be repeated in order to achieve reliable results. Above all, charts are no substitute for text interpretation. What they can do, however, is to back up text interpretation; the charts generated with my applied methodology show concurrences and differences at one glance. Moreover, they assist in demonstrating comparability between bodies of texts.

With regard to research on eighteenth-century literature, an investigation using a digitally supported method, like the one I have proposed, would help to shed new light on *Hymns for Children and Others of Riper Years* (1768) by Charles Wesley, »the other pillar of Protestant hymnody« (Clapp-Intyre 2016, p. 6). Applying the categories I extrapolated from Watts' and Smart's collections to the Wesleyan hymns with their »emphasis [...] on a deeply personal and expressive recognition and articulation of the vicissitudes of his face-to-face relationship with the Deity« (Arnold 2012, p. viii) renders the possibility to show how the construction of child characters in Wesley's hymn book concurs with, or deviates from, the collections explored in this article. I only touched upon the aspect of denomination, that Watts was a Puritan and Smart a member of the Anglican High Church. A comparison between their hymn books and that of the Methodist Wesley could also shed light on the question as to how their denominations are reflected in their hymn books, and what impact this might have had on their construction of child characters.

Primary Literature

- Smart, Christopher** (1791): *Hymns for the Amusement of Children*. Philadelphia: Printed by William Spotswood [Originally published 1771; Available at Eighteenth Century Collections Online]
- Watts, Isaac** (1811): *Divine and Moral Songs for Children*. Boston: Printed by Samuel T. Armstrong [Originally published 1715; Available at Eighteenth Century Collections Online]
- Wesley, Charles** (1768): *Hymns for Children and Others of Riper Years*. The Second Edition. Bristol: Printed by William Pine [Available at Eighteenth Century Collections Online]
- Zimnoch, Matthew J.** (2016): »Let Dogs Delight to Bark and Bite.« Unpublished score

Secondary Literature

- Arnold, Richard** (2012): *Trinity of Discord: The Hymnal and Poetic Innovations of Isaac Watts, Charles Wesley, and William Cowper*. New York
- Booth, Mark** (1999): *Syntax and Paradigm in Smart's Hymns for the Amusement of Children*. In: Hawes, Clement (ed.): *Christopher Smart and the Enlightenment*. New York, pp. 67–82
- Clapp-Intyre, Alisa** (2016): *British Hymn Books for Children, 1800–1900. Re-Tuning the History of Childhood*. Farnham, Burlington
- Coats, Karen** (2018): *The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature*. London, New York
- Coats, Karen** (2013): *The Meaning of Children's Poetry: A Cognitive Approach*. In: *International Research in Children's Literature*, Vol. 6, Issue 2, pp. 127–142
- Heywood, Colin** (2001): *A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*. Malden MA
- Hunt, Peter** (2003): *Children's Literature*. Malden MA
- Lune, Howard / Berg, Bruce L.** (2017): *Qualitative Research Methods: For the Social Sciences*. Ninth edition. Harlow, Essex [first edition, 1988]
- Manimozhi, Ganesan / Srinivasan, Padmanaban** (2018): *A Meta Synthesis of Content Analysis Approaches*. In: *American Journal of Educational Research*, Vol. 6, No. 6, pp. 632–637
- Moretti, Franco** (2003): *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History – 1*. In: *New Left Review*, No. 24, pp. 67–93
- Regan, Richard J.** (2005): *Introduction*. In: *Aquinas, Thomas: The Cardinal Virtues. Prudence, Justice, Fortitude, and Temperance*. Translated and Edited, with Introduction and Glossary, by Richard J. Regan. Indianapolis, Cambridge, pp. vii–xix
- Schmideler, Sebastian / Helm, Wiebke** (eds.) (2019): *Schnittstelle: Digital Humanities. Bildwissen historischer Sachbücher für Kinder und Jugendliche des 19. Jahrhunderts und ihre digitale Analyse*. In: *Dettmar, Ute et al. (eds.): Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Aktuelle Positionen und Perspektiven*. Stuttgart, pp. 285–303
- Styles, Morag** (1998): *From the Garden to the Street. An Introduction to 300 Years of Poetry for Children*. London
- Wakely-Mulroney, Katherine** (2016): *Isaac Watts and the Dimensions of Child Interiority*. In: *Journal for Eighteenth-Century Studies*, Vol. 39, No. 1, pp. 103–119

- Wakely-Mulroney, Katherine / Joy, Louise (2018): Introduction. In: Wakely-Mulroney, Katherine / Joy, Louise (eds.): *The Aesthetics of Children's Poetry. A Study of Children's Verse in English*. Abingdon, New York, pp. 1–30
- Wolf, Shelby A. (2014): Children's Literature on the Digital Move. In: *The Reading Teacher*, Vol. 67, No. 6, pp. 413–417

Websites

- Hymnary.org: a comprehensive index of hymns and hymnals (2021)
<https://hymnary.org/> [Accessed 02.07.2021]
- King James Bible Online. <https://www.kingjamesbibleonline.org/> [Accessed 17.07.2021]
- Millard, Matthias (2013): Psalter. Das Wissenschaftliche Bibelexikon im Internet (WiBiLex). <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/31552/> [Accessed 28.05.2021]
- Poquessing Middle School Select Choir (2017): Let Dogs Delight to Bark and Bite. ACDA-PA Fall Conference 2016 in Selinsgrove
<https://www.youtube.com/watch?v=FBpv67ViRQw> [Accessed 16.06.2020]
- Riede, Peter (2011): Keruben / Kerubenthroner. Das Wissenschaftliche Bibelexikon im Internet (WiBiLex). <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15921/> [Accessed 27.02.2021]
- Silver, Christina / Sarah Bulloch (2018): f4analyse – Distinguishing Features.
[Accessed 13.08.2021]
- University of Antwerp (2020): Children's Literature and Digital Humanities. Information about the conference. <https://www.uantwerpen.be/en/research-groups/digitalhumanities/events/conferences/childrens-literature/> [Accessed 05.02.2021]

Biographical Note

Ulrike Kristina Köhler, PhD, holds a postdoctoral research position at the Institute of English Studies at Leuphana Universität Lüneburg, where she also teaches English literature. Areas of research: imagology, eighteenth-century literature at the interface of literature and music, English Romanticism, aspects of children's literature.

The Guiding Hand

Hidden Adult Authority in Children's Piano Music

MATTHEW ROY

The emergence of imaginative children's music in the second half of the nineteenth century reframed the relationship between children and music in revolutionary ways. The dominant paradigm had been for children to repetitiously practice mechanistic exercises, a time-consuming occupation that the German composer Robert Schumann considered particularly wasteful and tasteless. In response he composed *Album für die Jugend* in 1848, a collection of children's pieces that utilised a combination of text, picture and music to appeal to the interests of children, and to inspire their enthusiasm for musical play. Schumann envisioned his music as an extension of familial nurturance, which played a powerful role in directing children towards a musically and spiritually rich adulthood. As the tradition of imaginative children's music developed during the nineteenth century, the dual themes of entertainment and education remained central to its generic identity, and continued to speak to the significance of piano music as a tool for the socialisation of children. The work of Jacqueline Rose offers a lens through which to explore this music's manipulative influence upon children. The multimodal and performative characteristics of these musical pieces demonstrate the hidden influence of the adult's guiding hand and the dire consequences that come to those who transgress musical and social boundaries.

Introduction

The second half of the nineteenth century witnessed the birth of imaginative children's music, a musical category that affected children and childhood in unprecedented ways. In contrast to the tradition of mechanistic exercises that had characterised the pedagogical approach of the first half of the century, this genre appealed to and awakened the child's innate imagination through descriptive titles, intricate illustrations and evocative musical topics. This was music for children, described by the pioneering German composer Robert Schumann (1810–1856) as ›forward-looking perspectives‹ [*Vorspiegelungen*] (Appel 1994, p. 182) which provided children with future images of themselves; by practising and performing this music, children sonically grew into the fullness of musical, social, and even spiritual maturation. Such a claim for music's capacity to speak of and to the child, nonetheless, is problematic; indeed, imaginative children's music reflects what Jacqueline Rose has called the »impossibility« of children's literature (Rose 1984, p. 1) in that the reflected musicalised image of childhood, like its literary counterpart, is an adult construction, carefully selected, reified, and maintained in order to »take in« (ibid., p. 2) and control actual children. Children's music becomes the means by which the hidden authority of the adult creator transforms the piano bench into the site of the child pianist's socialisation.

I examine the role that imaginative children's music played during the nineteenth century in both concealing and articulating the adult manipulation of the child through three case studies. Robert Schumann (1810–1856) establishes the generic blueprint for

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2021 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.65

imaginative children's music in *Album für die Jugend [Album for the Young]*, op. 68 (1848), which incorporates a fictive authorlessness that masks the musical socialisation of the child. *Aus der Kinderwelt [Scenes of Childhood]*, op. 74 [1876?] by Cornelius Gurlitt (1820–1901) reveals the means by which musical and ethical behaviours are intertwined and reified. *Scènes enfantines [Children's Scenes]*,¹ op. 61 [1890?]) by Théodore Lack (1846–1921), probes the overlap between musical and social discipline by dramatising the autonomous child's challenge to adult hegemony.

The mechanistic tradition in context

For middle-class families during the nineteenth century, material products meant for child consumption – such as clothing, toys, literature and music – played an important role in articulating bourgeois values. According to Jürgen Habermas (1989), the privateness of the patriarchal conjugal family validated itself by the public demonstration of both economic success and familial intimacy. Music provided an ideal way to enact this. The presence of a piano in a family's home symbolised a certain degree of financial success while further necessitating the added costs of hiring a piano teacher and acquiring sheet music. Owning an instrument also demonstrated a family's pursuit of musical literacy and good taste. The piano's physical and sonic presence in middle-class living spaces furthermore accorded with the bourgeois sacralisation of the home. The private sphere acted as a sanctuary for women and children from the male-dominated and morally questionable public spheres of commerce and industry. Within the nurturance, tranquillity and softness of the home, children acted as idealised symbols of romanticised innocence in the middle-class family drama.

Children played out these ideals and roles on the piano both through private or semiprivate performances at drawing room entertainments and through dutiful daily practice. The latter occupation developed during the first half of the nineteenth century into a ritual with significant ramifications for the aural monitoring and behavioural shaping of children. At this time children found themselves increasingly occupied with repetitive studies in the pursuit of virtuosic technique, exemplified by those printed in the colossal *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel [Instruction in Playing the Piano-Forte]* (1827) by Johann Nepomuk Hummel (1778–1837). As argued by James Parakilas, these seemingly endless études, which method books recommended children play for many hours daily, reveal a mechanistic approach not only to musical aesthetics but also to the socialisation of the child. By practising with mechanical and repetitive regularity, the child acquired both a musical technique and a childhood that was perfectly uniform (Parakilas 2002, p. 140). The sensitivity of the piano to the touch of the player allowed caregivers to monitor the way in which a child acted, making lethargy or impudence audible, and therefore controllable. Katherine Bergeron describes the piano lesson and its codification of musical standards – of technical execution, physical behaviours, listening skills, musical literacies and reproduction of canonical pieces and composers – as »a locus of discipline« (Bergeron 1992, p. 2) in which students are attuned to a system of ordered values and learn to reproduce them according to the discipline.

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

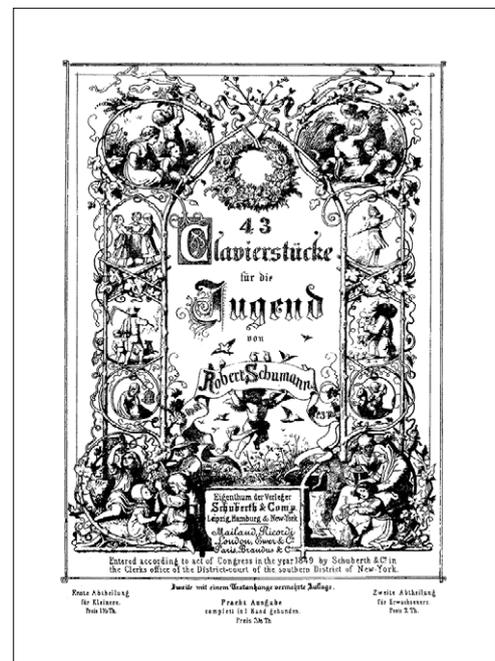
Once a principle of order is made into a standard, it becomes all the more accessible; translated into a ›practice,‹ its values can be internalized [...] The ›fact‹ of the canon thus implies a type of social control – a control that inevitably extends to larger social bodies as individual players learn not only to monitor themselves but to keep an eye (and an ear) on others. To play in tune, to uphold the canon, is ultimately to interiorize those values that would maintain, so to speak, social ›harmony.‹ Practice makes the scale – and evidently all of its players – perfect. (ibid., pp. 1–2)²

Schumann's *Album für die Jugend* as forward-looking perspectives

In the autumn of 1848, Robert Schumann's wife, Clara (1819–1896), wrote in her diary that »the pieces which children usually learn at their music lessons are so bad that Robert hit on the idea of composing and publishing a volume (a sort of album) of children's pieces.« (Laor 2016, p. 131) Several months later, Schumann published *Album für die Jugend* – a composition that decisively broke with the pedagogical paradigm built upon mechanistic repetition – effectively reinventing children's music and establishing generic characteristics that have endured to this day. Schumann explained in a letter shortly before publication that *Album für die Jugend* grew out of an autobiographical impulse that was »actually, taken directly from family life. [...] I wrote the first pieces for the *Album* specifically for the birthday of our oldest child, and then more pieces came to me one after another; it was as if I were once again starting to compose from the very beginning.« (Appel 1994, p. 182)

The work eventually amounted to forty-three short pieces written on a wide variety of musical topics ranging from folk songs to German chorales and from hunting scenes to polyphonic fugues. These musical ideas are specified by the presence of descriptive titles appended to the beginning of forty from the forty-three pieces (see Appendix, Table 1). These titles provide textual descriptions which add a further level of signification to the musical material. Additionally, Schumann divided the composition into two sections, the first marked »Für Kleinere« [For Little Ones], and the second, »Für Erwachsene« [For More Adult Players], thereby specifying the progressive increase in the pieces' level of difficulty as well as the programmatic maturation of content from facile lullabies (nos. 1, 3, and 5) to challenging contrapuntal compositions (nos. 27, 40 and 42). Furthermore, Schumann insisted upon the work's visual appeal, and initially stipulated it include an attractive title page as well as illustrations for each of the forty-three pieces. Ultimately the composition was published with an elaborate title page, designed by the prominent painter and illustrator Ludwig Richter (1803–1884), but with only ten decorative vignettes corresponding to as many pieces in the collection (see Fig. 1).

Fig. 1
Title page by Ludwig Richter from Robert Schumann's *Album für die Jugend*, second edition, 1849³



2 To use Foucauldian language, musical practices and facts act as »mechanisms of power.«

3 Schumann's op. 68, 43 *Clavierstücke für die Jugend*, was originally published in an elaborate

fashion (for the Christmas season) complete with a dust wrapper. The title *Album für die Jugend*, which appeared on the dust wrapper, became the standard name of the composition after 1851.

These idealised illustrations of children in which they are depicted earnestly experiencing life's seasons, pleasures and losses are shown through the lenses of *Volkstümlichkeit*⁴ and Biedermeier domesticity (Daverio 1997, p. 405). Richter collaborated closely with Schumann on the design, and described his visit to the composer's home where Clara played select pieces on the piano after Robert whispered the title and some explanatory notes »with bowed head and eyes half-closed« (Herttrich 2007, p. viii). This reveals both the significance of the multimodal interaction between music, text and picture that would come to characterise imaginative children's music writ large as well as the ways in which *Album für die Jugend* sought to redefine children's domestic music making as a poetically nurturing activity born of familial intimacy.

Schumann himself had much to say on his reconceptualisation of the relationship between children and music. He published a collection of aphorisms entitled *Musikalische Haus- und Lebensregeln* [*Musical Rules for Home and House*] in conjunction with the second edition of *Album für die Jugend* in 1849 that articulate his unique pedagogical position, which is categorically opposed to the tradition of mechanistic études and the ›fashionable trifles‹ they trained one to perform. In these writings we observe that Schumann clearly saw children's music as a socialising practice, making audible the growth of a child's body and soul.

You must practice scales and other finger exercises industriously. There are people, however, who think they may achieve great ends by doing this; up to an advanced age, for many hours daily, they practice mechanical exercises. That is as reasonable as trying to recite the alphabet faster and faster every day. Find a better use for your time.⁵

As you grow, do not play fashionable trifles. Time is precious. We would need to live a hundred lives, only to become acquainted with all the good works that exist.⁶

Children cannot be brought up into healthy adulthood upon a diet of sweetmeats, pastry and confectionery. As with bodily food, so should spiritual fare be simple and nourishing. Great composers have sufficiently provided for the latter; keep to their works.⁷ (Schumann, 2007, pp. 61–62)

Schumann conceived of *Album für die Jugend* as exactly the sort of »simple and nourishing« fare that children so desperately needed in order to properly »be brought up into healthy adulthood.« Rather than train and constrain children to play and behave like machines, his music would guide them into maturity by giving them a collection of *Vorspiegelungen* – anticipations of future growth.

4 *Volkstümlichkeit* [popularity] is a socially and aesthetically charged term indicating closeness to or harmoniousness with the people or folk.

5 Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es giebt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das A=B=C möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.

6 Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte.

7 Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese.

Yet as Schumann extended his housefather role beyond his own household to all young musicians we would do well to consider how the *Album für die Jugend* both articulates and conceals the powerful presence of the creative adult and how imaginative children's music might function as a means of social control. Rose argues that

children's fiction sets up a world in which the adult comes first (author, maker, giver) and the child comes after (reader, product, receiver), but where neither of them enter the space in between [...] If children's fiction builds an image of the child inside the book, it does so in order to secure the child who is outside the book, the one who does not come so easily within its grasp. (Rose 1984, pp. 1–2)

By applying Rose's critique to Schumann composition, we see that the very attractiveness of children's music including its visual and textual appeal, pedagogical approachability, evocative musical tropes and poetic nourishment obscures the adult author's desire to »draw the child in« (ibid., p. 2). Schumann's pedagogical discourses reveal his desire to use music to establish a particular conception of childhood that did not simply describe what children were, but proscribed what children ought to be by nineteenth-century bourgeois standards. The ›forward-looking perspectives‹ presents children with images of themselves that are suffused with both the Romantic nationalism of *Volkstümlichkeit* in the form of rustic dances and happy labourers, and the sanctity and piety of Biedermeier domesticity through reference to storytelling, holidays and religion. Adults, the agents of the perspective, are hidden from view. In the »Für Erwachsene« section of *Album für die Jugend*, three pieces lack titles and are instead headed by three stars arranged in a triangular pattern. When asked later by her children what those three enigmatic symbols meant, Clara offered the interpretation that »perhaps your father wanted the stars to indicate the parents' thoughts about their children« (Brodbeck 1998, p. 213). As Rose states, »the adult comes first,« (1984, p. 1) and even the *Erwachsene* [adults] continue to be monitored to ensure that they are learning and internalising all the lessons demanded of them by adult society.

Gurlitt and the musical reward

The precedent established by Schumann in *Album für die Jugend* provided a potent example for subsequent composers, resulting in a tradition of imaginative children's music that flooded European markets during the second half of the nineteenth century. Raymond Williams describes a tradition as a deliberately selective and connecting process which offers a historical and cultural ratification of a contemporary order (Williams 1977, p. 116). Thus, the popularity, longevity and stability of imaginative children's music speak to its continued function as a tool of socialisation within bourgeois society. Isabel Eicker's (1995) landmark study of this repertoire reveals that composers and publishers quickly established standard generic categories that utilised textual, paratextual, visual and musical signifiers to attract, represent and train children.

The German composer Cornelius Gurlitt contributed to this tradition with a plethora of compositions, including *Aus der Kinderwelt* [*Scenes of Childhood*] [1876?]. The twenty short pieces of the collection evoke an idealised domestic sphere through the interactions between music and title (see Appendix, Table 2). Gurlitt situates the collection within the space of a day, using »Morgenlied« [Morning Song] (no. 1) and »Abendgebet« [Evening Prayer] (no. 19) as a frame, and populating the interior with lullabies and illus-

trations of toys and dances. Even references to the outside world are bounded by the safety and warmth of the home and go little beyond the view of a winter's scene through a window, a walk through the garden, or dancing around a tree. Yet Gurlitt goes further by supplying his ›forward-looking perspectives‹ of nurtured childhood with poetic epigrams, consisting of folk song excerpts and playground rhymes that add an additional layer of signification to each piece and clearly underscore the music's function as a shaper of children's behaviour and morality. The final piece, »Das artige Kind und der kleine Raufbold« [The Good Child and the Little Ruffian] (no. 20)⁸ – standing outside of the temporal arc of a child's day as a sort of universal maxim – establishes a moral binary between a well-behaved child and an unruly rascal through the title as well as the epigram: »Artig, folgsam, still und fein / Müsßen kleine Kinder sein!« [Good, obedient, quiet and nice / Must all little children be!]. Gurlitt depicts this musically by contrasting a section marked »In mässig langsamer Bewegung« [In moderately slow motion] that unfolds in metrically regular phrases played quietly in a high register against a section marked »Wild« [Ferociously] that raucously traverses the range of the keyboard with loud, accented tremolos. As anticipated in the epigram, the disciplined and tranquil child prevails as the piece concludes with a repeat of the initial material marked »Sanft« [Gently,] and thus ending on an even quieter note. The socialising potential of Gurlitt's music was singled out by a critic writing in the Leipzig music journal *Signale für die musikalische Welt* in 1876. While admitting that adults themselves may also enjoy playing the pieces, the critic declares that the pleasure will be »doubled if the dear little ones are drawn into the game, which is best when they learn to recite the verses above each piece and then ›as a reward‹ hear the nice music played for them«⁹ ([Senff] 1876, p. 1032). The pleasure of the music entices the child, echoing Rose by drawing them in to the game – »in's Spiel gezogen werden« (ibid.) – of adult control.

This control is otherwise hidden behind the beguiling music, titles and poems, but Gurlitt momentarily embodies it in a brief but dramatic musical moment at the end of »In der Schule« [In School] (no. 4). As the only piece in *Aus der Kinderwelt* that references the public sphere, the epigram reaffirms the sanctity of the home by describing the child's joyful return to the nurturance of the domestic sphere at the end of the day, which it typified by maternal and culinary comforts: »Ist die Schule zu Ende / Geh'n wir fröhlich nach Haus; / Mama heisst uns willkommen, / Theilt das Abendbrod aus!« [School is done / We happily go home; / Mama greets us in welcome, / Dishing out the evening meal!]. The music, however, heightens the emotional impact of that return by depicting an earlier moment in which the child is still at school, labouring under the hardships of academic rigour. The opening section is marked »Ziemlich bewegt, etwas gedrückt« [Rather agitated, somewhat depressed] and traces out a plaintive melody over a lightly throbbing accompaniment that is inflected by moments of eerie chromaticism. Gurlitt heightens the monotony and drudgery of this portion by repeating melodic fragments and extending the section to twice its written length with the appearance of two repeat signs. At long last, metaphorically the music raises the head of the child off the desk and crescendos towards a loud, sustained chord filled with anticipation. Here Gurlitt adds another form of textual signification called an in-score text. These are words,

8 The link to this and the following three pieces is to recordings of them performed by Matthew Roy.

9 [...] doppelt aber, wenn die lieben Kleinen dabei mit in's Spiel gezogen werden, was am besten

geschieht, wenn sie die über jedem Stückchen stehenden Verse hersagen lernen und ihnen dann ›zur Belohnung‹ die netter Musik vorgespielt wird.

phrases or whole sentences written within the music above a musical staff, providing narrations or stage directions that further specify the meaning of a particular musical event. In the case of »In der Schule,« at the moment that the music arrives at this climax, Gurlitt's in-score text announces: »Die Schule ist aus!« [School is over!]. What immediately follows completely transforms the nature of the piece by changing to a dance-like triple metre, modulating to a major key, and inserting the tempo indication »Fröhlich« [Happy]. After a pause, a sprightly dance ensues, which bubbles effervescently in a varied repetition. Just as the children merrily skip home, however, a sudden loud, lunging motif roars out of the lower register of the piano, putting a stop to the light-hearted prancing of this section and bringing the whole piece to an abrupt and uneasy end. The in-score text reads »Der Lehrer!« [The teacher!], indicating that this interruption depicts adult domination over children through the tradition of formal educators. It is from the teacher's monstrous presence that the children flee to the happy safety of their homes, and it is because of the teacher that the piece's first half sounded so woebegone and oppressive. Yet Gurlitt's musical depiction of adult power, far from exposing the socialising mechanisms at work upon children, operates within the music as a thrilling twist, which heightens the entertaining appeal of the piece and draws children ever closer to the piano's »locus of discipline« (Bergeron 1992, p. 2).

Lack and the bogeyman

Few compositions address the hidden authority of the adult as overtly and dramatically as *Scènes enfantines* [Children's Scenes] (1890), a collection of short character pieces for piano by the French composer Théodore Lack (1846–1921). As a prominent pedagogue in the Paris Conservatory, Lack understood both the ways and means of musical maturation and took great care to provide children with both enjoyment and instruction. His composition utilises a rich combination of visual, pictorial, and musical topics to depict childhood in twelve scenes that range from a story-telling grandfather and living room dances to puppet shows and walks in the woods (see Appendix, Table 3). The composition was published with an elaborate title page that features twelve framed vignettes illustrating the programmatic content of several of the pieces (see Fig. 2).

In-score texts appear regularly throughout the collection, adding further specification of Lack's programmatic and socialising intentions, which come to a climax in the ninth and tenth pieces, »La leçon de piano d'Yvonne« [Yvonne's piano lesson] and »Croquemitaine. La punition.« [Croquemitaine. The punishment]. Lack links these pieces into a narrative that traces out the dire consequences that result when adult-child power dynamics are subverted. The main character of this musical story is a girl named Yvonne, who was possibly modelled after Lack's actual daughter of the same name. Yvonne is depicted in five of the title page vignettes as a young girl wearing a dress adorned with a large bow on the back. The beginning of »La leçon de piano d'Yvonne« sets the scene for a bourgeois child's stereotypical piano lesson, aided by the title page vignette in the middle of the right-hand column that shows young Yvonne seated erect at the piano,

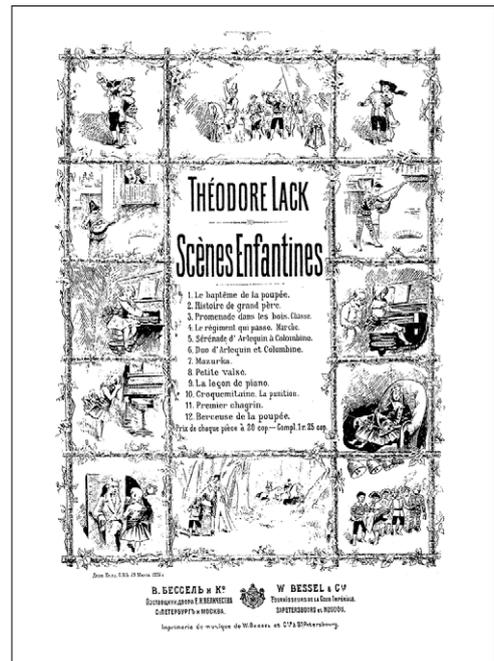


Fig. 2
Title page by an unknown artist from Théodore Lack's *Scènes enfantines* ([1890?])

her fingers curved over the keys, and her legs dangling in the air due to the books that have been placed on her chair to increase her height. To her left sits the piano teacher, a balding, adult man wearing a coat with large buttons and a pair of glasses perched upon his nose (see Fig. 3).

Lack proceeds to musically depict the sonic experience of a child's piano lesson. After a five-finger scalar exercise marked »L'Étude des classiques« [The study of the classics], Yvonne plays a medley comprising excerpts from standard teaching repertoires by a variety of composers, including »greats« like Ludwig van Beethoven (1770–1827) and Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791). Yvonne's performance of scales and canonical pieces demonstrates music's ability to impose order, not just upon sounds, but upon the bodies and minds of the practising child; under the watchful presence of the piano teacher, Yvonne interiorises the musical and social canon foisted on her by adult society. Yet having come to the end of the Mozart excerpt, Lack brusquely pivots with a short, cadenza-like flourish, which, though initially redolent of the five-finger pattern that opened the piece, unravels as the melody descends into the bass clef, the dynamics fade to pianissimo and the tempo slows to a crawl, hovering for a moment before halting completely. Lack marks this unexpected transition with the words »Le professeur s'endort« [The piano teacher falls asleep]. It is now clear that the title page vignette shows the piano teacher in a posture of drowsiness with closed eyes and downward tilted head. Sleep has dissolved the power dynamics between child / pupil and adult / teacher, and in so doing, presents Yvonne with a decision as to how she will behave. Has she properly interiorised the social conventions imposed upon her by adult canons, or will she give in to the urges of unfettered and unruly youth, like Gurlitt's Little Ruffian? At this point Lack indicates that »Yvonne s'en aperçoit« [Yvonne notices (that the piano teacher is asleep)], at which point she chooses to take advantage of her lack of musical and social supervision to abandon the proscribed, canonical repertoire in favour of something different. Quietly she plays the refrain of »J'ai du bon tabac« [I have good tobacco], an ostensible children's song possibly of eighteenth-century origins in which the narrator brags about the quality of their tobacco and asserts supreme authority over its distribution. Yvonne here achieves voice and agency in the realm of child lore and culture, effectively subverting the musical and cultural hierarchies and systems maintained by adults. Apparently this ditty has not woken the piano teacher, and Yvonne, having tasted the fruits of musical freedom, enthusiastically plays the theme again, this time delighting in the sheer physicality of the piano's percussive abilities as she plays in parallel octaves, presto and fortissimo!

This musicalised story could very well have ended there, with the child ebulliently exerting their agency and independence in the face of the adult's stultifying pedantry. However, Lack provides a musical response in the form of the next piece, »Croquemitaine. La punition.« [Croquemitaine: The punishment]. The moniker Croquemitaine refers to a French nursery bogey, a nightmarish figure used by adults to terrorise children into submitting to order. As Marina Warner states, »threats are interwoven into the games and songs and stories of the nursery itself,« (Warner 1998, p. 33) and the following rhyme could easily have been used as a chilling lullaby:



Fig. 3
Title page detail
depicting Yvonne
and the piano
teacher from
Théodore Lack's
Scènes enfantines
([1890?])

Croquemitaine, Croquemitaine,
 With his big bag of wool,
 And his old oak stick,
 Pursuing troubled souls
 Prowling breathlessly.
 Save yourself, boys, girls,
 Save yourself because he is lying in wait for you,
 He is lying in wait for you
 And throws
 Coarse sand on your head.
 Beware! Oh, beware! Take the marked path.¹⁰ (C.B. 1877, pp. 8–9)

As expressed in this nineteenth-century French nursery rhyme, Croquemitaine's accoutrements (the woollen bag for trapping and transporting, the stick for beating, the sand for disorienting) and its behaviours (pursuing, stalking, ambushing and molesting children) lead to the concluding line in which the child is enjoined to avoid attracting the figure's wrath by keeping to »the marked path.« In this way, Croquemitaine functions, in Theresa Bane's words, as »a being used to prevent the members of society from committing an act considered socially unacceptable« (Bane 2015, p. 65). She elaborates:

The indiscretion which can trigger an assault from this being can range from something as simple as walking into the woods alone, venturing too near the edge of a lake or pond, having premarital relations or wandering the roads alone at night. Dangerous and evil, the bogeyman is not a mischief-maker or a troublesome spirit but rather a malignant and murderous creature which exists on the cultural boundaries between what is perceived as socially right and what is seen as unacceptable, evil, and wrong; it is the epitome of the chaos which can exist when a cultural boundary is crossed. (Bane 2015, p. 65)

In playing »J'ai du bon tabac« instead of the canonical études expected of a young girl's piano lesson, Yvonne has transgressed a cultural boundary and incurred the wrath of a creature who uses terror to reinstate adult order and hierarchies. Lack devotes a wealth of creative energy to the dramatisation of this horrific scene by using various intermedial components, including eleven in-score texts and three title page vignettes. Croquemitaine is musicalised with prowling or lunging motifs played in the piano's lower registers while making liberal use of staccato and accented articulations.¹¹ The vengeful bogey's use of parallel octaves and loud dynamics recall Yvonne's final, vivacious rendition of »J'ai du bon tabac,« but monstrously amplified, effectively punishing her with the same musical motifs with which she exercised her childlike act of defiance. Her emotional torment during this time is depicted in two vignettes from the left-hand column of the title page (see Figs. 4a and 4b).

10 Croquemitaine, croquemitaine, / Avec son gros sac de laine, / Et son vieux bâton de chêne, / À la suite des âmes en peine / Marche et marche à perdre haleine. / Sauvez-vous, garçons, fillettes, / Sauvez-vous, car il vous guette, / Il vous guette, / Et vous

jette / Du gros sable sur la tête. / Gare! oh, gare! faites route nette.

11 These same features are used by Schumann in *Album für die Jugend* to depict a type of German bogeyman figure: *Knecht Ruprecht*.



Fig. 4a
Title page detail
of Yvonne caught
in the act from
Théodore Lack's
Scènes enfantines
([1890?])



Fig. 4b
Title page detail of
Yvonne weeping
from Théodore
Lack's Scènes en-
fantines ([1890?])

In the vignette in the middle of the left-hand column (Fig. 4a), Yvonne, her guilty hands still resting upon the piano, looks timorously over her right shoulder at an obscure figure, whose looming presence extends beyond the height of the frame. In the vignette directly below (Fig. 4b), we see Yvonne now standing beside the piano, presumably weeping as she buries her face in her hands. Musically she responds in the upper registers with a variety of sighing motifs that become increasingly distressed as indicated by tempo fluctuations. At last, Yvonne's music gathers enough breath to address her tormentor (marked »quasi recitativo«) with a declamation promising to mend her ways and »être sage« [be good]. Her statement begins loudly but quickly loses confidence and ends in several muffled sighs.

Croquemitaine is incredulous of Yvonne's contrition, responding to her plea with a bass growl or a cackle; it appears as though Yvonne is destined to disappear into the creature's terrible, woollen bag. At this precise moment, Lack intervenes with the musical presence of a new figure, »le père« [the father], inserting himself and his patriarchal authority into the chaos of this unruly and vengeful composition. As the key changes, a tuneful, sauntering melody in the tenor range makes an appearance. Yvonne appeals now to the father, metaphorically wringing herself out in an agitated, crescendoing sequence that climaxes at a high B before sinking back down; altogether a much more belaboured expression of repentance than her previous recitative to Croquemitaine had been. The father's tenor line responds through a series of vague chords as though admonishing Yvonne before repeating his original melody. Having received the father's assurances, Croquemitaine fades away, disappearing into the obscurity of childhood's lurking nightmares and leaving Yvonne to internalise the lessons she has learned about transgressing musical and social boundaries. The title page gives us one last depiction of this story in the vignette at the bottom of the left-hand column (see Fig. 5) in which Yvonne stands before the saviour father, a smiling man with side-whiskers, otherwise depicted not so dissimilarly to that of the somnolent piano teacher. Her father gazes at Yvonne with his right hand resting upon the arm of his throne-like chair, and his left arm raised up, reaching around and behind her in a peculiarly ambivalent gesture. Is he perhaps extending his arm to offer the familial intimacy of a fatherly hug after his child's traumatic encounter with Croquemitaine? Or is his hand curved in mimicry of the grasping claws of the nursery bogey, poised to pounce upon his daughter to remind her of the reprisals



Fig. 5
Title page
detail of Yvonne
standing before
her father from
Théodore Lack's
Scènes enfantines
([1890?])

that await musical transgressors? We may well ask where exactly does the father end and Croquemitaine begin. Yvonne appears oblivious to this ambiguity, and rather faces him with the same dutiful steadiness she applied to her hands on the piano keys at the beginning of the piano lesson (see Fig. 3). In the concluding vignette, the large bow on the back of her dress is displayed to its fullest extent, presenting her as a wrapped-up present, an adult product that, although momentarily defiant, ultimately submits to rule. Any actual child pianist striving to learn these two pieces will likewise find themselves submitting to adult rule. By repeatedly practising, the child will develop musical skills – notational literacy, physical facility, musical expression and internalisation through memorisation – but they will also repeatedly enact Yvonne's brief dalliance with independence and her subsequent correction through traumatising discipline. In this way Lack's music directly expresses Michel Foucault's declaration that »Disciplinary punishment is, in the main, isomorphic to obligation itself; it is not so much the vengeance of an outraged law as its repetition, its reduplicated insistence. [...] To punish is to exercise.« (Foucault 1977, p. 180)

Conclusion

While there is undoubtedly a danger in understanding a product of children's culture or a musical genre solely in terms of manipulation, it is nonetheless vitally important to seriously consider the ways in which this music participates in the simultaneous concealment and expression of adult order and discipline. Both through the attractiveness of text, image, and sound, and through modes of practice that internalise traditions of musical correctness, imaginative children's music has the potential to draw the child in, guiding them towards images of themselves that reinforce adult hegemony. Although children's music today has evolved in a variety of significant ways, the generic characteristics of the nineteenth century and the hidden mechanisms of adult power that framed and fuelled its production have endured up to the present. Adults concerned with the well-being of children would do well to carefully consider the legacy of the socialising functions of children's music, to become aware of the multitude of perspectives on childhood and to reconsider their own guiding roles as educators, entertainers and disciplinarians.

Primary Literature

- C. B. (ed.) (1877): *French Nursery Rhymes: Poems, Rounds and Riddles for Schools and Families*. Paris
- Gurlitt, Cornelius [1876?]: *Aus der Kinderwelt*, op. 74. London: Augener
- Hummel, Johann Nepomuk (1827): *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Vienna: Tobias Haslinger
- Lack, Théodore (1906): *Scènes enfantines*, op. 61. St. Petersburg: W. Bessel & Cie. [Originally published Paris: Henry Lemoine & Cie. (1890?)]
- Schumann, Robert (2007): *Album für die Jugend*, op. 68. München: G. Henle Verlag [second edition, 1849; first edition, 1848]

Secondary Literature

- Appel, Bernhard R. (1994): »Actually, Taken Directly from Family Life«: Robert Schumann's *Album für die Jugend*. In: Todd, R. Larry (ed.): *Schumann and His World*. Princeton, pp. 171–204

- Bane, Theresa (2015): *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore*. Jefferson
- Bergeron, Katherine (1992): Prologue: Disciplining Music. In: Bergeron, Katherine / Bohlman, Philip V. (eds.): *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago, pp. 1–9
- Brodbeck, David (1998): Brahms' Mendelssohn. In: Brodbeck, David (ed.): *Brahms Studies 2*. Lincoln, pp. 209–232.
- Daverio, John (1997): *Robert Schumann: Herald of a New Poetic Age*. New York
- Eicker, Isabel (1995): *Kinderstücke: An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*. Kassel
- Foucault, Michel (1977): *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Transl. Alan Sheridan. New York
- Habermas, Jürgen (1989): *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Transl. Thomas Burger and Frederick Lawrence. Cambridge
- Herttrich, Ernst (ed.) (2007): *Robert Schumann. Album for the Young, op. 68*. Munich, pp. vii–ix [Preface]
- Laor, Lia (2016): *Paradigm War: Lessons Learned from 19th Century Piano Pedagogy*. Cambridge
- Parakilas, James (2002): *Piano Roles: A New History of the Piano*. New Haven
- Rose, Jacqueline (1984): *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*. London
- [Senff, Bartholf] (1876): *Novitäten*. Aus der Kinderwelt. In: *Signale für die musikalische Welt*, Vol. 34, No. 65, p. 1032
- Warner, Marina (1998): *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling, and Making Mock*. New York
- Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. New York

Biographical Note

Matthew Roy, PhD, Assistant Professor of Music, Department of Music, Westmont College, Santa Barbara, California, USA. He received his PhD from the University of California, Santa Barbara with a thesis on the musicalisation of Romantic childhood in the nineteenth century. Areas of research: socialisation in children's music, musical pedagogy and Soviet music and culture.

Appendix

Table 1: Individual pieces from Schumann's *Album für die Jugend*

No.	German Title	English Translation	Tempo Markings	Key
—	Für Kleinere	For little ones		
1	Melodie	Melody	—	C Major
2	Soldatenmarsch	Soldiers' march	Munter und straff	G Major
3	Trällerliedchen	Humming song	Nicht schnell	C Major
4	Ein Choral	A chorale	—	G Major
5	Stückchen	A little piece	Nicht schnell	C Major
6	Armes Waisenkind	The poor orphan	Langsam	A minor
7	Jägerliedchen	Little hunting song	Frisch und fröhlich	F Major
8	Wilder Reiter	The wild rider	—	A minor
9	Volkliedchen	Little folk song	Im klagenden Ton/Lustig	D minor/D Major
10	Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend	The happy farmer returning from work	Frisch und munter	F Major
11	Sicilianish	Sicilienne	Schalkhaft	A minor
12	Knecht Ruprecht	Knecht Ruprecht	M. M. ♩ = 126	A minor
13	Mai, lieber Mai, – Bald bist du wieder da!	May, lovely May, – soon you will return	Nicht schnell	E Major
14	Kleine Studie	Little étude	Leise und sehr egal zu spielen	G Major
15	Frühlingsgesang	Spring song	Innig zu spielen	E Major
16	Erster Verlust	First loss	Nicht schnell	E minor
17	Kleiner Morgenswanderer	Little morning wanderer	Frisch und kräftig	A Major
18	Schnitterliedchen	The reaper's little song	Nicht sehr schnell	C Major
—	Für Erwachsene	For more adult players		
19	Kleine Romanze	Little romance	Nicht schnell	A minor
20	Ländliches Lied	Rustic song	Im mäßigen Tempo	A Major
21	***[untitled]	—	Langsam und mit Ausdruck zu spielen	C Major
22	Rundgesang	Round song	Mäßig. Sehr gebunden zu spielen	A Major
23	Reiterstück	The horseman	Kurz und bestimmt	D minor
24	Ernteliedchen	Harvest song	Mit fröhlichem Ausdruck	A Major
25	Nachklänge aus dem Theater	Echoes from the theatre	Etwas agitiert	A minor
26	***[untitled]	—	Nicht schnell, hübsch vorzutragen	F Major
27	Canonisches Liedchen	Little canonic song	Nicht schnell und mit innigem Ausdruck	A minor
28	Erinnerung	Remembrance	Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen	A Major
29	Fremder Mann	Stranger	Stark und kräftig zu spielen	D minor
30	***[untitled]	—	Sehr langsam	F Major

No.	German Title	English Translation	Tempo Markings	Key
31	Kriegslied	War song	Sehr kräftig	D Major
32	Sheherazade	Sheherezade	Ziemlich langsam, leise	A minor
33	Weinlesezeit	Harvest time	Munter	E Major
34	Thema	Theme	Langsam. Mit inniger Empfindung	C Major
35	Mignon	Mignon	Langsam, zart	E ♭ Major
36	Lied italienischer Marinari	Italian sailors' song	Langsam / Schnell	G minor
37	Matrosenlied	Sailors' song	Nicht schnell	G minor
38	Winterszeit I	Wintertime I	Ziemlich langsam	C minor
39	Winterszeit II	Wintertime II	Langsam	C minor
40	Kleine Fuge	Little fugue	Lebhaft, doch nicht zu schnell	A Major
41	Nordisches Lied	Nordic song	Im Volkston	F Major
42	Figurierter Choral	Figured chorale	—	F Major
43	Sylvesterlied	New Year's Eve Song	Im mäßigen Tempo	A Major

 Table 2. Individual pieces from Gurlitt's *Aus der Kinderwelt*.

No.	German Title	English Translation	Tempo Markings	Key
1	Morgenlied	Morning song	Etwas bewegt	C Major
2	Das arme Kind	The poor child	Langsam und klagend	D minor
3	Puppenwiegenlied	Doll cradle song	Wiegend	F Major
4	In der Schule	At school	Ziemlich bewegt / Fröhlich	A minor / F Major
5	Schlummerliedchen	Little slumber song	Sanft wiegend	G Major
6	Das Lied von Widewidewitt	The song of Widewidewitt	Sehr munter	F Major
7	Weihnacht	Christmas	Mit sanftem, kindlich frommen Ausdruck	G Major
8	Lustige Gesellschaft	Merry company	Lustig	G Major
9	Zinnsoldatenmarsch	Tin soldier march	Marschbewegung	C Major
10	Der kühne Reiter	The daring rider	Sehr markirt [sic] und ritterlich	B ♭ Major
11	Puppentänzchen	Doll's little dance	Nicht zu schnell, aber fröhlich	A Major
12	Unter der Linde	Under the linden tree	Fröhlich	F Major
13	Das kranke Brüderchen	The sick little brother	Sanft klagend	E minor
14	Im Garten	In the garden	Ziemlich bewegt	A Major
15	Der Schneemann	The snowman	Ziemlich bewegt	B ♭ Major
16	Wintertag	Winter day	Ziemlich rasch	F Major
17	Ringeltanz	Round dance	Nicht zu rasch	F Major
18	Trübe Stunde	Bleak hour	Ziemlich langsam	D minor
19	Abendgebet	Evening prayer	Langsam und feierlich	E ♭ Major
20	Das artige Kind und der kleine Raufbold	The good child and the little ruffian	In mässig langsamer Bewegung / Wild / Sanft	E ♭ Major / G minor / E ♭ Major

Table 3: Individual pieces from Lack's *Scènes enfantines*

No.	French Title	English Translation	Tempo Markings	Key
1	Le baptême de la poupée.	The doll's baptism.	Allegretto giocoso	C Major
2	Histoire de grand père.	Grandfather's story.	Allegretto spiritoso	D minor/D Major
3	Promenade dans les bois. Chasse.	Walk in the woods. Chase.	Allegro	F Major
4	Le régiment qui passe. Marche.	The passing regiment. March.	Tempo di Marcia	C Major
5	Sérénade d'Arlequin à Colombine. Une soirée au Théâtre Séraphin.	Harlequin's serenade to Colombine. An evening at the Théâtre Séraphin.	Allegro	A Major
6	Due d'Arlequin et Colombine. Une soirée au Théâtre Séraphin.	Harlequin's and Colom- bine's duet. An evening at the Théâtre Séraphin.	Andantino amoroso	F Major
7	Mazurka.	Mazurka.	Moderato	C Major
8	Petite valse.	Little waltz.	Tempo di Valse	C Major
9	La leçon de piano d'Yvonne.	Yvonne's piano lesson.	Allegro serio/Allegro/ Presto	C Major
10	Croquemitaine. La punition.	Croquemitaine. The punishment.	Allegro	D minor
11	Premier chagrin.	First grief.	Andante sostenuto	G Major
12	Berceuse de la poupée.	The doll's lullaby.	Andantino semplice	F Major

Vom *Mozartbuch für die Jugend* zu *Little Amadeus* Das Mozart-Bild in Kinderliteratur und -medien¹

ANDREAS WICKE

From The Mozart Book for Youth to Little Amadeus

The Image of Mozart in Children's Literature and Media

Mozart is the most represented composer in literature and media for children, since the biography of his childhood is of genuine interest for that age group. Since the mid-twentieth century, however, the image of Mozart in children's literature and media has undergone a significant change. Whereas the historical narratives of the 1940s and 1950s worship him as divine child and genius, the literary portrayals of him from the 1970s and 1980s are considered a turning point. This coincides with a caesura in Mozart biography generally, which replaced the hitherto heroising depictions with ones of a childishly naive, obscene and exalted clown. In the early twenty-first century depictions, child protagonists undertake fantastic time travels and meet young Mozart as equals. Instead of adopting a nostalgic attitude towards the wunderkind, these texts are characterised by their explanatory approach towards the composer and his time. Children's literature written around 2006, Mozart's 250th birthday, individualises the image of the famous composer, utilising sophisticated literary forms of presentation. The animated television series *Little Amadeus*, to name one of many examples discussed in the article, gives insight into both the popularisation and the trivialisation of contemporary depictions of Mozart.

Das Bild Wolfgang Amadeus Mozarts ist nicht nur durch seine Musik sowie unzählige biografische und musikhistorische Darstellungen geprägt, bereits früh wird es – angefangen bei E.T.A. Hoffmanns *Don Juan* (1813) und Eduard Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855/56) – durch literarische Texte dämonisiert, romantisiert, idyllisiert, später dann entheroisiert, neutralisiert, sentimentalisiert, trivialisiert oder popularisiert.²

Betrachtet man das Mozart-Bild im Kinderbuch, so lassen sich zwei Phasen deutlich voneinander trennen: Wird Mozart in den 1940er- und 1950er-Jahren religiös verklärt und zum göttlichen Kind stilisiert, steht in den Mozart-Kinderbüchern und -medien im beginnenden 21. Jahrhundert eine entmystifizierte Sichtweise im Vordergrund. Mozart wird zwar nach wie vor als Wunderkind gesehen, die panegyrische Überhöhung ist jedoch einer Begegnung auf Augenhöhe gewichen. Dies zeigt sich exemplarisch im Titel eines Kindersachbuches aus dem Jubiläumsjahr 2006, also dem Jahr des 250. Geburtstags: *Wolfgang Amadé Mozart. Ein ganz normales Wunderkind* (Laube 2006).

Zwischen den genannten Phasen kommt Mozart als kinderliterarische Figur nur selten vor. Während der 1971 im Kinderbuchverlag der DDR erschienene Band *Komm lieber Mai*

¹ Der vorliegende Beitrag ist zuerst unter dem Titel »... dass sich Herrn Mozarts Gesicht immer wieder veränderte«. Zum Mozart-Bild in Kinderliteratur und -medien in der Zeitschrift *interjuli* (2014, H. 1, S. 6–26) erschienen und wird hier in überarbeiteter Form wieder abgedruckt.

² Zu Mozart als literarischer und medialer Figur vgl. etwa Krenn (2005), Görner (2007), Puchalski (2008) oder Mayer / Schneider (2017). Kinderliteratur und -medien werden in den genannten Forschungsbeiträgen allerdings praktisch nicht berücksichtigt.

und mache ... von Anne Geelhaar ganz im traditionellen Rahmen bleibt, unternimmt Thomas Rübenacker 1986 mit *Hast du Töne, Amadeus!* eine erste Zeitreise ins 18. Jahrhundert. Mit dem Wandel des Mozart-Bildes ändern sich auch die narrativen Muster. Herrscht in den frühen Mozart-Kinderbüchern die historische Erzählung vor, so dominiert in späteren Publikationen die fantastische Zeitreise. Beide Entwicklungen korrespondieren miteinander: Begünstigt die historische Distanz die Apotheose des Wunderkindes, so bewirkt die Zeitreise eine Annäherung an das Kind Mozart.

Verantwortlich für den Wandel ist eine Zäsur in der Mozart-Biografie (vgl. Knafl 2009, S. 533). Es kommt zu einem Sockelsturz, der sich etwa mit Wolfgang Hildesheimers *Mozart* (1977) erklären lässt, aber auch Peter Shaffers 1979 uraufgeführtes Theaterstück *Amadeus* (1980) zeigt – populärer noch in der Verfilmung durch Miloš Forman (1984) – einen kindlich-naiven, obszön-exaltierten Clown, der in deutlichem Kontrast zu den bis dahin üblichen weihevollen und heroisierenden Darstellungen steht. In diesen Kontext gehört auch Falcos *Rock Me Amadeus* (1985). Die danach erschienenen Mozart-Kinderbücher lassen sich als deutliche Reaktion auf den genannten Paradigmenwechsel verstehen. Bereits in Cornelia Funkes *Gespensterjäger auf eisiger Spur* (1993) hilft neben Wärme und rohen Eiern auch die Musik bestimmter Komponisten gegen »mittelmäßig unheimliche Gespenster«, das behauptet zumindest die Figur Hedwig Kümmelsaft: »Allerdings muss es die richtige sein. Ich persönlich rate immer zu Mozart – damit kann man bei MUGs eigentlich nichts falsch machen« (Funke 2020, S. 28).

Insgesamt ist Mozart sicher derjenige Komponist, zu dem es die meisten kinderliterarischen und -medialen Darstellungen gibt, da bei ihm bereits die kindliche Biografie von genuinem Interesse ist. Das Phänomen des Wunderkindes hat seine Anziehungskraft bis heute nicht verloren. Und so wie die Popularität des historischen Mozart in einem Alter nachlässt, in dem man ihn nicht mehr als musikalische Sensation vermarkten kann, beschränkt sich auch seine literarische Relevanz – im Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur – auf das Kinderbuch. Wenn Mozart im Jugendbuch beiläufig erwähnt wird, dann um sich von ihm und seinem Werk zu distanzieren. In Wolfgang Herrndorfs Jugendroman *Tschick* (2010) heißt es beispielsweise über eine Kassette, die im Autoradio läuft: »[...] es war eigentlich keine Musik, eher so Klaviergeklimper, Mozart« (Herrndorf 2010, S. 105).

Zwischen Legende, Märchen und Sentimentalisierung

In Rotraut Hinderks-Kutschers *Donnerblitzbub Wolfgang Amadeus* (1943), einem, so der Untertitel, *Mozartbuch für die Jugend*, und Hanns Maria Lux' *Wolfgang und die Kaiserin* (1956) stehen neben Familienszenen vor allem historische Begebenheiten aus der Kindheit Mozarts im Zentrum. Dabei werden Ereignisse gewählt, die repräsentativen Charakter haben. Meist geht es um jene Anekdoten, die bereits Friedrich Schlichtegroll, der erste Biograf Mozarts, 1793 nennt. Es werden die ungewöhnlich frühen instrumentalen und kompositorischen Leistungen hervorgehoben, außerdem die Begabung, Geige und Orgel zu spielen, ohne vorher entsprechenden Instrumentalunterricht gehabt zu haben, darüber hinaus die Fähigkeit, blind Klavier zu spielen und spontan über musikalische Themen zu improvisieren.

Freilich wird hier nicht objektiv erzählt, über den Kuss beispielsweise, den der junge Mozart der Kaiserin Maria Theresia bei einer Audienz im Schloss Schönbrunn 1762 gibt, berichtet Vater Leopold lapidar: »[...] der Wolferl ist der Kayserin auf die Schooß gesprungen, sie um den Halß bekommen, und rechtschaffen abgeküsst« (Mozart 2005, Bd. I,

S. 52 f.). Diese Episode wird in fast allen kinderliterarischen Texten erwähnt, die Beurteilung hingegen variiert. Hinderks-Kutscher betont, wenngleich augenzwinkernd, dass es sich um ein politisches Skandalon handele: »Schließlich war es doch die Kaiserin, vor der selbst ihr schlimmster Feind – Friedrich der Große – respektvoll den Hut zog« (Hinderks-Kutscher 1949, S. 28). Bei Lux steht der Kuss zwar auch in einem höfischen Kontext, die Kaiserin setzt sich jedoch über das Protokoll hinweg. Bemerkenswert ist, dass Maria Theresia hier nicht als Staatsoberhaupt, sondern als Mutter reagiert:

Die vornehmen Damen machten erschrockene Augen. Oh, dieses ungezogene Bürgerkind! [...] Ehe der schier zu Tode erschrockene Oberhofzeremonienmeister den Buben noch von der Kaiserin lösen konnte, hatte Maria Theresia das Wolferl an ihr Herz gezogen und erwiderte den Kuß. (Lux 1956, S. 67)

Auch das Wunderkind wird bei Lux als religiöses Phänomen beschrieben und sentimentalisiert, so ist von einem »Menschlein« die Rede, »in dessen Herz eine Quelle der reinsten Klänge sprudelte, die andere Kinder nie in sich vernahmen. Gott hatte dem Buben eine einmalige Gabe verliehen« (ebd., S. 22). Von der Kaiserin wird Mozart bei Lux als »Engelsbüblein« (ebd., S. 72) bezeichnet.

Diese Sentimentalisierung lässt sich noch deutlicher am Familienbild der Erzählung demonstrieren, die die wertkonservativen Vorstellungen der 1940er-Jahre aufnimmt und auf die Familie Mozart im 18. Jahrhundert überträgt. Als der junge »Mozartbub« (ebd., S. 25) eine eigene Komposition aufschreibt und dabei das Notenblatt, die Tischdecke, vor allem aber sich selbst mit Tinte beschmutzt, reagieren die Eltern geschlechterstereotyp: Während die Mutter ihn tadeln will, erklärt der Vater: »[E]s ist wieder über ihn gekommen ... Aus Mutwillen hat er das Tischtuch nicht beschmutzt. [...] Er hat schreiben müssen« (ebd., S. 24 f.). Auf diesen Versuch, Mozarts Begabung in Worte zu fassen, reagiert die Mutter gerührt, aber sprachlos: Sie, »die zu der Rede des Vaters geschwiegen hatte, schaute in den Schoß, und da sie nichts zu erwidern wußte, weil ihr die Worte fehlten, um ein ihr unbegreifliches Geheimnis zu deuten, erhob sie sich schweigend und ging zur Küche« (ebd., S. 25). Als der Sohn dem Vater schließlich die Komposition vorspielt, tritt die Mutter heimlich wieder ein und wird von »Schluchzen« und »Erschütterung« überwältigt: »Das Kind, das dort so selig und in sich versunken musizierte, durfte nicht durch ihr Weinen gestört werden. Still, wie sie gekommen, ging sie in die Küche zurück« (ebd., S. 30). Damit sind die bürgerlichen Geschlechtscharaktere klischeehaft erfüllt, dem Mann wird Verstand, der Frau hingegen Gefühl zugeordnet.

Eine ähnlich sentimentale Tendenz findet sich in dem musikalisch-biografischen Hörbuch *Wolfgang – von Gott geliebt* aus dem Jahr 1958:

Es war einmal ein kleiner Junge, der hieß Wolfgang Amadeus, und Amadeus heißt ins Deutsche übersetzt: »von Gott geliebt«. Und diesem kleinen Jungen war eine überirdische Gabe in die Wiege gelegt, die ihn befähigte, Musik zu machen in einem Alter, in dem ihr mit Puppe und Eisenbahn spielt. Mit dieser Musik beschenkte das Kind Prinzessinnen und Könige, Musikgelehrte und jeden Menschen, der Ohren hat, sie zu hören. Klingt das nicht wie ein Märchen? (Loos 1958, II, 00:00)

Der Text von Gertrud Loos schwankt zwischen religiös-seraphischer Verklärung und märchenhaft-kitschiger Überzeichnung. Unterstützt wird dieser Effekt durch die weihevollen Stimme Mathias Wiemans, die man in den 1960er-Jahren auch aus der Werbung für

Asbach Uralt kennt. Immer wieder werden hier die historische Distanz und der Unterschied zwischen der banalen Alltagswelt der kindlichen Hörer:innen sowie der Ausnahmerecheinung Mozarts als unfassbar und unerklärlich, seine Begabung als begnadet und göttergleich betont. Die sentimentale Stilisierung zum Götterliebhaber ist typisch für die 1950er-Jahre und zeigt sich auch in dem etwa zeitgleich produzierten Film *Mozart* (Hartl 1955) mit Oskar Werner in der Titelrolle.

Vom historischen Erzählen zur fantastischen Zeitreise

Im 21. Jahrhundert hat sich das Bild merklich gewandelt. Nicht mehr das historisch informierende Erzählen über die Mozart-Zeit steht nun im Mittelpunkt, sondern die Reise ins 18. Jahrhundert; nicht mehr die Verklärung des Genies, sondern der Versuch einer Erklärung. Die Autor:innen kontrastieren die Welt des Wunderkindes mit derjenigen der heutigen Leser:innen und betonen gleichzeitig die Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die kindlichen Rezipient:innen werden dabei an die Hand genommen und bekommen für den Sprung in Mozarts Zeit ein Kind aus der heutigen Welt als Identifikationsfigur an die Seite gestellt.

Zwar bezieht sich Gabriele von Glasenapp in ihrer Darstellung historischer Kinderliteratur nicht auf Mozart-Romane, die Entwicklung, die sie aufzeigt, lässt sich jedoch direkt auf die hier untersuchten Werke übertragen. Sie konstatiert ab den 1980er-Jahren »eine Renaissance [von] Romanbiographien bekannter historischer Persönlichkeiten« und weist dabei explizit auf die »zahllosen Varianten der Zeitreise« hin (Glasenapp 2008, S. 351 f.). In den Bilderbüchern *Amadeus und Pauline* (Rosendorfer/Andrae 2006) sowie *Mimi und Mozart* (Dörrie 2006) geht es um solche Reisen, in denen die Kinderfiguren aus der Jetztzeit in die Zeit Mozarts versetzt werden. Und in der Tat lassen sich zwischen den beiden im Jubiläumsjahr erschienenen Bilderbüchern deutliche Parallelen erkennen. Ist es bei Pauline die Langeweile, die dazu führt, dass beim Besuch des Opas über Mozart gesprochen wird, setzt bei Mimi der Ärger über das Klavierüben die Zeitreise in Gang. Pauline bekommt von ihrem Großvater Zaubernoten geschenkt, mit denen sie sich in einzelne Episoden aus Mozarts Leben versetzen kann; sie spielt jeweils ein Motiv auf dem Klavier, daraufhin beginnt die Reise: »Pauline wurde schwindlig und sie schwebte durch einen Sternenstrom, der sie ins Klavier zog. Plötzlich landete sie auf einer unbeschreiblich staubigen Straße im Salzburg des Jahres 1761« (Rosendorfer/Andrae 2006, n.p.). Ähnlich ergeht es Mimi; sie hat keine Lust, Klavier zu üben, sitzt gelangweilt am Instrument und spielt ein paar Übungen.

Da, plötzlich ...
 hebt sich knarzend der Deckel vom Klavier –
 und ein Junge in einer roten Samtjacke mit Rüschenhemd und mit einer weißen Perücke auf dem Kopf schaut heraus.
 »Hoherfreut«, sagt er. (Dörrie 2006, n.p.)

Pauline reist mehrfach in verschiedene Lebensabschnitte Mozarts, sodass sie sowohl das Kind kennenlernt als auch an einer Aufführung der *Zauberflöte* teilnimmt, die Mozart 1791, also im Jahr seines Todes, vollendet. Bei Dörrie geht die Reise in beide Richtungen: Nicht nur wird Mimi ins 18. Jahrhundert versetzt, auch Mozart muss sich im 21. Jahrhundert zurechtfinden und ist höchst erstaunt, dass seine Musik über CD, Autoradio und Handy-Klingeltöne zu hören ist. Die Omnipräsenz des Mythos Mozart wird

darüber hinaus in den Bildern Julia Kaergels gezeigt: Mozart irrt – diese Idee findet sich in der Erwachsenenliteratur in Eva Baronskys Roman *Herr Mozart wacht auf* (2009) – durch eine hektische Welt von Mozartkugeln, im Kino läuft *Amadeus*, auf einer Litfaßsäule wird das Musical *Mozart!* (1999) beworben, auf dem Postauto prangt eine Mozart-Briefmarke und das Konterfei Bart Simpsons weist darauf hin, dass es auch in der US-amerikanischen Zeichentrickserie *Die Simpsons* 2004 eine Folge mit Mozart gibt (vgl. Mautner-Obst 2013).

Den Ausgangspunkt für Zeitsprünge im Mozart-Kinderbuch dürfte Thomas Rübenackers 1986 erschienener Roman *Hast du Töne, Amadeus!* bilden, der im Untertitel *Eine Zeitreise* heißt. Auch hier ist es die Unlust eines Klavierschülers, die die Reise während der Klavierstunde initiiert. Als Wolfi Drescher seine Tonleitern übt, kommt es zum Sprung in die Mozart-Zeit, wo Wolfi und Wolferl gemeinsam in einer Kutsche sitzen und sich anfreunden.

Die vielleicht neueste Zeitreise zu Mozart findet sich 2018 in Alexa Hennig von Langes *Fanny und wie sie die Welt sieht*. Die Titelfigur, die sich auf ein Mozart-Referat vorbereitet hat, reist durch eine Ohnmacht aus der Jetztzeit in das Jahr 1768. Hier wird sie nicht nur mit der höfischen Welt des Rokoko konfrontiert, sondern sitzt schließlich auch mit Mozart am Klavier. Verläuft die Unterhaltung zunächst stockend, weil Fanny Bedenken hat, ihm zu erzählen, dass in ihrer Klasse »eigentlich alle eher auf Beyoncé stehen« (Hennig von Lange 2018, S. 124), so ändert sich das Verhältnis, als Fanny den Komponisten um einen Gefallen bittet: »Ich übe gerade deinen Türkischen Marsch und ich ...« Mozart unterbricht sie: »Meinen türkischen Marsch? Kenne ich nicht. Habe ich den komponiert? Wann denn?« (Ebd., S. 127). Doch während Fanny sich im Klavierunterricht seit Monaten mit diesem Schlusssatz aus Mozarts Sonate in A-Dur erfolglos quält, wird sie in dessen Gegenwart mutiger: »Es wird immer mehr Musik. Wunderschöne Musik. Der ganze Raum ist voller Musik. Und Wolfgang Amadeus ist ganz still« (ebd., S. 130). Musik wird hier aus dem Unterrichtskontext befreit und dadurch lebendig. Fanny selbst resümiert später: »Vielleicht ist das das Geheimnis: Dass man Freude an den Dingen hat« (ebd., S. 137). Allerdings wird das Pathos auch ironisch gebrochen, wenn Mozart 1768, also 15 Jahre bevor er seine Sonate in A-Dur komponiert, bittet: »Mademoiselle, das behalten wir mal besser für uns, dass ich jetzt schon den Türkischen Marsch kenne. Damit meine Lebensgeschichte nicht durcheinanderkommt« (ebd., S. 132).

Steht der real-fiktiven Primärwelt in der fantastischen Literatur meist eine wunderbare Sekundärwelt gegenüber, so werden in den Zeitreisen zu Mozart zwei reale, aber zeitlich auseinanderliegende Sphären miteinander konfrontiert, weshalb Glasenapp lediglich von einem »Einfluss der Fantastik« (Glasenapp 2008, S. 352) spricht. Der Sprung von der primären in die sekundäre Welt funktioniert in den genannten Texten meist über die Musik bzw. ganz konkret durch das Klavier. Während es bei Rübenacker und Rosendorfer zu einem filmisch inszenierten Verschwimmen der Wirklichkeit kommt, erinnert der von Dörrie beschriebene Gang durch das Klavier an E. T. A. Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig* (1816). So wie dort Marie durch den Glasschrank im Hause Stahlbaum direkt ins Puppenreich gelangt, kommt der junge Mozart hier durch das Klavier, auf dem Mimi gerade übt, ins Wohnzimmer. »Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt« (Hoffmann 2006, S. 52), heißt es in E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücken* (1814/15).

Ein komplexes poetisches Spiel treibt Will Gmehling in *Herr Mozarts Hund* (2004), einem Roman, der zunächst als Satire auf antiautoritäre Erziehung beginnt (vgl. Stöger 2007, S. 106f.). Die elfjährigen Zwillinge Sophia und Jakob Schomanntzky – von den

Eltern zu streng ökologischer Lebensweise und entbehrungsreicher vegetarischer Ernährung angehalten – verbringen einen Nachmittag bei der wunderlichen alten Nachbarin Frau Pünkitititi, die ihnen Werke Mozarts auf dem Klavier vorspielt. Die Kinder sind »wie verzaubert« (Gmehling 2004, S. 9), wollen alles über Mozart wissen und so leben wie er. »Mozart war nicht mehr wegzudenken aus Sophias und Jakobs Leben. Sie dachten sehr, sehr oft an ihn, sprachen von ihm, träumten von ihm. Mozart hier, Mozart da, Mozart überall ...« (ebd., S. 17). Kurz darauf stirbt Frau Pünkitititi und lässt den Hund Gauckerl zurück, womit eine ereignisreiche Handlung beginnt, die die Kinder über diverse Stationen endlich nach Wien führt. Zunächst sind sie vom touristischen Besuch in Mozarts Wohnung enttäuscht. Schließlich erleben sie eine Aufführung der *Zauberflöte* und treten im Laufe der Oper – ähnlich wie in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan* aus den *Fantasiestücken* (vgl. Wicke 2011, S. 24 f.) – die fantastische Reise an: »[P]lötzlich, plötzlich trug sie die Musik mit sich fort« (Gmehling 2004, S. 139).

Die beiden landen im Wien des Jahres 1785 und besuchen noch einmal die Wohnung, in der der Komponist mit seiner Familie lebt. Die Botschaft ist auch hier unmissverständlich: Mozart lässt sich nicht über die museale oder theoretische Annäherung entdecken, sondern nur über seine Musik. Und so wie die Zauberflöte für Prinz Tamino ihre magische Wirkung entfaltet, tut es die gleichnamige Oper für Sophia und Jakob. In Mozarts Wien treffen die beiden dann auf gespiegelte Figuren der primären Welt: Der Kinderpsychologe Dr. D. Ponte ist nun Mozarts Librettist Lorenzo da Ponte, und der Hund Gauckerl, der als Titelfigur in beiden Welten existiert, wird hier von einem Diener Mozarts als Schomanntzky bezeichnet, trägt also den Nachnamen von Sophia und Jakob. An keiner Stelle im Roman werden diese Rätsel entschlüsselt; es ist ein Brief Mozarts aus dem Jahr 1787, der zumindest die Namensgebung der Figuren verständlich macht: »[...] wir haben uns allen auf unserer Reise Nāmen erfunden, hier folgen sie. *Ich*. Pünkitititi. – *Meine frau* SchablaPumfa. [...] *der gauckerl mein hund*. Schamanuzky [in älteren Briefeditionen: Schomanntzky]« (Mozart 2005, Bd. IV, S. 11).

So mysteriös wie Gmehlings Roman ist auch das Mozart-Bild, das er transportiert. Das Raffinement besteht aber nicht nur im Anspielungsreichtum und in der Deutungsoffenheit, sondern vor allem darin, kein kindlich reduziertes Bild zu zeichnen. Während Mozart für die Kinder seine Musik spielt, bemerken Sophia und Jakob, »dass sich Herrn Mozarts Gesicht immer wieder veränderte, ständig nahm es neue Formen an: Mal war es sehr alt, mal war es das Gesicht eines Kindes, mal wurde es tiefernt und dann wieder heiter und gelöst« (Gmehling 2004, S. 173). Bereits zu Beginn hatte ein Mozart-Spezialist ihnen erzählt, »dass Herr Mozart ganz verschieden war« (ebd., S. 65), und entsprechend vielgestaltig sind auch die Perspektiven in *Herrn Mozarts Hund*.

Erklärung statt Verklärung

»Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist«, sagt Goethe im Gespräch mit Eckermann (Eckermann 2006, S. 421), und dieses Diktum fordert noch immer dazu heraus, das Unerklärliche fassbar zu machen. In den genannten Zeitreiseromanen findet eine erste Annäherung statt; an Edith Schreiber-Wickes *Amadeus Wunderkind* (1991) soll indes gezeigt werden, dass es im Rahmen der Mozart-Kinderliteratur noch einen weiteren Typus gibt, der darauf abhebt, den Mythos vom Wunderkind verstehbar zu machen. Glasenapp spricht hier von »Romanen, in denen die historische Handlung von fantastischen Elementen durchsetzt ist« (Glasenapp 2008, S. 352). Auch in Peter Härtlings *Das ausgestellte Kind* (2007) findet sich

diese Tendenz, seine Mozart-Erzählung kann allerdings nicht zur Kinderliteratur gerechnet werden.

Schreiber-Wicke erfindet die Stimme Amadé, Härtling lässt als fantastisches Element den Quintus erscheinen, der Mozart begleitet: »Er sieht ein krummes, grässliches Wesen, das bewegt sich mühsam auf den Noten einer Quinte, stolpert, stürzt zwischen die Linien, kreischt« (Härtling 2007, S. 9). Den Quintus kann Mozart herbeirufen, indem er das entsprechende Intervall anschlägt, die damit entfesselte »Zauberkraft« (ebd., S. 12) führt dann dazu, dass Menschen sich kratzen müssen, wenn Mozart ihnen den Quintus in die Hose oder unter die Perücke schickt, dass sie nichts mehr verstehen, weil sie den Quintus im Ohr haben – Mozart kann damit sogar ein ganzes Orchester verwirren. Der Quintus ist gleichsam Symbol der verlorenen Kindheit dieses ›ausgestellten Kindes‹, über das es an anderer Stelle heißt: »Er könnte ein Kind sein. Er muss aber der Mozart bleiben« (ebd., S. 59). Härtlings Kritik an der Vermarktung des Wunderkindes durch einen ehrgeizigen Vater findet ihr Ventil im Quintus, der einen Rest kindlichen Übermuts repräsentiert.

Während es Härtling eher um das Kindsein Mozarts geht, steht bei Schreiber-Wicke der Aspekt des Wunders im Vordergrund. Hatten die Mozart-Erzählungen der 1940er- und 1950er-Jahre das Phänomen gleichsam hagiografisch begründet, versucht Schreiber-Wicke 1991 – im selben Jahr, in dem Norbert Elias' *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* erscheint – im Rahmen eines Kinderbuchs ebenfalls eine säkulare Erklärung, die soziologische und psychologische Aspekte berücksichtigt. Im Vorwort zur Neuausgabe 2005 schreibt sie:

Als ich für »Amadeus Wunderkind« die Stimme namens Amadé erfand, die als Ratgeber und Übermittler musikalischer Einfälle auftrat, war das ein Versuch zu erklären, wie jemand, der nur so kurz lebte, so viel Musik erfinden konnte und daneben noch Zeit hatte, durch Europa zu reisen, eine Geheimsprache zu erfinden, ausgezeichnet Billard zu spielen, mit Freunden zu kegeln, immer wieder für längere Zeit krank zu sein, zu heiraten, sich mit seinen Kindern zu beschäftigen, jede Menge Briefe zu schreiben und noch vieles mehr. (Schreiber-Wicke 2005, S. 5 f.)

Schreiber-Wicke entwirft das Bild eines mit Antennen versehenen Menschen, der seine Ideen aus dem Off souffliert bekommt, und bezieht sich dabei auf eine Widmung an Königin Charlotte von England, in der Mozart von einem »Genius der Musik« (ebd., S. 8) spricht, der nicht er selbst ist. »War dieser Genius der Musik vielleicht genau der Amadé, den ich für mein Mozartbuch erfunden hatte?« (ebd., S. 9), fragt die Autorin. Einerseits geht es ihr um den Versuch, das Besondere im Leben eines Wunderkindes metaphorisch zu fassen, andererseits macht sie immer wieder die Entfremdung und Isolation des Musikgenies deutlich, welches mediokren Zuhörer:innen vorgeführt wird:

»Amadé«, seufzte Wolfgang, »im Zoo hier haben sie einen weißen Esel mit schwarzen Streifen.³ Die Leute kommen und gaffen ihn an.«

»Man nennt ihn Zebra«, sagte die Stimme.

»Dann sind wir Zebra-Kinder«, sagte Wolfgang. »Ich glaub, er wär lieber grau, der Esel.«

3 Dieses Bild übernimmt Schreiber-Wicke offenbar aus einer Reisenotiz der Schwester Mozarts: »London habe ich gesehen den park und ein jungen

Elephanten, einen esel, der hat weis und cafebraune striche und so gleich, das man es nicht beser mahlen könnte.« (Mozart 2005, Bd. I, S. 198)

»Und du wärst lieber kein Wunderkind.« Die Stimme klang verständnisvoll.
 »Weder Wunder, noch Kind«, meinte Wolfgang. »Wenn man ein Kind ist, bestimmen immer die anderen alles. Ich will erwachsen sein und mir nichts mehr sagen lassen.«
 (Ebd., S. 57)

In den Miniaturen Schreiber-Wickes, die sich allmählich zu einem Psychogramm des Genies zusammenfügen, wirkt Mozart fragiler als in den meisten anderen Darstellungen. Das liegt auch daran, dass die Geschichte nicht auktorial präsentiert wird, sondern hier das personale Erzählen dominiert und der Blick in die Titelfigur durch erlebte Rede eine Intensivierung erfährt.

Fiktional oder faktual?

Auch wenn die hier besprochenen Werke deutliche faktuale Anteile haben, handelt es sich nicht um Biografien im Sinne umfassender Lebensbeschreibungen, sondern vielmehr um biografische Erzählungen oder Romane, um subjektive und fiktionale Annäherungen an das Leben Mozarts. Helmut Scheuer diagnostiziert in seiner Untersuchung »[b]iographische[r] Modelle in der neuesten deutschen Literatur« eine Neigung zu »diskontinuierliche[n] und offene[n] Schreibweise[n]« sowie »literarischen Freiheiten, die allerdings immer im Dienste einer biographischen Annäherung stehen« (Scheuer 2012, S.11). Individuelle literarische Gestaltung lässt sich auch für die aktuellen Mozart-Kinderbücher reklamieren, in denen raffiniert mit fantastischen Elementen gespielt wird.

Der für die Gattung Biografie konstitutive Konflikt zwischen Kunst und Wissenschaft, »zwischen Historiographie und Literatur sowie Fiktionalität und Faktizität« (Nünning 2009, S. 21) wird dabei sehr unterschiedlich ausgeprägt. Steht in Gmehlings Roman, dessen historiografischer bzw. biografischer Anteil eher gering ist, die Lust am literarischen Spiel im Vordergrund, so merkt man Deborah Einspielers *Little Amadeus. Das Leben des jungen Mozart* (2006) die Bemühung um historische Korrektheit an, die den Titelhelden bisweilen in einem lexikografischen Stil sprechen lässt: »Mein Name ist Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart und ich bin am 27. Jänner 1756 in Salzburg geboren« (Einspieler 2006, S. 22), so stellt sich der Knabe vor.

Insgesamt bieten die kinderliterarischen Mozart-Texte Authentizitätssignale in unterschiedlicher Form, so enthalten die Bände von Lux, Schreiber-Wicke und Rosendorfer beispielsweise kurze nachgestellte Lebensläufe. Daran erkennt man allerdings ein Misstrauen gegen die Fiktionalität der Texte, die dadurch gleichsam paratextuell objektiviert werden sollen. Sanne de Bakker erläutert im Nachwort ihres Romans *Mozart. Ein Wunderkind auf Reisen* (2004) ihre Annäherung an den Komponisten, wobei auch sie die Melange aus objektiven und subjektiven Interessen thematisiert: »Diese Geschichte entspricht im Großen und Ganzen der Wahrheit«, heißt es dort zunächst, und die Faktualitätshinweise im Text – etwa die Wiedergabe historischer Dokumente in einem anderen Schrifttyp – unterstreichen diese Absicht. Dann relativiert die Verfasserin jedoch die Objektivität ihres Vorgehens, wenn sie konzediert: »Ein paar Dinge allerdings habe ich notgedrungen verändert oder mir ausgedacht.« Schließlich wird ihr subjektiver Anteil offenkundig: »In den Büchern über Mozart, die ich gelesen habe, fanden sich manchmal widersprüchliche Angaben, sodass ich auswählen musste. In solchen Fällen habe ich die Variante gewählt, die mir selbst am besten gefiel« (Bakker 2010, S. 174).

Individualisierung und Literarizität

Wirft man einen vergleichenden Blick auf das kinderliterarische und kindermediale Mozart-Bild des 21. Jahrhunderts, zeigt sich sowohl in der formalen Gestaltung als auch in der Annäherung an die historische Person zwar ein breiteres Spektrum als etwa bei Beethoven (vgl. Wicke 2020) und anderen Komponisten, dennoch finden sich gemeinsame Tendenzen: Als literarische Figur wird der Komponist hier individueller und freier dargestellt, außerdem sind die Erzählungen und Romane literarisch komplexer; allgemeine Entwicklungen einer modernen Kinderliteratur werden auch im Mozart-Buch deutlich.

Eine Individualisierung lässt sich zunächst daran zeigen, dass das emotional aufgeladene Pathos der frühen Texte nun neutralisiert wird. Statt religiöser Verklärung dominiert der Versuch einer säkularen Darstellung sozialer und psychologischer Dispositionen; das Wunderkind Mozart ist hier mehr Kind als Wunder. Die neueren Kinderbücher zeugen darüber hinaus von weniger Respekt gegenüber dem Genie: Mozart wird als Mensch gezeigt und nicht als Götterliebhaber verehrt. Selbstbewusstsein ist aber auch Mozarts Umgang mit seiner Umgebung; anders als in den frühen Erzählungen, in denen beispielsweise der Kuss für Kaiserin Maria Theresia in einem höfisch-politischen Kontext geschildert wird, heißt es bei Einspieler: »Ich glaube, ihr hat's gefallen, denn sonst hätte sie doch geschimpft, nicht wahr« (Einspieler 2006, S. 47). Schreiber-Wicke schließlich beginnt die Episode mit einer respektlosen Bemerkung: »Die Kaiserin war wirklich außerordentlich dick« (Schreiber-Wicke 2005, S. 34).

Vielfältig und komplex sind die literarischen Techniken, fantastiktheoretischen Variationen, narrativen Darstellungsformen und stilistischen oder metaphorischen Besonderheiten der neueren Texte, sodass man von einer Steigerung der Literarizität sprechen kann. Auch wenn die Zeitreise als Muster dominiert, zeigen die Werke eine Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten im Spannungsfeld von Belehrung und Unterhaltung. Zwar überwiegen beim Sprung in die Mozart-Welt musikalische Elemente – das Hören der *Zauberflöte* (Gmehling), das eigene Klavierspiel (Rübenacker, Dörrie), eine bestimmte Tonfolge (Rosendorfer) –, doch es gibt auch andere Verknüpfungen. In dem Bilderbuch *Die magische Mozartkugel* (Carbon/Lücker 2005) wird die Begegnung mit dem Komponisten im Haus in der Getreidegasse arrangiert; hier ist es Marie, die beim Anblick von Mozarts Bildnis auf dem Goldpapier einer Mozartkugel ins historische Salzburg versetzt wird und dann einen Tag mit dem jungen Musiker verbringt. Gemeinsam mit den nicht-realistischen Motiven in den Erzählungen von Schreiber-Wicke und Härtling – aber auch in dem Bilderbuch *Meine Reisen mit Familie Mozart* (Volkers 1999), in dem das Klavier als Erzählinstanz auftritt – lässt sich belegen, mit welcher poetischen Mannigfaltigkeit fantastische Elemente im neueren Mozart-Kinderbuch verarbeitet werden.

Mozart medial

Eine grundsätzliche Schwierigkeit literarischer Werke über Musik und Komponist:innen besteht darin, Musik mittels Sprache darzustellen. So werden vor allem in den älteren Erzählungen von Hinderks-Kutscher und Lux, aber auch bei de Bakker Werke Mozarts als Notentext abgebildet, bei Hinderks-Kutscher finden sich als zusätzliches Authentizitätssignal zwei Stücke in faksimilierter Handschrift. Vielen Werken liegt eine CD bei, mit der man die im Text angesprochenen Stücke hören kann, und auch die Sachbilderbücher zu Komponisten, etwa jene von Marko Simsa, werden häufig durch Tonträger ergänzt. Für die jüngsten Hörer:innen sind außerdem sogenannte Soundbücher erhältlich, hier wird die

Musik durch Berührung mit dem Finger aktiviert. Aber natürlich lässt sich die Verbindung von Mensch und Musik in audiovisuellen und auditiven Medien direkter herstellen als im Buch, das sei abschließend am Beispiel der populären Animationsserie *Little Amadeus* (Debertin 2006, 2 Staffeln, 26 Episoden) sowie dem Hörspiel *Max und Mozart* (Haug 2006) gezeigt.

Little Amadeus, 2006 mit dem Echo Klassik ausgezeichnet, spielt freizügig mit Motiven aus Mozarts Werken und gibt sie in unterschiedlich stark bearbeiteten Versionen wieder. Der Aspekt der Popularisierung steht dabei musikalisch im Vordergrund, was sich etwa an dem von Heinz Rudolf Kunze gesungenen Titelsong zeigen lässt. Melanie Unseld bemängelt diesen Umgang mit Mozarts Musik, weil es hier zu keiner Alteritätserfahrung komme: »Anstatt die Rezipienten auf den Weg des Entdeckens einer anderen Zeit (und deren Musik) zu schicken, wird ihnen die Mühe – aber auch das Vergnügen – des Kennenlernens erspart« (Unseld 2007, S. 40). Andererseits kann man der musikalischen Gestaltung ein gewisses Raffinement nicht absprechen. Das Gewebe aus Leitmotiven, die über alle Episoden hinweg zur Charakterisierung zentraler Figuren dienen, sowie die Kombination und Variation unterschiedlichster Themen und Passagen aus Mozarts Gesamtwerk mag man unter dem Aspekt historischer Werktreue kritisieren, es lässt sich darin aber durchaus auch ein postmodernes Spiel mit musikalischen Zitaten und Verfremdungen erkennen.

Die Trivialisierung zeigt sich vielmehr im Bereich der Handlungsentwicklung und bei der Zeichnung des Mozart-Bildes. Der Serienheld bedient das Stereotyp der stets gut gelaunten Zeichentrickfigur, die jede Aufgabe mit Leichtigkeit meistert. Dabei wirkt seine Furchtlosigkeit bisweilen selbstgefällig, seine Pfiffigkeit trägt exaltierte Züge. Zwar werden biografische Details aus dem Leben Mozarts verarbeitet, dennoch dominiert eine schematisch konstruierte Handlung: Trotz der Intrigen seines Widersachers Devilius löst der junge Amadeus pro Episode ein Problem, meist dient ihm dazu seine musikalische Begabung. Insgesamt lässt sich an *Little Amadeus* der Übergang von der Popularisierung zur Trivialisierung ablesen, da Unterhaltungsabsichten und Vermarktungsstrategien mindestens so wichtig zu sein scheinen wie der Komponist und sein Werk (vgl. ausführlich Wicke 2015).

Die Konstruktionsidee, die Liese Haugs Hörspiel *Max und Mozart* zugrunde liegt, ist deutlich differenzierter, allerdings geht es weniger um Mozart als Person, sondern um dessen letztes Bühnenwerk: Max soll in der geplanten Inszenierung der *Zauberflöte* einen der drei Knaben singen, gemeinsam mit seinem besten Freund Martin, der allerdings *Harry Potter* lieber mag als Mozarts Oper. Der ursprüngliche dritte Knabe hat sich bei einer Probe verletzt und wird durch ein Mädchen, Viola, ersetzt, und diese Umbesetzung führt zu Streit und Intrigen. Schließlich versteckt sich Max wenige Stunden vor der Premiere im Kostümfundus. Das Hörspiel karikiert einerseits Marotten der Oper und exaltierte Sänger:innen, demonstriert aber vor allem, dass Motive wie Freundschaft und Eifersucht, Rache und Verrat nicht nur die *Zauberflöte* prägen, sondern auch das Leben am Theater und die Beziehung zwischen Max, Martin und Viola. Damit transportiert es die märchenhafte Handlung psychologisierend in die Jetztzeit. Die Musik der *Zauberflöte* erklingt meist als diegetische Musik: auf der Probebühne, aber auch in einzelnen Garderoben, schließlich in der Premiere. Am Schluss steht die Versöhnung, und natürlich singt Max seine Partie; der glückliche Ausgang des Hörspiels deutet sich ja bereits in Mozarts Oper an. In *Bald prangt, den Morgen zu verkünden*, dem Terzett der drei Knaben, heißt es: »Dann ist die Erd' ein Himmelreich / Und Sterbliche den Göttern gleich« (Haug 2006, 20:25).

Ausblick

Die kinderliterarischen Publikationen um den 250. Geburtstag Mozarts stellen zwar einen quantitativen Höhepunkt, jedoch keinen Endpunkt dar. 2010 erscheint als zweiter Band der 39 Zeichen der Abenteuerroman *Mozarts Geheimnis* von Gordon Korman in deutscher Übersetzung (EA 2008 unter dem Titel *One False Note*), 2013 dann in Fabian Lenks Reihe *Die Zeitdetektive* ein Krimi mit dem Titel *Mozart und der Notendieb*. Die Entwicklung der Mozart-Kinderliteratur scheint sich nun den Aspekten Spannung und Abenteuer zu widmen und folgt damit einem Trend, der sich auch in der neueren Mozart-Literatur für Erwachsene zeigt, so zum Beispiel in *trazoM. Ein Mozart-Krimi* (Rita Hausen, 2009), *Mozarts kleine Mordmusik* (Max Oban, 2013) oder *Mozarts letztes Requiem* (Jago Prinz, 2020).

Offensichtlich ist »das Mozart-Bild des frühen 21. Jahrhunderts«, darauf weist Ulrich Konrad hin, einerseits »deutlich geläuterter, nüchterner und realistischer«, andererseits heißt dies »nicht, die überkommenen Trivialmythen seien völlig verblaßt« (Konrad 2006, S. 26). Mozart bleibt ein Faszinosum: Als musikgeschichtliche Gestalt ist er derart schillernd, dass er neben einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung immer wieder auch künstlerische Zugänge provoziert, sei es im Roman, im Hörspiel oder im Film, durch sein Leben oder seine Musik, aus kritischer oder affirmativer Perspektive, als Realität oder Mythos, für Erwachsene oder Kinder.

Primärliteratur

- Bakker, Sanne de (2010): Mozart. Ein Wunderkind auf Reisen. A. d. Niederländ. von Eva Schweikart. Illustrationen von Mark Janssen. München: cbj [niederländ. EA 2004]
- Baronsky, Eva (2009): Herr Mozart wacht auf. Berlin: Aufbau
- Carbon, Sabine / Lückner, Barbara (2005): Die magische Mozartkugel. Maria trifft Wolfgang Amadé Mozart. Illustrationen von Maren Barber. Berlin: Edition SABA
- Dörrie, Doris (2006): Mimi und Mozart. Illustrationen von Julia Kaergel. Zürich: Diogenes
- Eckermann, Johann Peter (2006): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Fritz Bergemann. 9. Aufl. Frankfurt/M.: Insel
- Einspieler, Deborah (2006): Little Amadeus. Das Leben des jungen Mozart. Frankfurt/M.: Baumhaus
- Funke, Cornelia (2020): Gespensterjäger auf eisiger Spur. Mit Illustrationen der Autorin. 9. Aufl. Bindlach: Loewe [EA 1993]
- Geelhaar, Anne (1971): Komm lieber Mai und mache ... Geschichten über Wolfgang Amadeus Mozart. Illustrationen von Gertrud Zucker. Berlin: Kinderbuchverlag
- Gmehling, Will (2004): Herrn Mozarts Hund. Illustrationen von Maren Briswalter. Düsseldorf: Sauerländer
- Härtling, Peter (2007): Das ausgestellte Kind. Mit Familie Mozart unterwegs. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Hausen, Rita (2009): trazoM. Ein Mozart-Krimi. Aarbergen: ViaTerra
- Hennig von Lange, Alexa (2018): Fanny und wie sie die Welt sieht. Stuttgart: Thienemann
- Herrndorf, Wolfgang (2010): Tschick. Roman. Berlin: Rowohlt
- Hinderks-Kutscher, Rotraut (1949): Donnerblitzbub Wolfgang Amadeus. Ein Mozartbuch für die Jugend. 48.–55. Tausend. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung [EA 1943]

- Hoffmann, E. T. A. (2006): *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Hg. von Hartmut Steinecke u. a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag
- Hoffmann, E. T. A. (2008): *Nussknacker und Mausekönig*. Hg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag [EA 1816]
- Korman, Gordon (2010): *Mozarts Geheimnis (Die 39 Zeichen; 2)*. A. d. amerik. Engl. von Bernd Stratthaus. München: cbj Avanti [amerik. EA 2008]
- Laube, Sigrid (2006): *Wolfgang Amadé Mozart. Ein ganz normales Wunderkind*. Illustrationen von Nadia Budde. Wien: Holzhausen
- Lenk, Fabian (2013): *Mozart und der Notendieb (Die Zeitdetektive; 28)*. Ravensburg: Ravensburger
- Lux, Hanns Maria (1956): *Wolfgang und die Kaiserin. Der kleine Mozart spielt in Wien*. 11.–22. Tausend. Reutlingen: Enßlin & Laiblin
- Mörke, Eduard (1856): *Mozart auf der Reise nach Prag*. Novelle. Stuttgart: Cotta
- Mozart, Wolfgang Amadeus (2005): *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. 8 Bde. Hg. von Ulrich Konrad u. a. Kassel: Bärenreiter
- Oban, Max (2013): *Mozarts kleine Mordmusik (Salzburg-Krimi. Paul Recks zweiter Fall)*. Marchtrenk: Federfrei
- Prinz, Jago (2020): *Mozarts letztes Requiem*. Salzburg: Pustet
- Rosendorfer, Herbert / Andreae, Julia (2006): *Amadeus und Pauline. Eine magische Reise mit W. A. Mozart*. Illustrationen von Iris Wolferrmann. München: arsEdition
- Rübenacker, Thomas (1986): *Hast du Töne, Amadeus! Eine Zeitreise. Bilder von Burkhardt Wypior*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Schreiber-Wicke, Edith (2005): *Amadeus Wunderkind*. Illustrationen von Carola Holland. Stuttgart [u. a.]: Thienemann [EA 1991]
- Shaffer, Peter (1980): *Amadeus. A Play*. New York [u. a.]: Harper & Row
- Volkers, Elisabeth (1999): *Meine Reisen mit Familie Mozart. Ein Klavier erzählt*. Illustrationen von Martina Gollnick. Mainz [u. a.]: Schott

Sekundärliteratur

- Elias, Norbert (1991): *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt/M.
- Glaser, Gabriele von (2008): *Historische und zeitgeschichtliche Literatur*. In: Wild, Reiner (Hg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 3. Aufl. Stuttgart, S. 347–359
- Görner, Rüdiger (Hg.) (2007): *Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken*. Bern [u. a.]
- Hildesheimer, Wolfgang (1977): *Mozart*. Frankfurt/M.
- Knafel, Arnulf (2009): *Rhetorik der Distanz. Wolfgang Hildesheimers *Mozart* und die Bruchstellen der Gattung ›Biographie‹*. In: Knispel, Claudia Maria / Gruber, Gernot (Hg.): *Mozarts Welt und Nachwelt*. Laaber, S. 533–545
- Konrad, Ulrich (2006): *Wolfgang Amadé Mozart. Leben – Musik – Werkbestand*. 2. Aufl. Kassel
- Krenn, Günter (Hg.) (2005): *Mozart im Kino. Betrachtungen zur kinematografischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart*. Wien
- Mautner-Obst, Hendrikje (2013): *Mozart populär. (Intra-)Kulturelle Grenzüberschreitungen in Marge Simpsons Geschichtsstunde*. In: Knigge, Jens / dies. (Hg.): *Responses to Diversity. Musikunterricht und -vermittlung im Spannungsfeld globaler und lokaler Veränderungen*. Stuttgart, S. 158–170

- Mayer, Mathias / Schneider, Katja (Hg.) (2017): Von Tönen und Texten. Mozart-Resonanzen in Literatur und Wissenschaften. Berlin [u. a.]
- Nünning, Ansgar (2009): Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart [u. a.], S. 21–27
- Puchalski, Lucjan (Hg.) (2008): Mozarts literarische Spuren. Werk und Leben des Komponisten im literarischen Diskurs vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Wien
- Scheuer, Helmut (2012): Biographie. Zur Geschichte einer umstrittenen Gattung. In: Der Deutschunterricht 64, H. 2, S. 2–13
- Schlichtegroll, Friedrich (1793): Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart. In: Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbenen Personen. Bd. 2. Gotha, S. 82–112
- Stöger, Christine (2007): Mozart kindgerecht? Anmerkungen zur Mozartliteratur für Kinder im Umfeld des Jubiläumsjahres 2006. In: Kreuzinger-Herr, Annette (Hg.): Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse. Köln [u. a.], S. 102–107
- Unsel, Melanie (2007): Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken. In: Kreuzinger-Herr, Annette (Hg.): Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse. Köln [u. a.], S. 33–46
- Wicke, Andreas (2011): »Wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen«. Musik in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan*. In: Der Deutschunterricht 63, H. 3, S. 20–31
- Wicke, Andreas (2015): »Wegen dem sogenannten popolare sorgen sie nichts«. Zum Mozart-Bild in der Animationsserie *Little Amadeus*. In: Greif, Stefan / Lehnert, Nils / Meywirth, Anna-Carina (Hg.): Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte. Bielefeld, S. 211–223
- Wicke, Andreas (2020): Beethoven im Kinderbuch. In: JuLit 4, S. 58–64

Audiografie

- Haug, Liese (2006): Max und Mozart. Regie: Götz Naleppa. DLR/MDR
- Loos, Gertrud (Text und Regie, 1958): Wolfgang – von Gott geliebt. Geschichten und Musik aus der Kindheit Mozarts. Deutsche Grammophon

Filmografie

- Debertin, Winfried (Idee, 2006): *Little Amadeus – Die Abenteuer des jungen Mozart*. ARD/KIKA
- Forman, Miloš (Regie, 1984): *Amadeus*. USA
- Hartl, Karl (Drehbuch und Regie, 1955): *Mozart*. Österreich [deutscher Titel: *Reich mir die Hand, mein Leben*]

Kurzvita

Dr. Andreas Wicke ist Dozent für Literaturwissenschaft und -didaktik an der Universität Kassel. Lehr- und Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Wiener Moderne, Literatur und Musik, zeitgenössisches Theater, Hörspiel und Hörspielldidaktik, Intermedialität und Intermedialität im Literaturunterricht sowie Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur.

Beethoven und Mozart als Helden der Jugend?

Über Komponistenbiografien in sowjetischen Jugendbüchern

AMREI FLECHSIG

Beethoven and Mozart as Heroes for the Young?

Composer Biographies in Soviet Youth Literature

Starting with a discussion of the development of children's and youth literature in the Soviet Union and its integration into ideological educational systems, this article then looks at a specific field of interest: composer biographies for a young readership published between the 1930s and the late 1960s. In general, in the Soviet Union, the medium of biography was seen as having potential for heroic historiography in the socialist sense, and one which could provide role models and concrete images of thought formulated in Marxist-Leninist terms. The widespread distribution of biographies for young readers in the course of intensified ideological educational work in the Soviet Union contrasts greatly to the situation in the Federal Republic of Germany where after 1945, as a reaction to the ideologisation and portrayal of heroes under National Socialism, biographies were quasi taboo. But how do composers become heroes of books for children and young adults? Mozart and Beethoven are particularly suitable examples, since their biographies have been subject to a long tradition of heroisation and reinterpretation. These composers were also assigned new attributes in the Soviet Union: Beethoven was elevated to the status of an exemplary revolutionary and Mozart likewise to that of a fighter for freedom and against feudalistic oppression.

Ausgangspunkt und Forschungsgegenstand: sowjetische Jugendbücher und Komponistenbiografien

Детская литература как одно из средств пропаганды сталинизма способствовала господству номенклатуры, относительно длительному сохранению тех форм общества и государства, которые сложились после «термидора» 1929 года.

[Die Kinderliteratur als eines der Propagandamittel des Stalinismus trug zur Herrschaft der Nomenklatura und zur relativ langen Erhaltung derjenigen Gesellschafts- und Staatsformen bei, die nach dem »Thermidor« von 1929 entstanden waren.]¹ (Fateev 2007, S. 300)

Wie Andrej Fateev in dieser Aussage als eines der Ergebnisse seiner Studie zu Kinderliteratur und Stalinismus konstatiert, hatte die Literatur für Kinder und Jugendliche in der Sowjetunion ein besonderes Gewicht als Propagandainstrument. Nachvollziehbar wird dies nicht nur an dem Aufkommen neuer Themen und Inhalte in der Jugendliteratur,²

¹ Soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen ins Deutsche von der Verfasserin.

² Siehe beispielsweise bei Olga Voronina: »Oriented towards child heroism, internationalism,

sondern vor allem auch an der breiten Diskussion und der Gründung neuer Institutionen.³ Kreiste die Diskussion um Literatur für Kinder und Jugendliche anfangs noch um eine Kritik an nicht kindgerechter, ›verstaubter‹ Literatur, so rückte zunehmend ihre Bedeutung für Propaganda in den Vordergrund, und es wurde eine Suche nach neuen Wegen und neuen Inhalten im Sinne des sozialistischen Aufbaus angestrebt bzw. nach einer Umsetzung der Ideale des postulierten Sozialistischen Realismus auch in diesem Feld.⁴ Zu den Vorreitern der Diskussion um eine Reform der Jugendliteratur zählte Maksim Gor'kij,⁵ dessen Ansätze und Ideen von Samuil Maršak aufgegriffen wurden. Autoren wie Lev Kassil, Arkadij Gajdar, Kornej Čukovskij und Samuil Maršak prägten eine neue Ära der Kinder- und Jugendliteratur.⁶

Wie die Kinder- und Jugendliteratur allmählich zu einem Organ politischer Beeinflussung umfunktioniert wurde, wird bereits an der teilweise kämpferischen Terminologie deutlich: Bereits 1918 formulierte der Kinderbuchautor Leonid Kormčij in der *Pravda*: »Детская книга пока – оружие буржуазии. Пролетариат должен вырвать это последнее оружие из рук врага и воспользоваться им, предварительно доведя его до совершенства.« [»Das Kinderbuch ist bisher die Waffe der Bourgeoisie. Das Proletariat muss diese letzte Waffe den Händen des Feindes entreißen und sie einsetzen, nachdem es sie zuvor vervollkommnet hat.«] (Kormčij 1967, S. 19) Den Nutzen der Kinderliteratur erkannte auch Nadežda Krupskaja, die sich als Pädagogin, Ehefrau von Lenin und stellvertretende Bildungsministerin aktiv für den Aufbau von Bibliotheken und Schulen engagierte und sich zugleich an der Diskussion um die Bedeutung der Kinderliteratur und ihrer Reform beteiligte. So bezeichnete auch sie das Kinderbuch in einem Beitrag aus dem Jahr 1931 als »могущественное орудие социалистического воспитания« [»eine mächtige Waffe der sozialistischen Erziehung«] (Krupskaja 1979, S. 73). Für das Jahr 1936, nach der ersten Allunions-Konferenz zur Kinderliteratur,

communal values, and atheism, and replete with references to individuals' struggle for freedom, the new children's literature emerged simultaneously with the post-revolutionary upheaval that led to the formation of the early Soviet state« (Voronina 2020, S. 2).

3 Dazu zählten beispielsweise Kinderbibliotheken bzw. Kinderabteilungen in Bibliotheken, eigene Verlage wie der Verlag *Detskaja literatura* 1933, eine eigene Kinderbuch-Kommission im Schriftstellerverband 1934. Für einen Überblick über die Entwicklungen siehe Fateev 2007. Ben Hellman hat mit *Fairy Tales and True Stories* eine umfassende Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in Russland von 1500 bis 2010 verfasst, siehe Hellman 2013.

4 Allerdings begann die Diskussion um die Kinderliteratur, insbesondere zu Fragen des Realismus, bereits vor 2017: »На протяжении 1900-1920-х годов критики не уставали повторять, что единственный допустимый в детской литературе художественный метод – это реализм.« [»In den 1900er- und 1920er-Jahren wurden die Kritiker nicht müde, zu wiederholen, dass die einzig akzeptable künstlerische Methode in der Kinderliteratur der Realismus ist.«] (Maslinskaja 2017, S. 252).

5 Maksim Gor'kij begründete auch die erste sowjetische Kinderzeitschrift *Severnoe sijanie* [*Nordlicht*], die 1919 bis 1920 monatlich Erzählungen, Gedichte u. a. für Kinder von 9 bis 12 Jahren herausbrachte.

6 Allerdings lässt sich keine einheitliche Linie erkennen, da nach den Anfängen in den 1920er-Jahren immer wieder neue Diskussionen geführt wurden. Umstrukturierungen und Veränderungen reagierten auf bildungspolitische Kurswechsel, aber auch auf veränderte Bedürfnisse, v. a. während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Anzumerken ist auch, dass manche der Autor:innen in der Ära Stalin Anfeindungen erfuhren, sei es aufgrund ihres Werkes (Čukovskij) oder ihrer jüdischen Abstammung (Maršak). Allerdings wurde dem sowjetischen Kinderbuchsektor in seiner Experimentierfreude eine gewisse Freiheit zuteil, so dass hier nonkonforme Autor:innen und Künstler:innen, u. a. Daniil Charms, eine Nische fanden, in der sie weitgehend unbehelligt arbeiten konnten (auch wenn dies gerade Charms nicht vor Verhaftungen bewahrte). Auch gestalterisch zeichnete sich die Kinderbuchproduktion in der Sowjetunion durch eine ungeweinte Kreativität und einen hohen Anspruch aus; als Gestalter:innen und Illustrator:innen waren einige durchaus bekannte Künstler:innen aktiv, wie u. a. Il'ja Kabakov.

konstatiert Ben Hellman schließlich: »Children’s literature had now become a Party matter« (Hellman 2013, S. 368).

Wie lassen sich Komponistenbiografien⁷, die explizit für Jugendliche verfasst worden sind, in diesen Zusammenhang einordnen? Diese Frage stellte sich mir bei der wissenschaftlichen Erschließung und Bearbeitung einer Büchersammlung, die die Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover aus dem Vorlass des ehemaligen Sankt Petersburger Musikwissenschaftlers Michail Bialik erworben hat. In einer unerwartet großen Zahl fallen unter den in der Sammlung befindlichen Werken Monografien über Komponisten auf, die an Schulkinder und Jugendliche gerichtet sind. Verschiedene Fragen lassen sich an dieses Textkorpus stellen, beispielsweise nach der pädagogischen Ausrichtung oder dem vermittelten Kanon. Wer eignet sich als ›Held‹ oder Vorbild, welche Auswahlkriterien lassen sich erkennen? Eine weitere Fragestellung betrifft die Art der Vermittlung: Steht der unterhaltende oder der musikpädagogische Aspekt im Vordergrund? Lässt sich tatsächlich eine Nutzbarmachung der Inhalte für ideologische Zwecke feststellen?

Erste Einblicke zeigen, dass sich die Bücher keinesfalls an Leseanfänger:innen richten, sondern etwas ältere Kinder und Jugendliche im fortgeschrittenen Schulalter, schätzungsweise ab 12 Jahren, die Zielgruppe bilden. Daher erscheint es auch begrifflich angemessener, sich auf den Terminus »Jugendbuch« anstelle von »Kinderbuch« zu fokussieren. Stilistisch ist die Bandbreite der Biografien sehr groß; sie reicht von Texten in einfacher Sprache bis zu Erzählungen mit lebendigen Dialogen oder bildhaften Formulierungen, von pädagogischer Geschichtsschreibung über eine romanhafte Aufbereitung bis hin zu einer emotionalen Stimmungsschilderung, von biografisch vollständigen Lebensbeschreibungen bis zu episodenhaften und anekdotischen Darstellungen. Vor allem in den Reihen *Škol’naja biblioteka* und *Knižka dlja junostva* werden außerdem Musikbeispiele einbezogen und Musikbegriffe erklärt. Ein kulturgeschichtlicher Vermittlungsaspekt ist allen Werken gemein, auch wenn er manchmal in eine fiktionale Romanstruktur eingebunden ist.

Da die meisten dieser sowjetischen Jugendbücher über Komponisten im Rahmen konkreter Reihen erschienen sind, hier ein kurzer Überblick über die mir bisher bekannten Reihentitel:⁸

Žizn’ zamečatel’nych muzykantov dlja škol’nika i pionera (kartiny iz žizni) [Das Leben bedeutender Musiker für Schüler und Pioniere (Lebensbilder)], 1935–1939

Škol’naja biblioteka [Schulbibliothek], 1951–1974

Knižka dlja junostva [Büchlein für die Jugend], 1957–1979

Rasskazy o muzyke dlja škol’nikov [Erzählungen über Musik für Schüler], 1968–1978

Pionier – značit pervyj [Pionier bedeutet der Erste], 1974–1980

Ob Komponistenbiografien für Jugendliche über die Möglichkeiten musikpädagogischer und kultureller Bildung hinaus ebenfalls Spielräume für ideologische Erziehung bieten und inwieweit diese in der Sowjetunion genutzt wurden, ist Thema dieses Beitrags.

⁷ Da mir hier bisher tatsächlich nur Biografien zu männlichen Komponisten bekannt sind, wird in diesem konkreten Fall auf eine gendersensible Schreibweise verzichtet.

⁸ Eine kurze Beschreibung dieser Buchreihen findet sich in Flechsig 2020.

Biografien für die Jugend

Biografien haben eine lange Tradition, sowohl in der Erwachsenen- als auch in der Jugendliteratur. Dabei unterlag insbesondere die jugendliterarische Biografie über die Jahrhunderte hinweg einem stetigen Wandel, der geprägt wurde von Verschiebungen der Funktionszuweisungen und der Gewichtsverhältnisse zwischen pädagogischen und ästhetischen Ansprüchen. »Diente sie im 18. Jahrhundert vorrangig als ›Medium der Tugend- und Moralerziehung«, so Gabriele von Glasenapp, »spiegeln die Biographien des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt in der Auswahl der biographierten Persönlichkeiten den zunehmend erwachenden Patriotismus und Nationalismus in Deutschland wider« (Glasenapp 2008, S. 119). Ein vorherrschendes didaktisches Ziel ist für Glasenapp offensichtlich: »Immer jedoch wird der biographierten Persönlichkeit [...] eine Vorbildfunktion zugesprochen« (ebd.). Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts ist in Deutschland laut Bettina Kümmerling-Meibauer eine grundlegende Änderung festzustellen:

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg deutet sich, beeinflusst durch ein freies Erziehungsideal [...] und neue Erkenntnisse der Kinderpsychologie, mit dem Rückgang der zivilisatorischen Funktionen des Kinderbuches und der Zunahme seines unterhaltenen Charakters ein tiefgreifender Wandel an. (Kümmerling-Meibauer 2003, S. 38)

Im Zentrum steht nun nicht mehr eine idealisierte Darstellung, sondern der Versuch, der individuellen Persönlichkeit auf einer menschlichen Ebene zu begegnen, sie psychologisch und emotional lebendig werden zu lassen und gleichzeitig ihr Lebensumfeld zu veranschaulichen, um neue Perspektiven auf die Werke bzw. das Schaffen der Persönlichkeit zu ermöglichen. Jutta Wermke betont die Bedeutung biografischer Literatur für den eigenen Lebensweg der Jugendlichen:

Für Schülerinnen und Schüler haben literarische und mediale biographische und pseudobiographische Angebote einen hohen Stellenwert. [...] Orientierung wird zunehmend über das entwicklungsbedingte Maß hinaus gesucht, da tradierte biographische Muster immer weniger präformierende Funktion haben und die Jugendlichen vor der Aufgabe stehen, *ihren* »Lebenslauf« zu erfinden. (Wermke 2001, S. 110)

Eine gewisse Konstante bleibt den jugendliterarischen Biografien immer erhalten in der Funktion als »Medium der Wissenserweiterung«, das »jugendlichen Leserinnen und Lesern Zugang zu verschiedenen Fachgebieten eröffnen« soll, wenn auch beeinflusst von »bestimmten Erziehungsidealen bezüglich ihres Vorbildcharakters« (Hesse-Hoerstrup 2001, S. 29).

Der Verweis auf »bestimmte Erziehungsideale« wird einmal mehr eminent, schaut man auf die Unterschiede in der Jugendliteratur in (West-)Deutschland und der Sowjetunion. Der genannte Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg kann nicht auf die Sowjetunion übertragen werden, in der die Jugendbuchproduktion weiterhin den Anforderungen der sozialistischen Bildungsideale und der ideologischen Erziehung unterlag, wenn auch mit zeitbedingt veränderter Ausrichtung. Während in der Bundesrepublik Deutschland die Biografik nach 1945 zunächst geradezu einer Tabuisierung anheimfiel, um der Ideologisierung und Heroendarstellung im Nationalsozialismus entgegenzuwirken, lässt sich der eigentliche ›Boom‹ der Komponistenbiografien für Jugendliche in der Sowjetunion insbesondere in den 1960er- und 1970er-Jahren verorten. Ähnlich wie in der Sowjetunion

tritt auch in der DDR an die Stelle des geisteswissenschaftlich geprägten ›Totschlagarguments‹ gegen die Biografik, sie sei nicht wissenschaftlich, sondern zu belletristisch, eine positive Neubewertung mit Hinblick auf die Möglichkeiten »allseitige[r] sozialistische[r] Bildung« in Verbindung mit der »literarische[n] Qualität« ihrer Ausgestaltung: »Insbesondere die Biografien erheischen dabei Interesse, weil sie als ›Mischformen‹ zwischen Sachliteratur und Belletristik angesehen wurden [...]« (Neubert 2017, S. 48).

Auch die sowjetischen Komponistenbiografien für Jugendliche sind nicht eindeutig einer Gattung zuzuordnen und zwischen Belletristik und Sachliteratur anzusiedeln; manche haben einen ausgeprägteren fiktionalen Charakter als andere, dafür sind einige wiederum mehr auf Wissensvermittlung ausgerichtet, doch als Mischform lassen sich letztlich alle begreifen. Dies entspricht gewissermaßen einer Forderung Maksim Gor'kij, die er bereits 1933 formuliert hatte: »In unserer Literatur darf es keinen krassen Unterschied zwischen dem belletristischen und dem populärwissenschaftlichen Buch geben« (Gor'kij 1968b, S. 67). Gor'kij war es schließlich auch, der bereits 1917 an Romain Rolland die Bitte um eine Beethoven-Biografie herantrug, allerdings noch nicht mit dem Gedanken an eine Erziehung zum Sozialismus, sondern mit dem Wunsch, ein Gegenbild zu den Schrecken des Krieges zu schaffen:

Unser Ziel ist es, der Jugend Liebe zum Leben und Glauben daran einzuflößen. Wir möchten die Menschen Heldentum lehren. [...] Man muß dem Menschen helfen, die Fessel des Individualismus und des Nationalismus zu sprengen. Die Propagierung eines die ganze Erde umspannenden Bündnisses zwischen den Menschen ist wahrhaft notwendig. (Gor'kij 1968a, S. 175)

Grundsätzlich waren in der sowjetischen Kinder- und Jugendliteratur insbesondere Biografien als Gattung beliebt, um der Jugend bestimmte Werte und Vorbilder zu vermitteln. So verwundert es nicht, dass Gor'kij diesem Genre auch später weiterhin hohe Bedeutung zuspricht, wenn er betont, die »Kinderliteratur muß verstehen, neben den Schriftstellern, den Meistern des Wortes, sich auch die reichen Lebenserfahrungen ›bewanderter Leute‹ zunutze zu machen«, und dies konkret auf den sozialistischen Aufbau bezieht: »Bücher über Menschen verschiedener Berufe machen das Kind ausgezeichnet mit der konkreten Situation unseres Aufbaus und Kampfes, mit der ganzen vielfältigen sowjetischen Wirklichkeit bekannt« (Gor'kij 1968b, S. 68). In diesem Sinne lassen sich auch die vorliegenden Komponistenbiografien als Beispiele spezifisch sowjetischer Bildungsintentionen analysieren.⁹

Zur Frage der Biografik in Musikwissenschaft und Musikpädagogik

Die weite Verbreitung von Biografien für Jugendliche wie für Erwachsene im Zuge verstärkter ideologischer Bildungsarbeit in der Sowjetunion steht im großen Gegensatz zur Skepsis und lang geführten Auseinandersetzung um die Biografik in der deutschen Geschichtswissenschaft.¹⁰ Auch in der Musikwissenschaft wurde die Biografik ausgiebig

⁹ Vergleichbar formuliert auch Dorothee Hesse-Hoerstrup: »Biographien und Lebensbilder können somit als Repräsentanten jener jugendliterarischen Tendenzen herangezogen werden, die in verstärktem Maße zur Herausbildung eines

Nationalbewußtseins ideologisiert und gleichermaßen für patriotische Zwecke funktionalisiert werden« (Hesse-Hoerstrup 2001, S. 37).

¹⁰ Für einen Überblick siehe Klein 2009, vor allem S. 255–257.

diskutiert, einige Zeit war sie geradezu verpönt, obschon im Verlauf der Geschichte durchaus verschiedene Annäherungen stattfanden.¹¹ Innerhalb der Biografik nehmen Komponist:innenbiografien eine Sonderrolle ein, da hier die Verbindung der Lebensdarstellung mit dem musikalischen Werk zu eigenen Schwierigkeiten führt. War die Biografik im 18. und 19. Jahrhundert noch ein elementarer Bestandteil der Musikgeschichtsschreibung und gleichzeitig beliebt als populäre Literaturgattung, wurde ihre Bedeutung mit der Neuaufstellung des Faches Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert infrage gestellt.¹² Kritisiert wurde einerseits die Biografie als unwissenschaftliche literarische Gattung, andererseits auch die in ihr oft vorliegende Verschmelzung von Lebensdarstellung und hermeneutischer Werkdeutung. Die Diskussion flammte, wie bereits angedeutet, in der Geschichts- wie der Musikwissenschaft verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg auf, als jeglicher Heroisierung und ›Germanisierung‹ biografierter Persönlichkeiten eine unbedingte Absage erteilt wurde, um einem neuen Denken und neuen Perspektiven in der Geschichtswissenschaft Raum zu geben.¹³

Eine Nähe zur Musikpädagogik war der Gattung gewissermaßen inhärent, denn die Biografik zeichnete von jeher ein gewisser Bildungsanspruch aus, wie auch Melanie Unseld hervorhebt: »Die Musikerbiographik war ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine bildungspolitische Angelegenheit mit hohen verlegerischen, identifikatorischen und pädagogischen Ambitionen« (Unseld 2018, S. 16 f.). Im Anschluss an die musikwissenschaftliche Diskussion im 20. Jahrhundert ist allerdings zunächst auch in der Musikpädagogik eine Tendenz zu beobachten, Biografik zu vermeiden. Doch spätestens seit Mitte der 1980er-Jahre wurde das Konzept wieder intensiver in der Pädagogik diskutiert; mit der Biografieforschung erlebte auch die Biografik wieder einen Aufschwung, neue Herangehensweisen wurden diskutiert und erprobt, sodass Rudolf-Dieter Kraemer Ende der 1990er-Jahre sogar von »einem modischen Trend« (Kraemer 1997, S. 9) sprechen kann.

Wenn um die Jahrtausendwende also sowohl die Biografieforschung als auch die Musiker:innenbiografik in Gesamtdeutschland neuen Aufschwung erlebte, sind hier freilich eklatante Unterschiede zum (zeitlich früheren) sowjetischen Interesse an der Gattung zu sehen. Für die sowjetischen Theoretiker:innen standen neben der Wissensvermittlung vorrangig die ideologischen Ziele und Möglichkeiten zur Beeinflussung der Jugend im Sinne der Staatsführung im Vordergrund. Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Perspektiven und Standpunkte hinsichtlich der Rolle der Biografik ist es daher unerlässlich, den spezifisch sowjetischen Kontext zur Beurteilung der sowjetischen Komponistenbiografien heranzuziehen.

11 Einen komprimierten Überblick über die Diskussion der Biografik in Musikwissenschaft und Musikpädagogik bietet Lars Oberhaus (Oberhaus 2012); zentral ist vor allem die Studie von Melanie Unseld *Biographie und Musikgeschichte*, die sich dem Thema aus unterschiedlichen Perspektiven nähert und ausführlich Entwicklungen, Ausprägungen und Diskussionen der Biografik in der Musikgeschichte erörtert. Vgl. Unseld 2014.

12 Melanie Unseld beschreibt einen kausalen Zusammenhang: »[D]as sich verändernde Verhältnis der Biographik zur Musikwissenschaft geht eng einher mit der Popularität der Musikerbiographik, die sich mit der Idee des (Bildungs)Bürgertums, über kulturelle Bildung Distinktionsmerkmale auszurprä-

gen, in Verbindung bringen lässt, zugleich aber ab dem letzten Jahrhundertdrittel verantwortlich ist für den Ausschluss der Biographik aus der nunmehr sich universitär etablierenden Musikwissenschaft« (ebd., S. 25).

13 Diesen Einschnitt konstatiert Melanie Unseld auch für die Musikerbiographik: »Nach 1945 erlebt die wissenschaftliche Musikerbiographik zunächst einen deutlichen Einbruch. Dies hängt mit dem Missbrauch zusammen, der während der Zeit des Nationalsozialismus mithilfe der Biographik und entsprechend ausgestalteter biographischer Darstellungen von systemkonformen wie ›entarteten‹ Komponisten praktiziert worden war« (ebd., S. 27).

Zwischen Neuinterpretation und Ideologisierung: Mozart und Beethoven als Beispiele

Als Beispiele für erste Einblicke in den Bestand der jugendliterarischen Komponistenbiografien in der Sowjetunion bieten sich Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven an. Dies mag zunächst verwundern, würde man doch vielleicht einen russischen Komponisten an dieser Stelle erwarten. Doch Mozart, der es bis zum »Superstar« und »Rock-Idol« (Noeske 2016, S. 165) gebracht hat, und Beethoven, die »musikhistorische Schlüsselfigur des heroischen Komponistenbildes« (Unselde 2014, S. 267), erweisen sich nicht nur in der deutschen Biografik als Paradebeispiele bzw. als die meistbiografierten Komponisten überhaupt, sondern es lässt sich auch eine russische Traditionslinie der ›Verehrung‹ beider Komponisten bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Zudem sind gerade ihre Lebensdarstellungen einem Wandel von Interpretationen und Zuschreibungen wie einer Heldenverehrung bis hin zu Ideologisierung unterworfen.¹⁴

In Russland setzte im 19. Jahrhundert eine intensive Mozart- und Beethoven-Rezeption ein, bedingt durch literarische Darstellungen bei Aleksandr Puškin (Mozart) und Vladimir Odoevskij (Beethoven) sowie durch die umfangreiche und einflussreiche Mozart-Biografie von Aleksandr Ulybyšev 1843 (gefolgt von einer weniger beachteten Beethoven-Studie). Ihre romantisch geprägten Vorstellungen fanden weite Verbreitung in ihrem literarisch-musikalischen Umfeld, zu dem u. a. Michail Glinka und Mili Balakirev zählten:

Dieses Künstlerbild aber schien gerade für die russische Intelligenz, die sich als Vorreiter einer nationalen Bewegung verstand, besonders attraktiv, lag in dessen Kern doch vor allem das Widerständige, das Freiheitsliebende und das Exzeptionelle. (Unselde 2014, S. 220)¹⁵

Derartige Aspekte wurden in der Sowjetunion auf eine neue Ebene gehoben, Beethoven galt nun als Revolutionär par excellence,¹⁶ Mozart ebenfalls als ein Kämpfer für die Freiheit und gegen die feudalistische Unterdrückung. Zu einem eigenen Topos entwickelte sich schließlich die Verbindung zwischen Lenin und Beethoven, da Lenins Vorliebe für die Musik Beethovens geradezu mythisch heraufbeschworen wurde. So verwundert es nicht, dass auch in einem der Jugendbücher über Beethoven, und zwar von Leonid Sinjaver aus der Reihe *Škol'naja biblioteka* (1961), in einer Art Epilog mit Zitaten von Engels und Lenin die Bedeutung des Komponisten in der Sowjetunion hervorgehoben wird (vgl. Sinjaver 1961, S. 212).

14 Aufschlussreich ist auch zu diesem Thema Melanie Unselds Studie *Biographie und Musikgeschichte*, in der sie beispielhaft die biografischen Darstellungen Mozarts, aber teilweise auch Beethovens nachvollzieht und unter mehreren Aspekten, wie der Wunderkind-Biografik, dem Genie-Diskurs oder der Heldendarstellung, untersucht. U. a. beschreibt sie, wie für diese Komponisten zwei »Modelle nebeneinander entwickelt« worden seien: »für Mozart eine idealisierende, in ihrer ›Klassizität‹ das Bürgertum in seinem Bildungsideal stützende Biographik, für Beethoven eine die romantische Genie-Vorstellung aufgreifende, früh heroisierende Biographik« (ebd., S. 18).

15 Melanie Unseld widmet der russischen Rezeption in ihrer Studie ein Kapitel, in dem sie auch die jeweiligen literarischen Konzepte näher analysiert und vergleicht (ebd., S. 219–235).

16 Die sowjetische Beethoven-Rezeption in ihren unterschiedlichen Phasen und Ausprägungen beleuchtet Marina Raku ausführlich in ihrer Studie (2014) zur sowjetischen Mythenbildung im Zusammenhang mit klassischen Komponist:innen.

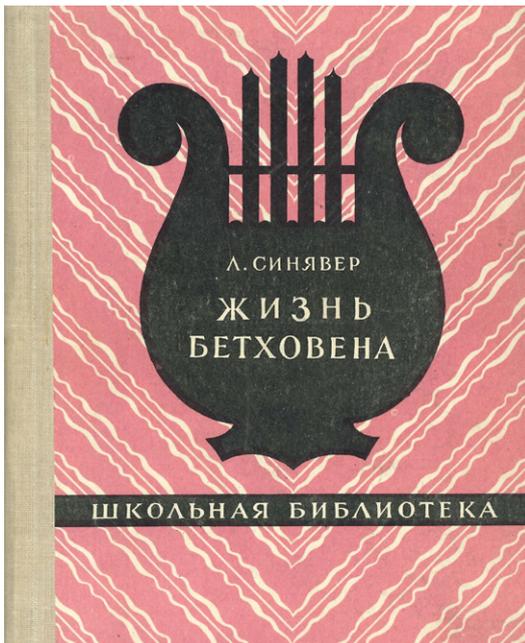


Abb. 1
Žizn' Betchovena von Leonid Sinjaver (© Moskau: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1961)

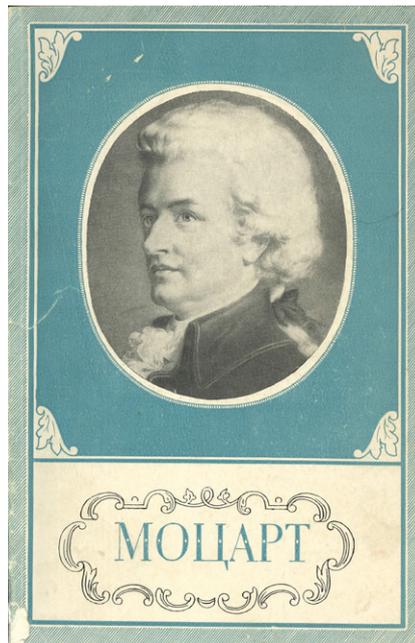


Abb. 2
Vol'fgang-Amadej Mocart 1756–1791: kratkij očerk žizni i tvorčestva, knižka dlja detej srednego vozrasta von Michail Njurnberg (© Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1957)

Eine Vereinnahmung anderer Art ist in der Mozart-Biografie von Michail Njurnberg (1957) zu beobachten, denn in diesem Jugendbuch wird ein konkreter Aktualitätsbezug hergestellt – Anlass für die Veröffentlichung war der 200. Geburtstags Mozarts. Es wird betont, dass dieser in aller Welt gefeiert werde, zu Völkerverständigung und Frieden beitrage, jedoch sei die Wertschätzung in der Sowjetunion besonders ausgeprägt:

С большой сердечностью и теплотой двухсотлетие со дня рождения Моцарта отмечено и в нашей великой стране, где искусство классиков ценится исключительно высоко и неизменно пользуется любовью широких масс советского народа – достойного наследника всех сокровищ мировой культуры.

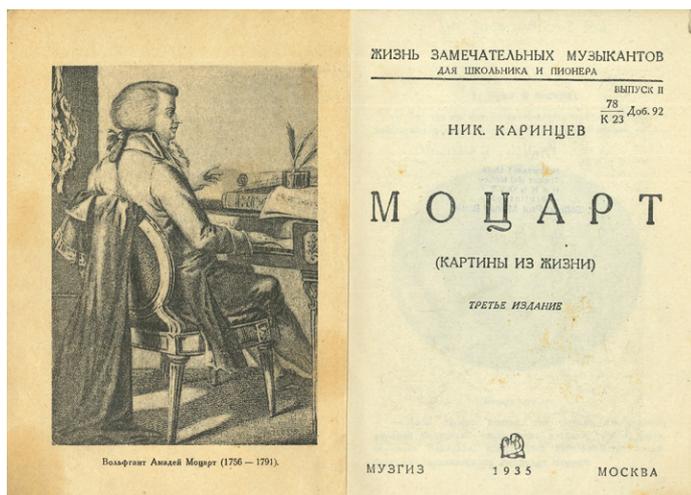
[Mit großer Herzlichkeit und Wärme wurde der zweihundertste Geburtstag Mozarts auch in unserem großen Land begangen, in dem die Kunst der Klassiker außerordentlich hoch geschätzt wird und sich stets der Liebe der breiten Massen des sowjetischen Volkes erfreut – ein würdiger Erbe aller Schätze der Weltkultur. (Njurnberg 1957, S. 3)

Am Ende des Buches wird nicht nur die Verbreitung von Mozarts Musik in der Sowjetunion durch die Öffnung der Kulturstätten für die Massen sowie den Rundfunk dargestellt, sondern in werbendem Stil auch konkret auf Festivals und Veranstaltungen zum 200. Geburtstag in der Sowjetunion hingewiesen. Hier offenbart sich deutlich der Versuch, Mozart fest in der sowjetischen Kultur zu »verorten«, ihn fast schon als »sowjetischen« Komponisten zu stilisieren.

Beispielhaft für eine deutliche ›Ideologisierung‹ Mozarts ist auch die frühe sowjetische Mozart-Biografie von Nikolaj Karincev (1935), die weitgehend traditionellen biografischen Mustern folgt, aber ganz am Ende in dem plakativen Aufruf gipfelt, dem sozialistischen Aufbau zu dienen:

Его ясные и сердечные мелодии волнуют нас, и мы, вспоминая тяжелую жизнь их автора, гонимого и преследуемого князьями и графами, с гордостью думаем о нашей прекрасной родине, где ребят окружают заботливостью и любовью и где талантливым детям в любой области помогают стать талантливыми строителями нашей социалистической страны ...

[Seine klaren und von Herzen kommenden Melodien begeistern uns, und wir, die wir an das harte Leben ihres Autors denken, der von Fürsten und Grafen heimgesucht und geplagt wurde, denken mit Stolz an unsere schöne Heimat, wo Kinder von Fürsorge und Liebe umgeben sind und wo talentierten Kindern in allen Bereichen geholfen wird, begabte Baumeister unseres sozialistischen Landes zu werden ...]
(Karincev 1935, S. 55).



Allerdings muss gleichzeitig eingeschränkt werden, dass dieser Aufruf an den eigentlichen biografischen Text lediglich ›angehängt‹ wurde und daher wie die bloße ›Erfüllung einer Pflicht‹ wirkt. Der Hintergrund dieser – nicht unüblichen Vorgehensweise – kann darin gesehen werden, dass gerade in den 1930er-Jahren die Diskussion um die sozialistisch-ideologische Ausrichtung der sowjetischen Kinderliteratur in vollem Gange war und der Autor Karincev daran offensichtlich anknüpfen wollte.

Abb. 3
Titelseite aus:
Mocart: (kartiny iz žizni) von
Nikolaj Karincev
(© Moskau:
Muzgiz, 1935)

Der Komponist als Held

Inwieweit die Komponisten, d. h. speziell Mozart und Beethoven, in den sowjetischen Jugendbüchern idealisiert und zu Helden stilisiert werden, soll stichprobenartig anhand einzelner Textstellen untersucht werden. Inhaltliche Motive wie der Kampf gegen die Knechtschaft durch den Adel oder das Gedankengut der Französischen Revolution ziehen sich durch die gesamte Mozart-Biografie von Michail Njurnberg, begleitet von gelegentlich pathetisch wirkenden Floskeln wie beispielsweise:

Вместе с тем свободолюбивые идеи французских просветителей второй половины 18 века, проникшие и в Австрию, получили отражение в его творчестве. Вера в светлое будущее человечества, мечты о счастье и братстве людей, защита прав личности, прославление возвышенной и чистой любви – все это запечатлелось во многих произведениях Моцарта.

[Die freiheitsliebenden Ideen französischer Aufklärer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die bis nach Österreich vordrangen, spiegeln sich auch in seinem Werk wider. Der Glaube an die strahlende Zukunft der Menschheit, Träume vom Glück und von der Brüderlichkeit der Menschen, der Schutz der individuellen Rechte, die Verherrlichung der erhabenen und reinen Liebe – all dies wurde in vielen Werken Mozarts eingefangen.] (Njurnberg 1957, S. 7)

Die Beethoven-Biografie aus der Reihe *Rasskazy o muzyke dlja Škol'nikov* (1968) betont die Herkunft Beethovens als eines ›Mannes von unten‹, der sich gegen die Herrschaft des Adels gestellt habe und aus eigener Kraft seine von Freiheitsdenken erfüllte Musik erschaffen konnte. Er wird so gleichsam als ein revolutionärer Held gefeiert und erhält pädagogischen Vorbildcharakter für die jugendliche Leserschaft:

Во всем его облике есть что-то крепкое, надежное. Ни тени артистической утонченности, аристократизма. Он – плебей. Да он этого и не скрывает. Наоборот, он этим гордится, даже бравировует. Он знает: все, чего он достиг или достигнет в жизни, сделано его руками, его настойчивостью и волей, его талантом.

[Es ist etwas Starkes, Verlässliches in all seinen Blicken. Kein Schatten der künstlerischen Raffinesse, kein Aristokratismus. Er ist ein Plebejer. Er verbirgt es nicht einmal. Im Gegenteil, er ist stolz darauf, sogar mutig. Er weiß: Alles, was er im Leben erreicht hat oder erreichen wird, ist durch seine Hände, seine Beharrlichkeit und seinen Willen, sein Talent gemacht.] (Gingol'd 1968, S. 7)

Ganz ähnlich beschreibt auch Michail Njurnberg Mozart als einen Mann aus dem Volk, der sich gegen die feudalen Strukturen seiner Zeit gewehrt habe:

Моцарт был передовым человеком своей эпохи. Живя в условиях феодального строя и испытав на себе все тяготы зависимого положения музыканта – выходца из народа, – он первый среди великих композиторов проявил большое гражданское мужество: порвал навсегда связь со своим властелином и стал свободным, независимым художником.

[Mozart war ein führender Mann seiner Zeit. Da er unter den Bedingungen eines feudalen Systems lebte und alle Nöte der abhängigen Stellung eines Musikers – der aus dem Volk stammte – erfahren hatte, war er der erste unter den großen Komponisten, der große Zivilcourage zeigte: Er löste sich für immer von seinem Herrn und wurde ein freier, unabhängiger Künstler.] (Njurnberg 1957, S. 75)

Abb. 4
V poedinke s sud'boj. Geroičeskie dni Ljudviga van Betchovena von Ljubov' Gingol'd (© Moskau: Izdatel'stvo Muzyka, 1968)



Auch hier wird der Komponist als Held und Vorbild funktionalisiert zur Vermittlung einer bestimmten Weltsicht, und zwar zur Positionierung gegen eine Herrschaft des Adels und für eine demokratische Selbstbestimmung des Volkes.

Wissensvermittlung und Kanonkonstruktion: Bildungsarbeit in der Sowjetunion

Nicht nur diese Inszenierung der Komponisten in ihrer Funktion als Vorbilder, Helden und Idealbilder, sondern auch die Wissensvermittlung spielt eine wichtige Rolle in den sowjetischen Jugendbüchern. In der erwähnten Reihe *Škol'naja biblioteka* wird beispielsweise großer Wert auf den pädagogischen Charakter gelegt: In Fußnoten werden einzelne Musikbegriffe erläutert; neben einer ausführlichen biografischen Schilderung, die auch das kulturgeschichtliche Umfeld einbezieht, werden immer wieder Musikbeispiele erläutert, die Werke mit Lebensabschnitten in Verbindung gebracht sowie in Bezug auf Form, Melodik, Stilentwicklung etc. erklärt. Zugleich gibt es jugendgemäße Erklärungen zu Formen wie Rondo oder Sonate. Der Stil bleibt sachlich erläuternd, mit wenig direkter Rede und geringer Emotionalität. Angesichts der Menge derartiger Publikationen sowie des angestrebten Qualitätsniveaus kann hier tatsächlich ein großes Bemühen um ein breites Bildungsangebot und ein hohes Ansehen der Pädagogik bzw. Musikpädagogik insgesamt konstatiert werden – im Vergleich ein durchaus höheres als in der Bundesrepublik.

Nicht nur die Popularisierung kultureller Bildung, sondern vor allem auch der Aufbau eines eigenen Kanons war der sowjetischen Kultur- und Bildungspolitik ein wichtiges Anliegen. Insbesondere in totalitären Gesellschaftsformen ist eine autoritäre Nutzbarmachung von kanonischen Strukturen zu beobachten, so spricht Karol Berger auch von einer »Aura des Autoritarismus, die am Kanon haftet« (Berger 2013, S. 51 f.). Mit dem »Erziehungsauftrag, den die Kommunistische Partei der Literatur erteilte« (Grübel 2013, S. 89), war gleichzeitig die Notwendigkeit zur Schaffung eines spezifisch sowjetisch geprägten Kanons entstanden. Die Kinder- und Jugendliteratur erschien dazu besonders geeignet, verfügte diese doch nicht nur über Breitenwirkung, sondern im Zuge der Vermittlung in jungen Jahren wurde ihr auch ein besonders prägender Einfluss auf die im sozialistischen Sinne zu erfolgende Persönlichkeitsbildung zugesprochen.¹⁷

Die erwähnte Erscheinungsform der sowjetischen Jugendbücher über Komponisten im Reihenformat lässt sich als ein Ansatz einer möglichen Kanonbildung in der Musik sehen: Welche Komponist:innen waren für die sowjetische Musikwelt wichtig, wer war mit den Idealen der sowjetischen Musik vereinbar? Wie wurden diese Persönlichkeiten dargestellt, um dem Kanon zu entsprechen? Daher wäre es zur Frage nach einer Kanonkonstruktion wichtig, hier in einem weiteren Forschungsschritt genauer zu untersuchen, welche Komponist:innen in die Reihen aufgenommen wurden. Von besonderem Interesse ist die Frage nach einer gewissen Reihenidentität, d. h. nach einem bestimmten Charakter der einzelnen Reihen, in Verbindung mit der Suche nach Parallelen und Unterschieden zwischen den genannten Reihen. Tatsächlich lassen sich bei den beiden um-

17 Dass solche früh vermittelten Bilder und Sichten feste Vorstellungen prägen können, deuten auch Olga Panteleeva und Daniil Zavlunov an: »That Chopin's mazurkas were apocryphally described by Schumann as ›cannons concealed amid blossoms«

would eventually become widely known in the Soviet Union via its inculcation in music students by way of elementary school music textbooks« (Panteleeva/Zavlunov 2020, S. 1 f.).

fangreichsten Reihen Unterschiede feststellen: Während *Škol'naja biblioteka* noch einen Schwerpunkt auf einen vorwiegend klassisch-romantischen Kanon internationaler Ausrichtung legt, werden in der etwas später begonnenen Reihe *Knižka dlja junošestva* auch Komponisten des 20. Jahrhunderts einbezogen, der Anteil der russisch-sowjetischen Komponisten erhöht und mit Namen wie Sergej Prokof'ev, Dmitrij Šostakovič, Dmitrij Kabalevskij, Vasilij Solov'ev-Sedoj, Isaak Dunaevskij ein neuer sowjetisch-sozialistischer Kanon erkennbar. Eingehendere Analysen zur Konkretisierung von Aussagen über eine mögliche Kanonbildung wären eine lohnende weitere Forschungsaufgabe.

Ob es in den sowjetischen jugendliterarischen Komponistenbiografien mehr um die eigentliche Bildung für die breitere Masse, d. h. kulturgeschichtliches Wissen, das Musikverstehen als Teil des kulturellen Erbes und die Einführung in einen vorgeprägten Kanon ging oder aber um die Nutzung des Mediums für eine Heldengeschichtsschreibung in sozialistischem Sinne, die Vorbilder und konkrete in marxistisch-leninistischer Prägung formulierte Denkbilder lieferte, könnte ein quantitativer Vergleich beleuchten.¹⁸ Offensichtlich ist, dass das Thema markante Schnittstellen zwischen Musikpädagogik, Kulturpolitik, Musikgeschichte und Kinderbuchforschung aufweist. Sowohl die Menge der Primärliteratur als auch die Einbeziehung dieser jeweils umfangreichen Forschungsbereiche versprechen spannende weitere Erkenntnisse, die neue Perspektiven auf die sowjetische Kulturpolitik und Pädagogik eröffnen sowie einen wichtigen Bereich der ideologischen Jugendbildung im Sozialismus erhellen können.

18 In Bezug auf die Verbreitung wäre auch von Interesse, inwieweit die sowjetischen Komponistenbiografien im Ausland rezipiert wurden, ob sie beispielsweise in Übersetzungen auch in der DDR herausgegeben wurden. Zu den vorliegenden Beispielen sind mir bisher keine deutschen Übersetzungen bekannt, allerdings weist Ursula Troschitz

auf die Publikation des Glinka-Romans *Ein Leben für die Musik* von Aleksandr Altaev (eigtl. Margarita Jamščikova) 1949 durch den Verlag der Sowjetischen Militärverwaltung in Deutschland hin, der allerdings im deutschen Paratext nicht explizit als jugendliterarisches Werk ausgewiesen ist (Troschitz 1981, S. 211).

Primärliteratur

Gingol'd, Ljubov' D. (1968): V poedinke s sud'boj. Geroičeskie dni Ljudviga van Betchovena. Moskva: Izdatel'stvo Muzyka

Karincev, Nikolaj (1935): Mocart (kartiny iz žizni). Moskva: Muzgiz

Njurnberg, Michail V. (1957): Vol'fgang-Amadej Mocart 1756–1791: kratkij očerk žizni i tvorčestva, knižka dlja detej srednego vozrasta. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo

Sinjaver, Leonid S. (1961): Žizn' Betchovena. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo

Sekundärliteratur

Berger, Karol (2013): Fünf Thesen zum Kanon. Versuch einer konzeptuellen Klärung. In: Pietschmann, Klaus / Wald-Fuhrmann, Melanie (Hg.): Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte: ein Handbuch. München, S. 47–53

Fateev, Andrej V. (2007): Stalinizm i detskaja literatura v politike nomenklatury SSSR. (1930-e–1950-e gg.). Moskva

- Flechsigt, Amrei (2020): Soviet Young-Adult Books on Composers: Reflections and Research Perspectives. In: Naumenko, Tat'jana I. (Hg.): Naučnye školy v muzykovedenii XXI veka. K 125-letiju učebnyh zavedenij imeni Gnesinych. Materialy Meždunarodnoj onlajn-konferencii 24-27 nojabrja 2020 goda. Moskva, S. 467–477
- Glasesnapp, Gabriele von (2008): Geordnete Verhältnisse. Familienmodelle, -rollen und -ideologien in aktuellen Biographien für junge Leser. In: Zimmermann, Christian von / Zimmermann, Nina von (Hg.): Familiengeschichten. Biographie und familiärer Kontext seit dem 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main, S. 117–133
- Gor'kij, Maksim (1968 a): Aus den Briefen an Romain Rolland (aus den Jahren 1917, 1932, 1934). In: ders.: Über Kinder und Kinderliteratur. Berlin, S. 174–177
- Gor'kij, Maksim (1968b): Über Themen (1933). (Zuerst erschienen in Pravda Nr. 287, 1933). In: ders.: Über Kinder und Kinderliteratur. Berlin, S. 57–68
- Grübel, Rainer (2013): Das Beispiel Russland. In: Rippl, Gabriele / Winko, Simone (Hg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Stuttgart [u. a.], S. 89–94
- Hellman, Ben (2013): Fairy tales and true stories. The history of Russian literature for children and young people (1574–2010). Leiden
- Hesse-Hoerstrup, Dorothee (2001): Lebensbeschreibungen für junge Leser. Die Biographie als Gattung der Jugendliteratur – am Beispiel von Frauenbiographien. Frankfurt am Main
- Klein, Christian (Hg.) (2009): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar
- Kormčij, Leonard (1967): Zabytoe oružie. O detskoj knige. (Zuerst erschienen in Pravda, 17. Februar 1918). In: Detskaja literatura, H. 1, S. 18–19
- Kraemer, Rudolf-Dieter (1997): Anmerkungen zur biographischen Orientierung der Musikpädagogik. In: Kraemer, Rudolf-Dieter (Hg.): Musikpädagogische Biographieforschung. Fachgeschichte – Zeitgeschichte – Lebensgeschichte. Essen, S. 9–13
- Krupskaja, N. K. (1979): Detskaja kniga – moguščestvennoe orudie socialističeskogo vospitanija. In: Medvedeva, N. B. (Hg.): N. K. Krupskaja o detskoj literature i detskom čtenii. Sbornik. Moskva, S. 73–76
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003): Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. Stuttgart
- Maslinskaja, Svetlana (2017): »Nasledstvo i nasledstvennost'«. Ėvoljucija kritiki russkoj detskoj literatury 1910–1920-ch godov. In: Revue des études slaves 88, 1–2, S. 237–255
- Neubert, Reiner (2017): Von Ardenne bis Zeiske. Anmerkungen zur Sachliteratur für Kinder und Jugendliche in der DDR. In: Schmideler, Sebastian (Hg.): Wissensvermittlung in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Themen, Formen, Strukturen, Illustrationen. Göttingen, S. 41–59
- Noeske, Nina (2016): Vergesst Mozart (nicht). Fragmentarisches über das Erinnern von Klassikern. In: Oberhaus, Lars / Unseld, Melanie (Hg.): Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Münster [u. a.], S. 162–170
- Oberhaus, Lars (2012): Musikerporträts. Biographievermittlung im Musikunterricht. Paderborn 2012
- Panteleeva, Olga / Zavlunov, Daniil (2020): Introduction to Special Issue: The Politics of Musical Knowledge in the Soviet Union and Beyond (1930s–1980s). In: Music and Politics 14, H. 2

- Raku, Marina Grigor'evna (2014): *Muzykal'naja klassika v mifotvorčestve sovetskoj èpochi*. Moskva
- Troschitz, Ursula (1981): *Die künstlerische Biografie und die biografische Erzählung*. In: Ludwig, Nadeshda / Bussewitz, Wolfgang (Hg.): *Sowjetische Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin, S. 206–216
- Unsel, Melanie (2014): *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Köln [u. a.]
- Unsel, Melanie (2018): *Der blinde Fleck der Fachgeschichte? Biographik und Musikwissenschaft*. In: Kolb, Fabian / Unsel, Melanie / zur Nieden, Gesa (Hg.): *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*. Mainz, S. 15–27
- Voronina, Olga (2020): *Introduction. The Only Universal National Text: On the Centennial of Soviet Children's Literature and Film*. In: dies. (Hg.): *A companion to Soviet children's literature and film*. Leiden, Boston, S. 1–46
- Wermke, Jutta (2001): *Biographie zwischen Lebenslauf und Biofiktion*. In: Köppert, Christine / Metzger, Klaus (Hg.): *»Entfaltung innerer Kräfte«*. *Blickpunkte der Deutschdidaktik. Festschrift für Kaspar H. Spinner anlässlich seines 60. Geburtstages*. Velber, S. 110–120

Kurzvita

Amrei Flechsig, Dr., hat Musikwissenschaft und Harfe in Hannover studiert und über das Groteske in der russischen Kultur am Beispiel einer Oper von Alfred Schnittke promoviert. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover an der inhaltlichen Erschließung der *Sammlung Bialik*, einer russischen Musikbibliothek. Außerdem ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt *Vernetzte Quellen zur deutschen Musikkultur des 20. Jahrhunderts – Die Jugendmusikbewegung* am Hessischen Staatsarchiv Marburg (Archiv der deutschen Jugendbewegung) tätig.

Lyrikline

Die Stimmen der Dichter:innen im Internet – ein Selbstporträt¹

HEIKO STRUNK

Lyrikline

Poets on the Internet in Their Own Voices

This article is an overview of Lyrikline, a website that presents contemporary German and international poetry in text and sound. Users can hear the poems recited in the poet's own voice and can read the poem in the original language and in various translations. About 1,500 poets can be currently heard on the website, all with their individual poetic and poetological characteristics. Those interested in children's and young adult poetry will find contemporary poems in the category »Poetry for Children« (under Genres & Aspects). Above all, Lyrikline offers the voice, sound, and performance of the poet and the poem. Aside from this fascinating authenticity, the listener gets to hear beyond the individual voice and timbre of the poet, as the tonal aspects of a poem, the phonetic references and the rhythmic structures become audible. Rhymes, assonances, and alliterations unfold to their full effect, stricter stanza forms reveal their structure audibly, and mood, intensity, and even pathos, may manifest itself. Lyrikline demonstrates why poetry must be heard to be fully appreciated.

*Der Rhythmus wählt mich und erstrahlt in mir
Ich bin der Geige Klang, nicht ihr Spieler
Mahmud Darwish*

Als literarischer Veranstalter mit Schwerpunkt Poesie hatte die Literaturwerkstatt Berlin², Initiatorin von Lyrikline und 2016 in Haus für Poesie umbenannt, vor 1998 bereits viele überzeugende Erfahrungen mit den »Berliner Sommernächten der Lyrik« gemacht, sodass von Anfang an klar war, dass Stimme und Vortrag bei unserem Vorhaben eine zentrale Rolle spielen müssen. Als wir³ anfangen, wollten wir mit Lyrikline eine Anlaufstelle im Internet schaffen, die jedem die Möglichkeit bietet, einfach und unaufwendig mit zeitgenössischer Poesie in Kontakt zu kommen, dieser vermeintlich schwierigen, von vielen respektvoll ignorierten und im Buchladen mit schwindend knappem Platz abgespeisten und zu oft bleischweren Materie.

¹ Aktualisierte, überarbeitete und erweiterte Fassung eines Beitrages für *die horen* #250 zum Thema LiteraturZeitSchriften, 2. Quartal 2013.

² Zur Literaturwerkstatt Berlin/Haus der Poesie: eines der fünf Literaturhäuser in Berlin, 1991–2001 in Berlin-Pankow ansässig und seitdem im Bezirk Prenzlauer Berg beheimatet. Gründer und Leiter ist Dr. Thomas Wohlfahrt, der schon früh einen

Schwerpunkt auf Lyrik gesetzt hat. 1998 initiierte Wohlfahrt die Plattform Lyrikline und 2000 das Poesiefestival Berlin.

³ Das Projektmanagement von Lyrikline liegt seit 1999 in den Händen des Verfassers. 2003 wurde die Redaktion um eine Assistenz erweitert, die seit 2009 Juliane Otto innehat.

Die Idee

Am Anfang war es ein klassisches Experiment, befeuert von Vision und Ambition und dem Zuspruch einzelner Dichter und Dichterinnen, die sich bereit zeigten, sich auf die Idee einzulassen: die Dichter:innenlesung für zu Hause. (Nein, *to go* gab es damals noch nicht.) Begonnen haben wir kurz vor der Jahrtausendwende im November 1999. Lyrikline präsentiert nun seit über zwanzig Jahren nationale und internationale Poesie als Text und immer auch als Ton im Internet. Numerisch betrachtet haben wir seitdem alle fünf bis sechs Tage eine:n neue:n Autor:in mit zumeist zehn Gedichten online gestellt. Man hört ausnahmslos die Stimme der Dichter:innen beim Vortrag ihrer Gedichte und kann zugleich das Gedicht in der Originalsprache mitlesen und dank verschiedener Übersetzungen möglicherweise auch verstehen, zumindest inhaltlich.

Das Hauptaugenmerk liegt also auf der Vorstellung von literarischen Werken, das heißt von bereits publizierten oder noch unveröffentlichten Gedichten. Auf der Website von Lyrikline finden sich in der Regel keine essayistischen Beiträge, weder literaturwissenschaftliche Reflexionen noch Literaturkritiken, und Editorials waren bisher auch eher selten. Versuche ich mir Lyrikline also als Papiausgabe zu denken, sehe ich weniger eine Poesiezeitschrift als vielmehr eine wachsende, vielbändige, mehrsprachige Anthologie vor mir, überdies eine Sammlung mit umfangreichem Medienanhang.

Um redaktionell etwas flexibler zu sein, haben wir 2009 den Lyrikline-Blog eröffnet. Dort finden sich beispielweise Beiträge, die wir über die Jahre anlässlich des UNESCO-Welttages der Poesie zusammengestellt haben, u. a. zum poetologischen Selbstverständnis einiger Dichter:innen, zur Arbeit des Lyrikübersetzens, zur Beziehung von Poesie und Film sowie zu den Orten, an denen Autor:innen schreiben.

Die Stimme

Derzeit finden sich auf Lyrikline rund 1500 Dichter:innen, alle mit ihren jeweiligen poetischen wie poetologischen Eigen- und Besonderheiten sowie der ganz eigenen Stimme. Und die Stimme, der Klang und der Vortrag sind das, was Lyrikline vor allem zu bieten hat. Die Stimme von Dichter:innen zu hören, ist an sich schon ein ungeheures Erlebnis. Das gilt selbstverständlich nicht allein für die Stimmen verstorbener Dichter:innen, aber an diesen lässt es sich am einfachsten verdeutlichen, weil Zuhörende bei Gottfried Benn, Bertolt Brecht, Ingeborg Bachmann oder auch bei nicht deutschsprachigen Dichter:innen wie Inger Christensen, Mahmud Darwish oder Milos Crnjanski durch die Faszination der Authentizität eben ganz besonders berührt werden können.

Das Vernehmen der Stimme evoziert eine geradezu physische Präsenz. Mit der Stimme ist der ganze Mensch da. Das vermag die Stimme über Zeiten und Räume hinweg: Verbundenheit und Nähe herzustellen. Und so kann das Hören der Stimme durchaus zu einem intimen Moment werden. Bei Lyrikline hat man die Dichter:innen nahezu am Ohr. Als wir uns beispielsweise vor vielen Jahren um die Rechte einer im Deutschen Literaturarchiv Marbach ausfindig gemachten Langspielplatte mit Aufnahmen Mascha Kalékos bemühten, bekamen wir am Ende Post von einer überglücklichen Gisela Zoch-Westphal, die seit 1975 den literarischen Nachlass Kalékos verwaltet und bis zu diesem Zeitpunkt von der Existenz dieser Stimmaufnahme nichts gewusst hatte.

The screenshot shows the Lyrikline website interface. At the top, there is a navigation bar with the Lyrikline logo and the tagline 'listen to the poet'. The language menu includes: deutsch | english | français | slovenščina | العربية | русский | español | português | 中文 | Kontakt | Partner | Spenden. A search bar contains 'Suchbegriff'. Below the navigation, there are dropdown menus for 'Autoren', 'Gedichte', and 'NEU', along with an 'Anmelden' button. The main content area features the profile of Bertolt Brecht, including a photo, birth and death dates (10.02.1898, Augsburg, Deutschland; 14.08.1956, Berlin, Deutschland), and a biography. The poem 'AN DIE NACHGEBORENEN' is displayed, with a 'Gedichte' dropdown menu. A language selector shows 'Sprache: deutsch' and 'Übersetzungen: schwedisch (Till dem som föds sedan), persisch (به آینده گان پس از ما)'. A video player shows a play button and a progress bar from 00:00 to 04:31. The poem title 'AN DIE NACHGEBORENEN' is repeated below the player, with a page number '1' and a 'mehr' dropdown menu.

Der Vortrag

Im Vortrag bekommen die Zuhörenden jenseits der individuellen Stimm- und Klangfarbe der Dichter:innen noch sehr viel mehr zu hören. Im Vortrag werden zunächst einmal die klanglichen Aspekte eines Gedichtes hörbar, die lautlichen Bezüge und rhythmischen Strukturen. Reime, Assonanzen, Alliterationen etc. entfalten ihre ganze Wirkung, strengere Strophen- und Gedichtformen geben ihren Aufbau hörbar preis, ihr Gerüst und Gefüge.

Der O-Ton einer Dichter:innenlesung beinhaltet weitere spannende Aspekte, in die man sich hörend vertiefen kann: Wie gehen die Dichter:innen ihren Gedichtvortrag an? Was lassen sie mitschwingen, was bringen sie an Stimmung, Intensität, Pathos mit ein? Wie werden die Pausen gesetzt, wo der Spannungsbogen? Wie sind die Verse miteinander verknüpft, und wo genau verlaufen sie? Speziell im Hin- und Draufblick auf die visuelle Umsetzung, das Schriftbild und die Zeilenbrüche, kann das hochinteressant sein.

Ist der Vortrag warm oder unterkühlt, performativ kraftvoll oder schüchtern gehaucht, erotisch aufgeladen oder ironisch gebrochen, pathetisch ambitioniert oder doch eher sachlich-nüchtern, reduziert bis distanziert, vielleicht charismatisch oder übertrieben inszeniert, einer Tradition verpflichtet oder sich gelassen einem Parlando überlassend? Wo überlassen sich die Dichter:innen dem Textfluss, wo geraten sie ins Stocken, wo kontrastieren sie ihn vielleicht? Was ist Absicht, was war Zufall?

Mitunter hört man einen Anklang an einen zeitgenössischen Vortragsstil à la William Butler Yeats, dialektale Färbungen klingen gewollt oder ungewollt an (beispielsweise eines Wolfgang Hilbig), und die Mundartdichtung entfaltet als solche generell erst im Vortrag ihren ganzen Charme und Charakter (man höre nur H. C. Artmann).

Die Aufnahme

Auf Lyrikline wird ohrenfällig, warum Poesie grundsätzlich als eigenständige Kunst betrachtet werden muss. Poesie einzig als Teil der Literatur zu sehen, die vorwiegend im Buch stattfindet, wird ihr nicht gerecht. Aufzeichnungen von Dichter:innenlesungen sind immer aufschlussreich, beim Nachhören wie bei der Produktion im Studio. Rund

die Hälfte der Lyrikline-Autor:innen wurde in Berlin aufgenommen, zumeist als Gäste des Hauses *für Poesie* bzw. des Poesiefestivals Berlin. Es gibt Dichter:innen, die lesen ein und dasselbe Gedicht immer gleich, andere wiederum lesen es jedes Mal komplett anders. Es gibt solche, die sehr wenige Erfahrungen mit Lesungen an sich haben, weil solche im eigenen Land vollkommen unüblich sind. Dementsprechend können sie beim Einlesen im Studio auch sehr verhalten und unsicher sein. Hier sind dann die zwischenmenschliche Atmosphäre und das Geschick, den jeweiligen Dichter:innen im Umgang und Gespräch die Aufregung zu nehmen, weit wichtiger als einzelne Varianten der eingelesenen Gedichte. Über die Jahre hat sich ein gewisses Maß an Erfahrungswissen eingestellt, welches einem hilft, zu entscheiden, wann ein Gedichtvortrag eine gute und für den Moment vielleicht optimale lautliche Form gefunden hat.

Die Vielfalt

Stimmenvielfalt bedeutet im Falle von Lyrikline auch Sprachenvielfalt. Von Afrikaans über Bengalisch und Chinesisch bis zu Grönländisch, Suaheli, Xhosa und Jiddisch bietet Lyrikline Dichtung aus über achtzig Sprachen. Und auch wenn man die Sprache der Dichter:innen in der Regel nicht versteht, hört man, dass es sich um eine poetisch gearbeitete, verdichtete Sprache handelt, und nicht selten können gerade solche Aufnahmen absolut faszinierende Klangerlebnisse sein (man höre auf Lyrikline beispielsweise das eine oder andere Gedicht aus Vietnam).

Die Basis für Vielsprachigkeit, Stimmen- und Übersetzungsvielfalt von Lyrikline ist das Netzwerk der internationalen Partner:innen. Und ebendiese haben die andere Hälfte der Lyrikline-Dichter:innen beigesteuert. Es kann und muss nicht jede:r Autor:in nach Berlin kommen, um Aufnahmen für Lyrikline zu machen. Zudem kann die Berliner Lyrikline-Redaktion nicht wissen, wer in jedem Land relevant ist, um für die Plattform aufgenommen zu werden. Daher sind wir auf internationale Mitstreiter:innen angewiesen, in der Regel sind dies Institutionen bzw. Organisationen, die Lust, Kompetenz und die Mittel haben, in ihrem Land die dazugehörigen Aufgaben zu übernehmen, wie beispielsweise die Auswahl der Dichter:innen und Gedichte sowie die Besorgung der Tonaufnahmen, Textmaterialien und der entsprechenden Nutzungsrechte. Zu den Aufgaben der Partner:innen gehört es darüber hinaus, genauso viele Übersetzungen zum Projekt beizutragen wie Originalgedichte in Text und Ton. Denn die Sammlung von Übersetzungen ist eines der Prinzipien von Lyrikline.

Die Reichweite

Lyrikline bietet Zugang zu zeitgenössischer Poesie, die auf dem Buchmarkt kaum Chancen hat, über Sprach- und Ländergrenzen hinweg bekannt zu werden. Man bedenke nur, wie lange es mitunter dauern kann, bis junge Dichter:innen im eigenen Land mit einem ersten Band erscheinen, geschweige denn in einem anderen in Übersetzung. Mit Lyrikline eröffnen sich für die Autor:innen neue Resonanzräume und Wirkungsmöglichkeiten, die sich mit jeder einzelnen Übersetzung, die wir einstellen können, vergrößern; mittlerweile sind es über 20.000 – beigesteuert von den internationalen Partner:innen, umherreisenden Dichter:innen, aufmerksamen Übersetzer:innen oder in Auftrag gegeben von der zentralen Redaktion in Berlin. Vor allem braucht es poesieaffine Übersetzer:innen, die nicht nur verstehen, was in der Ausgangssprache gesagt und gemeint ist, sondern – nicht selten selbst Lyriker:innen – auch ein Händchen dafür haben, die vielen

Wort-, Klang-, Bild- und Sinnelemente in der eigenen Sprache wieder zu einem Gedicht zusammenzufügen. Gerade konnte ein vom Deutschen Übersetzerfonds aus »Neustart Kultur«-Mitteln gefördertes Vorhaben realisiert werden, das den Lyrikübersetzer:innen in einer eigenen Datenbank auf Lyrikline mehr Sichtbarkeit gibt.

Genutzt wird die Website glücklicherweise nicht allein im Privaten, von Festivalmacher:innen und in literarischen Fachkreisen, sondern auch in der kulturellen Bildung weltweit. Sie kommt zum Einsatz in Schulen, Universitäten und in der Erwachsenenbildung, im Deutschunterricht ebenso wie im Fremdsprachenunterricht und in Literaturkursen an Volkshochschulen und im Goethe-Institut. Viele Lyrikline-Dichter:innen nutzen die Website nach eigener Auskunft für den eigenen Poesieunterricht, zur Recherche, bei Workshops oder als Referenz für Festivals in der Welt und lassen uns das auch regelmäßig wissen. Seit einigen Jahren stellt Lyrikline auch didaktische Handreichungen zu zeitgenössischer Lyrik bereit, die von den Kolleg:innen der »Poetischen Bildung« im Haus für Poesie erarbeitet wurden.

Lyrik für Kinder

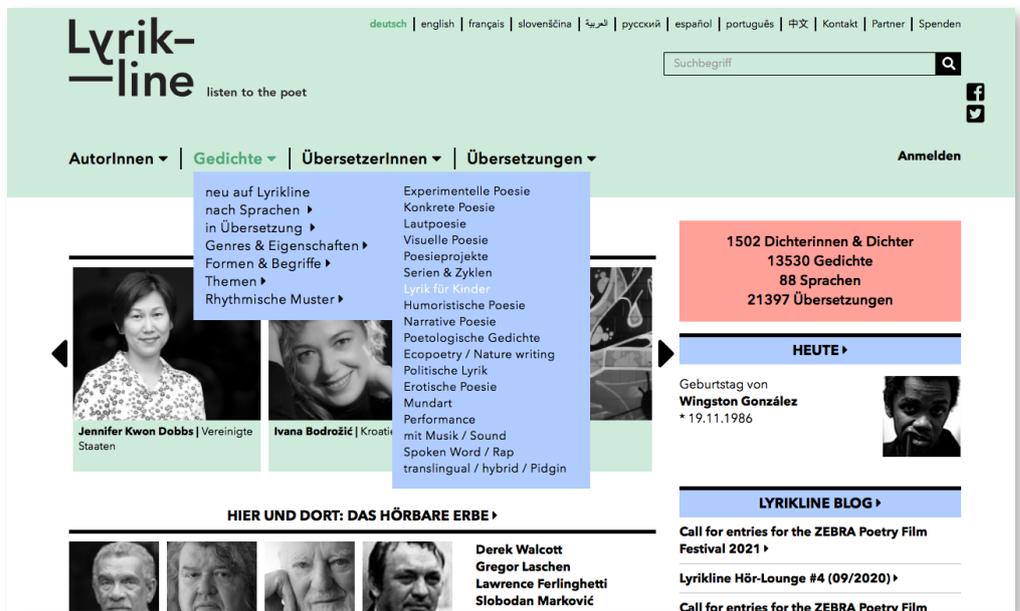
Wer sich für Kinder- und Jugendliteratur interessiert oder dazu forscht, wird sich in der Kategorie »Lyrik für Kinder« nicht nur über Klassiker wie ottos mops (Ernst Jandl) oder Im Auto über Land (Erich Kästner) freuen können, sondern sich durch die Begegnung mit dem estnischen Krokodil in der Wasserleitung von Leelo Tungal oder dem schrecklichen, dreibeinigen Löwen des Serben Dušan Radović, beides Klassiker in ihren jeweiligen Sprachräumen, zudem nachhaltig beeindruckt lassen. Die dazugehörigen originalsprachlichen Lesungen führen die Hörer:innen in vielleicht noch unerhörte Klanglandschaften fremder Sprachen. Gleiches gilt für Lyrisches für Kinder aus Venezuela, Mosambik oder aus dem Iran.

Auch der stille Humor in den Gedichten von Jürg Schubiger, sein anhaltendes Staunen über die Welt, gewinnt durch die schweizerische Sprachfärbung eine zusätzliche melancholische Note hinzu.

Sprachspiele, Wortakrobatik und das Aushebeln so mancher Denkmuster, wie sie ja oft in Gedichten für Kinder zum Einsatz kommen, zum Beispiel bei Irmela Brender, Christine Nöstlinger oder Hans Manz, leuchten im lautlichen Vortrag umso mehr ein. Hintersinniges kommt über den Klang mitunter allererst auf den Punkt, wie sich u. a. im Gedicht Obstsalat von Günter Saalman zeigen ließe, bei dem der Autor zudem die Aufnahme seiner Stimme in einer zweiten Tonspur mit einer Posaune umspielt. Und von etlichen weithin bekannten deutschsprachigen Kinderbuchautor:innen, wie beispielsweise dem Sams-Erfinder Paul Maar oder dem Liedermacher Fredrik Vahle, gibt es gleichfalls Wahrheiten und Irritationen in Reimform.

Jenseits der Kategorie »Lyrik für Kinder« bietet die Sammlung für Jugendliche und Heranwachsende mit »Kultautoren« wie Serhij Zhadan, John Burnside oder Hermann Hesse oder mit Spoken Word Acts wie beispielsweise Saul Williams, Sarah Kay, DGIZ oder Bas Böttcher viele Möglichkeiten, in die klangliche Vielfalt der Poesie einzusteigen. Dürften nicht gerade Jugendliche ganz besonders ihren Spaß haben an den frechen und überaus unterhaltsamen Texten und Klangexperimenten des poetischen Duos Accidents Polipoètics aus Barcelona? Letztlich bestätigt sich, dass wie allgemein in der Jugendliteratur, so auch in der Poesie die Übergänge in alle Richtungen fließend sind. Welche Gedichte sind schon »nur« für Jugendliche geschrieben, und steht nicht letztlich jedes Gedicht der Lektüre durch Heranwachsende offen?

Zweifelsohne begeistern Kindergedichte eben nicht nur die Jüngeren, sondern gerade oftmals auch die Älteren. Mehr als bezeichnend war, dass schon beim eigentlichen Eröffnungsevent von Lyrikline im November 1999, bei dem fast alle sechzehn Dichter:innen der ersten Edition anwesend waren, am Büchertisch die Gedichtbände des Kinderlyrikers Hans Manz als Erstes ausverkauft waren.



Die Sammlung

Eröffnet wurde Lyrikline seinerzeit mit 160 deutschsprachigen Gedichten. Seitdem ist die Anzahl der Gedichte auf fast 15.000 angewachsen. Selbst wenn man sich täglich die Gedichte nur einer Dichterin oder eines Dichters vornähme, wäre man bei jetzigem Stand gute fünf Jahre beschäftigt. Ungeachtet der Tatsache, dass durchschnittlich jede Woche eine neue Stimme hinzukommt. Der wachsenden Fülle begegnen wir seit 2013 mit einem Instrumentarium, welches erlaubt, Gedichte, die man sucht, mit der Verfeinerung der Suchresultate auch zu finden. Zudem gibt es für die Community verschiedene Merkfunktionen, die auch beim wissenschaftlichen Arbeiten hilfreich sein können.

Besteht im Falle großer Sammlungen nicht generell das Problem, dass man den Tausenden von Exponaten nicht immer die gleiche Aufmerksamkeit zukommen lassen kann? Im Museum lässt man sich dann meist treiben, nimmt sich vielleicht vor, ein anderes Mal wiederzukommen, beim nächsten Mal mehr Zeit mitzubringen, zum Lesen usw., und sich vielleicht besser heute nur auf die Einzelausstellung zu konzentrieren, ein paar Querverweisen nachzugehen etc. Lyrikline sollte nicht allein als Sammlung verstanden werden, vielmehr bietet die Plattform den Besucher:innen bereits seit 2013 Möglichkeiten, sich Gedichte in ›Einzelausstellungen‹ zu bestimmten Schwerpunkten, Themen oder Aspekten der Lyrik präsentieren zu lassen, neben verschiedensten thematischen Kategorien unter anderem auch zu den Kategorien »Lautpoesie«, »Mundart«, »Performance«, Aufnahmen mit Musik oder Sound, Spoken Word/Rap sowie zu etlichen rhythmischen Mustern wie Permutationen oder Cut-up-Rhythmen bis hin zu syllabischen Dekompositionen.

Dergestalt lässt sich Poesie wirklich entdecken; es lassen sich Gedichte finden, von denen man gar nicht wusste, dass man sie eigentlich schon immer gesucht hat.

Kurzvita

Heiko Strunk, M. A., ist seit 1999 Projektleiter der Poesieplattform Lyrikline, Mitarbeiter im Haus für Poesie und des Poesiefestivals Berlin, seit 2002 Mitglied der Programmkommission des Zebra Poetry Film Festival.

Redaktion und Regie verschiedener Hörbücher (u. a. Inger Christensen, Derek Walcott, Adolf Endler, Gerhard Falkner/David Moss). Heiko Strunk lebt in Berlin, wo er 1998 sein Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Politologie mit einer Arbeit zu Rudolf Kassner und Søren Kierkegaard abgeschlossen hat.

Was sich der Wald erzählt von Gustav zu Putlitz Überlegungen zu ›prekären Literaturen‹ und ›prekärem Wissen‹ einer Kinderliteratur um 1850

MAREN CONRAD

Gustav zu Putlitz's *What Was Said in the Woods*

On ›Precarious Literature‹ and ›Precarious Knowledge‹
in Children's Literature around the 1850s

This article focusses on the collection of fairy tales *Was sich der Wald erzählt. Ein Märchen-strauß* (1850) [What Was Said in the Woods (1851)] by Gustav zu Putlitz, reading it as an exemplary text for a corpus of forgotten children's literature of the nineteenth century. Towards the end of that century, a popular ›cosmos literature‹ emerged, initially in the form of interpretations of Alexander von Humboldt's *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe* (1845–1862), later as prose which propagated a form of (popular) science which deviated completely from the modern understanding of science. This specific subset of noncanonised texts can be conceived as ›precarious literature,‹ based on Martin Mulrow's concept of ›precarious knowledge.‹ This article presents the preliminary findings of a research project that aims to systematise, as ›precarious literature,‹ texts of nineteenth century children's literature which were then highly regarded, influential and widely read but are today largely forgotten. The reason postulated is that this literature contains knowledge which was, at that time, ›precarious.‹ The research project endeavours to understand precarious literature as a noncanonical sociocultural space in which controversial fields of knowledge and their dynamics are coded, still waiting to be unlocked.

Im Jahr 1866 veröffentlicht Theodor Storm im Verlag Gebrüder Paetel in Berlin seinen Band *Drei Märchen*. Dieser erfährt von seinen sonst mehr als eifrigen Rezensenten so wenig Beachtung, dass Storm am 2. Februar 1873 in einem Brief an die Verleger zur geplanten Neuauflage des Bandes klagt: »Bei der Antipathie des Publicums gegen das Wort ›Märchen‹ – die Leute wittern dann gleich wirkliche, pure Poësie, wovor sie eine unglaubliche Angst haben –, hätte das Buch einen anderen Titel haben sollen« (Berbig 2006, S. 52). Die geplante Titeländerung setzt Storm dann auch konsequent um und wiederholt die Klage über den schlechten Ruf des Märchens auch im Vorwort des von ihm programmatisch umgetauften Märchenbandes, der jetzt *Geschichten aus der Tonne* heißt (vgl. Conrad 2018). Wie grundlegend falsch Storm mit seiner ersten Diagnose zum Märchen im zeitgenössischen Feld liegt, muss ihm selbst und auch den Empfängern seiner Beschwerde dabei bewusst gewesen sein, denn zwar schmähen viele befreundete Rezensenten seine Märchen, in zahlreichen Berliner Verlagen jedoch, so auch dem der Gebrüder Paetel, verkaufen sich spätestens seit 1850 viele ganz neu erschienene Märchenbände mehr als gut, erfahren eine beständige Wiederauflage und zählen damit zu den zeitgenössisch populären Publikationen. Zu diesen erfolgreichen Märchen gehören etwa Prosatexte von Marie Petersen und Gustav zu Putlitz sowie nicht zuletzt auch das frühe Märchenwerk Paul Heyses – Autor:innen, die, im Gegensatz zu Storm, heute einem großen Publikum nicht mehr bekannt sind und auch in Spezialdiskursen nur selektiv aufscheinen.

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2021 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.69

Mechanismen der Nichtkanonisierung

Es erscheint paradox, dass die zeitgenössisch populären Märchen, die durchaus positiv rezensiert und in vielen Haushalten zu finden waren, in nur wenigen Jahrzehnten vollständig vergessen und als kinderliterarische Texte explizit nicht kanonisiert wurden, während die vermeintlichen Ladenhüter heute zusammen mit ihren Autor:innen in der ersten Reihe des Epochenkanons zu vollen Würden kommen. Und doch ist dieser Vorgang symptomatisch für die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts:

Wenn ein Autor bzw. ein kinderliterarisches Werk doch in den Allgemeinkanon aufgenommen wird, dann wird das betreffende Werk gar nicht als der Kinderliteratur zugehörig wahrgenommen, wie dies etwa bei E.T.A. Hoffmanns Kindermärchen *Nußknacker und Mausekönig* (1816) der Fall ist. (Kümmerling-Meibauer 2003, S. 114)

Von dem einst populären Genre des Märchens um 1850 sind heute nur noch einige wenige Märchentexte aus dem Œuvre kanonisierter Autor:innen bekannt. Ein Beispiel ist neben den Texten Storms etwa Gottfried Kellers *Spiegel, das Kätzchen* (1856). Damit gilt für diesen spezifischen Bereich der Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts, was in den letzten Jahren auch in der Realismusforschung zunehmend zum breiten Konsens geworden ist und Claudia Stockinger auf den Punkt bringt:

Sowohl die zeitgenössischen Debatten als auch das Lektüreverhalten lassen darauf schließen, dass Gustav Freytag, Emanuel Geibel, Paul Heyse, E. Marlitt (i. e. Eugenie John) oder Friedrich Spielhagen (um nur die wiederum bekannteren Autoren der ›zweiten‹ und ›dritten‹ Reihe zu nennen) für ihre unmittelbare Gegenwart und damit für die Profilierung des realistischen Zeitalters sehr viel prägender gewesen sind als die heute ungleich berühmteren Fontane, Meyer oder Raabe. (Stockinger 2010, S. 18)

Die gegenwärtige Wahrnehmung der Literatur des 19. Jahrhunderts bildet das zeitgenössische literarische Feld offenkundig insgesamt nur selektiv ab und weist dabei bestimmte Mechanismen der Be- und Entwertung von Texten, Textsorten und Autor:innen auf, denen der Status des ›Prekären‹ zugewiesen werden kann, insofern diese als »unsicher, heikel, mißlich, [...] widerrufbar« klassifizierbar sind (Mulsow 2012, S. 14). Eine spezifische Teilmenge heute vergessener und nicht kanonisierter Erzähltexte im 19. Jahrhundert soll im Kontext dieser Beobachtungen darum erstmals im Anschluss an den Begriff eines ›prekären Wissens‹ nach Martin Mulsow (ebd.) als ›prekäre Literatur‹ gefasst werden. Der Erschließung und Systematisierung dieser Erzähltexte widmet sich das gleichnamige DFG-Netzwerk, dem das hier vorgestellte Teilprojekt angehört. Dieses widmet sich einem bisher fast unerschlossenen kinderliterarischen Korpus im Umfeld einer entstehenden Kosmos-Literatur ab 1850, um diese vergessenen und ›prekären‹ Märchen- und Erzähltexte der Kinderliteratur um 1850 für das Feld der Kinderliteraturforschung neu zu erschließen. Zentrale Annahmen hinsichtlich des ›prekären Wissens‹ der Kosmos-Literatur, ihrer Bedeutung für jugend- und kinderliterarische Texte und der Gründe für ihre Nichtkanonisierung sollen im Folgenden skizziert werden. Hierfür wird ein Einblick in das Forschungsprojekt gegeben, der den Bezug der Märchen von Gustav Putlitz zu dem ›prekären Wissen‹ einer heute nicht kanonisierten und prekären ›Kosmos-Literatur‹ herausarbeitet.

Prekäre Literatur

Der Begriff der prekären Literatur muss hier vorab kurz bestimmt werden: Prekäre Literatur lässt sich in dieser kombinierten literaturwissenschaftlichen und wissenssoziologischen Perspektive als literale Kodifizierung gesellschaftlich problematischer Wissensbestände und -dynamiken fassen und kann damit als Variante des von Martin Mulsow (2012) etablierten Begriffs des ›prekären Wissens‹ präzisiert werden. Mulsow entwickelt diesen Begriff für wissenschaftliche und politische Texte und im Zusammenhang mit Autor:innen der Frühen Neuzeit, was bedeutet, dass er für eine Anwendung auf die Literatur des 19. Jahrhunderts entsprechend modifiziert werden muss. In seinen Zusammenhängen verhandelt Mulsow zunächst keine (erzählenden) Texte, sondern allgemeine gesellschaftsgeschichtliche Wissensbestände, die geheim, emanzipatorisch oder radikal innovativ sind. Solches Wissen vermag gesellschaftliche, politische und religiöse Machtdiskurse zu destabilisieren und ist dementsprechend ›inferenziell brisant‹. Diese Form des Wissens ist innerhalb des semantischen Netzes, in dem ein »Wissen beziehungsweise eine Überzeugung zur Diskussion gestellt« wird, prekär insofern, als es im Moment der Entstehung und Erprobung »noch keinen Anspruch auf endgültige Fixierung im semantischen Netz« erheben kann (Mulsow 2012, S. 17). Entsprechendes Wissen in bestehende Modelle einzuspeisen birgt das Potenzial, »eine signifikant große Zahl dort etablierter Wahrheiten in diesem Bestand umzustürzen« (ebd.). Mulsow argumentiert in seiner Studie zur Frühen Neuzeit vor allem synchron. Er verfolgt aber zugleich eine diachrone Ausrichtung, indem er feststellt, dass ebendiese Einspeisung auch diachron durch das Verwerfen und Nichttradieren dieses Wissens vermieden wird (ebd., S. 32). Aus der Sicht von Mulsow ist Wissen in einer Gesellschaft daher weder synchron noch diachron ›sicher‹ oder gesichert, sobald es produziert wird. Es ist vielmehr beständig bedroht. Dies gilt insbesondere für »kleine«, spezielle, kontraintuitive, revolutionäre Wissensseinheiten, die rar sind und womöglich nicht einmal in gedruckter oder sonst wie ›gemeinschaftlicher‹ Form vorliegen« (ebd., S. 13). Dabei betreffen seine »Qualifizierungen [...] nicht in erster Linie den Inhalt des Wissens, sondern seinen Status« innerhalb eines jeweils spezifischen historischen Kontexts (ebd., S. 14). Hier liegt auch schon eine wesentliche Differenzlinie zwischen einer ›prekären Literatur‹ und Mulsows Begriff des ›prekären Wissens‹ mit seiner stark synchronen Ausrichtung. Er steht damit verschiedenen Verfahren gegenüber, die Literaturen als prekär kategorisieren können.

Prekär können Literaturen nun sowohl rückwirkend werden, indem Literaturkritik und Literaturgeschichte über Dekanonisierung und Kanonrevision zeitgenössisch bekannte und das Feld prägende Literaturen als obsolet verwerfen, wie Kümmerling-Meibauer das etwa für die philanthropine Kinderliteratur nachweist (2003, S. 94). Zum anderen können Texte auch konsequent nicht kanonisiert werden, indem sie etwa durch ihren Status als Ge- und Verbrauchsliteratur – wofür Kinderliteratur ja privilegiert ist – trotz zeitgenössischer Popularität unmittelbar verloren gehen, etwa durch geringe oder minderwertige Auflagen oder problematische Publikationsorte und -bedingungen. Am Beispiel der Kinder- und Jugendliteratur im 19. Jahrhundert wird das Prekäre damit historisch deutlich, auch am materiellen Aspekt eines zerlesenen und nicht aufbewahrungswürdigen Mediums; wobei »die Weichen für den nicht-kanonischen Status der Kinderliteratur im Rahmen der Allgemeinliteratur bereits um 1800 gestellt wurden« (ebd., S. 22).

Vergessene Autor:innen

Was die Aufmerksamkeit für ihre Werke angeht, stehen Putlitz und Storm um 1850 im literarischen Feld mindestens gleichberechtigt nebeneinander. Das bekannte »Conversations-Lexicon« *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* von 1854 benennt Gustav Heinrich Gans, Edler Herr zu Putlitz, der unter dem Namen Gustav zu Putlitz publiziert, als einen »der anmutigsten Dichter der Gegenwart«, der »einen glänzenden Erfolg« erfährt, was dort nicht zuletzt daran gemessen wird, dass sein »lieblicher Märchenstrauß« fünfzehn Auflagen in nur drei Jahren erreicht. Putlitz' *Märchenstrauß* ist dabei auch seinen kanonisierten Zeitgenossen durchaus präsent und findet sich in Erwähnungen und intertextuellen Spuren, bis heute überliefert in Briefen bei Keller und Storm oder auch, explizit ironisierend, in Romanpassagen und ganzen Kapiteln bei Raabe (vgl. Lensing 1981, S. 17, 29, 41 f.; Schubenz 2017, S. 103).

Heute erscheint Putlitz' *Was sich der Wald erzählt* trotz seines zeitgenössisch großen Erfolgs in literaturgeschichtlichen Überblickswerken nicht. Ebenso wenig findet er als Autor von erfolgreichen kinderliterarischen Texten Erwähnung in aktuellen Überblickswerken. Der Literaturgeschichtsschreibung ist Putlitz viel eher noch als Freund Immermanns und Herausgeber seiner postumen Biografie und seiner Werke bekannt sowie als derjenige, der die Rechte an der Herausgabe der *Kinder der Welt* von Paul Heyse erwarb und damit wesentlich zum Erfolg von dessen erstem Roman beitrug. Auch als Leiter mehrerer Theaterhäuser und Dramatiker findet er gelegentlich Erwähnung. Ihm widerfährt damit ein ganz ähnliches Schicksal wie Paul Heyse, an dessen Ruhm er beteiligt war, mit dem »Wandel vom vermeintlichen Nachfolger Goethes zum vergessenen Schriftsteller« (Tetzlaff 2018, S. 71). Und so stehen mithin beide »Namen für ein großes Korpus von Texten und Autor:innen, die zwar im zeitgenössischen literarischen Diskurs etabliert waren, in der gegenwärtigen Forschung aber bestenfalls als Spezialfälle interessant sind« (ebd.). Für das literarische Feld des 19. Jahrhunderts lässt sich daher annehmen, dass es mit der prekären Literatur jenseits der fest kanonisierten Literaturen »ein umfangreiches Korpus an nicht oder kaum erfassten, aber literarhistorisch und kultursemiotisch wirkmächtigen Texten der Kinderliteratur« gibt, »die bisher zumeist als vermeintliche ›zweite und dritte Reihe‹ der Literatur subsumiert wurden« (Conrad 2021). Solche Texte sind oft nicht nur nicht kanonisiert, sondern auch kaum literaturgeschichtlich sichtbar überliefert oder markiert worden. Selbst in den bekannten und frühen Sammlungen ›vergessener‹ Kinderliteraturen des 19. Jahrhunderts, etwa der Karl Hobreckers, oder dem ›Schatzbehälter‹ findet sich nichts von Putlitz. Dabei weisen, was im Folgenden noch zu skizzieren ist, zahlreiche dieser vergessenen Texte, darunter *Was sich der Wald erzählt*, bemerkenswerte inhaltliche und formale Innovationen auf und vermitteln zusätzlich implizit ein potenziell subversives naturwissenschaftliches Weltwissen, etwa über wissenschaftliche Expeditionen, Ökologie und die chemische Wirkung bestimmter Pflanzen oder über die Entstehung des Kosmos. Die Märchen von Petersen und Putlitz zählen damit, so eine erste und im Folgenden zu erläuternde Arbeitshypothese des hier vorgestellten Projektes, auch zu einer Gruppe kinderliterarischer Texte im Kontext einer heute als parawissenschaftlich klassifizierten und im Folgenden noch genauer zu bestimmenden Kosmos-Literatur. Diese Texte weisen auch damit das Potenzial auf, ein heute vergessenes Korpus von ›Schlüsseltexten‹ (Seibert 2006/07, S. 106) darzustellen, das es für eine umfassende Literaturgeschichtsschreibung der Kinderliteratur und eine erweiterte Perspektive auf das kinderliterarische Feld des 19. Jahrhunderts zu reaktivieren gilt.

Prekäre Literatur als zeitgenössisch problematische ›Umfeldliteratur‹

Nach zahlreichen weiteren Auflagen erscheint *Was sich der Wald erzählt* auch in einer gemeinsamen Sammlung mit Texten Storms in *Paetels Miniatur-Ausgaben-Collection*. Theodor Storm freute diese ›Ehre‹ wenig, er kritisiert die Reihe in einem Brief an seine Verleger und problematisiert dabei sowohl die Selektion und Serialisierung als auch die Entwertung durch den gedrängten Druck der Texte:

Sie scheinen mit Rücksicht auf die vielen jetzigen Collectionen einen günstigeren Absatz dadurch veranlassen zu wollen. Aber wer jetzt eins dieser Bücher kauft, »Was sich der Wald erzählt« oder »Grieshuus«, der kauft nur einen Band einer Serie [...] abgesehen von der widerstrebenden Paarung a priori mit Bekanntem u. Unbekanntem«. (Storm an Gebrüder Paetel, 8. November 1884. Zit. n. Berbig 2006, S. 173)

Diese Bewertung der problematischen Publikationsform wird in den weiteren Jahrzehnten immer wieder von Zeitgenoss:innen aufgenommen und vertieft. So schreibt Hermann Sudermann zum 70. Geburtstag Theodor Storms im Jahr 1887:

Weit über ein Menschenalter ist verflossen, seitdem er [Theodor Storm, M. C.] seine erste – und wahrlich mit Unrecht – berühmteste Novelle ›Immensee‹ herausgab. – Man findet sie, zart in rotem Calico gebunden, auf dem Bücherbrette der meisten jungen Damen, welche den hochwichtigen Akt der Konfirmation bereits hinter sich haben. Hauptsächlich aus diesem Werke hat sich in großen Kreisen des Publikums das Urteil gebildet, welches Storm für einen Goldschnittdichter par excellence, einen Poeten des Weihnachtsbaums und der höheren Puppenstube hält. (Sudermann 1887, S. 954)

Was auf dem Literaturmarkt von 1850 als Geschenkbändchen mit Goldrand und/oder Märchenversprechen daherkommt, wird offenkundig zwar viel gelesen und gut verkauft, aber sowohl zeitgenössisch von einem Großteil der Literaturkritik gemieden als auch in den darauf folgenden Jahrzehnten zunehmend verworfen und vergessen, wenn nicht gewichtige Faktoren, wie etwa die Reputation des Autors, dagegensprechen. In den hier sichtbar werdenden Schmähungen sowohl der Goldschnittpublikationen Storms wie auch seiner Märchen wird ein Mechanismus der doppelten Dekanonisierung sichtbar, der der historischen Kinderliteraturforschung wohlbekannt ist. Entsprechend werden jugend- und kinderliterarische Texte im 19. Jahrhundert beständig als »von ihrem literarischen Wert her gesehen noch unbedeutender als Unterhaltungsliteratur, Volksliteratur (oder volkstümliche Literatur), Massenliteratur und Frauenliteratur« (Kümmerling-Meibauer 2003, S. 81) bewertet. Diese beständige Wertungsdiskussion wird mit Heinrich Wolgasts *Das Elend unserer Jugendliteratur* im Jahr 1896 ihren einstweiligen Jahrhundert-Höhepunkt erreichen und mit den damit einhergehenden »diskurs- und mentalitätsgeschichtlich wirkmächtigen symbolischen Kämpfen um legitime und illegitime Kultur« (Dettmar 2019, S. 17) ihre Kreise bis weit ins 20. Jahrhundert ziehen, was nicht zuletzt zu einer bis heute wirkmächtigen Abspaltung der Kinderliteraturforschung von einer germanistischen Literaturwissenschaft geführt hat.

Dabei stellt Regina Fasold ganz richtig fest, dass es sich durchaus um eine »gewichtige rezeptionslenkende Entscheidung« Storms handelte, »*Immensee* (1852) in jenem Miniaturformat herauszubringen, in dem sein Verleger Duncker z. B. auch Gustav zu Putlitz' so ungemein erfolgreichen ›Märchenstrauß‹ *Was sich der Wald erzählt* edierte« (Fasold

2001, S. 208). Diese von Martus als Werkpolitik (2007) bestimmten Mechanismen trugen wesentlich zur Marginalisierung bestimmter Literaturen bei und stehen zugleich mit Martin Mulsow exemplarisch Wissensproduzent:innen und Literaturen gegenüber, die »Wissen in Nischen« produzieren, wobei diese Nischen »auch institutioneller oder textueller Natur« sein können (Mulsow 2012, S. 21). Autor:innen prekärer Literaturen können also einen hohen gesellschaftlichen und ökonomischen Status innehaben, trotzdem aber einen prekären Status aufweisen, der Publikation, Institutionalisierung und Leserschaft nicht absichert, sondern schwierig macht und entsprechend eine Kanonisierung trotz erfolgreicher Publikation verhindert. Diesen Effekt markieren auch neuste Forschungsarbeiten, so beispielsweise die Studie Katja Mellmanns, die feststellt, es habe sich

für die Epoche des Realismus ein Kanon etabliert, der außer Keller, Storm und Stifter, ein bisschen Droste, Meyer, Ebner-Eschenbach und Raabe wenig kennt und eher noch Fontanes Spätwerk aus den achtziger und neunziger Jahren hinzuzuzählen bereit ist. Ansonsten schien die deutsche Literatur zwischen Goethezeit und Klassischer Moderne in einer Art Dornröschenschlaf versunken und erst von den ›Modernen‹ wieder wachgeküsst worden zu sein. (Mellmann 2016, S. 1)

Passenderweise ist im Feld der kinderliterarischen Texte von dem hier attestierten ›Dornröschenschlaf‹ besonders die oben bereits erwähnte Gruppe von Märchentexten um 1850 betroffen, die bis heute als vergessen gelten können und die in unmittelbarer Nähe zu Storm publiziert wurden. Der Markt ist um 1850 reich an neuen Märchenproduktionen, zu denen neben Putlitz' *Märchenstrauß* beispielsweise auch *Prinzessin Ilse* von Marie Petersen zählt. *Was sich der Wald erzählt* kann daher exemplarisch für eine prekäre Literatur im literarischen Feld des 19. Jahrhunderts stehen, mit einem Fokus auf Effekte dieses Prekären in einem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts florierenden Feld der Literatur für Kinder.

Interessanterweise markieren dabei – wie auch Storm im Vorwort seiner *Geschichten aus der Tonne* – zahlreiche Märchenpublikationen in ihren Vorworten oder Epilogen den Status des Märchens insgesamt und des eigenen Werkes im Speziellen als innerhalb der aktuellen Epoche problematische Textsorte, deren unklarer Status als Grenzgänger zwischen dem System der Erwachsenenliteratur und dem der Kinderliteratur das Problem zusätzlich verschärft. Das Märchen erkennt sich also mithin bereits zeitgenössisch als qua Textsorte problematisch und ›prekär‹, so auch bei Putlitz und Petersen. Bei Putlitz etwa heißt es im lyrischen Epilog, das Märchen stehe »verlassen« in der aktuellen Zeit und sein *Märchenstrauß* stehe in der Gefahr zu »verschmachten«, weil die Zeitgenoss:innen ihm keine Beachtung schenken werden. Auch die Kinderliteraturgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederholt dieses Urteil, wenn es dort etwa in Hobreckers *Alte vergessene Kinderbücher* heißt, die zahlreichen Märchentexte des 19. Jahrhunderts seien wie »üppiges Unkraut«, das die vermeintlich »schönsten Triebe zu überwuchern« drohe. Ganz konkret nennt er hier auch Storm neben anderen Märchendichtern wieder (Hobrecker 1924, S. 57). Entsprechend sind diese Texte im Umfeld der tradierten Texte und damit auch ihre Autor:innen bis heute im kulturellen Archiv kaum präsent, nicht dokumentiert oder wissenschaftlich bearbeitet, weshalb sie auch für die Germanistik insgesamt und für die Kinderliteraturforschung bisher als fast vollständig vergessen gelten können.

Nicht nur der Epilog bei Gustav zu Putlitz zeigt, wie sehr sich der Autor des problematischen Status seiner Texte bewusst war, wie er außerdem von den publikumswirksa-

men Qualitäten seiner Arbeit kaum überzeugt gewesen zu sein scheint. So erwartet Putlitz schon in der Vorbereitung der Drucklegung offenkundig keinerlei Erfolg seines Textes, im Gegenteil. Deutlich wird dies nicht zuletzt in der Wahl des Publikationsortes und seinen Verhandlungen mit dem Verleger. In einem Brief im Dezember 1849 an eine Jugendfreundin und freundschaftlich involvierte Lektorin, Marianne Wolf, die Witwe Karl Immermanns, beschreibt Putlitz, dass er das eigene ›Werkchen‹ dem Verleger Duncker wohl nur durch eine großzügige Spende zum Druck empfehlen konnte und damit quasi im Selbstverlag publiziert:

Ich habe jetzt mit Alexander Duncker abgeschlossen. Er erhält das Manuskript, natürlich ohne Honorar, und druckt es elegant. Für den möglichen Ausfall, den er erleiden könnte, habe ich ihm auch noch gutgesagt. Ich stellte gleich diese für ihn durchaus ungewagten Bedingungen, um einenteils eine abschlägige Antwort zu vermeiden, anderenteils das Werkchen durch den guten Namen des Verlegers und die äußere Ausstattung zu empfehlen. Endlich wollte ich auch bei diesem Büchelchen, das ich ja nur als Andenken für meine Freunde bestimme, so wenig als möglich durch geschäftliche Auseinandersetzungen gestört sein. (Putlitz 1894, S. 88)

Das ›Büchelchen‹ wird so erstmals als Liebhaberveröffentlichung eines adeligen Hobbymärchendichters gedruckt und scheint dann eher zufällig den großen Erfolg zu bringen, der ihm beschieden ist, ist der *Märchenstrauß* doch als Artefakt offenkundig weder für eine erfolgreiche Etablierung im literarischen Feld noch für die literaturhistorische Tradierung über Generationen hinweg angelegt. Es handelt sich mithin also in seinen Anfängen ganz explizit um ein Werk eines literarischen Prekariats, das seine Zweifel an der eigenen Qualität sowohl in der Publikationsgeschichte als auch im Epilog explizit und implizit mit sich trägt.

›Prekäres Wissen‹ und Brisanz für bestehende Wissenssysteme

Literatur als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung verhandelt, wie hier an der Diskussion um Wert und Unwert des Märchens und der Goldschnittpublikationen um 1850 ersichtlich, Sinnbestände (vgl. Neumann et al. 2017, S. 2) und gemeinschaftsbildende Horizonte, also Gegenstände der ›mental Kultur‹ (vgl. Posner 2003, S. 53; Nies 2011, S. 208). Entsprechende Konzepte werden jedoch nicht ausschließlich affirmativ verhandelt. Ein umfangreiches Korpus, das wenig überraschend hauptsächlich aus nicht kanonisierten Erzähltexten besteht, stellt solche Sinnbestände zur Disposition, indem es sie im Modus eines ›Labors der Moderne‹ erprobt und Wissensbestände verhandelt, die »noch keinen Anspruch auf endgültige Fixierung im semantischen Netz« erheben und daher »den propositionale[n] Gehalt« auf die Auswirkungen hin überprüft, die ihre Integration hätte (Mulsow 2012, S. 17). Die nicht kanonisierten Erzähltexte bilden daher eine bisher unbeachtete Verhandlungsmasse gesellschaftlicher Selbstverständigungen des 19. Jahrhunderts und seiner Literaturen in ihrem spezifischen historischen Kontext. Der hier gewählte Zugang zu dieser prekären Literatur bewegt sich dabei jenseits weicher Taxonomien wie ›trivial‹, ›unterhaltsam‹ oder ›hochkulturell‹ und fokussiert stattdessen Literatur als Sichtbarmachung und Aushandlung gesellschaftlicher Positionen und Revisionen.

Dieses Korpus beinhaltet auch die hier beleuchtete Menge von Märchentexten um 1850, die »innovative und formprägende Eigenschaften« aufweisen (Winko 2002, S. 22), bei

denen es sich aber augenscheinlich erst einmal um ›naive‹, für kindliche Leser:innen gestaltete Naturerzählungen und (Kunst-)Märchen handelt. Der Status als ›gesellschaftlich prekär‹ äußert sich in der Literatur mit Mellmann dabei auch in »Funktionsprimaten und Formidealen [...], die eigentümlicher waren, als dass sie zu dem im 20. Jahrhundert favorisierten Kunstbegriff noch so recht hätten passen mögen« (Mellmann 2016, S. 1). Dieser Befund gilt sicherlich auch für *Was sich der Wald erzählt*, dem man auf den ersten Blick einen spätromantische Naturkitsch ohne Tiefenstrukturen unterstellen könnte, wie Karl Gutzkow, der dem Buch schon zeitgenössisch »absolut reaktionäre Harmlosigkeiten« attestiert (Gutzkow 1853, S. 400). Auf den zweiten Blick aber wird deutlich, dass der Text innovative Formelemente und eindeutige Rückbezüge auf die Wissensgeschichte um 1850 aufweist. Eine der allerersten Rezensionen, die zu seinem *Märchenstrauß* verfasst wurden, deutet dieses Innovationspotenzial bereits an und diagnostiziert entsprechend ganz anders als Gutzkow:

Es ist mit diesem Märchenstrauß, wie es mit hundert anderen Büchern nicht ist. Die hundert sind aus den Bedürfnissen und Stimmungen der Zeit hervorgegangen, dieser Strauß umgekehrt aus dem Bedürfnis sich aus diesen Bedürfnissen und Stimmungen loszumachen. Er schlägt keck die Trommel des Aufruhrs nicht allein gegen das stolze Volksbewußtsein, sondern auch gegen das ebenso stolze Menschenbewußtsein. (Brockhaus 1850, S. 611)

Gleich zu Beginn markiert die Rezension damit den Text als mindestens ›besonders‹ insofern, als er sich außerhalb einer vorherrschenden Hybris menschlicher Identifikationsinstanzen und Machtdiskurse und damit auch jenseits eines Kernkonsenses des vorherrschenden gesellschaftlich akzeptierten und etablierten Wissenssystems positioniert. Mehr noch: Indem dem *Märchenstrauß* attestiert wird, eine Poetik und Programmatik zu verfolgen, die sich gegen alle »Bedürfnisse und Stimmungen« der Zeit wendet, markiert er ausdrücklich die innovative historische Positionierung des Textes. Tatsächlich handelt es sich in der Lesart des Rezensenten um ein Buch, dessen Anliegen die Aufhebung der menschlichen Hoheit über alle Lebewesen und Pflanzen und damit das Ende einer anthropozentrischen Weltsicht innerhalb eines Erzählexperiments ist, welches quasi radikal pazifistische Züge trägt:

[E]r emanzipiert die stumme Pflanzenwelt, und selbst die todten Steine, um ihr individuelles Leben gegen das Geschlecht zu manifestieren welches sich die Herren der Schöpfung nennt. Die Tiere haben das schon oft versucht, hier versuchen es die Blumen und Gräser sich als die Hauptwesen im Geschaffenen zu betrachten, und die zweibeinigen Wandelgeschöpfe gewissermaßen als unvermeidliche, auch störende Zugabe im Universum. Emanzipationsversuche dieser Art sind noch weit kühner und weiter hinaus gemacht. (Ebd., S. 611 f.)

Von der Literaturgeschichte bis heute vollkommen unbeachtet wird hier implizit ein hochrelevanter Sinnbezug hergestellt, den es im Rahmen der laufenden Projektarbeit noch aufzudecken gilt, nämlich Putlitz' Mitbegründen einer Kosmos-Literatur. Zeitgleich mit Putlitz publizieren auch die von der Kinderliteraturforschung viel beachteten Autoren Louis Thomas und Hermann Wagner ihre populären naturwissenschaftlich ausgerichteten Werke (vgl. Schmidler 2019) und verkörpern mit ihren streng naturwissenschaftlichen Texten eine zu Putlitz querstehende, essenzielle Aufspaltung innerhalb

der Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts. Diese Aufspaltung lässt sich im Nachhinein als Ausdifferenzierung zwischen Naturwissenschaft und Parawissenschaft identifizieren. Im Rahmen dieser Ausdifferenzierung wird die »Wissenschaft vom Ganzen«, wie sie Alexander von Humboldt in seinem fünfbandigen *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* prominent vertreten hat, »ihren Status von der anerkannten zur prekären Wissenschaft« (Erdbeer 2010, S. 18) wechseln und dadurch »für ästhetische und epistemische Experimente frei« werden, die als »Repräsentationshybriden, im Selbstverständnis ihrer Produzenten als Exempla einer epistemischen Poetik, einer parasientifischen Beschreibungskunst« (ebd., S. 19) betrachtet werden können. Mit diesem Aufbruch des Wissenssystems um 1850 etabliert sich zum Ende des 19. Jahrhunderts hin eine in Massen auftretende und heute zumeist vergessene ›Kosmos-Literatur‹ – zuerst als Deutungen der Publikation Humboldts, später als Prosaform, die eine von unserem modernen Wissenschaftsverständnis gänzlich abweichende Form von (Populär-)Wissenschaft propagiert. Diese Kosmos-Literatur ist in ihren Strömungen geprägt von einer

Faszination für die Ganzheitsidee, wie sie der Entwurf der Natur als Kosmos durch Alexander von Humboldt verkörperte, und ausgeprägte Neigungen zur Moralisierung und Ästhetisierung können als Eigentraditionen des populärwissenschaftlichen Bildungsbereichs hervorgehoben werden. (Daum 2002, S. 29)

Diese Strömung bringt zeitgenössisch populäre naturwissenschaftliche Texte und Erläuterungen hervor, die heute in wenigen Forschungsarbeiten als Spezialdiskurse markiert sind und daher ebenfalls als vergessen bzw. im kulturellen Archiv marginalisiert bis dekanonisiert gelten können (vgl. ebd. und Erdbeer 2010).

Das Bild des *Kosmos* als populärwissenschaftliches Werk im besten Sinne erscheint dann als das Produkt einer rasch anwachsenden epigonalen Kosmos-Literatur, die sich die ganzheitliche Naturvorstellung des Berliner Forschers zu eigen machte und sie auf allgemeinverständliche Ebene zu überführen versuchte. (Daum 2002, S. 278)

Der Einfluss des *Kosmos* und der kosmologischen Ideen Humboldts ist aber eben nicht nur in diesen späteren, naturwissenschaftlichen, sondern auch in frühen literarischen Werken der Zeit nachweisbar und hinterlässt deutliche Spuren in den Märchen von Gustav zu Putlitz und Marie Petersen. Bemerkenswert an der Kinderliteratur, die in dieser Tradition steht, ist nun, dass sie bis heute unentdeckt scheint und dass sich diese Texte als Textexperimente zugleich ganz unbemerkt an die frühen Anfänge in der Reihe der Kosmos-Literaturen stellen. Dabei leisten die kinderliterarischen Texte von Putlitz, die kosmologische Schöpfungs- und Entwicklungsgeschichten entwerfen, nicht etwa eine Überführung in das Allgemeinverständliche, sondern transzendieren die Kosmos-Ideen in eine kinderliterarische (Märchen-)Poetik. Der Kosmos-Bezug lässt sich dabei in Titel und Epilog schon erahnen und dann bis hinein in die Tiefenstrukturen von *Was sich der Wald erzählt* nachweisen. So findet sich darin die in der zeitgenössischen Rezension bereits erwähnte konsequente Erzählperspektive, die den Versuch unternimmt, jeglichen Anthropozentrismus aufzuheben. Dies wird im regelrechten motivischen Gestus einer profanierten Romantik realisiert, indem vier Erzählinstanzen als Pflanzenkollektiv mit den Stimmen einer Blume, eines Baumes, eines Baches und eines Steins aneinandergereiht sind, die in einer über Jahrhunderte hinweg reichenden erzählten Zeit von der Geschichte der Erde berichten, ohne dass darin der Mensch eine zentrale Rolle spielen

würde. Er ist vielmehr selbstverständlicher organischer Teil der Geschichte des Planeten, wie alle belebten und unbelebten Elemente der Erde.

Die so klar im *Märchenstrauß* inszenierte Auffassung, »daß nichts im Kosmos isoliert sei, alles dagegen der Gravitation von Zuneigung und Anziehung unterliege«, wird zum Kern einer Kosmos-Poetologie, der gemäß in späteren populären naturwissenschaftlichen Schriften ab 1861 »anthropomorphisierende[n] Harmoniedeutungen der Natur« (ebd., S. 316) zunehmend als ästhetisches Prinzip realisiert wird. Zentrale Kernideen der Goethezeit werden damit in Neubearbeitung in die Texte des 19. und bis hinein ins 20. Jahrhundert getragen, wo dann auch das Kunstmärchen nach der Jahrhundertwende wieder zu neuen Ehren kommen wird. Damit bereitet, wie im Rahmen des hier skizzierten Projektes noch herauszuarbeiten sein wird, Putlitz mit seinem ›Werkchen‹ und gemeinsam mit einigen seiner Zeitgenoss:innen eine Entwicklung vor, die Bölsch 1887, fast vierzig Jahre nach dem *Märchenstrauß*, in seiner Programmschrift *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie: Prolegomena einer realistischen Ästhetik* erstmals als poetologisches Programm einer Kosmos-Literatur markiert, das dann bei Autoren wie Ludwig Büchner (*Liebe und Liebesleben in der Thierwelt* 1879), Raoul Francé (*Liebesleben der Pflanzen* ab 1909) und Bruno Wille (*Offenbarung des Wacholderbaums* 1907) zur vollen Ausformung kommen wird.

In solchen Texten, deren Charakter mit dem Begriff der Sachprosa kaum befriedigend bezeichnet werden kann, verschwamm am Ende des Jahrhunderts vollkommen die Grenze zwischen fiktionaler und nichtfiktionaler Sprache. Die Verschmelzung von Naturforschung und Dichtung, wissenschaftlicher und ästhetischer Darstellung wurde dabei in gleichem Maße als schriftstellerisches Programm wie als kulturelle Syntheseleistung begriffen. (Ebd., S. 322)

Es lässt sich nun annehmen, dass die mit Kernideen einer später entstehenden Kosmos-Literatur operierenden Märchen von Putlitz unter dem Deckmantel vermeintlich ›naiver‹ Kinderliteratur und ›reaktionärer Harmlosigkeit‹ prekäres Wissen codieren, das den Kern einer alternativen Parawissenschaft bildet. Seine Märchen legen damit möglicherweise einen zentralen Grundstein dieser »Verschmelzung von Naturforschung und Dichtung, wissenschaftlicher und ästhetischer Darstellung« (ebd.), die dann erst zum Jahrhundertende hin eine eigene Ausprägung und Formsprache in der Amalgamierung von Wissenschaft und Poesie und in einer identifikatorischen pseudonaturwissenschaftlichen Beschreibungsprosa findet. Putlitz und Petersen würden damit in ihren Märchen eine Erzählform vorbereiten, die »die Grenzen zur Unterhaltungsliteratur ebenso wie zur Kinder- und Jugendliteratur undeutlich werden« lässt (ebd., S. 331).

Es bliebe zu diskutieren, inwiefern auch der *Kosmos* selbst als diachron wie synchron prekäre Literatur einerseits und Negativkanon (Winko 1998) andererseits zu lesen wäre, in dessen Kontext die Märchentexte dann entsprechend stehen. Grundsätzlich festzuhalten ist aber, dass eine »Reaktivierung ›prekärer‹ Literaturen [...] offensichtlich zahlreiche verdeckte Bezüge« freilegt und so »mit dem zeitgenössischen literarischen Feld auch das Netz gemeinschaftlicher Wissens- und Sinnbestände« wiederherstellt (Tetzlaff 2017, S. 89). Ebenso sicher ist, dass die prekären Literaturen, die sich den Themen der später als Kosmos-Literatur klassifizierten Texte bereits um 1850 im Modus des Märchens aus einem kosmografischen Blickwinkel heraus widmen und die Putlitz und Petersen mitprägen, erst noch erschlossen werden müssen.

Matthias Erdbeer, der mit *Die Signatur des Kosmos* einen ersten Schritt in diese Richtung unternommen hat, stellt dazu fest, dass die »Auseinandersetzung mit der kosmologischen Beschreibungs- und Poesie des 19. Jahrhunderts [...] aus diesem Grund auch und insbesondere Ausdruck eines literarhistorischen Erkenntnisinteresses« ist, »mit der Absicht, dem hermetischen Profil der literarischen Moderne jene kulturelle Energie wieder zuzuführen, die es erst ermöglicht haben [sic] und die ihrerseits als Folge einer epistemischen Transformation entstanden sind« (Erdbeer 2010, S. 20). Eine eingehende Beschäftigung mit Texten im Umfeld dieses Erkenntnisinteresses kann dabei, wie hier nur in ersten groben Zügen skizziert werden konnte, auch einen wichtigen Beitrag für das Verständnis eines möglichen Negativkanons bzw. bestimmter Prozesse der Dekanonisierung von als kinderliterarisch klassifizierten Texten beitragen, die eigentlich an einer alternativen und im 20. Jahrhundert dann verworfenen Literatur- und Wissensgeschichte mitschreiben und mithin das Potenzial hätten, etablierte Grenzziehungen zwischen ›Kinderliteratur‹ und ›Allgemeinliteratur‹ neu zu hinterfragen.

Primärliteratur

- Brockhaus, Heinrich (1850): Blätter für literarische Unterhaltung 153, Donnerstag, 27. Juni 1850
- Gutzkow, Karl (1853): Unsere gegenwärtige Literatur. In: Unterhaltungen am häuslichen Herd 1, H. 25, S. 399–400. <https://gutzkow.uzi.uni-halle.de/pages/digitale-gesamt-ausgabe/schriften-zur-literatur-und-zum-theater/literaturkritik/schriften-zur-literatur/unsere-gegenwaertige-literatur.html> [Zugriff: 12.03.2021]
- Petersen, Marie (1852): Prinzessin Ilse. Ein Märchen aus dem Harzgebirge. Berlin: Alexander Duncker
- Putlitz, Gustav zu (1850): Was sich der Wald erzählt. Ein Märchenstrauß. Berlin: Paetel
- Storm, Theodor (1873): Geschichten aus der Tonne. Leipzig: Reclam

Sekundärliteratur

- Berbig, Roland (2006): Theodor Storm – Gebrüder Paetel: Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Berlin
- Conrad, Maren (2013): Das realistische Märchen – Ein Oxymoron? *Die Regentrude* als experimenteller Text an den Grenzen des Realismus. In: Schriften der Theodor Storm Gesellschaft 62, S. 35–53
- Conrad, Maren (2018): Die Regentrude. In: Demandt, Christian/Theisohn, Philipp (Hg.): Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 104–108
- Conrad, Maren (2021): Vergessene Literaturen für Kinder und Jugendliche im Langen 19. Jahrhundert – am Beispiel Ottilie Friedmann (1815–1891). In: Seibert, Ernst/Blumesberger, Susanne/Kriegleder, Wynfried/Seibert, Ernst (Hg.): Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung II. Wien, S. 107–125 [im Druck]
- Daum, Andreas (2002): Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914. München
- Dettmar, Ute (2019): Kinder- und Jugendliteratur und Populärkultur: Eine Beziehungsgeschichte. In: Dettmar, Ute/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären. Berlin, S. 17–38 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 113]

- Erdbeer, Robert Matthias (2010): *Die Signatur des Kosmos. Epistemische Poetik und die Genealogie der Esoterischen Moderne*. Berlin [u. a.]
- Fasold, Regina (2001): Theodor Storm und die Medien. Rezension von: Segeberg, Harro / Eversberg, Gerd (Hg.): *Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten* (1999). In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 42, H. 1, S. 206–212
- Hobrecker, Karl (1924): *Alte vergessene Kinderbücher*. Berlin
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003): *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart
- Lensing, Leo A. (1981): *Fairy Tales in the Novel: Generic Tension in Wilhelm Raabe's Die Chronik der Sperlingsgasse*. In: ders. / Peter, Hans-Werner (Hg.): *Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981)*. Braunschweig, S. 14–43
- Martus, Steffen (2007): *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin [u. a.]
- Mellmann, Katja (2016): *Literarische Öffentlichkeit im mittleren 19. Jahrhundert*. In: dies. / Reiling, Jesko (Hg.): *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*. Berlin [u. a.], S. 1–34
- Mulsow, Martin (2012): *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*. Berlin
- Neumann, Michael / Twellmann, Marcus / Schneider, Florian / Post, Anna-Maria (Hg.) (2017): *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart
- Nies, Martin (2011): *Kultursemiotik*. In: Barmeyer, Christoph / Genkova, Petia / Scheffer, Jörg (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau, S. 207–225
- Posner, Roland (2003): *Kultursemiotik*. In: Nünning, Ansgar und Vera (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart, S. 39–71
- Putlitz, Elisabeth zu (1894): *Gustav zu Putlitz: ein Lebensbild aus Briefen zusammengestellt und ergänzt von Elisabeth zu Putlitz, geb. Gräfin Königsmarck. Erster Theil. Mit einem Portrait und einer Ansicht*. Berlin
- Schmideler, Sebastian (2019): *Popularisierungsfänomene in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts. Wissen, Bildung, Formen, Produzenten*. In: Dettmar, Ute / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Spielarten der Populärkultur. Kinder- und Jugendliteratur und -medien im Feld des Populären*. Berlin, S. 39–64 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 113]
- Schubenz, Klara (2017): *Musterforst und Erzählmuster. Der Wald als Ressource realistischer Literatur in Wilhelm Raabes Meister Anton*. In: Neumann, Michael / Twellmann, Marcus / Schneider, Florian / Post, Anna-Maria (Hg.): *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, 96–117
- Seibert, Ernst (2006/07): *Kinderliteratur-Akzeptanz – der doppelte Boden des Kanons*. In: *Jahrbuch Kinder- und Jugendliteraturforschung 2006/07*, S. 103–108
- Stockinger, Claudia (2010): *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*. Berlin
- Sudermann, Heinrich (1887): *Theodor Storm zum 14. September 1887*. In: *Über Land und Meer* 29, S. 954
- Tetzlaff, Stefan (2018): *Überlegungen zu ›prekären‹ Literaturen am Beispiel von Theodor Fontane, Ernst Eckstein und Paul Lindau*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 59, H. 1, S. 70–90

Winko, Simone (1998): Negativkanonisierung. August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts. In: Von Heydebrand, Renate (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart/Weimar, S. 341–364

Winko, Simone (2002): Literatur-Kanon als ›invisible hand‹-Phänomen. In: Korte, Hermann (Hg.): *Literarische Kanonbildung. Sonderband Text + Kritik*. München, S. 9–24

Kurzvita

Maren Conrad, Prof. Dr., ist Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Sie leitet dort das DFG-Netzwerk »Prekäre Literaturen (1830–1900). Zur Erschließung und Systematisierung nichtkanonisierter Erzähltexte im 19. Jahrhundert«. Weitere Forschungsschwerpunkte sind: Inklusion und Diversität in der Kinderliteratur, Kulturkritik in utopischen und dystopischen Weltentwürfen sowie innovative digitale und multimodale Formate/Literaturen.

Hört zu!

Kinder- und Jugendliteratur im Rundfunk der Weimarer Republik und der NS-Zeit

PETRA JOSTING

Listen!

Children's and Youth Literature on the Radio during the Weimar Republic and the Era of National Socialism

This article presents some results from a research project on German-language children's and young people's literature in the media network from 1900 to 1945, focussing on radio programmes, from 1924 on, that engaged with this literature. The sources of information about the programmes were radio magazines, which were only published until 1941 due to the constraints of the Second World War. In the initial phase, readings of fairy tales and legends dominated; from the early 1930s on, more and more fairy tale radio plays were produced. Punch and Judy radio plays by Liesel Simon, for instance, were broadcast regularly from 1926. Book recommendations aimed at parents and young people also played an important role as did readings by contemporary authors such as Felix Salten, Lisa Tetzner, Erich Kästner, Irmgard von Faber du Faur and Will Vesper. While the new political and social start with the Weimar Republic in 1918/1919 did not result in a caesura in the market for children's literature, because authors who had been successful up to that point continued to be published, it did introduce several innovations, for which there was little room after Hitler came to power in 1933.

Die Mediengeschichte zeigt, dass mit dem Aufkommen neuer Medien immer auch literarische Stoffe von ihnen aufgegriffen wurden, sei es in Form von traditionellen, neu erschienenen oder eigens für sie geschriebenen Texten. In Deutschland trifft diese Feststellung auch auf den Rundfunk zu, der flächendeckend ab 1923 in Form von dezentralen Rundfunkgesellschaften aufgebaut wurde (vgl. Halefeldt 1997), die ab 1924 ein Programm für Kinder und Jugendliche anboten. *Hört zu!* lautete der an sie gerichtete Aufruf. Wie genau dieses Programm aussah, lässt sich überwiegend nur aufgrund der Angaben in den Rundfunkzeitschriften und ergänzender Archivstudien (im Deutschen Rundfunkarchiv, in einzelnen Sendern sowie in Nachlässen von Autor:innen) rekonstruieren, denn entweder wurde live gesendet und nicht konserviert oder die Aufnahmen wurden aus Kostengründen überspielt. Die Erschließung über die diversen Programmzeitschriften wie *Der Deutsche Rundfunk*, *Die Funk-Stunde* oder *Die NORAG* ist lediglich bis Mitte 1941 möglich, weil diese dann kriegsbedingt ihr Erscheinen einstellen mussten. Daraufhin übernahm das NSDAP-Parteiorgan *Völkischer Beobachter* die Ankündigung des Rundfunkprogramms, zunächst aber nur sporadisch und ab 1943 auch nur mit sehr knappen Programmangaben und ohne Zielgruppenadressierung. Insofern können die letzten Kriegsjahre in diesem Beitrag, der sich als Forschungsbericht versteht und dementsprechend das Untersuchungsfeld zu vermessen versucht, nicht einbezogen werden. Zu den wenigen Studien, die sich in historischer Perspektive dem literarischen Programm des Kinder- und Jugendfunks widmen, gehört die Dissertation von Elfert zur *Entstehung und Entwicklung des Kinder- und Jugendfunks in Deutschland von 1924 bis 1933*

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2021 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.70

(1985), die sich aber auf die Berliner »Funk-Stunde« konzentriert und die übrigen Sender nur im Hinblick auf *Kinder- und Jugendspiel* einbezieht. Längst nicht aufgearbeitet, aber wiederholt auf Interesse stieß die Bedeutung Walter Benjamins für den Kinder- und Jugendrundfunk (vgl. Schiller-Lerg 1984, 1988; Buck-Morss 1988; Müller 1988; Nowak 2017). Eine erste größere Untersuchung zum literarischen Angebot des *Kinder- und Jugendfunk(s) von 1924 bis 1945* legte jüngst Weber (2020 a) vor, die überblicksartig das Angebot der einzelnen Sender in der Frühphase darlegt. Dieser Beitrag kann und will ebenfalls keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, möchte das vorliegende Material¹ jedoch noch einmal anders beleuchten. Zunächst werden die dominanten Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) im Rundfunk vorgestellt – Märchen, Sagen sowie das Puppenspiel/Kasperletheater –, wobei auch die Frage nach den Formaten (Hörspiele, Lesungen, Buchempfehlungen) einbezogen wird. Des Weiteren geht es um einen Einblick in das Spektrum der Buchempfehlungen und um Autor:innen, aus deren neuen Büchern im frühen Rundfunk vorgelesen wurde oder die dafür sogar selbst vor das Mikrofon traten, denn auch darüber ist bislang nur wenig bekannt. Die Darstellung wird jeweils chronologisch erfolgen, um Entwicklungstendenzen von der Weimarer Republik hin zum Nationalsozialismus aufzuzeigen.

Märchen und Sagen

Märchen, lange Zeit Lesestoff für Jung und Alt in bürgerlichen Familien, hielten Ende des 19. Jahrhunderts Einzug in untere Schulklassen und entwickelten sich zur Einstiegsliteratur. Dementsprechend starteten die Kinderprogramme der Sendeanstalten, die sich in der Regel an Kinder bis zu zehn Jahren richteten, 1924 überwiegend mit Märchen in Form von Lesungen, die teilweise aber auch im Rahmen von *Jugendstunden* angeboten wurden. Lesungen waren im Unterschied zu Hörspielen relativ einfach zu produzieren und verfolgten im Hinblick auf alle Altersgruppen zwei Ziele: Zum einen sah man darin die Chance, Literatur ins Akustische zu transferieren und ihr damit eine größere Wirkung zu verleihen als im Rahmen der einsamen, stillen Lektüre. Zum anderen verknüpften sich damit auch konservative Vorstellungen, nämlich der Volksliteratur in Form von Märchen, Sage, Schwank und Legende wieder mehr Wirkung zu verleihen (vgl. Wittenbrink 1997 a, S. 997). Zu den Märchen-Sendereihen für Kinder und Jugendliche gehören u. a. *Die Funkprinzessin erzählt* mit Adele Proesler (Berliner Funk-Stunde), *Märchenfunk* (Ostmarken-Rundfunk/ORAG), *Aus dem deutschen Märchenborn* (Südwestdeutscher Rundfunkdienst/SWR) und der *Märchennachmittag vom Märchenonkel* (Westdeutsche Funkstunde/WEFAG, später Westdeutscher Rundfunk/WERAG). Manchmal waren Märchen auch nur ein Teil des Sendeformats, wie in der Reihe *Geschichten, Märchen und Lieder für Kinder* (Mitteldeutscher Rundfunk/MIRAG). Das Besondere einiger Märchensendereihen war, dass sie nicht nur auf das Lesen und Zuhören ausgerichtet waren, sondern wie z. B. bei Adele Proesler und später Lisa Tetzner in Berlin die Kinder einbezogen, indem diese im Sinne der Reformpädagogik dazu aufgefordert wurden, zu den vorgelesenen Märchen ein Bild zu malen, eine Fortsetzung zu schreiben oder von den Sprecher:innen gestellte Fragen schriftlich zu beantworten und ans Funkhaus zu schicken. Klar zu erkennen ist für den Untersuchungszeitraum, dass man sich zunächst auf Le-

¹ Vgl. das im Rahmen des DFG-Projekts *Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund 1990–1945* entstandene

Online-Portal, zugänglich via:
<http://medienverbundportal.kjl.uni-bielefeld.de>.

sungen konzentrierte. So beläuft sich die Anzahl dieser Sendungen 1924 auf 90, sie steigt bis 1929, als sie ihren Höhepunkt erreichte, auf ca. 550. Ab 1932 geht die Zahl der Märchenlesungen dann rapide zurück, bis auf nur sieben im Jahr 1939. In der Regel wurden in eine Sendung mindestens drei Märchen aufgenommen. Auffällig ist das breite Spektrum der Texte, denn beliebte Autor:innen waren nicht nur die Brüder Grimm, Hans Christian Andersen, Ludwig Bechstein oder Wilhelm Hauff, sondern ebenso damals bekannte Schriftsteller:innen der Gegenwart und unterschiedlicher Strömungen: Kindertümelndes, Proletarisches, Völkisches (vgl. Karrenbrock 2012a). Beispielsweise erzählte die »Funkprinzessin« Proesler Märchen aus dem Pflanzenreich und wählte dafür Texte wie *Woher die gelben Blumen kommen* (Josepha Metz) oder *Warum die Stiefmütterchen so böse Gesichter machen* (Sophie Reinheimer) aus.² Im Programm der Weimarer Republik vertreten waren auch die proletarischen *Großstadtmärchen* (1928) von Bruno Schönlink, der aus politischen Gründen 1933 in die Schweiz emigrieren musste, und Johanna Wolff mit ihren *Sonnenvögeln. Märchen und Geschichten für kleinere Kinder* (1929), die aufgrund der jüdischen Abstammung ihres Mannes ins Exil ging. Mit Beginn des Nationalsozialismus wurden bekanntermaßen viele Künstler:innen ausgeschlossen, nicht nur Autor:innen, sondern auch Sprecher:innen, Intendanten etc., von denen viele in Vergessenheit geraten sind. Einige retteten sich rechtzeitig ins Exil, andere wie die Schriftstellerinnen Josefa Metz oder Else Ury (vgl. Brentzel 1992) wurden im Konzentrationslager ermordet. Von den persönlichen Schicksalen abgesehen, bedeuteten die teilweise schon vor Januar 1933 einsetzenden Ausgrenzungen einen großen Verlust für den Kulturbereich, der gemäß der NS-Ideologie fortan auf *Volkstum und Deutschtum* setzte. Für Innovatives und Experimentelles gab es keinen Raum mehr. Für den Bereich der Märchenlesungen hatte das zur Folge, dass die Brüder Grimm und Andersen weiter im Programm blieben, aber auch in Mundart verfasste Märchen. Weiterarbeiten konnten ebenso Autoren wie Hans Friedrich Blunck mit seinen völkischen Märchen, der seit 1925 sehr präsent als Autor im Rundfunk war und 1933–1935 das Amt des Präsidenten der nationalsozialistischen Reichsschrifttumskammer innehatte. Neu im Märchenprogramm der NS-Zeit war z. B. Inge von Wiese (d. i. Ingeborg von Wiese und Kaiserswaldau), die 1941/42 auch in der NS-Billigheftreihe *Die Mädalbücherei* veröffentlichte und in den 1950er-/60er-Jahren weitere Mädchenbücher schrieb.

Während die Zahl der Märchenlesungen kontinuierlich bis 1931 zunahm, danach aber zurückging, stieg die Produktion der Märchenhörspiele bis 1938/39 sukzessive an. Da die Kinderprogramme im Herbst 1924 starteten, verwundert es nicht, dass man zunächst wie im Kindertheater Weihnachtsmärchen produzierte. Zu den ersten beiden belegten Produktionen gehört von der MIRAG *Das Rotkäppchen* nach den Brüdern Grimm, das im Dezember 1924 dreimal gesendet und musikalisch vom Kinderchor sowie von der Leipziger Rundfunkhauskapelle begleitet wurde. In Norddeutschland produzierte die NORAG in Hamburg das bereits 1907 von der Schriftstellerin Hildegard Voigt verfasste Drama *In Knecht Ruprechts Werkstatt*, das die NORAG-Sender in Bremen und Hannover in ihr Programm übernahmen. Die Tendenz, primär Grimm'sche Märchen in der Vorweihnachtszeit zu dramatisieren, zeigen ebenfalls die folgenden Jahre, aber auch für Ostern und außerhalb hoher Festtage gab es zunehmend Märchenhörspiele, für die man, wie im Rahmen der Lesungen aufgezeigt, sowohl auf bewährte Klassikerautor:innen als auch auf Gegenwartsautor:innen zurückgriff. Zu diesen gehören in der Weimarer

² Genaue Sendeangaben sind der oben genannten Datenbank zu entnehmen.

Republik z.B. Manfred Kyber, der innerhalb und außerhalb des Rundfunks auch für seine Tiergeschichten bekannt war, und Margot Daniger [d.i. Margot Salomon-Daniger], die neben Märchen auch Erzählungen für Kinder verfasste und deren Liebesromane als sogenannte Heftchenliteratur noch in den letzten Jahren neu aufgelegt wurden. Dass 1939/40 neben den bewährten klassischen Märchen auch *Der Jude im Dorn* der Brüder Grimm gleich dreimal mit Beteiligung der HJ aufgeführt wurde, reiht sich ein in die Ausgrenzungs- und Vernichtungsstrategien, die das NS-Regime Jüdinnen und Juden gegenüber praktizierte.

Auf Sagen griff man in der Frühzeit des Rundfunks ebenfalls gern zurück, wenn auch in weitaus geringerem Umfang als auf Märchen. Bis 1931 spielten sie in Form von Lesungen eine beachtenswerte Rolle, z.B. in der *Jugendstunde* des SWR Frankfurt und im *Jugendfunk* der WERAG, die wie andere Sender gern auf regionale Sagen zurückgriff (westfälische Sagen von Riesen und Zwergen). Großes Interesse zeigte man ebenso an den Sagengestalten Siegfried und Rübezahl sowie dem Rattenfänger von Hameln, zu denen sich in Form von Hörspielen ab 1933 verstärkt Heinrich der Löwe, Ulrich von Hutten und der Sachsenherzog Widukind gesellten, Heldenfiguren also, die kraft ihres »nordischen Bluterbes« (Weißer 1936, S. 65) zu Vorkämpfern der sogenannten NS-Bewegung deklariert wurden. Im SWR Frankfurt war der Lehrer Karl Wehrhan während der Weimarer Republik als freier Mitarbeiter für verschiedene Sendeformate zuständig und sehr aktiv (vgl. Weber 2020 a, S. 56), u. a. für *Aus dem Buch der Sage und Geschichte*, eine Mischung von Geschichten über Sagengestalten und historischen Persönlichkeiten, zu denen Karl der Große und Gutenberg gehören.

Puppenspiel und Kasperletheater

Das Puppenspiel, möglicherweise eine der ältesten Bühnenkünste, wurde lange Zeit kaum erforscht (vgl. Taube 1995), erst jüngst erschien ein *Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900–1945* (Wegner 2019). Diese Bühnenkunst fasziniert nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene, denn die Puppe ist »als Spiegel der Gesellschaft« gleichsam »eine ‚Mitteilung‘ dieser Gesellschaft über sich selbst« (Fritz 1992, S. 7). Da sich das Puppentheater in den Jahren zwischen 1900 und 1930 vom »volkstümlichen« zum »künstlerischen« entwickelte (vgl. Taube 1995, Kap. IV), verwundert es nicht, dass sich auch der Rundfunk dieser dramatischen Form bediente und nach Personen und Institutionen Ausschau hielt, die hierin bereits einen Namen hatten.

In der *Kinder- oder Jugendstunde* der WERAG wurden zwischen 1929 und 1936 mehrfach Aufführungen aus dem noch heute bestehenden Kölner Hännischen-Handpuppentheater übertragen, wobei nur in wenigen Fällen angegeben ist, um welche Stücke es sich handelte. Die vorhandenen Daten deuten auf ein breites Spektrum hin: 1930 wurde z. B. *Die Wunderlampe. Orientalisches Märchen in drei Akten mit Gesang, Tanz und Schlägerei* gesendet. 1935 scheute man nicht davor zurück, gemeinsam mit der HJ *Puppen rufen, Puppen scherzen – Pimpfe und das Kölner Hännischen* zu produzieren, 1936 stand Franz von Pocci mit seinem Stück *Die drei Wünsche* auf dem Programm. Bei der NORAG gab es Gastspiele der Niederdeutschen Puppenspiele Kiel mit Stücken wie *Sünd ji all dor?* und *Vivat Putschinelle*, bei denen es sich mehrheitlich um Kasperspiele handelt, die im Bereich des Puppenspiels den größten Anteil haben.

Die Figur des Kasperle, dem die Rolle des komischen Helden zukommt, war von zentraler Bedeutung für das Kinderprogramm. Mit ihm steht für die Frühzeit des Rundfunks der Name Liesel Simon in enger Verbindung. Sie war eine der berühmtesten Puppen-

spieler:innen der Weimarer Republik und begann mit Kasperlevorstellungen im privaten Kreis 1917/18 ihre künstlerische Karriere, trat danach mit dem *Ersten Münchner Kasperltheater* an die Öffentlichkeit, das sie später in *Liesel Simon's Kasperl-Theater* umbenannte. Mit drei transportablen Puppenbühnen ging sie ab 1921 auf Tournee, sowohl durch das Rhein-Main-Gebiet, wo sie inzwischen mit ihrer Familie lebte, als auch in entferntere Regionen und das benachbarte Ausland.³ Im Frankfurter SWR gehörte sie früh zu den Gestalter:innen des Kinderprogramms. Die erste nachgewiesene Sendung datiert auf den 30.08.1925, Simon inszenierte dafür das Puppenspiel *Die drei Wünsche* von Franz von Pocci⁴. Dessen bis heute berühmte Kasperlekomödien, die gesammelt erst nach 1900 erschienen (vgl. Pocci 1909), sind tiefsinnig und nicht nur an ein Kinderpublikum adressiert (vgl. Brunken 2008). Doch schnell hielt Simons eigenes Kasperletheater mit den überwiegend selbst verfassten Stücken Einzug ins Programm. Ab 17.10.1926 trat sie regelmäßig mit ihrem Kasperl auf, angekündigt als *Kasperlestunde von Liesel Simon oder Kasperlstunde der Kasperltante Liesel Simon vom Münchener Kasperltheater*. Ihre Aufführungen wurden aufgrund ihrer Beliebtheit von vielen anderen Sendern übernommen und erschienen in großer Zahl auch als Schellackplatte. Da Liesel Simon Jüdin war, verweigerte man ihr im NS-Staat die Arbeit im Rundfunk, die letzte Sendung wurde am 19.10.1933 mit dem Stück *Kasperl als Nachtwächter* von der Berliner Funk-Stunde ausgestrahlt. Danach durfte sie wie andere jüdische Künstler:innen nur noch im Rahmen des Jüdischen Kulturbunds auftreten. Glücklicherweise gelang ihr 1941 die Emigration in die USA. Für lange Zeit geriet Liesel Simon in Deutschland in Vergessenheit, erst seit 2019 befinden sich ihre Puppen, Bücher, Manuskripte und Bühnendekorationen, die bis dahin im Besitz einer Enkelin Simons waren, in einer Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main.⁵

Die Doppeladressierung des Kasperletheaters ist anhand von Programmformaten wie *Unser Kasperl für groß und klein* zu erkennen. Die Sendung wurde in den Jahren 1938/39 in Stuttgart produziert und von anderen Sendern übernommen. Die Titel der nunmehr produzierten Stücke – *Kasperle auf Weltfahrt oder Kasperle auf Weltfahrt in der Südsee* – zeigen, dass Kasperl sich nun auf den Weg machte, die Welt zu erkunden oder, besser gesagt, zu erobern. Zu nennen ist im Bereich des Kasperlehörspiels noch Reinhold Freyberg, dessen Name beim SWR Frankfurt und späteren Reichssender Frankfurt sehr häufig in den Rundfunkzeitschriften genannt wird. Er arbeitete hier als Sprecher, in einigen Aufführungen zusammen mit Liesel Simon, aber auch als Regisseur. Zudem trat er als Verfasser von Kasperlehörspielen in Erscheinung – teilweise ebenfalls mit Liesel Simon –, die er 1935 unter dem Titel *Unser Kasperl. Seine Erlebnisse, Streiche und sonstigen Dummheiten* veröffentlichte. Die für den Rundfunk geschriebenen Stücke sind zunächst inhaltlich sehr traditionell verfasst, wie z. B. *Kasperl im Zirkus oder Kasperles Großmutter feiert Geburtstag*. Daneben gibt es aber auch Titel, die aus der NS-Affinität des Autors keinen Hehl machen. So wird am 01.07.1934 *Kasperl bei der Sonnwendfeier* gesendet, womit auf den NS-Festkalender respektive den 23. Juni Bezug genommen wird. Anfang 1934 wurde *Kasperle beim Jungvolk* ausgestrahlt, was als Aufruf zum Eintritt in die NS-

³ Vgl. Frankfurter Personenlexikon, in dem fälschlicherweise steht, sie habe ihre Arbeit beim SWR 1926 aufgenommen. <https://frankfurter-personenlexikon.de/node/6434> [Zugriff: 15.04.2021].

⁴ Poccis Märchen und Kasperlestücke waren im gesamten Untersuchungsraum im Rundfunk präsent.

⁵ Vgl. Frankfurter Allgemeine vom 15.01.2019. <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/ausstellung-der-juedischen-puppenspielerin-liesel-simon-15988916.html> [Zugriff: 17.04.2021].

Jugendorganisationen gewertet werden kann. Die Hörerschaft dürfte relativ groß gewesen sein, da die Sendung von Kassel, Trier und Freiburg übernommen wurde.

Dass die Figur des Kasper auch für den Krieg instrumentalisiert wurde, zeigt eines der letzten nachweisbaren Hörspiele. Es trägt den Titel *Kasperle zieht in den Krieg*, als Verfasser und Sprecher ist Heinrich Maria Denneborg ausgewiesen, ein bekannter Kinderbuchautor und Puppenspieler der Nachkriegszeit. Sein 1957 erschienenes Kinderbuch *Jan und das Wildpferd* wurde 1958 mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichnet; zu seinen zahlreichen Auszeichnungen gehört die Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Jugendbibliothek in München. Das besagte Stück ist, sofern noch zugänglich, eine Untersuchung wert. Zu fragen ist, ob es den zu Kriegszeiten üblichen *Hurra-Patriotismus* propagiert oder eher auf den selbstverständlichen Dienst für das Vaterland setzt.

Buchempfehlungen

Für die Zeit von 1925 bis 1939 finden sich nahezu 800 Empfehlungen von Kinder- und Jugendbüchern im Rundfunk.⁶ Die Zahl ist bis 1928 noch sehr gering, bewegt sich in den Jahren 1929 bis 1931 immer über 150 jährlich, sinkt ab 1933 rapide, bis für 1939 nach bisherigen Recherchen nur noch eine einzige Empfehlung nachweisbar ist. Es ist davon auszugehen, dass sich auch dieses neue Format im Rundfunk erst einmal etablieren musste, man freie oder feste Mitarbeiter:innen brauchte, die den KJL-Markt im Blick hatten, auswählten und dann möglichst noch bereit und fähig waren, die Bücher im Rundfunk vorzustellen. Neben fest angestellten Personen waren etliche Rektoren und Lehrer – keine Frauen – aus unterschiedlichen Schulformen in dieser Funktion tätig. Teilweise handelt es sich bei ihnen um sogenannte Jugendschriftler der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse, die sich regional an der Sichtung und Begutachtung von KJL beteiligten und vereinzelt auch Beiträge und Listen empfehlenswerter KJL zu spezifischen Gattungen verfassten.⁷

Der oben skizzierte Trend für die Zeit der Weimarer Republik entspricht den Erkenntnissen von Fröse, der das *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* jener Jahre auswertete und zu dem Ergebnis kommt, dass die produzierten KJL-Titel (inklusive Neuauflagen und Übersetzungen) 1927 einen Höhepunkt erreichten. Infolge des Ersten Weltkriegs reichten die inländischen Neuproduktionen nicht aus, sodass man nicht nur auf ältere KJL zurückgriff, sondern auch auf Übersetzungen (15,7%), vorzugsweise auf englischsprachige, die knapp die Hälfte dieser Sparte ausmachten, gefolgt von Büchern aus den skandinavischen Ländern (32,9%) (vgl. Fröse 1988, Teil 2, S. 8 u. 15 ff.). Das allmähliche Verschwinden von KJL-Empfehlungen aus dem NS-Rundfunk hat mindestens zwei Gründe: Einerseits erschien mit der Machtübernahme seitens der Nationalsozialisten eine große Menge *Konjunkturschrifttum*. Diese KJL, trotz vielfältiger Interventionen auch in den 1940er-Jahren noch auf dem Markt, folgte dem Ruf nach der *politischen* Jugendschrift nur scheinbar, indem man die Handlungen in die Organisationen HJ und BDM verlegte; den Protagonist:innen fehlte jedoch die geforderte innere Haltung, zudem waren die Cover der Bücher in krassen Farben mit den Symbolen und Emblemen des neuen Staates ausgestattet, was entschieden abgelehnt wurde (vgl. Josting 1995, S. 83). *Konjunk-*

⁶ Angegeben sind in den Rundfunkzeitschriften nur Verfasser und Haupttitel – diese sind jedoch teilweise fehlerhaft.

⁷ In Sachsen z. B. Erich Löffler, der 1936/37 grundlegende Beiträge zum Schülerbüchereiwesen publizierte und ab 1931 für die MIRAG Dresden KJL besprach.

turschrifttum galt auch im Rundfunk als *unerwünscht*, wurde folglich nicht vorgestellt. Andererseits gab es aber auch nicht viel Gutes zu besprechen, denn noch 1937 wurde kritisiert, die mehr als 1000 Titel umfassende Neuproduktion des Jahres 1936 sei schlecht und weise höchstens »zehn wirklich wertvolle Jugendbücher« (Helke 1937, S. 1) auf.

Mehrheitlich lässt sich bereits an den Titeln der Sendereihen die Adressierung der Empfehlungen ablesen. Zu einem Großteil richteten sie sich an Erwachsene, respektive Eltern (z. B. *Elternstunde. Bücher für Jugendliche*; *Elternstunde ›Kinderbücher‹*), jedoch ebenso an Jugendliche direkt (z. B. *Jugendbücherstunde*). Grundsätzlich finden sich Empfehlungen über das gesamte Jahr verteilt, ein Großteil aber in der Vorweihnachtszeit. Es war durchaus üblich, mehr als zehn Titel in einer Sendung zu empfehlen, wie beispielhaft an der ersten von der Funk-Stunde Berlin am 07.12.1926 ausgestrahlten *Stunde mit Büchern – Kinderbücher* zu sehen ist.⁸ Wer die Bücher vorstellte, ist nicht angegeben; das Spektrum der Titel zeigt, dass es überwiegend neu erschienene Bilderbücher des Stalling Verlags von Autor:innen der Gegenwart waren. Zu diesen gehören u. a. Karl Hobreckers *Rundfunk-Struwelpeter* (1926), der die Rundfunkempfänger zum Zahlen der Gebühren ermahnte, Friedrich Wilhelm Kleukens *Das Wettlaufen zwischen dem Hasen und Swinegel* (1926) und Theodor Storms *Der kleine Häwermann* (1926), der in dieser Erstaussage mit Bildern von Else Wenz-Viëtor zu einem Klassiker avancierte. Wenz-Viëtor, die in den 1920er-/30er- Jahren zu den bekanntesten Bilderbuchillustrator:innen gehörte, wirkte auch an den in dieser Sendung empfohlenen Bilderbüchern *Sankt Nikolaus in Not* (Timmermann 1926) und *O, du Heimatflur* (1926) von Albert Sergel mit. Des Weiteren wurden gleich zwei Bücher von Will Vesper vorgestellt, Wilma Mönckebergs *Die Märchentruhe* (1924) und Wilhelm Matthießens Kinderbuch *Karlemann und Flederwisch* (1926).

Neuerscheinungen von Gegenwartsautor:innen stehen auch in anderen Sendern im Zentrum. Dabei zeigt sich auf der Basis der bislang ausgewerteten Quellen, dass nur einige Sender in der Blütezeit der Besprechungen von KJL, d. h. zwischen 1929 und 1932, aktiv waren. Dazu gehören neben der Berliner Funk-Stunde vor allem die MIRAG mit ihren Sendern in Leipzig und Dresden. Sind die Besprechungen der Berliner Funk-Stunde vom 07.12.1926 ein Beispiel für Bücher, die sich mehrheitlich an die jüngsten und Kinder bis zu zehn Jahren richteten, verdeutlichen die ausgewählten Bücher etlicher MIRAG-Sendungen, was man für ältere Kinder und Jugendliche männlichen Geschlechts empfahl. Oft tragen diese Sendungen wie die *Bücherstunde für die Jugend* den Zusatztitel *Abenteuerbücher, Indianer- und Abenteuergeschichten oder Abenteuer und Helden*. Und offenbar versuchten auch deutsche Schriftsteller:innen, amerikanischen Vorbildern und gern gelesenen Autor:innen nachzueifern, wie eine Sendung der MIRAG vom 17.02.1930 mit dem Titel *Jack London macht Schule* zeigt. Beispiele für diese Gattung, bei der die Grenze zwischen Erwachsenen- und Jugendroman besonders schwer zu ziehen ist (Baumgärtner 1995, S. 14), finden sich u. a. in einer Sendung der MIRAG Leipzig vom 03.12.1931, die Dr. Alfred Lehmann (Leiter der Kulturpolitischen Abteilung des Senders) vorstellte. Zu den Verfasser:innen dieser Bücher bzw. Neuauflagen gehören z. B. zwei erfolgreiche britische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts – Frederick Marryat mit *Der Pirat* (1931) und Thomas Mayne Reid mit *Die Rache des Indianers* (1925) –, aber auch Sophie Wörishöffer

⁸ Wichtig ist an dieser Stelle der Hinweis, dass sich die Zahl der angemeldeten Rundfunkhörer:innen insgesamt am 01.10.1926 auf nur 1.246.534 belief (vgl. Halefeldt 1997, S. 58) und die Reichweite der einzelnen Sender regional begrenzt war. Erst ab 1933, als die

Serienproduktion des sogenannten Volksempfängers einsetzte, der zunehmend preiswerter wurde und dem bald technisch verbesserte Geräte folgten, konnten ein Massenpublikum und damit alle Schichten erreicht werden.

mit Abenteuer- und Indianerbüchern aus den 1880er- und 90er-Jahren. Erstmals publiziert waren hingegen Bücher wie Otfried von Hansteins *Das Rätsel der Drusenkopffinsel* (1931) und Friedrich Wilhelm Maders *Im verbotenen Land* (1931).

Dem Spektrum der empfohlenen Bücher ist zu entnehmen, dass man die Vorlieben von Jungen und Mädchen gleichermaßen berücksichtigte. Wie sich die zuvor angeführte Sendung vor allem an Jungen richtete, so lassen sich für die Weimarer Republik auch direkt an Mädchen adressierte Sendungen nachweisen, obgleich ihre Anzahl geringer ist, was vermutlich damit zu erklären ist, dass der Anteil von Mädchen an der Leserschaft schon immer größer war als der der Jungen und man deshalb weniger Förderungsbedarf sah. Angekündigt wurden diese Bücherstunden mit dem Zusatztitel *Neue Mädchenbücher*, deren Titel bereits auf traditionelle Mädchenliteratur verweisen. So empfahl Paul Wagner am 29.03.1932 in der MIRAG Dresden u. a. die Neuerscheinungen *Erika* (Haller 1931) und *So ist Lieselotte* (Miethe 1931).

Das bislang vorgestellte, eher traditionell ausgerichtete Korpus der in der Weimarer Republik besprochenen KJL darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch die Bücher vieler moderner Gegenwartsautor:innen einen Platz im Programm hatten, wie z. B. Erich Kästner, Wilhelm Speyer, Alex Wedding, Tami Oelfken, Tom Seidmann-Freud, Lisa Tetzner oder Anna Siemsen, deren Bücher im Nationalsozialismus *unerwünscht* waren. Die geringe Zahl der ab 1933 empfohlenen Bücher lässt schwer verallgemeinernde Aussagen zu; nicht zuletzt, weil die sogenannte Gleichschaltung Zeit in Anspruch nahm und die Konsolidierung des Systems erst 1936 abgeschlossen war. Nur so ist zu erklären, dass z. B. Ruth Rewalds *Müllerstraße* (1932) noch am 03.04.1933 in der *Kinderbuchstunde* der ORAG empfohlen wurde. Das letzte nachgewiesene, im Jahr 1939 vom Reichssender Berlin empfohlene Buch ist bezeichnenderweise *Der Führer. Das Weihnachtsbuch der deutschen Jugend* (Möller 1938).

Lesungen und Autor:innen zeitgenössischer KJL

Für die Allgemeinliteratur ist bekannt, dass es von Beginn an eine Allianz zwischen Rundfunk und Schriftsteller:innen gab. Sie sahen in dieser Zusammenarbeit die Möglichkeit der Literaturförderung wie auch die Chance, als freie Mitarbeiter:innen bei der Auswahl auf die Qualität der Literatur zu achten, selbst vor das Mikrofon zu treten und ein vergleichsweise gutes Honorar zu erhalten (vgl. Wittenbrink 1997b). Im Rahmen der Auseinandersetzung mit Märchen wurde deutlich, dass man sich keineswegs nur der Märchenklassiker bediente, sondern auch der zeitgenössischen Märchen, wie von Josepha Metz, Sophie Reinheimer, Hans Friedrich Blunck oder Wilhelm Matthießen. Da auch viele andere Genres einen festen Platz im Programm hatten, stellt sich die Frage, wie es mit der Präsenz neu erschienener Romane und Erzählungen für Kinder und Jugendliche im Rahmen von Lesungen aussah und ob auch KJL-Schriftsteller:innen selbst im Rundfunk auftraten. Beispielhaft sollen im Folgenden einige Autor:innen vorgestellt werden, deren Bücher gleichzeitig auf ein breites Genrespektrum hinweisen.

Hans Bodenstedt, Direktor und künstlerischer Leiter der NORAG bis zu seiner Entlassung im Jahr 1933 und noch heute bekannt für seinen Funkheinzelmann (vgl. Weber 2020b), gehört zusammen mit seiner Ehefrau Alice Fliegel sowohl zu den Pionier:innen des Rundfunks als auch zu den ersten Schriftsteller:innen, die ihre Märchen, Legenden und Erzählungen persönlich vorlasen. Die beiden bestimmten von 1924 bis 1926 das Format Autorenlesung, doch schon bald gesellten sich andere Autor:innen mit ihren neuen Texten hinzu, wie z. B. Felix Salten, Charlotte Wüstendörfer, Lisa Tetzner, Erich Kästner,

Elsa Faber von Bockelmann, Wilhelm Scharrelmann, Irmgard von Faber du Faur, Margot Daniger und Walter Benjamin.

Die Anzahl der Lesungen für Kinder und Jugendliche insgesamt stieg ab 1924 kontinuierlich, erreichte 1929 ihren Höhepunkt, flachte dann ab und war in der NS-Zeit nur noch sehr gering. Es spiegelt sich damit der im Kontext der Buchempfehlungen deutlich gewordene Trend, dass eine größere Menge an neu produzierter KJL erst Ende der 1920er-Jahre auf den Markt kam. In vielen Lesungen ab 1924 war Waldemar Bonsels mit seinem damaligen Bestseller *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*, der bereits 1912 erschienen war (vgl. Weiss 2014), im Rundfunk der Weimarer Republik zu hören. Weitere Tiergeschichten, die sowohl vor als auch nach 1933 geschätzt wurden, stammen aus der Feder des Schweden Bengt Berg und des Dänen Svend Fleuron, beide Erfolgsschriftsteller ihrer Zeit. Es handelt sich demnach um Übersetzungen⁹, von denen viele Sachbuchcharakter haben, was bei Berg nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass er gleichzeitig als Tierfotograf viel reiste und seine Bücher mit eigenen Fotos ausstattete.

Bengt Berg bediente daneben auch den bei männlichen Jugendlichen so beliebten Bereich der Abenteuer- und Reiseliteratur. Aus seinem Buch *Arizona Charleys Junge* (1928) strahlte die MIRAG Dresden 1929 eine Lesung aus. Viel Beachtung erhielt in jenen Jahren der in Amerika lebende Dhan Gopal Mukerji [d. i. Dhan Gopal Mukerdschi], der in den 1920er-Jahren u. a. mit *Kari, der Elefant* (1927) zu den bedeutendsten Kinderbuchautor:innen der USA gehörte und neben den bekannten Klassikern von Jack London auch im deutschen Rundfunk gelesen wurde. Daneben gab es Abenteuerliches von deutschsprachigen Autoren, deren Werk auch später im Nationalsozialismus geschätzt wurde, allen voran Fritz Steuben, daneben Franz von Luckner, Josef Viera oder Colin Ross. Begibt man sich auf die Suche nach progressiver Mädchenliteratur im Rundfunk, fällt der Name der Dänin Karin Michaelis auf, deren *Bibi*-Bücher (vgl. Kaulen 2000) empfohlen und bis 1933 immer wieder vorgelesen wurden.

Im Rundfunk der Weimarer Republik hatte auch Sozialkritisches einen Platz. Carl Dantz' Erzählung *Peter Stoll* (1925) wurde in den Jahren 1929/30 gleich mehrfach vorgestellt, ebenso 1930/31 der Folgeband. Zu dieser neuen, modernen KJL, die allmählich entstand und deren Handlungsort die Großstadt ist, gehören noch einige andere Romane. Kästner mit seinem *Emil und die Detektive* (1929) wird als Vorreiter für »die Kindergruppe als soziales Modell« (Karrenbrock 2012b, S. 219) angesehen, das fortan variiert wurde – sei es in Tami Oelfkens *Nickelmann erlebt Berlin* (1931) oder Alex Weddings *Ede und Unku* (1931). Aber auch ältere Texte reihten sich in die Sparte Großstadt ein, wie Molnars bereits 1906 erschienener Roman *Die Jungen der Paulstraße* (1929). Gelesen wurde ebenso bündische Literatur wie *Die Meute* (1929) von Paul Jordan, einem der exponiertesten Vertreter dieser Gattung.

Da die Konsolidierung des NS-Systems Zeit in Anspruch nahm, waren Bücher etlicher *unerwünschter* Autor:innen nach 1933 zunächst auch in Form von Lesungen noch im Programm, worauf im Kontext der Buchempfehlungen bereits hingewiesen wurde. Märchenhaftes und Fahrtenliteratur von Georg Waldemar Pijet, der der proletarisch-revolutionären KJL der Weimarer Republik zuzuordnen ist, war sogar noch bis 1938 zu hören. Und während auf Unverfängliches und ideologisch auf Kurs stehende Schriftsteller:innen zurückgegriffen wurde, die z. T. wie Blunck schon vor 1933 aus ihrer völkischen Gesinnung keinen Hehl gemacht hatten, hielten einige neue Texte Einzug in den Rundfunk.

⁹ Bengt Berg übersetzte seine Bücher zum Teil selbst oder verfasste sie direkt in deutscher Sprache.

Gleich drei Lesungen gab es 1933 von Aloys Schenzinger persönlich aus seinem Buch *Der Hitlerjunge Quex* (1932), wenige Wochen vor dem Start der gleichnamigen Verfilmung. Insgesamt betrachtet gab es aber trotz der jährlich hohen Produktion an KJL nicht viel Lesenswertes an Neuerscheinungen. Die Autor:innen der modernen KJL, wie sie Ende der 1920er-Jahre angefangen hatte sich zu entwickeln, hatten Deutschland verlassen oder durften nicht mehr publizieren.

Im Mittelpunkt der Betrachtungen standen bislang einige Gattungen und Genres sowie Sendeformate. Zahlreiche Namen von Autor:innen sind genannt worden – bekannte, weniger bekannte, vergessene, viele konnten hier gar nicht erwähnt werden. Sich ihnen zuzuwenden, ausgehend von ihrer Bedeutung und ihren Aktivitäten im frühen Rundfunk, würde einen wichtigen Beitrag zur Geschichtsschreibung der KJL leisten. Selbst Lisa Tetzners Wirken im Rundfunk wurde bislang nur auf wenigen Seiten abgehandelt (vgl. Messerli 2008, S. 70 ff.). Eine weitere wichtige Akteurin – heute fast unbekannt – war Irmgard von Faber du Faur, Kinderbuchautorin und u. a. Sprecherin beim SWR Frankfurt bis zu ihrer Emigration in die Schweiz 1933. Ihren ersten bislang nachweisbaren Auftritt hatte sie am 11.01.1930 in der Deutschen Welle mit ihrem ersten Buch *Kind und Welt* (1929), aus dem sie persönlich las und das auch in anderen Sendern eine wichtige Rolle spielte. Faber du Faur setzte ihre Rundfunk- und Schreibtätigkeit im Exil fort, schrieb weitere Kinderbücher; ihr Gesamtwerk ist jedoch noch unerforscht.

Zu den bis heute bekannten Großstadtromanen und Detektivgeschichten der Weimarer Republik zählt Wolf Durians *Kai aus der Kiste* (1926), der 1925 zunächst als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Der heitere Fridolin* erschien. Karrenbrock (1995, S. 177 ff.) setzte sich grundlegend mit diesem Werk auseinander, das vermutlich Kästner zu seinem ersten Kinderroman *Emil und die Detektive* (1929) inspirierte. Über Durian selbst [d. i. Wolfgang Walter Bechtle] (1892–1969), der nach dem Zweiten Weltkrieg in Ostdeutschland lebte und dort weiter Kinderbücher veröffentlichte, ist wenig bekannt. Den Rundfunkdaten ist zu entnehmen, dass er Anfang der 1930er-Jahre, nach dem großen Erfolg seines Erstlings, auch als Sprecher bei der Funk-Stunde Berlin arbeitete und u. a. Bücher vorstellte. Von besonderem Forschungsinteresse wäre der Medienverbund um das Buch *Kai aus der Kiste*, das bis in die Gegenwart aufgelegt wird und in viele Sprachen übersetzt wurde. Dabei sind die Anfangsjahre von besonderer Bedeutung, denn schon 1927 adaptierte Liesel Simon den Stoff für ihr Kasperletheater; im Rahmen einer *Jugendstunde* wurde das Stück am 03.07.1927 vom SWR Frankfurt gesendet. Unter dem Titel *Die große Klapperschlange macht Karriere* produzierte die Schlesische Funkstunde Breslau den Stoff als Hörspiel und sendete es am 23.02.1930 unter der Leitung von Peer Lhot. Ein weiteres Hörspiel entstand im Deutschlandfunk; es ging mit der Ankündigung *Jungvolk, hör' zu!* und unter dem Titel *Die schwarze Hand. Eine fast ungläubliche Jungengeschichte nach ›Kay aus der Kiste‹* (Spielleitung: H. Ohlendorf) 1934/35 mehrfach auf Sendung. Und sogar das damals berühmte Kindertheater von Fritz Genschow und Renée Stobrawa griff den Stoff in den Jahren zwischen 1931 und 1936 mehrfach auf.

Einmal mehr erweist sich die KJL der Weimarer Republik als ein *Laboratorium der Vielseitigkeit* (vgl. Josting/Fähnders 2005; Hopster 2012). Der politische und gesellschaftliche Neubeginn 1918/19 bedeutete keinen Bruch mit dem KJL-Markt der Kaiserzeit, die erfolgreichen Autor:innen wurden weiterhin aufgelegt. Aber es entstand im Laufe der Jahre auch viel Neues, für das es ab 1933 teilweise keinen Platz mehr gab. Diesen Prozessen und Auswirkungen weiter nachzuspüren, unbekannte Autor:innen und Werke zu finden, intermediale Transpositionen zu untersuchen, aber auch Aspekte der Rezeption zu rekonstruieren, wären lohnenswerte Aufgaben zukünftiger Forschungen.

Primärliteratur

- Berg, Bengt** (1928): Arizona Charleys Junge. Dt. Übertr. durch d. Verf. Berlin: Reimer
- Bonsels, Waldemar** (1923): Die Biene Maja und ihre Abenteuer. 535–559. Aufl. Stuttgart: Dt. Verlags-Anstalt [EA 1912]
- Dantz, Carl** (1925): Peter Stoll. Ein Kinderleben; von ihm selbst erzählt. Berlin: Dietz
- Durian, Wolf** [d. i. Wolfgang Walter Bechtle] (1926): Kai aus der Kiste. Eine ganz unglaubliche Geschichte. Berlin: Schneider
- Denneborg, Heinrich Maria** (1957): Jan und das Wildpferd. Berlin: Dressler
- Faber du Faur, Irmgard** (1929): Kind und Welt. Ein Buch für Kinder. Kiel: Psychologisches Institut der Universität
- Freyberg, Reinhold** (1935): Unser Kasperl. Seine Erlebnisse, Streiche und sonstigen Dummheiten. Stuttgart: Loewe [Loewes Jugendbücher]
- Haller, Margarete** (1931): Erika. Leipzig: Schneider
- Hanstein, Otfried von** (1931): Das Rätsel der Drusenkopffinsel. Stuttgart: Union [Union-Jugend-Bücher]
- Hobrecker, Karl** (1926): Rundfunk-Struwelpeter. [Leporello] Erfindung und Text von Karl Hobrecker. Zeichnung nach H. Hoffmann von M. Avierinós. Oldenburg i. O.: Stalling [Nürnberger Bilderbücher; 48]
- Jordan, Paul** (1929): Die Meute. Aus dem Leben einer Jungengruppe. Stuttgart [u. a.]: Union Dt. Verl.-Ges.
- Kästner, Erich** (1929): Emil und die Detektive. Ein Roman für Kinder. Berlin: Williams
- Kleukens, Friedrich Wilhelm** (1926): Das Wettlaufen zwischen dem Hasen und Swinegel. Oldenburg i. O.: Stalling [Nürnberger Bilderbücher; 45]
- Mader, Friedrich Wilhelm** (1931): Im verbotenen Land. Kapitän Münchhausens Abenteuer auf einer Reise durch Tibet. Stuttgart: Union [Fahrten und Abenteuer in aller Welt]
- Marryat, Frederick** (1931): Der Pirat. Für die reifere Jugend bearb. von Karl Hobrecker. Neue durchges. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Union [engl. EA 1836]
- Matthießen, Wilhelm** (1926): Karlemann und Flederwisch. Oder was zwei lustige Gesellen auf ihrer merkwürdigen Weltreise erlebten. Bilder von Johannes Thiel. Freiburg i. Br: Herder & Co.
- Mayne-Reid** [d. i. Thomas Mayne Reid] (1925): Die Rache des Indianers. Für die Jugend bearb. von R. Hoffmann. Berlin: Meidinger's Jugendschriften Verl.
- Michaelis, Karin** (1929): Bibi. Leben eines kleinen Mädchens (Bd. 1). Berlin: Stuffer [dän. EA 1928]
- Miethe, Käthe** (1931): So ist Lieselotte. Die Geschichte einer Primanerin. Köln: Schaffstein
- Möller, Eberhard Wolfgang** (1938): Der Führer. Das Weihnachtsbuch der deutschen Jugend. Hrsg. von Baldur von Schirach. München: Zentralverl. der NSDAP
- Mönckeberg, Wilma** (1924): Die Märchentruhe. Oldenburg i. O.: Stalling
- Molnar, Ferenc** (1929): Die Jungen der Paulstraße. Eine Erzählung. Dt. von Edmund Alkalay. Wien: E. P. Tal & Co. [ungar. EA 1906]
- Mukerji, Dhan Gopal** [d. i. Dhan Gopal Mukerdschi] (1927): Kari, der Elefant. Frankfurt/M.: Rütten & Loening [amerik. EA 1922]
- Oelfken, Tami** (1931): Nickelmann erlebt Berlin. Ein Großstadt-Roman für Kinder und deren Freunde. Potsdam: Müller & Kiepenheuer
- Pocci, Franz von** (1909): Sämtliche Kasperl-Komödien. 6 Halbbände. München: Etzold
- Rewald, Ruth** (1932): Müllerstraße. Jungens von heute. Stuttgart: Gundert

- Schenzinger, Karl Aloys (1932): *Der Hitlerjunge Quex*. Ein Roman. Berlin [u. a.]:
Zeitgeschichte
- Sergel, Albert (1926): *O, du Heimatflur*. Mit Bildern von Else Wenz-Viëtor. Leipzig: Hahn
- Storm, Theodor (1926): *Der kleine Häwelmann*. Bilder von Else Wenz-Viëtor.
Oldenburg i. O.: Nürnberger Bilderbücher-Verl. Gerh. Stalling
- Timmermans, Felix (1926): *Sankt Nikolaus in Not*. Mit Bildern von Else Wenz-Viëtor.
Oldenburg i. O.: Stalling
- Wedding, Alex [d. i. Grete Weiskopf] (1931): *Ede und Unku*. Ein Roman für Jungen und
Mädchen. Berlin: Malik

Sekundärliteratur

- Baumgärtner, Alfred Clemens (1995): *Das Abenteuerbuch*. In: *Kinder- und Jugendliteratur*.
Ein Lexikon. Hg. von Franz, Kurt / Lange, Günter / Payrhuber, Franz-Josef. Losebl.-Slg.
Meitingen, S. 1–18
- Brentzel, Marianne (1992): *Nesthäkchen kommt ins KZ*. Eine Annäherung an Else Ury,
1877–1943. Zürich [u. a.]
- Brunken, Otto (2008): *Werkprofil*. Neues Kasperl-Theater von Franz von Pocci. In:
Brunken, Otto / Hurrelmann, Bettina / Michels-Kohlhage, Maria / Wilkending,
Gisela (Hg.): *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur*. Von 1850 bis 1900.
Stuttgart [u. a.], Sp. 260–267
- Buck-Morss, Susan (1988): »Verkehrte Unsichtbare!« Walter Benjamins Radiovorträge.
In: Doderer, Klaus (Hg.): *Walter Benjamin und die Kinderliteratur*. Aspekte der
Kinderkultur in den zwanziger Jahren. Mit dem Katalog der Kinderbuchsammlung.
München [u. a.], S. 93–101 [Jugendliteratur – Theorie und Praxis]
- Elfert, Brunhild (1985): *Die Entstehung und Entwicklung des Kinder- und Jugendfunks
in Deutschland von 1924 bis 1933 am Beispiel der Berliner Funk-Stunde AG*.
Frankfurt/M. [u. a.] 1985 [Europäische Hochschulschriften; Reihe 40: Kommunika-
tionswissenschaft und Publizistik; 3]. Zugl.: Münster, Univ., Diss. 1984
- Fritz, Jürgen (1992): *Spiele als Spiegel ihrer Zeit*. Glücksspiele, Tarot, Puppen, Videospiele.
Main [Edition Psychologie und Pädagogik]
- Fröse, Egbert (1988): *Jugendschriften und Jugendschriftentheorie in der Zeit der
Weimarer Republik: Zur Ideologie eines literarischen Genres in den Jahren
1918–1933*. Wuppertal, Univ./GH, Diss.
- Halefeldt, Horst O. (1997): *Sendegesellschaften und Rundfunkordnungen*. In: Leonhard,
Joachim-Felix (Hg.): *Programmgeschichte des Hörfunks der Weimarer Republik*.
Bd. 1. München, S. 23–352
- Helke, Fritz (1937): *Die Jugendschrift*. Erziehung und Ausrichtung. In: *Kritische Gänge*,
Jg. 6 vom 12.9., S. 1–2
- Hopster, Norbert (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*. Teil 1 u. 2.
Unter Mitarb. von Joachim Neuhaus. Frankfurt/M. [u. a.] [Kinder- und Jugendkultur,
-literatur, -medien; 74]
- Josting, Petra (1995): *Der »Jugendschrifttums-Kampf« des Nationalsozialistischen
Lehrerbundes*. Hildesheim [u. a.]. Zugl.: Bielefeld, Univ., Diss., 1994
- Josting, Petra / Fähnders, Walter (2005) (Hg.): »Laboratorium Vielseitigkeit«. Zur Literatur
der Weimarer Republik. Bielefeld

- Kaulen, Heinrich (2000): Karin Michaelis – eine Wegbereiterin der modernen Mädchenliteratur. In: Barthel, Henne (Hg.): Aus »Wundertüte« und »Zauberkasten«. Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinz-Jürgen Kliewer. Frankfurt/M., S. 349–359
- Karrenbrock, Helga (1995): Märchenkinder – Zeitgenossen. Untersuchungen zur Kinderliteratur der Weimarer Republik. Stuttgart 1995. Zugl.: Osnabrück, Univ., Diss. 1993
- Karrenbrock, Helga (2012 a): Märchen. In: Hopster, Norbert (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik. Teil 1 u. 2. Unter Mitarb. von Joachim Neuhaus. Frankfurt/M. [u. a.], S. 359–384 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur, -medien; 74]
- Karrenbrock, Helga (2012 b): Großstadttromane für Kinder. In: Hopster, Norbert (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik. Teil 1 u. 2. Unter Mitarb. von Joachim Neuhaus. Frankfurt/M. [u. a.], S. 207–227 [Kinder- und Jugendkultur, -literatur, -medien; 74]
- Messerli, Alfred (2008): Vom Thüringer Wald zur Berliner Funk-Stunde. Die Märchen-erzählerin Lisa Tetzner zwischen primärer und sekundärer Oralität. In: Schmitt, Christoph (Hg.): Erzählkulturen im Medienwandel. Münster [u. a.], S. 55–74
- Müller-Uwe-Lothar (1988): Radau im Rundfunk: Walter Benjamins Kasperl. In: Doderer, Klaus (Hg.): Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren. Mit dem Katalog der Kinderbuchsammlung. München [u. a.], S. 113–120 [Jugendliteratur – Theorie und Praxis]
- Nowak, Anja (2017): Hör-Abenteuer. Walter Benjamins Rundfunkgeschichten für Kinder. In: Eming, Jutta / Schlechtweg-Jahn, Ralf (Hg.): Aventure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne. Göttingen, S. 201–216 [Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit – Transatlantic Studies on Medieval and Early Modern Literature and Culture (TRAST); 7]
- Schiller-Lerg, Sabine (1984): Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis. München (Rundfunkstudien; 1). Zugl.: Karlsruhe, Univ., Diss., 1981
- Schiller-Lerg, Sabine (1988): Am Mikrofon: Der neue Erzähler Walter Benjamin. In: Doderer, Klaus (Hg.): Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren. Mit dem Katalog der Kinderbuchsammlung. München [u. a.], S. 102–112 [Jugendliteratur – Theorie und Praxis]
- Taube, Gerd (1995): Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer »Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels«. Tübingen [Theatron; 14]
- Weber, Annemarie (2020 a): Der Kinder- und Jugendfunk von 1924 bis 1945. In: Josting, Petra / Illies, Marlene A. / Preis, Matthias / Weber, Annemarie (Hg.): Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund 1900–1945. Stuttgart, S. 45–75 [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 3]
- Weber, Annemarie (2020 b): Funkheinzelmännchen. Die multimediale Karriere einer Hörfigur. In: Josting, Petra / Illies, Marlene A. / Preis, Matthias / Weber, Annemarie (Hg.): Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur im Medienverbund 1900–1945. Stuttgart, S. 181–212 [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 3]
- Wegner, Manfred (2019) (Hg.): Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900–1945. München
- Weiss, Harald (2014) (Hg.): 100 Jahre Biene Maja – vom Kinderbuch zum Kassenschlager. Heidelberg
- Weißer, Erich (1936): Schulausgaben über Friedrich den Großen. In: Jugendschriften-Warte, Jg. 41, S. 65–69

Wittenbrink, Theresia (1997 a): Rundfunk und literarische Tradition. In: Leonhard, Joachim-Felix (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks der Weimarer Republik. Bd. 2. München, S. 996–1097

Wittenbrink, Theresia (1997 b): Zeitgenössische Schriftsteller im Rundfunk. In: Leonhard, Joachim-Felix (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks der Weimarer Republik. Bd. 2. München, S. 1098–1195

Kurzvita

Petra Josting, Prof. Dr., ist Hochschullehrerin für Germanistische Literaturdidaktik sowie Kinder- und Jugendliteratur an der Universität Bielefeld/LiLi-Fakultät und Direktorin der Bielefeld School of Education (BiSEd). Forschungsschwerpunkte: Kinder- und Jugendliteratur, Literatur- und Mediendidaktik.

Kindsein – Erinnern – Erzählen

(Selbst-)Beschreibungen von Kindheiten in ›Wendezeiten‹ in erinnerungskultureller und generationeller Perspektive¹

UTE DETTMAR

Recalling and Retelling Childhood

The (Self)Depiction of Childhood during German Reunification
from Memory Culture and Generational Viewpoints

Ever since the Peaceful Revolution paved the way for the reunification of Germany in 1990, texts and media for children and young adults have depicted these historical events from a range of narrative and generational viewpoints. This article addresses forms of childhood remembrance of this era of radical political and social upheaval in East Germany, focussing on autobiographical texts and media (essays and comics) as well as novels and stories. These are discussed through the lens of memory studies with respect to individual and collective identity and memory construction, and as functions of intra- and intergenerational communication. Using selected examples and with reference to the categories of the novel of remembrance and the novel of memory, the article identifies narrative strategies and image–text relationships employed to recall the events preceding and following German reunification. It shows how texts filter, interpret and condense individual memories, and link these to generational memory, and how they may ultimately be seen as contributions to communicative memory.

Sich selbst erinnern – Erinnern ans Kindsein, Erzählen vom Kindsein

»Erinnerungen aus der Kindheit kann man doch nur haben, wenn man selbst kein Kind ist« (de Velasco 2013, S. 10) – so kommentiert die 13-jährige homodiegetische Erzählerin Nini im Roman *Tigermilch* das Auftauchen einer ersten bewussten »richtige[n] Kindheitserinnerung« (ebd.). Angesprochen ist damit der zunächst paradox anmutende Zusammenhang von Kindsein und Erinnern. Sich selbst im umfassenderen Sinn daran zu erinnern, wie es ist, ein Kind zu sein, gehört zu den Fähigkeiten, die Kindern nicht zugesprochen werden. Die Kindheit gilt als das Lebensalter, in dem man ganz bei sich ist, in dem alles gegenwärtig und vieles möglich ist. Pläne und Perspektiven richten sich in die offene Zukunft, im Rückblick über Erinnerungen zu verfügen und sie als Teil der eigenen Biografie zu begreifen, wird selbst zum Zeichen der Differenz: ein Indiz dafür, dass die Kindheit bereits an ihr Ende gekommen ist.

Sowenig Erinnerungen eine Rolle für Kinder selbst zu spielen scheinen, so wichtig ist das Erinnern an das Kindsein in psychologischer, (auto-)biografischer, generationeller und kultureller Perspektive, seitdem die Kindheit als ein eigenes und prägendes Lebensalter im 18. Jahrhundert verstärkt in den Blick geraten ist. Sich in Gesprächen, Tagebüchern,

¹ Der Beitrag ist zuerst in dem von Carolin Führer herausgegebenen Band *Die andere deutsche Erinne-*

rung (2016) erschienen. Für die vorliegende Publikation wurde er überarbeitet und aktualisiert.

Autobiografien und Romanen erzählend und schreibend auch der Kindheit als einem wichtigen Kapitel der Lebensgeschichte zu widmen und diese so rückblickend, von ihren Anfängen und Anlagen her zu deuten, gehört zu den »bürgerliche[n] Technologien des Selbst« (Reckwitz 2006, S. 155).

Vorstellungen von Souveränität und Selbsterkenntnis, die mit der Identitätskonstruktion des sich selbst erforschenden und begreifenden autonomen Subjekts verbunden waren, sind mit der grundsätzlichen Infragestellung dieses Subjektbegriffs inzwischen abhandengekommen. Dass die (individuelle und kollektive) Erinnerung von der Gegenwart ausgeht, entsprechend auswählt und, in Wechselwirkung mit den sich verändernden gesellschaftlich virulenten Narrativen, mit Sinn versieht, ist ein Topos der interdisziplinären Gedächtnisforschung. Die autobiografische Forschung (vgl. Wagner-Egelhaaf 2000) hat zudem die produktive Rolle von Sprache, Schrift und Erzählung für diese Form der Identitätskonstruktion hervorgehoben und diese so diskursiv verankert.

Formen und Medien der Selbstreflexion und Selbstdarstellung bleiben bedeutsam. Nicht nur, um sich selbst zu vergegenwärtigen und sich dabei im Spannungsfeld von (lückenhaftem) Erinnern und (deutendem) Erzählen rückblickend selbst zu erfinden, sondern auch als Medien der Kommunikation über Vergangenheiten. Erinnerungen an und Erzählungen von Kindheiten schreiben sich in spezifischen Formen ein in das »kollektive Gedächtnis«², mit dem sich Gesellschaften ihrer Geschichte(n) versichern. Die Aktualität von Erinnerungsliteratur macht nicht zuletzt der »*memory boom*« (Gansel 2009, S. 18 [Hervorhebung im Original]) deutlich, den Gansel nach 1989 vermerkt hat. Zu diesem Boom trägt nicht nur die Literatur bei, die Nationalsozialismus und Holocaust thematisiert, sondern auch Texte, die, insbesondere zu den Jahres- und Gedenktagen von 20, 25 und 30 Jahren Friedlicher Revolution und Mauerfall, von Kindheit und Jugend in der DDR erzählen. Zu Wort melden sich insbesondere Autor:innen, die der Generation der sogenannten »Wendekinder« bzw. der »Dritte[n] Generation Ost« (Hacker u. a. 2013) zugehören, also der Jahrgänge der 1970er- und frühen 1980er-Jahre, die das Ende der DDR am Ende – und angesichts der nachhaltigen Umbrüche – häufig auch als Ende der Kindheit erlebt haben. Die zum »Generationengedächtnis« (Assmann 2001, S. 37) der überindividuellen Erlebens- und Deutungshorizonte gehörenden Erfahrungen von zugleich biografischen und zeithistorischen Umbrüchen machen die Texte, die auf diese so geprägten Kindheiten zurückschauen, als Erinnerungsmedien in ihren jeweiligen Reflexionshorizonten interessant. Wie hier Vergangenheit wahrgenommen, was in diesen Texten erzählt wird, soll zunächst im Zusammenhang von individueller und kollektiver Identitätskonstruktion sowie in den intra- und intergenerationellen Verständigungsfunktionen diskutiert werden. Rückblicke von Autor:innen dieser Generation finden sich vor allem in essayistischen Formen; darüber hinaus hat sich der Comic als ein wichtiges Medium etabliert, um (eigene) Kindheitserlebnisse zu gestalten. Diese Kindheitsepisoden und -zeichnungen sollen entlang ausgewählter Beispiele als spezifische Beiträge zur literarisch-medialen Erinnerungsreflexion in den Blick genommen und in ihren bimedialen, Text und Bild in Bezug setzenden Möglichkeiten der Darstellung von Geschichte und Erinnerung diskutiert werden.

2 Zugrunde liegt ein weiter Gedächtnisbegriff, den Erll im Anschluss an die kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien von Jan und Aleida Assmann folgendermaßen definiert: »Das »kollektive Gedächtnis« ist ein Oberbegriff für all jene Vorgänge organischer,

medialer und institutioneller Art, denen Bedeutung bei der wechselseitigen Beeinflussung von Vergangenheitem und Gegenwärtigem in soziokulturellen Kontexten zukommt.« (Erll 2005, S. 5 f.)

Die spezifische Kinder- und Jugendliteratur trägt mit ihren Geschichtsbildern und »Vergangenheitsversionen« (Erl 2005, S. 158) auf ihre ganz eigene Art und Weise zur kollektiven Sinnverständigung über die jüngere deutsch-deutsche Vergangenheit bei. Texte aus diesem Feld berühren sich mit den zeithistorischen Horizonten der Kindheitserinnerungen der ›dritten Generation Ost‹, unterscheiden sich allerdings in Rahmenbedingungen, Formen und Intentionen. Die Kinder- und Jugendliteratur stellt in erinnerungskulturellem Zusammenhang ein spezifisches »Zirkulationsmedium« (ebd., S. 158 ff.) dar. Sie vermittelt als ein Medium der intergenerationellen Kommunikation nachfolgenden Generationen, die selbst keine eigenen Erinnerungen an die zeithistorischen Ereignisse haben, Geschichte(n). Wie hier die jüngere deutsche Vergangenheit verhandelt wird und welche Entwicklungen sich abzeichnen, wird im zweiten Teil des Beitrags an ausgewählten Beispielen diskutiert.

Erinnerung an Kindsein am Ende der DDR im Generationengedächtnis – Kindheit archivieren

Die oben angesprochenen Texte der jüngeren »dritten« ostdeutschen Generation erzählen von Kindheiten in der ausgehenden DDR und verarbeiten dabei eigene Erfahrungen als gemeinsame Generationenerfahrungen. Ewers bezeichnet diese Texte als »kollektiv-biographische Narrative« (2010, S. 144), denen es nicht so sehr um die »eigene Biographie in ihrer Besonderheit« gehe, sondern um die »Veranschaulichung eines Generationenprofils« (ebd.). Erzählt wird in einigen Fällen daher auch im Kollektivsubjekt des »wir«, das sich als »Communal Voice« (Gansel 2009, S. 27) dieser Erfahrungsgemeinschaft zu Wort meldet. Jana Hensels wirkmächtiger und kontrovers diskutierter Text *Zonenkinder* (2002) hat für die Darstellung der ostdeutschen Kindheit den Auftakt gemacht; der Text erschien zugleich als (jüngeres) Gegenstück zu Florian Illies' erfolgreicher Selbstbeschreibung der *Generation Golf* (2000).³

Moritz Baßler hat auf die Archivierungsfunktionen der sogenannten Popliteratur aufmerksam gemacht und die »Generationenessays« von Illies und Hensel in diesen funktionalen Zusammenhang gestellt. Diese Texte erfassen entlang von typischen, wiedererkennbaren Gegenständen, die zur Kindheit gehören, die »Enzyklopädie einer Kultur« (Baßler 2009, S. 117), eine Phänomenologie von Kindheitsikonen, Alltags- und Konsumwelten, die wiedererkennbare Erinnerungen auslösen und abrufbar machen. Ging es Hensel darum, die verschwindende Kindheitserinnerung festzuhalten, sie ins kollektive Gedächtnis einzuschreiben und den westdeutschen Generationenmanifesten entgegenzusetzen, so gibt es mittlerweile auch Texte, die eine Doppelbelichtung von Kindheiten in Ost und West vornehmen und beide Perspektiven in Kommunikation miteinander treten lassen. Der 2014 erschienene Band *Drüben und Drüben* schließt an die inzwischen zahlreich erschienenen essayistisch-archivierenden Kindheitsdeskriptionen an.⁴ Die beiden Schriftsteller Jochen Schmidt (Jg. 1970) und David Wagner (Jg. 1971) erzählen in dem für dieses Genre charakteristischen, zwischen Selbstironie und Affirmation changieren-

³ So Jana Hensels nachträgliche Selbstpositionierung ihres Texts. Vgl. hierzu Kraushaar (2004, S. 94).

⁴ Das Spektrum der Texte reicht dabei von kritisch-reflektierender Auseinandersetzung mit Kindheit und Jugend (zum Beispiel Bisky 2004, Ide 2007), teils auch mit grotesk- und tragikomischen Zügen –

etwa bei Hein 2001 und Rusch 2003 – bis hin zu den jahrgangsbezogenen Anekdotensammlungen wie den Geschenkbuch-Reihen *Unsere Kindheit in der DDR* (2009 ff.) oder *Wir vom Jahrgang ... Aufgewachsen in der DDR* (2008 ff.).

den Erzählgestus ihre ost- bzw. westdeutsche Kindheit. Das Buch ist im zweifachen Wort-sinn ein ›Wendebuch‹: Es lässt sich – zumindest in der Originalausgabe – von zwei Seiten her aufschlagen und folgt dann zunächst einer der beiden Perspektiven, »links oder rechts der innerdeutschen Grenze« (Klappentext), die am 9. November 1989 in der Mitte des Buches sinnigerweise zusammenkommen. Entlang von Stichwörtern wie »Kinderzimmer«, »Wohnzimmer«, »Spielplätze«, »Ferien«, die assoziativ mit Erinnerungen versehen werden, entstehen Einblicke in Kindheitskultur und -landschaften der 1980er-Jahre, in Familienalltag, Wohnwelten, in Konsumpraxen, Unterhaltungs- und Sprechweisen, die in der Rückschau anschaulich wieder aufleben. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede sind in diesen Doppelpor-träts in präzise beobachteten und (ironisch) vermerkten Details, auch an (fehlenden) Marken-zeichen abzulesen: *Lustige Taschenbücher*, Lego, Playmobil hier, *Alfons Zitterbacke*, Märchenaufnahmen, Metallbaukasten dort – eine »[zweigeteilte] Welt in ›von hier‹ und ›von drüben‹« (Schmidt/Wagner 2014, S. 82), mit Schnittmengen und Hierarchien: Die Ordnung der Dinge manifestiert sich in der Wertschätzung der raren Westprodukte, die in der ostdeutschen Kindheitswelt ihren Platz als Statussymbole hatten. Diesem Grundprinzip der Parallelführung zweier ost- und westdeutscher Kindheitsgeschichten folgt auch das strukturell ähnlich aufgebaute Bilderbuch *Hübendrüben. Als deine Eltern noch klein und Deutschland noch zwei waren* (Gehm/Klein 2018). Entlang der fiktiven Biografien der in den 1980er-Jahren in Ost und West aufwachsenden Cousin:en Max und Maja werden auf jeder Doppelseite Alltags-szenen, Freizeit-, Familien- und Kinderkultur einander gegenübergestellt. Auch hier werden jeweils ikonische Requisiten (Schul- und Zuckertüte; *Pelikan-* und *Heiko-Füller*, *Micky Maus*-Hefte und *Abrafaxe*-Comics) als Erinnerungsstücke ins Bild gesetzt. Diese Bedeutung von Gegenständen für das kindliche Erinnern nutzt auch Mawil in der Ein-stiegssequenz seines autobiografischen Comics *Kinderland* (2014). Seine Erinnerung an die Kindheit in der DDR beginnt nicht zufällig mit einem Blick in das Kinderzimmer: Wir sehen das Ost-Sandmännchen in Großaufnahme, an seiner Seite, noch zur Hälfte im Bild, Schnatterinchen, auf dem Schreibtisch liegt eine Ausgabe der Zeitschrift *Mosaik*, im Regal Schlümpfe, Tipp-Kick- und Indianerfiguren, an der Tür ein Filmplakat der Olsenbande sowie ein Alf-Aufkleber.

Die Kindheitsausstattung ist die Requisitenkammer der Erinnerung, die gesammelten Dinge, mit denen die Kindheitswelt eingerichtet und angereichert wird, fungieren als »mediale cues« (Erl 2005, S. 138), mit denen sich Erinnerungen, Emotionen, Bedeutungen, Stimmungen verbinden und abrufen lassen und die mitunter auch ein – aus dem Abstand des Erzählten – Staunen darüber auslösen, was einmal so wichtig war. Die literarische Wiederentdeckung hat so gedächtnis- und identitätsstützende Funktionen, auch für eine generationenspezifische Erinnerungsgemeinschaft, die sich so ihr Bild von Kindheit zusammensetzen kann. Die Einblicke in Kindheitsepisoden und Alltagswelten sind jedoch darüber hinaus Verweissysteme, die auf die familiäre Herkunft, die gesellschaftlichen sowie politischen Bedingungen des Aufwachsens referieren. Gezeigt wird, ohne dies allerdings aus dem späteren Mehrwissen heraus auszudeuten, wie es war, zu einer Zeit in einer bestimmten Welt Kind zu sein: bei David Wagner und Jochen Schmidt im bürgerlichen Milieu – im »nivellierten Mittelklasseparadies« (Schmidt/Wagner 2014, S. 47) bei Bonn bzw. im Plattenbau in Berlin-Buch. Die Archive sind so auch sozial- und mentalitätsgeschichtlich aussagekräftig, zum Beispiel in Jochen Schmidts lakonischen Beschreibungen des Schulalltags im Osten oder wenn in den Erinnerungen Vorahnungen aufkommen, die über heile Kindheitswelten hinausführen: »Manchmal bekam ich beim Einschlafen plötzlich ein Würgen in der Kehle, weil ich an die unangenehme

Realität denken musste, die Pflichten, die das Erwachsenwerden auf mich zurollte, wie ein Gletscher Geröll: Mit 18 musste man Arbeiten gehen. [...] Und nach der Schule die Armee« (ebd., S. 18). So finden sich in der Sammlung weiterhin Passagen, die über ein Beschreiben hinausgehen und in kurzen reflektierenden Einschüben Erlebnisse kommentieren und die Kind- und Jugendperspektive verlassen. Dazu gehören Abschnitte, in denen die früheren an- und hingenommenen Weltbilder von Ost und West aufgebrochen und in ihrer prägenden Wirkung reflektiert werden. Wagner denkt beispielsweise darüber nach, welche (Feind-)Bilder und Ansichten er von der DDR, »dem Reich des Bösen, [...] dem Schattenreich der Halbtoten« (ebd., S. 137), im Kopf hatte, wie gleichgültig ihm diese scheinbar ganz andere Welt, das »Paralleluniversum« (ebd., S. 135), war, von der Jochen Schmidt nur ein paar Seiten später oder – je nach Einstieg in die Lektüre – früher erzählt. Die deutsch-deutsche Rückschau füllt so die Lücken der mentalen Landkarte von der anderen deutschen Kindheit mit Details. Ebenso verfährt das Bilderbuch *Hübendrüben* (Gehm/Klein 2018) mit seiner anschaulichen Gegenüberstellung ost- und westdeutscher Kindheiten in den 1980er-Jahren.⁵ Im letzten Teil des Bilderbuchs wird diese Fokussierung auf die geteilte Kindheit aufgebrochen, um die Hintergründe der getrennt verlaufenden Familiengeschichte zu erklären. Im Rückblick wird im Zeitraffer die Geschichte der deutschen Teilung erzählt; entlang von Bildern und kurzen Kommentaren werden Einblicke gegeben in die Geschichte des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkriegs, von Mauerbau, Kaltem Krieg und Systemkonkurrenz bis hin zu Friedlicher Revolution und Mauerfall. Diese Vorgeschichte ordnet die zuvor ins Bild gesetzten alltagsorientierten, generationenspezifischen Kindheitserinnerungen in größere Zusammenhänge ein. Das kommunikative Gedächtnis erweitert sich mit der Geschichtsvermittlung hin zum kollektiven Gedächtnis. Auch hier wird jedoch das Prinzip der doppelten Perspektive auf die Geschichte aufrechterhalten und damit eine einseitige Darstellung vermieden. Das Bilderbuch bringt so ost- und westdeutsche Perspektiven zusammen, es weist zudem ein intergenerationelles Kommunikationspotenzial auf. In der gemeinsamen Lektüre können Kindheiten der Elterngeneration wieder- oder neu entdeckt und in historische Zusammenhänge gestellt werden; das Bilderbuch kann zum Anlass werden, Geschichte zu vergegenwärtigen, zu erzählen, zu befragen, und so als Medium des intergenerationellen kommunikativen Gedächtnisses fungieren.

Generationengedächtnis – Generationenkommunikation

Die angesprochenen, in Ost und West erschienenen essayistischen Texte sind demgegenüber als Medien intragenerationeller Verständigung angelegt. In auffälliger Weise nähern sich die Perspektiven hier in der sprachlichen Form an: Es wird in ähnlicher Tonlage von Kindheitsidyllen ohne größere Brüche und Dramen erzählt. »Umbrüche und Verletzungen«, so kommentiert Robert Ide diese Tendenz zur ostwestdeutschen »Generationengleichung« »kommen [...] kaum vor« (Ide 2007, S. 70). In solchen Kindheitserinnerungen kann der Versuch stecken, sich rückblickend auf dem Fundament eines imaginären Kindheitsglücks zu stabilisieren, zumal in Zeiten zunehmender Unübersichtlichkeit. Mit Blick auf die angesprochenen Erinnerungen der »Wendekinder« mag dies auch damit zu tun haben, dass es sich um eine Generation und um Milieus handelt, die von den Beschränkungen und Repressionen, die das (weitere) Leben in der DDR mit sich hätte bringen können, noch nicht entscheidend betroffen waren (vgl.

5 Vgl. hierzu ausführlich Drogi 2021.

Gansel 2014, S. 63). »Die DDR war gestorben, bevor sie uns in ein Leben voller Verbote stecken konnte« (Bangel 2014, S. 15), so formuliert es der Autor Christian Bangel (Jg. 1979). Doch auch er erinnert sich an die Zeit des Umbruchs, die nicht nur von neuen Freiheiten, sondern auch von tiefgreifender Verunsicherung und Existenzängsten geprägt war. So sind die Erinnerungen an das Kindsein dieser jüngeren, (p)ostwestdeutschen Generation inzwischen vielstimmiger geworden; in Abgrenzung zu den phänomenologisch-deskriptiven Bestandsaufnahmen vergleichsweise unbeschwerter Kindheiten in der DDR sind weitere Texte und andere »Vergangenheitsversionen« (Erl 2005, S. 158) entstanden, die auch den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen Konturen geben: Claudia Rusch, die im oppositionsnahen Milieu aufgewachsen ist, erzählt von ihrer ironisch so genannten *Freie[n] deutsche[n] Jugend* (2005) in ausgewählten tragi- und groteskkomischen Szenen, die das Politische im Privaten erfahrbar machen. Neben den archivierenden Texten hat sich die »Dritte Generation Ost« (Hacker u.a. 2013) inzwischen verstärkt mit Diskussionsbeiträgen zu Wort gemeldet, die vom Aufwachsen erzählen, nicht um die Vergangenheit zu fassen und festzuhalten, sondern um, von den Erinnerungen ausgehend, über bis heute wirkende Prägungen in Kindheit und Jugend nachzudenken und die Bedeutungen solcher Erfahrungen auch im Generationenzusammenhang zu reflektieren.

Bereits Jana Hensel spricht von ihrer Generation als einer, die sich angesichts der rasanten Veränderungen und erlebten Identitätsbrüche »im Verschwinden« selbst erfinden musste: »Das einzige Kontinuum unseres Lebens aber mussten wir selbst erschaffen: Das ist unsere Generation« (Hensel 2004, S. 160 f.). Zum »Generationengedächtnis« (Assmann 2001, S. 37) des überindividuellen Erfahrungs- und Deutungshorizontes gehören so nicht nur die neuen sich eröffnenden Perspektiven im vereinten Deutschland, sondern prägende Erfahrungen von Neu- und Selbstorientierung, von Verlust und Verunsicherung. In soziologischer Perspektive ist die Generation der »Wendekinder« als »Generation der Unberatenen« (Lindner 2006) bezeichnet worden; geprägt insbesondere auch von einer Situation, in der Autoritäten, vor allem die Eltern, die sich unter den neuen Bedingungen selbst erst zurechtfinden müssen, als Orientierung und Halt wegfielen. Clemens Meyer erzählt in seinem Roman *Als wir träumten* (2006), der den Alltag einer sich durchs Leben schlagenden Jugendclique im Leipzig der Nachwendzeit szenisch verdichtet, von solchen Brüchen.

Auch in den hier diskutierten Essays kommen diese Erfahrungen zur Sprache. Robert Ides Text *Geteilte Träume. Meine Eltern, die Wende und ich* (2007) spielt auf die sich so konstituierende Generationendifferenz bereits im Titel an und reflektiert die unterschiedlichen Erfahrungshorizonte und Lebensperspektiven auch im Text selbst. Zu den von dieser Generation wiederholt formulierten Erfahrungen gehört, dass die Eltern über ihre Vergangenheit wie über die Schwierigkeiten des Neuanfangens schweigen, das »Familiengedächtnis«⁶ also bezeichnende Lücken aufweist. So haben die Texte, die in ihrem Reflexionshorizont verschiedene Generationen mit ihren Erfahrungen einbe-

6 Zum Familiengedächtnis Welzer 2001 und Keppler 2001.

7 In anderer Form, mittels einer fantastischen Zeitreise, wird diese Generationendifferenz in Ina Rakis Roman *In einem Land vor meiner Zeit* (2012) überbrückt. Die Protagonistin Alina wacht am Vorabend ihres Geburtstags in Gestalt ihrer jugendlichen Mutter in der DDR im Jahre 1984 auf und erlebt

so im Body-Switch die damaligen Verhältnisse exemplarisch noch einmal mit. Das fantastische Motiv der Zeitreise verweist implizit auf eine Problematik, die sich in der Realität stellt: die Schwierigkeiten der Generationen, die unter sehr unterschiedlichen Rahmenbedingungen aufgewachsen sind, sich über Erinnerungen und Erfahrungen zu verständigen.

ziehen, besondere Bedeutung für das »kommunikative Gedächtnis«, also für das (Mit-)Teilen persönlicher Erinnerungen.⁷ Die angesprochene »Dritte Generation Ost« ist mit entsprechenden Intentionen als ein Netzwerk gegründet worden, das sich nicht nur auf die Suche nach Spuren der eigenen Generation begibt. Erklärtes Ziel ist es, in Publikationen und Projekten die Möglichkeit eines Erfahrungsaustauschs zu schaffen, der jenseits von nostalgischer Verklärung und politischer Funktionalisierung Reflexionen ermöglicht, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ins Gespräch bringen können. Prägende Erfahrungen sollen ins kollektive Gedächtnis eingebracht werden, um im Austausch weiter wirken zu können.⁸ In diesem Kontext betont die Generation der »Wendekinder« ihre »Vermittlerrolle«, auch hin zu den nachfolgenden Generationen, die selbst keine Erinnerungen an die DDR haben. Das Beharren auf dem Erzählen der eigenen Geschichte, das Offen- und Lebendighalten dieser Erinnerungen an das Kindsein in einem verschwundenen Land und an das weitere Aufwachsen in einer anderen Gesellschaft, wird hier als vielstimmiger Erfahrungs- und Deutungshorizont konturiert, der insbesondere in Zeiten der gesellschaftlichen Transformationsprozesse Relevanz beansprucht.

Auf interessante Weise setzt die um oder nach 1989 geborene Generation, für die die ostdeutsche Herkunft nach wie vor identitätsstiftend ist, dieses Projekt fort. *Nachwendekinder. Die DDR, unsere Eltern und das große Schweigen* (2019) – unter diesen Titel hat der 1989 geborene Journalist Johannes Nichelmann seinen Text gestellt. Er geht hier von einem ähnlichen Befund wie die »Dritte Generation Ost« aus: der Erfahrung des Schweigens seiner Eltern über das eigene Leben in der DDR, von dem allenfalls Anekdotisches zu hören war. Er habe das Gefühl, so Nichelmann, »dass die DDR entweder ein vierzig Jahre lang andauernder Sommerausflug an den See oder ein niemals enden wollender Aufenthalt im Stasi-Knast war« (Nichelmann 2019, S. 8). Nichelmann benennt hier diejenige Spannung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, die in soziologischen Studien als charakteristisch für das Sicherinnern an die DDR beschrieben worden ist. Während demnach im Familiengedächtnis tendenziell eher positive Erinnerungen gepflegt werden, ist das von Medien und Politik geprägte Bild stärker dem Narrativ des Unrechtsstaates verpflichtet.⁹ Von dieser Erfahrung ausgehend sucht Nichelmann das Gespräch: Er befragt Freunde, Gleichaltrige, Eltern und Familie nach deren Biografien und Erfahrungen, spricht mit Soziologen und Zeithistorikern und setzt aus Gesprächen, Interviews, Geschichten, Erinnerungen und Reflexionen ein vielstimmiges Dokument der »Nachwendekinder« und ihrer Prägungen zusammen. Erinnern, Erzählen, Identitätskonstruktion und generationelle Verständigung bzw. Verständigungsversuche spielen auch hier auf vielschichtige Weise zusammen.

Kindheit ins Bild setzen – autobiografiebasiertes Erzählen und Erinnern im Comic

Dass der Comic – häufig unter dem Label »Graphic Novel« – mit seinen spezifischen bimedialen Möglichkeiten einen wichtigen Beitrag im skizzierten Kontext der erzählten autobiografischen bzw. autobiografiebasierten Kindheitserinnerungen an das Aufwachsen in der DDR liefern kann, ist bereits am Beispiel von Mawils (d. i. Markus Witzel)

⁸ Vgl. hierzu <http://netzwerk.dritte-generation-ost.de/>.

⁹ Vgl. Spinner 2016. Spinner bezieht sich auf den Zeithistoriker Martin Sabrow, der zwischen

»Diktaturgedächtnis«, »Arrangementgedächtnis« und »Fortschrittsgedächtnis« unterscheidet. Diese unterschiedlichen Formen konkurrieren, so Sabrow, auch in den Erinnerungsdiskursen über die DDR.

Kinderland (2014) angeklungen. Die Comics gehen dabei über die angesprochenen Formen, Kindheitserinnerungen als generationelle Erfahrungen zu beschreiben und zu kommunizieren, hinaus. Mit den medienspezifischen Möglichkeiten dieser hybriden Form des Erzählens in Bild und Text kommen andere Erzählweisen, Perspektiven und Reflexionsformen ins Spiel (vgl. Dollhäubl 2009).

Carsten Gansel hat in seinen Arbeiten zur *Rhetorik der Erinnerung* (2009) aus narratologischer Perspektive unterschiedliche Formen systematisiert, in denen literarische Erinnerungen zwischen den Positionen von Erinnerndem und Erinnertem inszeniert werden können. Der Comic mit seinen medialen Möglichkeiten des Erzählens in Text und Bild hat in diesem Zusammenhang spezifisches erzählerisches Potenzial. »Die dualen Ebenen von Bild und Text eröffnen das Spielfeld für differenzierte Erzählkonstruktionen, denn innerhalb eines Panels können über den kommentierenden Blocktext, die Dialoge der Sprechblasen und das gezeichnete Bild verschiedene Zeitebenen parallel dargestellt werden« (Stemmann 2014, S. 21). So manifestiert sich in Nadja Buddes Graphic Novel *Such dir was aus, aber beeil dich!* (2009)¹⁰ die Distanz zur Kindheit in den kurzen einleitenden Textblöcken, während auf der Bildebene assoziativ Kindheitsszenen dargestellt werden. Erinnerungsprozesse werden hier auch auf der Bildebene reflektiert: wenn zu sehen ist, wie ein bestimmter Geruch plötzlich die Tür zur Kindheit aufstößt, und ein Querschnitt des erwachsenen Gehirns zeigt, wie »Erinnerungen der Kindernase« im autobiografischen Gedächtnis gespeichert sind (ebd., o. S.). So zeigt sich, dass und wie Gerüche, Bilder, Orte und Worte als Erinnerungsauslöser und -spuren in die Kindheit zurückführen, ohne doch mit ihr identisch zu sein. Auch Flix' zeithistorische Comic-Serie *Da war mal was* (2009), eine Folge von gezeichneten Erinnerungen an DDR, Mauerfall und Friedliche Revolution, die auf Erzählungen verschiedener Zeitzeugen (auch sie mehrheitlich der Generation der »Wendekinder« zugehörig) beruht, setzt den Prozess des Erinnerns selbst ins Bild. Die Comicstrips folgen so der Struktur des »Gedächtnisromans«, die Gansel folgendermaßen beschrieben hat: »Dabei werden in zumeist chronologisch strukturierten Rückblenden die vergangenen Erfahrungen präsentiert und an den aktuellen Prozess des Erinnerns gekoppelt« (Gansel 2009, S. 28). Die vielfarbigen, vielschichtigen ästhetischen Formen, die Flix einsetzt, sind darüber hinaus lesbar als eine Selbstreflexion der Kunst der Erinnerung, sie thematisieren das Fragmentarische, Überformte und Unzugängliche. Etwa, wenn der Akt des Erinnerns als Memoryspiel dargestellt wird, bei dem bestimmte Karten aufgedeckt und andere verdeckt bleiben. Oder wenn die Überlagerung von Erinnerungs- und Medienbildern anschaulich gemacht wird und Fragen danach aufgeworfen werden, wie welche Erinnerungen – bewusst oder unbewusst – intergenerationell weitergeben werden.

Kinderliteratur und Erinnerungskultur

Die zuletzt angesprochenen Fragen führen zu den Geschichten, die nicht nur von Kindheiten handeln, sondern diese auch Kindern erzählen, also ins Feld der spezifischen Kinderliteratur. Die bisher diskutierten Texte und Comics zählen als sogenannte All-Age-Texte zur (intendierten) Jugendlektüre, sie sind so wahrgenommen und teils auch ausgezeichnet worden. Texte, die speziell für Kinder und Jugendliche geschrieben und publiziert werden, werden allerdings in spezifischen Rahmen- und Kommunikations-

¹⁰ Zu den Erzählstrategien siehe auch Budde/Führer 2016.

bedingungen und teils auch mit anderen Intentionen geschrieben. Sie erzählen den nachfolgenden Generationen, die keine eigenen Erinnerungen an diese jüngere Vergangenheit haben, von zeithistorischen Ereignissen und gestalten und vermitteln mit den Geschichten bestimmte Geschichtsbilder. Das Spektrum an Formen und Medien ist inzwischen breit gefächert: Vom Pixi- bis zum Sachbuch, vom Bilderbuch über den realistischen und fantastischen Kinder- bis zum Jugendroman beteiligt sich die Kinder- und Jugendliteratur in erkennbaren Wellen – zunächst relativ kurz nach der ›Wende‹, dann mit deutlichem Abstand zum 20., 25. und 30. Jahrestag des Mauerfalls – an der deutsch-deutschen Erinnerungsproduktion.

Die kinderliterarischen Texte, um die es hier zunächst gehen soll, sind im weiteren Sinn zur sogenannten zeitgeschichtlichen Literatur zu zählen.¹¹ Die Texte spielen durchgängig in der Vergangenheit und erzählen, häufig aus der Perspektive und im Erfahrungshorizont kindlicher Protagonist:innen, von vergangenen Ereignissen. Das Erzählen aus kindlicher Perspektive ist ein kinderliterarisch etabliertes Stilmittel, um Einblicke in die Wahrnehmung, die Subjektivität der Protagonist:innen zu ermöglichen. Diese narrative Strategie wird aber auch eingesetzt, um mittels der kindlichen Identifikations- und Reflektorfiguren historische Ereignisse miterlebbar und nachvollziehbar werden zu lassen. Es geht damit nicht so sehr um das Spannungsverhältnis von subjektivem Erleben und zeithistorischer Bedeutung, sondern um das Zugänglichmachen von Wissen um die Vergangenheit, wobei Deutungen immer mitgeliefert werden. Im hier diskutierten Kontext konzentrieren sich die Darstellungen entsprechend häufig auf zentrale Ereignisse im zeitlichen Umfeld der Friedlichen Revolution, des Mauerfalls und/oder der unmittelbaren Nachwendezeit. Die Kinderfiguren werden zurückversetzt an einschlägige Schauplätze, an denen sich Geschichte zugetragen hat. Die Kindererzählung *Fritzi war dabei* (Schott 2009), die 2019 als Animationsfilm (*Fritzi – Eine Wendewundergeschichte*) adaptiert worden ist, erzählt beispielsweise von den Montagsdemonstrationen in Leipzig, die die kindliche Protagonistin an der Seite ihrer Eltern erlebt. Dass die Protagonistin nicht alles versteht, was sich vor ihren Augen abspielt, gibt zudem Gelegenheit, stellvertretend Fragen zu beantworten und Hintergründe zu vermitteln, die über den Wissenshorizont der Figur – und der Leser:innen – hinausgehen. So werden historisches Wissen und Geschichtsdeutungen vermittelt und kritische Perspektiven auf die DDR, ihre Institutionen und Repräsentanten eröffnet. Die begrenzte kindliche Sichtweise zu erweitern und mit anderen Figuren weitere Perspektiven und Deutungen einzubringen, ist ein erzählerisches Mittel, das kinderliterarisch häufig eingesetzt wird. So sind es im ebenfalls homodiegetisch erzählten Kinderroman *Zweimal Marie* (Petrick 2009) die Lehrerfiguren, die in verschiedenen Musterdialogen die Ereignisse kurz vor dem Mauerfall kommentieren und Bewertungen vornehmen, die häufig den Diskursen der ›offiziellen‹ Geschichtsschreibung folgen.

Die Darstellung der Kinderfiguren ist so nicht auf die individuelle Erfahrung hin angelegt; aus ihrer Perspektive wird stellvertretend und repräsentativ Geschichte vermittelt. Die Autorin Hanna Schott weist im Paratext explizit auf die Recherchen und Interviews mit Kindern hin, die bei den Leipziger Montagsdemonstrationen 1989 in Leipzig dabei

¹¹ Der Terminus »zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur« hat sich in der Kinder- und Jugendliteratur als Oberbegriff für die Texte eingebürgert, die von Ereignissen aus der jüngeren Vergangenheit erzählen, vor allem, aber nicht nur, Nationalsozia-

lismus und Holocaust thematisieren. Aus narratologischer Perspektive setzt sich Gansel (2009, S. 19) kritisch mit diesem Terminus und seiner Definitiongrundlage auseinander.

waren und deren Erlebnisse nun in der fiktiven Augenzeugin Fritzi verdichtet werden.¹² Im Nachwort wird entsprechend auf den »wahren«, das heißt zeithistorischen Kern der Geschichte hingewiesen. Der Text selbst setzt im Sinne von Authentifizierungsstrategien bewusst Realismuseffekte ein: So wird auf Transparente und Plakate verwiesen, die auf den Demonstrationen zu sehen waren; Illustrationen zeigen, wie die Familie vor dem Fernseher die aktuellen Nachrichten verfolgt; die kinderliterarische Erzählung arbeitet Realitätsbezüge ein, um einen Eindruck vom damaligen Geschehen zu vermitteln. In der zeitgeschichtlichen Kinderliteratur findet diejenige Kommunikation zwischen den Ebenen von Gegenwart und Vergangenheit, wie sie für den »Gedächtnisroman« bzw. den »Erinnerungsroman« (Gansel 2009) charakteristisch ist, nicht statt. Dass letztgenannte Erzählverfahren kinderliterarisch kaum aufgegriffen werden, hat, so Gansel, mit der größeren literarischen Komplexität von Texten zu tun, die das Erinnern im »reflexiven Modus« (ebd., S. 38) mit sich bringt:

Eine solche Struktur braucht einen Leser, der eine distanzierte Betrachtung des Dargestellten vornimmt. Er steht vor der Notwendigkeit, aus der Vielzahl der mit- und gegeneinander wirkenden Stimmen selbstständig eine Textkohärenz herzustellen. Dass dies Kindern und Jugendlichen schwer fällt, ist wiederholt betont worden. (Ebd.)

Welche Geschichtsbilder mit und in den Texten geprägt werden, wie die Vergangenheit zwischen Fakten und Fiktionen thematisiert wird und welche normativen Vorstellungen sich hier einschreiben, ist in der Auseinandersetzung mit Kinder- und Jugendliteratur, die als Medium der intergenerationellen Kommunikation implizit oder explizit auch darüber mitentscheidet, was und wie erinnert werden soll, und somit entsprechende Funktionen für das kulturelle Gedächtnis übernimmt, zu diskutieren.¹³ Der Blick insbesondere auf die neuere Jugendliteratur zeigt, dass sich die Möglichkeiten des Erzählens inzwischen weiter ausdifferenziert haben. Das manifestiert sich in der größeren thematischen Bandbreite, etwa in den Texten von Grit Poppe, die von einem lange vergessenen Kapitel der DDR-Geschichte, den Jugendwerkhöfen, erzählt,¹⁴ oder auch in Nachwenderzählungen, die sich nicht auf die Rekonstruktion zeithistorischer Ereignisse konzentrieren. Petra Kaschs Roman *Bye-bye, Berlin* (2009) setzt sich in psychologisch differenzierter Weise mit den unterschiedlichen generationellen Erfahrungen des Umbruchs auseinander und greift damit ein Thema der oben beschriebenen autobiografischen Verarbeitung auf. Manja Präkels' 2018 mit dem Jugendliteraturpreis ausgezeichneten Roman *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017) thematisiert vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen das Aufkommen rechter Jugendkulturen und neonazistischer Gewalt in der Nachwendezeit in Brandenburg. Der Roman erzählt sprachlich pointiert und in atmosphärisch dichten Bildern vom Aufwachsen und Erwachsenwerden in einer Zeit wegbrechender sozialer und familiärer Strukturen, von Kommunikationslosigkeit, Ödnis auf dem Land, von latenter Spannung und von Gewaltausbrüchen. Franziska Gehm variiert dagegen in ihren komisch-fantastischen Romanen *Pullerpause. Im Tal der Ahnungslosen* (2016) und *Pullerpause in der Zukunft* (2019) das erzählerische Mittel der Zeitreise. Im ersten Band reisen Mutter und Sohn versehentlich in die DDR im Jahre 1986, im Fort-

¹² In anderen Texten werden in ebendieser Intention, die Nähe zum Geschehen zu inszenieren, Tagebuchfiktionen inszeniert, zum Beispiel in Barbara Bollwahn's *Der Klassenfeind + ich* (2007).

¹³ Siehe hierzu auch die Beiträge in Führer 2016 sowie Dettmar / Oetken 2010.

¹⁴ Grit Poppe: *Weggesperrt* (2009) und *Abgehauen* (2012).

setzungsband werden die Freunde, die sie dort kennengelernt haben, in die (eigene) Zukunft versetzt.

Der 2014 erschienene autobiografische Text *Tonspur* (Hintze/Krones 2014) ist ein Beispiel dafür, dass erzählerisch komplexere Formen des Erinnerns auch jugendliterarisch aufgenommen werden (können). Der Text erzählt nicht nur auf verschiedenen zeitlichen Ebenen, er reflektiert den Prozess und die Bedeutung des Erinnerns für die (Re-)Konstruktion von Geschichte mit und lässt sich so als »Erinnerungsroman« (Gansel 2014, S. 69 f.) bezeichnen. Dass hier Vergangenheit und Gegenwart in Kommunikation gebracht werden, zeigt sich bereits in der Koproduktion des Textes: Olaf Hintze, der 1964 in Erfurt geboren wurde, erinnert sich an seine Kindheit und Jugend in der DDR, und er tut dies im Gespräch mit der Autorin Susanne Krones (1979 in Amberg geboren), die diese Lebensgeschichte auf- und nachzeichnet. So finden hier ein Generationengespräch und ein Austausch zwischen Ost und West statt. Diese dialogische Form schreibt sich dem Text selbst in mehrfacher Weise ein: Die Gegenwartsebene, von der aus kommentiert, bewertet, eingeordnet wird, auf die aber auch immer wieder vorausgedeutet wird, verbindet sich mit verschiedenen Vergangenheitsebenen: Ausgehend von der Vergegenwärtigung der Fluchterlebnisse im August 1989, führen zahlreiche Rückblenden in die Kindheit und Jugend und erzählen vom Aufwachsen in der DDR. Die Lebensgeschichte wird nicht chronologisch, sondern als vielschichtige und vielstimmige Montage erzählt, bei der sich mit den Zeit- auch die Erzählebenen und -instanzen vervielfältigen: Notizen, Briefe, Kalendereinträge dokumentieren das zeitgenössische Erleben des autobiografischen Erzählers Hintze. Er ist zudem als Gesprächspartner im Text präsent, deutet, bewertet und bezieht so erinnernd Position zu dem, was er erlebt hat. Erst im Rückblick und im Erfahrungshorizont der Gegenwart, so zeigt sich, erlangen vergangene Begegnungen und Erfahrungen Bedeutung, werden Schlüsselerlebnisse und Lebensthemen kenntlich – Freiheit und Bildung konturieren sich in diesem biografischen Bildungsroman als ein solches durchgängiges Thema der Lebensgeschichte. Diese Leitthemen werden zum erzählerischen Gestaltungsprinzip, wenn Literatur- und Musikzitate als Leitmotive der »Tonspur« eingesetzt werden, um die Erinnerung zu strukturieren. Der Text ist nicht als Gesprächsprotokoll angelegt, sondern wird in der dritten Person erzählt, mit ergänzenden und erklärenden Passagen erweitert und narrativ geformt. So ist die erinnerte Kindheit und Jugend bei aller Nähe zum Erleben durch Erzählinstanzen vermittelt: Befragung und Selbstbefragung, Gesprächszitate, Gedankenberichte, erlebte Rede, persönliche Erfahrungen und zeithistorische Kontexte, auftauchende Erinnerungsbilder und dazugewonnene Einsichten, Vergangenheits- und Gegenwartsebenen begegnen und erhellen sich in dieser nicht linearen mehrstimmigen Erzählung.

Erinnerung ist in diesem Text in verschiedener Hinsicht selbst ein Thema: Bereits im Modus des Erzählens wird auf das unzuverlässige Erinnern verwiesen. Die Rekonstruktion der Fluchterlebnisse und die damaligen Empfindungen stehen im Konjunktiv und verweisen so auf die Unmöglichkeit, sich »authentisch« zu erinnern: »So könnte es gewesen sein« (Hintze/Krones 2014, S. 8) – mit dieser Mutmaßung beginnt der Text. Teil der vielstimmigen Montage sind zudem Erinnerungsstücke, Fotos, Kassetten, Dokumente, Kalender, Exzerpte, die als Erinnerungsauslöser und Erinnerungsmedien im Entstehungsprozess gedient haben. Im Text fungieren sie als biografische Spuren, bringen Stimmungen und Erinnerungen zurück, belegen, was berichtet wird, eröffnen Assoziationsräume. Speicher- und Aufzeichnungsmedien werden so selbst zu Gedächtnismetaphern: Erinnerung als »Endloskassette« (ebd., S. 312), die immer wieder abläuft, abspielbar ist und neu überschrieben wird. So bringt der Text vieles von dem zusammen, was

im hier skizzierten Kontext von Erinnern und Erzählen an verschiedenen Literaturen und Medien angeklungen ist: Er ist autobiografische Selbst(er)findung mit ihren Filter-, Formungs- und Sinndeutungsprozessen, die mit reflektiert werden, er verdichtet Erinnerungsstücke im intertextuellen Bezug zur biografischen Narration, ist erzählt als persönliche Geschichte und (kritische) Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bedingungen, bindet individuelle Erinnerung in das »Generationengedächtnis« ein und ist in der Kommunikation dieser Erfahrungen als Beitrag zum kommunikativen Gedächtnis angelegt.

Primärliteratur

- Bisky, Jens (2006): Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich. 3. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt [EA 2004]
- Bollwahn, Barbara (2007): Der Klassenfeind + ich. Stuttgart [u. a]: Thienemann
- Budde, Nadia (2009): Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln. Frankfurt/M.: Fischer
- Flix (2009): Da war mal was ... Erinnerungen an hier und drüben. Hamburg: Carlsen
- Gehm, Franziska (2016): Pullerpause. Im Tal der Ahnungslosen. Leipzig: Klett Kinderbuch
- Gehm, Franziska (2019): Pullerpause in der Zukunft. Leipzig: Klett Kinderbuch
- Gehm, Franziska / Klein, Horst (Ill.) (2018): Hüben drüben. Als deine Eltern noch klein und Deutschland noch zwei waren. Leipzig: Klett Kinderbuch
- Hacker, Michael / Maiwald, Stephanie / Stämmler, Johannes / Enders, Judith / Lettari, Adriana / Pietzecker, Hagen / Schober, Henrik / Schulze, Mandy (Hg.) (2013): Dritte Generation Ost. Wer wir sind – was wir wollen. 3. erw. Aufl. Berlin: Ch. Links [EA 2012]
- Hein, Jakob (2001): Mein erstes T-Shirt. München: Piper
- Hensel, Jana (2004): Zonenkinder. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt
- Hintze, Olaf / Krones, Susanne (2014): Tonspur. Wie ich die Welt von gestern verließ. München: dtv
- Ide, Robert (2007): Geteilte Träume. Meine Eltern, die Wende und ich. München: Luchterhand
- Kasch, Petra (2009): Bye-bye, Berlin. Ravensburg: Ravensburger
- Meyer, Clemens (2006): Als wir träumten. Frankfurt/M.: Fischer
- Mawil (2014): Kinderland. Berlin: Reprodukt
- Nichelmann, Johannes (2019): Nachwendekinder. Die DDR, unsere Eltern und das große Schweigen. Berlin: Ullstein
- Petrick, Nina (2009): Zweimal Marie. Berlin: Tulipan
- Raki, Ina (2012): In einem Land vor meiner Zeit. Berlin: Aufbau
- Rusch, Claudia (2005): Meine freie deutsche Jugend. Frankfurt/M.: Fischer [EA 2003]
- Rusch, Claudia (2009): Aufbau Ost. Unterwegs zwischen Zinnowitz und Zwickau. Frankfurt/M.: S. Fischer
- Schmidt, Jochen / Wagner, David (2014): Drüben und Drüben. Zwei deutsche Kindheiten. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt
- Schott, Hanna / Raidt, Gerda (Ill.) (2009): Fritzi war dabei. Eine Wendewundergeschichte. Leipzig: Klett Kinderbuch
- Velasco, Stefanie de (2013): Tigermilch. Köln: Kiepenheuer & Witsch

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München [C. H. Beck Kulturwissenschaft]
- Assmann, Aleida (2001): Vier Formen des Gedächtnisses. In: Wissenschaft & Wirtschaft, H. 4, S. 34–45
- Assmann, Aleida (2007): Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München [Krupp-Vorlesungen zu Politik und Geschichte am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen; 6]
- Bangel, Christian (2014): Wie ich versuchte, ein Wessi zu werden. In: Die Zeit, 30.10.2014
- Barth, Mechthild (2009): Mit den Augen des Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhundert. Heidelberg [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 264]
- Baßler, Moritz (2004): Die »Zonenkinder« und das »Wir«. Ein Nachwort. In: Kraushaar, Tom (Hg.): Die Zonenkinder und wir. Die Geschichte eines Phänomens. Reinbek b. Hamburg, S. 111–119
- Budde, Nadia / Führer, Carolin (2016): Erinnern in Autorenperspektive. Implizites Erinnern an die DDR in *Such dir was aus, aber beeil dich!* In: Führer, Carolin (Hg.): Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens. Göttingen, S. 237–245 [Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 18]
- Dettmar, Ute (2010): Geteiltes Leid – vereintes Glück? Geschichte(n) von Wende und Wiedervereinigung in der Kinder- und Jugendliteratur in erinnerungskultureller Perspektive. In: Dettmar, Ute / Oetken, Mareile (Hg.): Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-)Literatur und Medien. Heidelberg, S. 51–75 [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 279]
- Dettmar, Ute (2016): Kindsein – Erinnern – Erzählen. (Selbst-)Beschreibungen von Kindheiten in ›Wendezeiten‹ in erinnerungskultureller und generationeller Perspektive. In: Führer, Carolin (Hg.): Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens. Göttingen, S. 39–58 [Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 18]
- Dettmar, Ute / Oetken, Mareile (Hg.) (2010): Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-)Literatur und Medien. Heidelberg [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 279]
- Dollhäubl, Carmen (2009): Ich – eine Comicfigur. Analyseansätze und Lektüeranregungen zum autobiographischen Comic. In: *kj&m* 60, H. 3, S. 53–60
- Drogi, Susanne (2021): Visualisierung und Ästhetisierung von Kindheit(en) im geteilten Deutschland. Das Sachbilderbuch *Hübendrüben. Als deine Eltern noch klein und Deutschland noch zwei waren*. In: Glasenapp, Gabriele von / Kagelmann, Andre / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Erinnerung reloaded? (Re-)Inszenierungen des kulturellen Gedächtnisses in Kinder- und Jugendmedien. Stuttgart [Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 7] [im Druck]
- Erl, Astrid (2005): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart
- Ewers, Hans-Heino (2010): West-östliche Generationendebatten und die Wende. Von der *Generation Golf* zu den *Zonenkindern*. In: Dettmar, Ute / Oetken, Mareile (Hg.): Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-)Literatur und Medien. Heidelberg, S. 141–158 [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 279]
- Führer, Carolin (2016): Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens. Göttingen [Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 18]

- Gansel, Carsten (2009):** Rhetorik der Erinnerung – Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und in der Allgemeinliteratur. In: Gansel, Carsten / Korte, Hermann (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie. Göttingen, S. 11–38 [Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 2]
- Gansel, Carsten (2010):** Atlantiseffekte in der Literatur? Zur Inszenierung von Erinnerung an die verschwundene DDR. In: Dettmar, Ute / Oetken, Mareile (Hg.): Grenzenlos. Mauerfall und Wende in (Kinder- und Jugend-)Literatur und Medien. Heidelberg, S. 17–49 [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 279]
- Gansel, Carsten (2014):** »Darinnen noch einmal zu sein, dort noch einmal einzutreten«. Oder: Vom Versuch, Kindheit zu erinnern. In: Caroline Roeder (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld, S. 59–81
- Glaserapp, Gabriele von (2008):** Historische und zeitgeschichtliche Literatur. In: Wild, Reiner (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. 3., vollst. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart [u. a.], S. 347–359
- Keppler, Angela (2001):** Soziale Formen individuellen Erinnerns. In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg, S. 137–159
- Kraushaar, Tom (2004):** Die Normalität des Ausnahmezustands. Ein Gespräch mit Jana Hensel. In: ders. (Hg.): Die Zonenkinder und wir. Die Geschichte eines Phänomens. Reinbek b. Hamburg, S. 94–109
- Josting, Petra / Kammler, Clemens / Schubert-Felmy, Barbara (Hg.) (2008):** Literatur zur Wende. Grundlagen und Unterrichtsmodelle für den Deutschunterricht der Sekundarstufen I und II. Baltmannsweiler [Diskussionsforum Deutsch; 27]
- Lindner, Bernd (2006):** Die Generation der Unberatenen. Zur Generationenfolge in der DDR und ihren strukturellen Konsequenzen für die Nachwendezeit. In: Schüle, Annegret / Ahbe, Thomas / Gries, Rainer (Hg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Leipzig, S. 93–112
- Reckwitz, Andreas (2006):** Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist
- Spinner, Kaspar H. (2016):** DDR-Erinnerung und Identität. In: Führer, Carolin (Hg.): Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens. Göttingen, S. 29–38 [Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 18]
- Steinlein, Rüdiger (2011):** Geschichtserzählende KJL seit den 1990er Jahren – neue Wege zeitgeschichtlichen Erzählens vom NS, von Judenverfolgung und Holocaust: Phantastik, Komisierung und Adoleszenz. In: Gansel, Carsten / Zimniak, Paweł (Hg.): Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Heidelberg, S. 169–194 [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 293]
- Stemmann, Anna (2014):** Vom Tischtennis und Urzeitkrebsen. Über erinnerte Kindheiten im Comic. In: 1001 Buch, H. 4, S. 18–21
- Stemmann, Anna (2018):** Spuren der Erinnerung. Berlin als graphisches Palimpsest. In: Planka, Sabine (Hg.): Berlin. Bilder einer Metropole in erzählenden Medien für Kinder- und Jugendliche. Würzburg, S. 361–378
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2000):** Autobiographie. Stuttgart [Sammlung Metzler; 323]
- Welzer, Harald (2001):** Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch. In: ders. (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg, S. 160–178

Netzquellen

Mawil (2019): Wir waren das Volk.

<https://www.tagesspiegel.de/mediacenter/fotostrecken/berlin/mauerfall-comic-mauerfall-comic-wir-waren-das-volk/25191252.html> [Zugriff: 07.04.2021]

<http://netzwerk.dritte-generation-ost.de/> [Zugriff: 07.04.2021]

<http://www.mawil.net/> [Zugriff: 07.04.2021]

Kurzvita

Ute Dettmar ist Professorin für Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und leitet dort das Institut für Jugendbuchforschung. Arbeitsschwerpunkte: Kinder- und Jugendliteratur und -medien vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart; Geschichte, Ästhetik und Kritik der Populärkultur; Serialität und Transmedialität.

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

2021

REZENSIONEN

Verzeichnis

Einzelrezensionen

- 146 Benner, Julia / Schneider-Kempf, Barbara / Putjenter, Sigrun (Hg.): *Schauplatz der Künste – Bild und Text im Kinderbuch. Festgabe für Carola Pohlmann zum 60. Geburtstag* (CLAUDIA BLEI-HOCH)
- 147 Conrad, Maren (Hg.): *Moderne Märchen. Populäre Variationen in jugendkulturellen Literatur- und Medienformaten der Gegenwart* (ERNST SEIBERT)
- 149 Dettmar, Ute / Roeder, Caroline / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Aktuelle Positionen und Perspektiven* (NICOLA KÖNIG)
- 151 Dettmar, Ute / Pecher, Claudia Maria / Anker, Martin (Hg.): *Bilder zu »Klassikern«* (ANNETTE KLIEWER)
- 152 Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang* (THOMAS BOYKEN)
- 154 Frickel, Daniela A. / Kagelmann, Andre / Seidler, Andreas / Glasenapp, Gabriele von (Hg.): *Kinder- und Jugendmedien im inklusiven Blick. Analytische und didaktische Perspektiven* (SUSANNE BLUMESBERGER)
- 156 Gansel, Carsten / Ächtler, Norman / Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): *Erzählen über Kindheit und Jugend in der Gegenwartsliteratur* (NADINE BIEKER)
- 158 Giuriato, Davide: *Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne* (JULIA BOOG-KAMINSKI)
- 160 Hodkinson, Owen / Lovatt, Helen (Hg.): *Classical Reception and Children's Literature. Greece, Rome and Childhood Transformation* (LUDGER SCHERER)
- 162 Jantzen, Christoph / Ritter, Alexandra / Ritter, Michel (Hg.): *Faszination Zauberwelt. Neue Perspektiven auf die Fantastik in Kinder- und Jugendmedien* (ERNST SEIBERT)
- 164 Josting, Petra / Kruse, Iris (Hg.): *Karen-Susan Fessel. Bielefelder Poet in Residence 2018* (KIRSTEN KUMSCHLIES)
- 165 Kalbermatten, Manuela: »The match that lights the fire«. *Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche* (SABINE PLANKA)
- 167 Kurwinkel, Tobias / Norrick-Rühl, Corinna / Schmerheim, Philipp (Hg.): *Die Welt im Bild erfassen. Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch* (SONJA MÜLLER-CARSTENS)
- 169 Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hg.): *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Unter Mitarbeit von Stefanie Jakobi* (THOMAS BOYKEN)
- 171 Lexe, Heidi (Hg.): *Time Warp und Taschenuhr. Zeit in der Kinder- und Jugendliteratur* (INGER LISON)
- 173 Lötscher, Christine: *Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur* (ASTRID HENNING-MOHR)
- 175 Marciniak, Katarzyna (Hg.): *Chasing Mythical Beasts. The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture* (THOMAS KULLMANN)
- 177 Oetken, Mareile / Vach, Karin / Weinkauff, Gina (Hg.): *Klaus Ensikat, Stefanie Harjes, Susanne Janssen. Heidelberger Kinderliteraturgespräche 2017/18* (HEINZ-JÜRGEN UND URSULA KLIEWER)

- 179 Schäfer, Iris (Hg.): *Zur Ästhetik psychischer Krankheiten in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert* (KIRSTEN KUMSCHLIES)
- 180 Stemmann, Anna: *Räume der Adoleszenz. Deutschsprachige Jugendliteratur der Gegenwart in topographischer Perspektive* (SABINE PLANKA)

Sammelrezensionen

- 182 Pugh, Tison: *Harry Potter and Beyond. On J. K. Rowling's Fantasies and Other Fictions* Jarazo-Álvarez, Rubén / Alderete-Diez, Pilar (Hg.): *Cultural Politics in Harry Potter. Life, Death and the Politics of Fear* (THOMAS HARDTKE)
- 185 Clermont, Philippe / Henky, Danièle (Hg.): *Transmédialités du conte* Freeman, Matthew / Rampazzo Gambarato, Renira (Hg.): *The Routledge Companion to Transmedia Studies* (LUDGER SCHERER)



Benner, Julia / Schneider-Kempff, Barbara / Putjenter, Sigrun (Hg.): *Schauplatz der Künste – Bild und Text im Kinderbuch. Festgabe für Carola Pohlmann zum 60. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 191 S.

Bereits der Titel des vorliegenden Jubiläumsbandes weist programmatisch auf den Charakter der Publikation hin, versammeln sich hier doch nicht weniger als 15 Autor:innen und ein Illustrator, um aus ihren jeweiligen Forschungsperspektiven, Berufserfahrungen, Interessenfeldern oder Intentionen ein Postulat zur Interdependenz von Bild und Text im Kinderbuch zu formulieren bzw. zu gestalten. Dass dabei immer wieder die bild- und sprachästhetische Dimension dieses Beziehungsverhältnisses aufgegriffen, beleuchtet und reflektiert wird, unterstreicht die künstlerischen Qualitäten von Kinderbüchern und rechtfertigt deren Charakterisierung als einen »Schauplatz der Künste«. Doch noch ein anderer Aspekt als der der wissenschaftlichen Betrachtung des Gegenstandes Kinderbuch macht diese reich illustrierte Publikation für Fachwelt wie für Laien interessant und überaus lesenswert.

Da der Band als Festschrift für die in Kinderbuchkreisen weitbekannte und hochgeschätzte Bibliothekarin Carola Pohlmann konzipiert ist, weisen

einzelne Beiträge persönliche Bezüge zu Vorlieben, biografischen Details bzw. beruflichen Arbeitsfeldern und -aufgaben der Jubilarin auf. Die dabei anklingende Leidenschaft und das Engagement für das historische und gegenwärtige Kinderbuch, die der Jubilarin in diesen Texten zugeschrieben werden, haben durchaus berührenden Charakter. Zudem machen sie einmal mehr deutlich, dass nur der Spuren hinterlässt, der selbst Spuren legt, sich einbringt, andere für die Sache (das Kinderbuch) begeistert und dabei immer seinen offenen und neugierigen Blick auf die sich verändernde Kinderbuchlandschaft behält. Es ist demzufolge nicht allein der wissenschaftliche Mehrwert, den Leser:innen dieser Publikation zu Themen rund um das Kinderbuch entnehmen werden, sondern maßgeblich auch die Erfahrung der persönlichen Verbundenheit Carola Pohlmanns mit dem illustrierten Kinderbuch. Hinzu kommt, dass die sorgsame Gestaltung des Werkes, die zahlreichen und sehr gut wiedergegebenen Abbildungen sowie die persönliche Handschrift des Illustrators Klaus Ensikat den immer wieder postulierten Anspruch der ästhetischen Qualität von Kinderliteratur selbst auf weite Strecken überzeugend einlösen. Wie bereits eingangs festgestellt, setzen die einzelnen Beiträge mit Blick auf die Bild-Text-Interdependenzen im Kinderbuch sehr individuelle Akzente. Auch differieren sie hinsichtlich ihres wissenschaftlichen Anspruchs und formalen Umfangs. So zeigt beispielsweise Caroline Roeder in ihrem Beitrag mit Blick auf Traumerzählungen ein erstaunliches Desiderat der Kinderliteraturforschung auf, das insofern verwundert, als es in kinderliterarischen Erzählungen nicht an Beispielen zum Thema Traum und Träumen mangelt. Ihre anschauliche und differenzierte Darstellung, die besonders auf dem Bild-Text-Vergleich zwischen Theodor Storms Erzählung *Der kleine Häwelmann* und Maurice Sendaks Kinderbuchklassiker *Wo die wilden Kerle wohnen* beruht, macht große Lust auf eine intensivere und weiterführende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik. Mit einem ganz anderen Fokus wiederum bereichern Beiträge, die eher die historische Bilder- und Kinderbuchforschung in den Blick nehmen, die Publikation. Die vertiefte Betrachtung des Kinderbuchillustrators Ernst Kutzer (Hans Ries) oder die

des Berliner Bilderbuchkünstlers Friedrich Gustav Norman (Sebastian Schmidler) weisen nicht nur Bezüge zu Arbeitsgebieten von Carola Pohlmann auf, sondern stimmen auch auf andere Weise neugierig, sich intensiver mit der Geschichte der Kinderbuchillustration bzw. mit Biografien von Illustrator:innen zu befassen. Schließlich sind es insbesondere Letztere, die mit ihrer individuellen Bildsprache die Text-Erinnerungen von Generationen mitprägen. Dieser Erkenntnis folgen auch andere Beiträge, die sich mit dem Vergleich illustrierter Kinderbücher (Andreas Bode), allem voran illustrierter Märchen (Mareile Oetken; Barbara Asper), befassen. Im dort geführten Diskurs über historische Quellen, gesellschaftlich-kulturelle Einflüsse, zu denen aktuell natürlich auch Medienadaptionen gehören (Ute Dettmar), zeigen sich einmal mehr die Veränderbarkeit und Wandelbarkeit von Kinderbüchern, die wiederum nicht zu trennen sind von den jeweils herrschenden Vorstellungen von Kindheit. Welch großartigen Beitrag Kinderbücher zu diesem Thema leisten können, zeigt die Auseinandersetzung mit Shaun Tan (Ada Bieber). Wohl kaum ein anderer vermag derzeit kindlichen Seelen-Landschaften bildnerisch und sprachlich solchen Ausdruck zu verleihen wie dieser Künstler und Schriftsteller. Wie wichtig, ja geradezu essenziell der genaue und analytische Blick auf die ästhetische Qualität der Bild-Text-Interdependenzen im Kinderbuch ist, wird auch in anderen Beiträgen immer wieder deutlich (Gertrud Lehnert; Friedrich Heller). Es kann gar nicht oft genug betont und hervorgehoben werden, dass es eines subtilen künstlerischen Blicks und eines differenzierten Wissens bedarf, um die spannungs- und kontrastreichen Beziehungen, die sich zwischen Bildern und Texten im Kinderbuch ergeben, adäquat wahrzunehmen, zu beschreiben und zu beurteilen (Mareile Oetken; Julia Benner/Sigrun Putjenter). Fehlt dieser Zugang oder bereitet er erkennbar Mühe, überwiegt ein textorientierter Fokus, der jedoch der ästhetischen Komplexität illustrierter Kinderbücher nur bedingt Rechnung zu tragen vermag (Hans-Heino Ewers). Wie inspirierend der thematische Fokus auf den Spaß und Ernst (des Lebens) für die Art und Weise der bildnerischen Umsetzung sein kann, belegt hingegen der Beitrag von Bernd Dolle-Weinkauff und Gina

Weinkauff. Auch hier mündet die facettenreiche Darstellung zur Arbeit von Künstler:innen der Neuen Frankfurter Schule in eine Vielzahl weiterführender Forschungsfragen.

Rück-, Ein- und Ausblicke zeichnen demzufolge diese Publikation aus, die allen an Kinderliteratur (forschung) interessierten Leser:innen sehr zu empfehlen ist. Wie ein Kaleidoskop fächert sie Vielfalt und Vielgestaltigkeit des illustrierten Kinderbuchs auf, macht neugierig, inspiriert und vermag wissenschaftlichen Forschungsgeist zu wecken. Ganz im Sinne der mit dieser Publikation gewürdigten Jubilarin Carola Pohlmann.

CLAUDIA BLEI-HOCH



Conrad, Maren (Hg.): *Moderne Märchen. Populäre Variationen in jugendkulturellen Literatur- und Medienformaten der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020 (Focus: Gegenwart. Schriftenreihe des Interdisziplinären Zentrums Literatur und Kultur der Gegenwart der FAU Erlangen-Nürnberg; 6). 264 S.

Die neun Beiträge des Sammelbandes widmen sich unter dem nahezu anachronistisch anmutenden Titel »Moderne Märchen« einer Gattung, die gemeinhin als kinder- bzw. jugend-

literarische Fantasy oder etwas neutraler als fantastische Kinder- und Jugendliteratur bezeichnet wird. In dieser Spannweite widerspiegelt sich die Fortentwicklung einer Poetik der Kinder- und Jugendliteratur, die angesichts ihrer neueren Erscheinungsformen unter dem dominanten Druck der Mediatisierungen etwas ins Unbestimmte gerät. Der Sammelband ist aus der von der Juniorprofessur für Neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur und des Interdisziplinären Zentrums für Literatur und Kultur der Gegenwart an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg veranstalteten Ringvorlesung im Sommersemester 2018 hervorgegangen. Dem Kreis der Referierenden (leider gibt es zu ihnen keine biografischen Hinweise) ist auf jeden Fall zu danken, dass sie sich der Herausforderung stellen, in diesem poetologischen Übergangsszenario Zusammenhänge zwischen dem Spektrum der eigentlichen Kinder- und Jugendliteratur und ihren medial begleitenden bzw. dominierten Erscheinungsformen herzustellen. Dieses Bemühen ist allein schon daran zu erkennen, dass in den Bibliografien der jeweiligen Primär- und Sekundärliteratur viele derjenigen Namen auftauchen, die als fundamentales Repertoire der Märcheninterpretation geläufig sind, und zwischendurch, wenigstens ab und zu, auch das vertraute KHM mit entsprechenden Nummern der Grimm'schen Märchen zu finden ist.

Nach einer ausführlichen Einleitung der Herausgeberin Maren Conrad sind die Beiträge in vier Kapitel gegliedert, von denen das erste, »Serialität und Interaktivität«, vorrangig formale Aspekte behandelt, während die übrigen drei eher inhaltlich orientiert sind: Das zweite Kapitel fokussiert die Themen Ökologie und Diversität, das dritte Held:innen und Geschlechterrollen und das Schlusskapitel die Themen Glaube und Tod. Der erste Beitrag von Stefan Tetzlaff setzt die aktuellen Superheldencomics und ihre Figuren vergleichend in Beziehung zu der Darstellung von Protagonist:innen in der traditionellen Märchenforschung. So überraschend es auf den ersten Blick auch ist, in den Ausführungen wie in der Bibliografie die Namen von André Jolles, Volker Klotz, Max Lüthi, Heinz Rölleke und Tzvetan Todorov mit Batman und Superman konfrontiert zu sehen,

erwächst aus dieser Methodik doch die Einsicht in die Verwurzelungen des Neuen im Alten. Das Aufdecken derartiger Zusammenhänge ist nicht eben als Traditionsbildung zu bezeichnen, aber immerhin als Bewahrung der analytischen Kapazität interpretatorischer Standardwerke, die nicht zuletzt auch zur Relativierung der Strahlkraft aktueller Fantasy-Formate beitragen. Ähnlich ist das Vorgehen im folgenden Beitrag von Matthias Kandziora, der sich in seiner Untersuchung zu *Game of Thrones* zum einen auf die Morphologie Vladimir Propps stützt, zum andern auf Walter Benjamin, auf Werke von Sigmund Freud, Jacques Lacan und Herbert Marcuse, der also auf einen weit gefächerten psychoanalytischen Hintergrund zurückgreift, um sowohl Ähnlichkeiten wie auch Unterschiede zwischen Märchen, Mythos und heutigen (Serien-)Adaptionen erkennbar zu machen. Vladimir Propp begegnet man auch im Beitrag von Martin Hennig, der sich dem Computerspiel als interaktiver Märchenerzählung zuwendet und dabei auch deren Moralität zum Gegenstand seiner Betrachtungen macht.

Die beiden Beiträge des zweiten Abschnitts behandeln engagierte Märchenerzählungen, die auf das traditionelle Umweltmärchen rückführbar sind. Stefanie John gibt sich dazu in die *Pixar*-Märchen und deren Helden, beruft sich dabei auf die posthumanistische Philosophie Rosi Braidottis, zitiert aber auch Friedrich Schillers ästhetische Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, bietet also ein weites Feld der Referenzen, um die neue Form märchenhafter Erzählung kulturgeschichtlich zu verorten. Felipe Espinoza Garrido geht davon aus, dass Disney-Filme nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, die Grimm'schen Märchen zu vergegenwärtigen, und beruft sich dabei neben einer Vielzahl an filmischen Referenzen auf Aleida Assmann.

Das folgende dritte Kapitel zu modernen Held:innen und Geschlechterrollen, deren aus den Märchen stammenden Stereotype in heutigen Adaptionen zum Teil hinterfragt, zum Teil aber auch perpetuiert werden, wird von Sarah Maaß und von Karina Brehm bestritten. Maaß analysiert dazu Prinzessinnen-Stereotype, Brehm untersucht den schwedischen und norwegischen Kinderbuchmarkt; Maaß stützt sich methodisch auf Roland

Barthes und Michel Foucault, Brehm greift bei den literarischen Texten unter anderen auf Tove Jansson zurück und zitiert Ellen Key wie Göte Klingberg, also findet sich auch hier ein historisch weit gespanntes Feld der Referenzen.

Im abschließenden vierten Kapitel zu Werken, die die traditionellen Themen Glaube und Tod in aktuelle Zusammenhänge stellen, untersucht Manuel Illi das Subgenre der Sektenerzählungen und beruft sich dabei ebenfalls auf Vladimir Propp; Patrick Graur konzentriert sich auf aktuelle Märchenfilme, in denen insbesondere die Bedeutung des Todes für die Sozialisation des Helden thematisiert wird. Neben den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm und einer Vielzahl an Filmen beschäftigt sich der Beitrag auch mit modernen Erzählungen, u. a. mit Astrid Lindgrens Roman *Die Brüder Löwenherz*.

Wenn man bei einem Blick in das Inhaltsverzeichnis des Bandes meint, darauf schließen zu können, die Verfasser:innen seien sich einig darin gewesen, in ihren jeweiligen Titeln keine Autor:innen zu nennen, wird man sehr schnell dessen gewahr, dass die Beiträge durchweg eben nicht monografisch einschlägige Autor:innen abarbeiten, sondern ihre jeweilige Materie im besten Sinn komparatistisch aufbereiten und sich dabei methodisch vielfach an Expert:innen orientieren, die gerade für diachrone Zugänge von Bedeutung sind. Deutlich wird dabei umso mehr, dass die Poetik der Kinder- und Jugendliteratur einschließlich der medialen Adaptionen spätestens seit der Jahrtausendwende auf dem Weg einer grundlegenden Neukonzeption ist. Sammelbände wie diese, die von jüngeren Protagonist:innen des Faches konzipiert und getragen werden, verdienen dabei gehörige Aufmerksamkeit – sind sie doch manifeste Ausdruck dieser Neuorientierung.

ERNST SEIBERT



Dettmar, Ute / Roeder, Caroline / Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Aktuelle Positionen und Perspektiven*. Berlin: Metzler, 2019 (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 1). 303 S.

Der Titel des Sammelbandes ist gleichermaßen programmatisch wie plausibel gewählt, geht es den Herausgeberinnen doch ebenso um die Anschlussmöglichkeiten wie um das Potenzial der Kinder- und Jugendliteratur- und -medienforschung. Der Band zeigt Wurzeln und Strömungen auf und bahnt so einen Dialog zwischen den Wissenschaften an. Hierbei spielen neben den Literaturwissenschaften vor allem die Linguistik, die Kulturwissenschaften, aber auch die Filmwissenschaft und die Digital Humanities eine Rolle. Damit wird eine interdisziplinäre Weiterentwicklung ebenso wie eine Öffnung angestrebt: Dies betrifft Inhalte und Methoden gleichermaßen. So bietet der Band den interessierten Leser:innen einen inhaltlichen Überblick, der sowohl auf der Ebene der Primär- als auch der Sekundärliteratur Lektüeranregungen und Möglichkeiten zum (Wieder-)Entdecken erlaubt. Während didaktische Perspektivierungen weitgehend ausgespart sind, veranschaulicht die Zusammenstellung der 17 Beiträge, die auf die 30. Jahrestagung der Gesellschaft für Kinder- und

Jugendliteraturforschung (GKJF) zurückgehen, wie sehr sich der Forschungsgegenstand selbst im Prozess der Veränderung befindet: So macht beispielsweise Christian Bachmann mit den Reihen *Big Little Books* und *Weltliteratur für Junge Leser* auf die Schnittstelle zum Comic aufmerksam und Christine Lötscher führt in die Netflix-Serie *13 Reasons Why* ein. Caroline Roeder nimmt eine kulturwissenschaftliche Perspektive ein, indem sie die Entstehung von Kinder- und Jugendbibliotheken und damit die Leseräume selbst untersucht. Genuin transmedial ist die Perspektive von Johannes Mayer, der sich auf das Kinder- und Jugendtheater bezieht.

Die Herausgeberinnen haben die Beiträge in vier Großkapitel unterteilt – Materialität, Inter- und Transmedialität, Grenzgänge und Wissenskonzepte –, die den Lesenden eine erste Orientierung ermöglichen. Exemplarisch sollen einzelne Beiträge herausgegriffen werden, die die Schnittstellen auf besondere Weise aufzeigen.

Klaus Müller-Wille nimmt in seinem Beitrag »Das Lesen neu erfinden« die Materialität von Kinder- und Jugendbüchern in den Blick und fokussiert besonders, wie das lesende Kind mit dem Buch Kontakt aufnimmt. Dass Müller-Wille in diesem Kontext auf Walter Benjamins Kindheitsbeschreibungen rekurriert, mag im Kontext des Voranschreitens digitaler Leseprozesse auf den ersten Blick abwegig erscheinen – findet sich doch der Lesekasten, auf den Benjamin sentimental-erinnernd blickt, allenfalls in reformpädagogischen Schulen wieder und wird zunehmend durch Tablets oder *adaptable books* ersetzt. Die Stoßrichtung aber ist tragfähig, konzentriert sie sich doch auf die Besonderheiten des Mediums: das Layout, die Typografie und die Zusammenhänge zwischen Text und Bild. Besonders das Motiv des Buches im Buch weist eine lange, bis in die Gegenwart nicht abreißende Entwicklung auf. Monika Schmitz-Emans interpretiert den Begriff der Materialität im Sinne einer Buchliteratur: Es geht ihr um die Buchhaftigkeit, also die Ausgestaltung, die zum eigenen Kreativwerden stimuliert und somit die Adressat:innen zum Umgang mit Büchern anregen – Schmitz-Emans spricht von »trainieren« – kann. Damit nimmt sie den performativen Charakter in den Blick, der für eine sinnliche Erfahrung

mit dem Buch relevant ist und einen Eintritt in Bücher-Welten öffnet. Dass gerade Nick Bantocks Werk *Du bist ein Künstler*, auf das ausführlicher eingegangen wird, sich eher an ein erwachsenes Publikum richtet, schmälert nicht die Tatsache, dass die so verstandene Materialität interessante Verbindungen sowohl zur Rezeptionsästhetik wie zum handlungs- und produktionsorientierten Literaturunterricht ermöglicht. Eine dritte Annäherung an die Materialität unternimmt Susanne Riegler, indem sie untersucht, wie mittels Sprache über Sprache erzählt wird. Damit fokussiert sie die Schnittstelle zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik, geleitet durch die Frage, welche Merkmale eines Textes die kindlichen Leser:innen diesen als literarischen Text erkennen lassen. Sebastian Schmideler und Wiebke Helm zeigen im Rahmen des Kapitels *Wissenskonzepte* auf, wie sich mit Methoden der Digital Humanities Visualisierungen in Kindersachbüchern erfassen lassen: Über die Analyse der Häufigkeiten von ähnlichen Bildelementen soll nicht nur eine Aussage über deren Relevanz, sondern auch über Traditionslinien getroffen werden. Der Beitrag zeigt, wie sich nicht nur die Inhalte, sondern auch die Methoden der Erforschung in einer Kultur der Schnittstellen erweitern.

Wenn Anna Stemmann in ihrem Beitrag Bild-Text-Dynamiken in digitalen Kulturen in den Blick nimmt, dann wird deutlich, wie dynamisch der Gegenstand selbst ist; dabei geht es Stemmann darum, wie Stoffe und Motive der Kinder- und Jugendliteratur in Memes aufgegriffen und somit fortgeschrieben werden. Durch das Neuarrangement von Bild-Text-Zeichen kommt es zu einer erweiterten Referenzsetzung und häufig zu einer komischen Wirkung. Interessant im Sinne einer Jugendkultur sind Memes vor allem deshalb, weil sie nicht nur geteilt, sondern wiederum fortgeschrieben und umcodiert werden und somit einer kollektiven Dynamik unterliegen. Der Verweis auf Felix Stalders *Merkmale einer Kultur der Digitalität* (2016) und den Aspekt der Referenzialität zeigt auf, dass sich nicht nur die Untersuchungsgegenstände verändern, sondern auch die Fachlichkeit selbst. Intention des Bandes ist es, den Standort von Kinder- und Jugendliteratur bzw. -medien als Handlungs- und Symbolsystem im kulturellen

Archiv auszuloten. Dazu bieten die Vielfalt und Breite der Beiträge eine hervorragende Basis, indem die Tendenzen des Forschungsgegenstandes und vor allem des Medienbegriffs aufgezeigt und (zukünftige) Arbeitsfelder beleuchtet werden. Um diesen Diskurs fortzusetzen, wäre es wünschenswert gewesen, wenn diese Schnittstellen nicht nur aufgezeigt, sondern durch einen rahmenden Beitrag noch stärker konturiert worden wären.

NICOLA KÖNIG



Dettmar, Ute / Pecher, Claudia Maria / Anker, Martin (Hg.): *Bilder zu »Klassikern«*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2019. 305 S.

Wer sich an Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur erinnert, erinnert sich oft auch an ihre Illustrationen. Diese Tatsache war Ausgangspunkt für eine Ringvorlesung an der Goethe-Universität Frankfurt am Main im Wintersemester 2016/17, initiiert vom Institut für Jugendbuchforschung in Kooperation mit dem *Börsenblatt des Deutschen Buchhandels*, der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur, dem *Struwwelpeter-* und Heinrich-Hoffmann-Museum, der Stiftung Buchkunst und der Stiftung Illustration. Ausgangspunkt ist eine grundlegende Einführung

des Bilderbuch-Altmeisters Jens Thiele, die untersucht, wie Illustrationen internationale Klassiker neu interpretieren: Neben Neubebildungen klassischer Bilderbücher finden sich hier auch Veränderungen von Klassikern im Textbereich und schließlich mehr oder weniger gelungene zeitgenössische Illustrationen zu klassischen Texten, die sich vorher eher an Erwachsene gerichtet hatten. Zu ergänzen wären hier vielleicht auch Illustrationen, die explizit bestimmte Bildtraditionen aufgreifen. Mareile Oetken gibt einen etwas wirren Überblick über verschiedene *Rotkäppchen*-Bearbeitungen (leider fast ohne Bildzitate), geht aber vor allem auf Roberto Innocentis *Das Mädchen in Rot* (2013) ein, in dem die Faszination des Fremden vom ›Märchenwald‹ auf den ›Großstadtdschungel‹ übertragen wird.

Beate Zekorn-von Bebenburg, die Leiterin des *Struwwelpeter*-Museums, gibt einen kenntnisreichen Überblick über die Geschichte der Entstehung und der Rezeption des *Struwwelpeter*, ohne aber eine bestimmte Forschungsfrage genauer zu verfolgen. Emer O'Sullivan's Untersuchung von Lewis Carrolls *Alice*-Romanen bringt dagegen in spannender Weise auf den Punkt, wie unterschiedliche Illustrationen auch die Adressat:innen des Klassikers unterschiedlich in den Blick nehmen und damit literarische und philosophische Ambiguitäten betonen oder verwischen. Bernd Dolle-Weinkauff zeigt, ausgehend von der amerikanischen Rezeption von Wilhelm Buschs *Max und Moritz* in den *Katzenjammer Kids* (1901) von Rudolph Dirks und den folgenden *kid strips*, welche Bedeutung dieses Werk für die Entstehung des Comic-Strips gehabt hat. Stefan Hauck entlarvt die kommerzielle Vereinnahmung der Kindheitsidylle in den Büchern von Carl Larsson, die auch als Vorläufer des IKEA-Katalogs durchgehen könnten. Heidi Lexes Ausführungen zu *Pinocchio* bleiben leider über weite Strecken nicht ganz nachvollziehbar, weil es einfach an Bildmaterial fehlt; außer den Illustrationen von Innocenti und Heidelberg werden alle anderen Umsetzungen nur erklärt, aber nicht gezeigt.

In Iris Schäfers Beitrag lässt sich hingegen gut nachvollziehen, wie die *Peter Pan*-Illustrationen bis in die Gegenwart bestimmt sind von den ersten Jugendstil-Bearbeitungen, autobiografischem

Material und ersten theatralen Umsetzungen und wie die Widersprüchlichkeit der Figur die Illustrator:innen zugleich vor große Herausforderungen stellt. Auf die Ikonografie des britischen »Bad Boy« *Just William* geht Oxane Leingang ein: Seine Darstellung war so prägend, dass es in späteren Illustrationen, aber auch Film- oder Comic-Adaptionen kaum gelang, sich von dem einmal gegebenen Stereotyp zu lösen.

Auch Antje M. Warthorst kann in ihrem Beitrag zur Kooperation zwischen Erich Kästner und Walter Trier zeigen, wie stark in der Folge versucht wurde, sich an Triers Zeichenstil zu orientieren, um den Erfolg der Kästner-Romane weiter zu sichern.

Svenja Blumes Beitrag zu den Illustrationen zu *Pippi Langstrumpf* setzt ihre langjährige Beschäftigung mit der Rezeptionsgeschichte zu diesem Lindgren-Werk fort: Sie stellt fest, dass die Figur Pippi mit der Zeit ihr skandalöses Potenzial verloren hat, das sie in den Bildern von Ingrid Vang Nyman noch besessen hatte. In den Illustrationen von Walter Scharnweber, die der Oetinger-Verlag an ihre Stelle gesetzt hatte, und noch mehr in den Bildern von Rolf Rettich ab den 1960er-Jahren wurde demgegenüber vorrangig die Unbeschwertheit und Alltäglichkeit des kindlichen Lebens hervorgehoben.

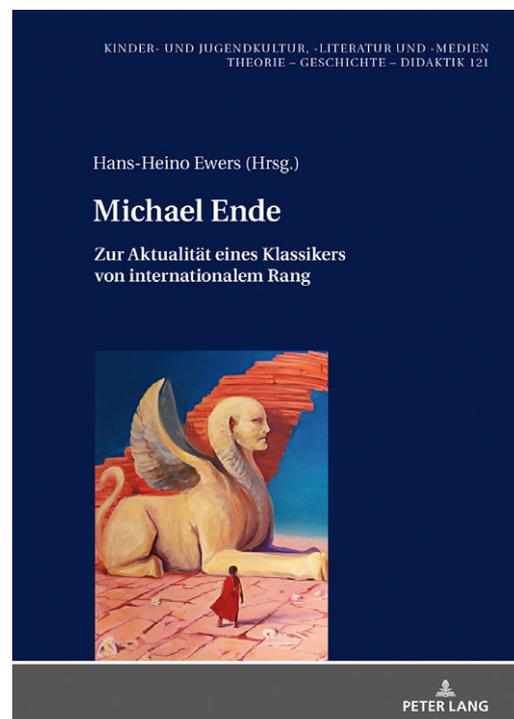
Anna Stemmann geht als Kennerin von Janoschs Bildwelten mit ihrem diachronen Blick diesem oft verkannten Künstler auf den Grund und zeigt, dass er vor der Kommerzialisierung der Tigerenten verunsichernde und aufrührende Illustrationen gewagt hatte, darunter auch in seinen Märchenbearbeitungen. Mirijam Steinhauser untersucht die drei Illustrator:innen Winnie Gebhardt-Gayler (*Die kleine Hexe*, *Der kleine Wassermann*), Josef Tripp (*Der Räuber Hotzenplotz*) und Herbert Holzing (*Krabat*), die das Werk von Otfried Preußler in jeweils typischer Weise begleitet haben und die trotz ihrer Unterschiedlichkeit im kollektiven Gedächtnis der Leser:innen haften geblieben sind.

Mit dem nächsten Beitrag kommt eine Illustratorin selbst zu Wort: Rotraut Susanne Berner interpretiert ihre eigenen Wimmelbilder und erklärt den Entstehungsprozess in ihrem Leben. Ein besonderer Fall der Verknüpfung von Text und Bild findet sich natürlich bei Paul Maar, der seine *Sams*-Bücher auch selbst illustriert hat. Jana Mikota vergleicht seine Bilder aus den 1970er-Jahren mit

denen der neuen Illustratorin Nina Dullek (ab 2017) und betont, dass die gesellschaftlichen Veränderungen zu einer neuen Interpretation der Figuren und damit auch zu neuen intermedialen Verweisen geführt haben.

Die unterschiedlichen Beiträger:innen haben durchaus unterschiedliche Vorstellungen vom Begriff des Klassikers, es gelingt aber allen, »Illustration« als »Erleuchtung« eines Textes aufzuwerten, auch dort, wo es sich nicht um Bilderbücher handelt. Wie immer, wenn es um Bilder geht, fehlt es jedoch in dem einen oder anderen Beitrag an Bild-Beispielen, die das Behauptete auch ausreichend nachvollziehbar machen.

ANNETTE KLEWER



Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang*. Berlin u. a.: Peter Lang, 2020 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 121). 386 S.

Das Ende-Jahr 2019 (90. Geburtstag) hat mit zwei großen Tagungen die Erforschung von Leben und Werk Michael Endes wesentlich vorangebracht. Wie Hans-Heino Ewers in seiner Einleitung erläutert, bietet der vorliegende Sammelband

eine Dokumentation ausgewählter Beiträge dieser Tagungen, die von der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur in Volkach und der Internationalen Jugendbibliothek München organisiert wurden.

Der Titel des Sammelbands mutet recht offen an. Sowohl thematisch als auch strukturell lassen sich jedoch Schwerpunkte ausmachen. Der Band gliedert sich in drei Abteilungen. Die erste Gruppe bilden Beiträge, die sich mit Endes Texten befassen und vornehmlich poetologische Fragen in den Blick nehmen: Zum einen wird immer wieder betont, dass Endes Werk sich nicht auf Kinder- und Jugendliteratur reduzieren lasse. Zum anderen wird Ende in der Folge romantischer Poetiken gesehen. Den Auftakt bildet der Essay von Alain Montandon, der die Bedeutung der Poetik von Novalis für Endes Schaffen herausstellt. Hier schließt der Beitrag von Yoshitaka Ishida an, der ebenfalls »zahlreiche Bezüge« (31) zur romantischen Poetik herausarbeitet. In dieselbe Richtung argumentiert Hans-Heino Ewers selbst, der an die zentralen Thesen seiner Monografie von 2018 anknüpft. Laut Ewers ist Ende zwar in der Nachfolge der Romantik zu sehen, allerdings zeige sich in der *Unendlichen Geschichte* (1979) eine produktive Auseinandersetzung: Hier werde eine »Remythisierung unter den Bedingungen einer sich mythenfeindlich missverstehenden Moderne« (43) entwickelt. Markus Janka und Michael Stierstorfer analysieren nicht nur Endes Strategien der Remythisierung, sondern auch die Verfahren der Demythisierung: Zwar sei die antike und römische Mythologie für Endes Texte ein wesentlicher Bezugspunkt, doch gehe Ende eher mythensynkretistisch vor. Dass Endes Texte zahlreiche intertextuelle Bezüge zu romantischen Poetiken und zur griechischen und römischen Mythologie aufmachen, wird in den Beiträgen anschaulich herausgearbeitet. Wie sind diese Bezüge aber poetologisch zu bewerten?

Bernhard Rank plädiert in seinem lesenswerten Beitrag dafür, »analytisch genauer hinzuschauen« (114) und zwischen Meta- und Objektsprache zu unterscheiden, um so die literarischen Verfahren, mit denen die Texte arbeiten, genauer zu beschreiben. Rank rückt Endes Umgang mit Prätexten in die Nähe des Konzepts der *bricolage* nach Claude

Lévi-Strauss. Mit Blick auf Endes Vorstellungen einer literarischen Fantastik gibt Ranks Beitrag wichtige Impulse, um die poetologische Bezugnahme auf die Romantik konkreter zu fassen. Insbesondere der gewissenhafte Umgang mit den Analysebegriffen besticht und macht die These plausibel, dass Endes Poetik tatsächlich als eine Form von *bricolage* aufzufassen ist.

Neben der Frage, ob und in welcher Form Endes Werk in romantischen Traditionen steht, arbeitet Markus May andere »Traditionszusammenhänge« (80) heraus. Den Erzählband *Der Spiegel im Spiegel* (1984) deutet May als Versuch, sich »vom Stigma des ›Kinderbuchautors‹ zu befreien« (80 f.). Am Beispiel der Spiegelmetapher zeigt May schließlich unter Rekurs auf Foucault und Lacan den größeren literaturgeschichtlichen Kontext, in den sich Ende einschreibt.

Zu diesen poetologisch ausgerichteten Beiträgen gruppieren sich weitere Ansätze: Volker Wehdeking und Ernst Seibert perspektivieren Endes Texte vornehmlich in ihren intertextuellen Verweisstrukturen. Gunter Reiß stellt Endes enge Zusammenarbeit mit dem Komponisten Wilfried Hiller informativ dar. Anna Braun untersucht in ihrem *close reading* ausgewählte Texte auf ihre Zeit-Raum-Struktur.

Die zweite Gruppe bilden »Studien zur Übersetzung und Rezeption« (195–362). Diese Beiträge, die sich zumeist auf Übersetzungen und die daran anschließende Ende-Rezeption in der jeweiligen Nationalliteratur konzentrieren, rechtfertigen den Untertitel des Sammelbandes: Von Japan über Italien bis nach Portugal und Brasilien kann die Popularität Endes rekonstruiert werden. Zumeist stellen die Beiträge die große Bedeutung Endes für das jeweilige kinder- und jugendliterarische Feld dar, wobei jedoch deutlich wird, dass Endes Texte in nahezu allen Ländern polarisieren. Da diese Beiträge vor allem Grundlagenforschung betreiben, hätte ich mir eine einheitlichere Systematik der Beiträge gewünscht. Schlaglichtartig sieht man ihr Fehlen bereits an den Titeln: Mal geht es um die »Rezeption der Werke Michael Endes in Japan« (197), mal um die »Rezeption von Michael Ende in Südkorea« (213) oder um die Rezeption seiner »Hauptwerke« (281, 291); missverständlich ist auch der Titel »Die Rezeption von Michael Endes

Werk in französischer Sprache« (267), da eigentlich nur die Rezeption in Frankreich dargestellt wird. Bedauerlich ist ebenfalls, dass sich kein Beitrag zur Ende-Rezeption in den anglofonen und den skandinavischen Ländern findet. Ewers geht darauf in seiner Einleitung ein: »Was die anglophone Welt wie auch die heutigen skandinavischen Länder angeht, so scheinen die von dort in alle Himmelsrichtungen ausgehenden Übersetzungsströme so gewaltig zu sein, dass Ströme in entgegengesetzter Richtung kaum Aussicht auf nennenswerte Beachtung haben« (17). Ob diese Aussage zutrifft, müsste man genauer prüfen. Daniel Debrassine stellt immerhin fest, dass Endes Gesamtwerk in den angelsächsischen Ländern sehr erfolgreich sei (275). Dass eine solche Bestandsaufnahme nicht auf die Rezeptionsgeschichte in allen Ländern eingehen kann, ist evident. Allerdings hätte man die Auswahl begründen können.

Wichtige Anstöße für die weitere Ende-Forschung bieten auch die beiden kurzen Darstellungen im dritten Teil des Bandes: »Michael Endes Nachlass« (365–378). Jutta Reusch präsentiert den Teilnachlass Endes in der Internationalen Jugendbibliothek München. Thomas Scholz geht ebenso akribisch auf den Teilnachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach ein. Dass hier noch zahlreiche Dokumente liegen, die für literatursoziologische, werkgenetische oder weitere Fragestellungen ertragreich sind, können beide Beiträge nachdrücklich zeigen. Warum Endes Nachlass aber in zwei Teile aufgeteilt wurde, wird leider nicht erläutert.

Insgesamt handelt es sich bei diesem Sammelband um einen wichtigen Anstoß, der der Ende-Forschung wertvolle Impulse geben wird. Leider wird die Lektüre des Sammelbandes durch ein nachlässiges Lektorat einigermaßen erschwert. Inhaltlich werden die relevanten Linien jedoch deutlich: Insbesondere die Fokussierung poetologischer und literatursoziologischer Aspekte (Endes Positionierung im literarischen Feld und die damit verbundene Frage, ob es sich um Kinder- oder Jugendliteratur oder um Erwachsenenliteratur handelt) lässt in den nächsten Jahren vielversprechende Ergebnisse erwarten.

THOMAS BOYKEN



Frickel, Daniela A. / Kagelmann, Andre / Seidler, Andreas / Glasenapp, Gabriele von (Hg.): *Kinder- und Jugendmedien im inklusiven Blick. Analytische und didaktische Perspektiven*. Berlin: Peter Lang, 2020 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; 119). 402 S.

Der vorliegende, insgesamt zwanzig Beiträge umfassende Band basiert auf dem im März 2017 an der Universität zu Köln durchgeführten Symposium, bei dem thematisch-figurale Inklusionskonstellationen in historischer sowie in aktueller Kinder- und Jugendliteratur im Fokus standen. Die Vielfalt der Beiträger:innen, die sehr unterschiedlichen Feldern entstammen – u. a. Literaturwissenschaft, -didaktik, Medienwissenschaften, Pädagogik, Erziehungswissenschaften –, ermöglicht einen multiperspektivischen Blick auf das Thema.

In der Einleitung machen die Herausgeber:innen deutlich, dass Kinder- und Jugendliteratur mittlerweile rasch auf aktuelle Themen reagiert, sich jedoch im Falle der Inklusionsthematik bislang »in erster Linie [mit] den Formen und Funktionen der Darstellung von ›Behinderung‹ und den Konstruktionen von Geschlecht« (12) beschäftigt hat. Der Kinder- und Jugendliteratur wird nicht nur ein seismografischer bzw. dokumentarischer

Charakter zugesprochen, sondern sie wird auch als Agent Provocateur für neue gesellschaftspolitische Entwicklungen gesehen.

Gabriele von Glasenapp geht in ihrem theoretisch gut fundierten Beitrag zunächst auf die literarische Repräsentation von Inklusion bzw. Exklusion vor den 1990er-Jahren ein, wobei sie darauf hinweist, dass die Kinder- und Jugendliteratur lange Zeit mehrheitlich Modelle der Exklusion offeriert hat. Gleichzeitig macht sie darauf aufmerksam, dass sich inklusive Settings bereits seit längerer Zeit und teilweise auch viel radikaler als bislang angenommen in kinder- und jugendliterarischen Erzählungen finden.

Ralph Olsen formuliert in seinem »didaktisch motivierten Lobgesang auf das Nichtverstehen literarischer Texte« (50) Anmerkungen zum literarischen Nichtverstehen und formuliert ein Verständnis von Literatur, das das Artifizielle und, in Anlehnung an Schlegel und Adorno, das Ästhetisch-Rätselhafte eines (gegebenenfalls enigmatischen) literarischen Kunstwerks unterstreicht. Die Literaturdidaktik müsse ästhetische Erfahrungen zukünftig viel stärker anhand anspruchsvoller Werke betonen, das Nichtverstehen müsse ausgehalten werden. Mit Diskursen der Ab- und Ausgrenzung beschäftigt sich Markus Schwahl und nimmt damit einen Bereich in den Blick, der in kinder- und jugendliterarischen Werken gemeinhin unter der Maßgabe eines gelingenden Perspektivenwechsels von der Exklusion zur Inklusion erzählt wird. Am Beispiel von *Gestern war auch schon ein Tag* von Finn-Ole Heinrich zeigt er jedoch auf, wie eine desillusionierende, exklusive Figurenperspektive durch Verstörung inklusive literarische Weltentwürfe zu entfalten vermag. Mit bisher noch wenig beachteten kinder- und jugendliterarischen dramatischen Texten beschäftigt sich Johannes Mayer. Tobias Kurwinkel zeigt an den Filmadaptionen von Andreas Steinhöfels Rico-und-Oskar-Trilogie die Inszenierung der Figuren als inklusive Gemeinschaft und fokussiert dabei auch die Ebene der filmästhetischen Gestaltung, die mit unterschiedlichen Perspektiven und Farbdramaturgien arbeitet. Mit dem aus der Pädagogik stammenden Konzept der (Ent-)Dramatisierung von Geschlecht befasst sich Judith Leiß und stellt damit anhand des Beispiels des mit dem

Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichneten Versromans *Eins* (2016) über siamesische Zwillinge von Sarah Crossan ein Instrument für die inklusionsensible Literaturanalyse vor. Nadine Seidel beschäftigt sich mit der Problematik divergierender Inklusionskonzepte, vor allem mit den widersprüchlichen literaturdidaktischen Beiträgen im Bereich ›Inklusion und Geschlecht‹, die teilweise ein heteronormatives Subjekt- und Geschlechterverständnis offenbaren.

Am Beispiel von Andreas Steinhöfels Roman *Anders* untersucht Wiebke Dannecker den individuellen wie gesellschaftlichen Umgang mit dem Anderen und Fremden im Literaturunterricht. Jan Boelmann und Lisa König stellen anhand von Kai Meyers *Wolkenvolk*-Trilogie vor, wie man konzeptionelle und praktische Potenziale eines Medienverbundes nutzen kann, um ein gemeinsames Miteinander und Voneinander des Lernens zu ermöglichen. Claudia Priebe betrachtet die in der Tradition der Animal Fantasy stehende Serie *Warrior Cats* als Ort der Verhandlung von Konflikten und Problemen der menschlichen Gesellschaft, wobei sie auch das Potenzial für die Leseförderung und das literarische Lernen aufzeigt.

Mit Text-Bild-Symbiosen, insbesondere Comics bzw. Graphic Novels, beschäftigt sich Stefanie Granzow im Hinblick auf einen inklusionsorientierten Literaturunterricht. Jana Mikota stellt anhand von Werken, die Diskriminierungen hinsichtlich der sexuellen Orientierung sowie Diversität in sozialen Lebensformen thematisieren, die Frage, wie aktuelle Kinder- und Jugendromane Geschlechtervielfalt aufgreifen. Mit dem Thema Resilienz beschäftigen sich Iris Kruse und Sarah Terhorst anhand ausgewählter kinderliterarischer Figuren und verweisen auf das kinderliterarische Potenzial zur Empathiebildung. Maria Becker betrachtet Buchausgaben in Leichter bzw. Einfacher Sprache und klärt deren Relationen zu Konzepten von Einfachheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Farriba Schulz vergleicht in ihrem Beitrag die Filmadaptionen von Max von der Grüns Roman *Vorstadtkrokodile* von 1977 und 2009. Simone Stefan untersucht die bildungspolitischen Phasen in Österreich im Hinblick auf den Umgang mit Menschen mit Behinderungen seit den 1970er-Jahren, präsentiert einige ausgewählte Werke

und stellt fest, dass die literarischen Entwürfe der politischen Realität mitunter voraus sind. Maria Linsmann-Dege nimmt Bilderbücher der letzten vierzig Jahre unter dem Aspekt ihrer Aussage zu den Themen Behinderung, Integration und Inklusion in den Blick und konstatiert, dass anstelle der faktualen Formate zunehmend fiktionale Alltagsgeschichten treten und der Aspekt der Information über Behinderte und deren Alltag in Bilderbüchern immer stärker in den Hintergrund tritt. Am Beispiel des Romans *Das Ende von Eddy* erörtert Nadine Bieker das Potenzial autobiografischen Erzählens über Exklusion und Inklusionsbegehren. Mit dem bislang kaum diskutierten Thema Hochbegabung beschäftigen sich abschließend Katharina Farkas und David Rott.

Die Beiträge eröffnen eine Fülle an Beispielen und Interpretationsmöglichkeiten von Kinder- und Jugendliteratur zum Thema Inklusion in Deutschland und Österreich, erfassen dabei auch Randthemen und bieten auf diese Weise die Möglichkeit einer weiteren intensiven Beschäftigung mit der Thematik, dankenswerterweise auch über die Grenzen der deutschsprachigen Literatur hinweg.

SUSANNE BLUMESBERGER



Gansel, Carsten / Ächtler, Norman / Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): *Erzählen über Kindheit und Jugend in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Okapi, 2020 (Edition Gegenwart). 459 S.

»Die Umgebung, aus der man kommt, die einen prägt, bestimmt wesentlich die Wahl des Themas. Man hat vorgefunden, ehe man findet. [...] Denn ich will nicht erfinden, was sich finden lässt.«

So zitiert Monika Hernik in einem der Beiträge den Schriftsteller Peter Härtling und konturiert damit im weiteren Sinne das Anliegen des vorliegenden Bandes *Erzählen über Kindheit und Jugend in der Gegenwartsliteratur*. Denn die Frage, der die Herausgeber:innen sowie die Autor:innen nachgehen, ist die Frage nach der Kohärenz, der (einwandfreien) Logik, zwischen dem, was war, und dem, was wir meinen, was gewesen ist. Der ›Raum‹, in dem Härtling die Geschichte zu finden vermag, ist die eigene Biografie. Doch erinnern wir uns an alles, was geschehen ist? Und ist alles geschehen, woran wir uns erinnern? Dies sind keine neuen Fragen, aber dennoch keine, die der Diskurs nicht mehr stellt. Wie autobiografisch sind, Härtling folgend, Kinder- und Jugendliteratur, Adoleszenzromane, Erzählungen im Allgemeinen?

Gansel, Ächter und Kümmerling-Meibauer haben es sich zur Aufgabe gemacht, Beiträge aus unterschiedlichen Disziplinen zusammenzuführen und »in Hinblick auf das Erinnern von Kindheit und Jugend in Verbindung zu bringen« (15). Dabei ziehen die Herausgeber:innen Expert:innen u. a. aus den Neurowissenschaften, der Medizin, der Soziologie, der Kindheits- und Adoleszenzforschung zurate, um deren Studien für die Analyse von Kindheits- und Jugendkonzepten in der Gegenwartsliteratur fruchtbar zu machen. Gleichzeitig kommen Expert:innen aus der Kinder- und Jugendliteraturforschung sowie der allgemeinen Literaturwissenschaft zu Wort. Damit liegt ein innovativer und interessanter Band für das abgesteckte Themenfeld vor. Er liefert neue Einblicke in den spannenden und vermutlich niemals in Gänze aufzulösenden Konnex zwischen dem Schreiben über einen Gegenstand und der Frage nach der eigenen Involviertheit der Autor:innen. So konstatiert Vera King, dass es »methodologisch als eines der kompliziertesten Unterfangen gelten [kann], etwa den Niederschlag und die Auswirkungen sozialer Wandlungen auf der Ebene der Subjektbildungsprozesse in Kindheit und Jugend zu rekonstruieren – und dabei auch der Eigenlogik des Gesellschaftlichen ebenso wie der des Psychischen gerecht zu werden« (83).

Es sind folglich viele Aspekte, die zusammenkommen, wenn über (erlebte) Kindheit und Adoleszenz geschrieben wird. Es sind die äußeren Umstände, die Einfluss nehmen, es ist die grundlegende Konstitution eines jeden Subjekts, auf das diese Einflüsse wirken, es sind die neuronalen Prozesse, die entscheiden, wie sehr das Subjekt tangiert wird – so erfahren die Leser:innen in Konrads, Firks und Uhlhasses Beitrag, dass »es während der Adoleszenz zu einer grundlegenden Reorganisation des Gehirns kommt« (49) – denn schließlich geht es auch um die Erinnerungsleistung der Subjekte und darum, in welcher Form die Autor:innen diese Erinnerungen in Worte kleiden. Denn gerade traumatische Erlebnisse, die vielgestaltig sein können und sich in genau diesen Lebensjahren manifestieren, blockieren den Zugang zu Vergangenem (siehe dazu den Beitrag von Staniloiu, Kordon und Markowitsch). Kümmerling-Meibauer hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass das Verifizieren einer Erinnerung anhand von Dokumenten

und Aufzeichnungen schließlich auch dazu führen kann, die eigene Bewertung des Erinnerten in Frage zu stellen (140) und damit der Verifizierung eben nicht näher zu kommen, sondern diese fragil werden zu lassen. Kümmerling-Meibauer geht noch einen Schritt weiter und fragt, ob die Leser:innen »nicht der gleichen Täuschung wie die Ich-Erzählerin [unterliegen] in der Erwartung, durch autobiographische Schilderung gleichsam einen Augenzeugenbericht zu erhalten?« (140 f.). Womit wir bei der Frage sind, welche Funktionen autobiografische bzw. autobiografisch grundierte Texte übernehmen können. Lesen wir sie als Literatur, dürfen wir vermutlich nicht von ihnen verlangen, dass sie unsere Lücken in der Erinnerung füllen. Vielmehr ginge es dann möglicherweise darum, Wahrnehmungen und Gefühle, die das Erlebte ausgelöst haben, nachzuempfinden, zu teilen, zu erfahren, womit wir wieder bei den Prozessen sind, die sich Körper und Geist in bestimmten Lebensphasen besonders einschreiben.

Literarische Texte greifen häufig auf Inszenierungen der Kindheit zurück, wohlgermerkt geschieht dies nicht nur in den Texten für junge Leser:innen. Auch in der Allgemeinliteratur spielt die Darstellung der Kindheit eine wesentliche Rolle, ob als Teil von Familiengeschichten, als Ausgang von (auto-)biografischen Romanen oder als ein Aspekt der Rekonstruktion von Erinnertem. So führt Imbke Behnken aus: »Literatur ist ein wichtiger Ort des Kindheitsdiskurses: Sie dient als Erinnerungsspeicher für gelebte Kindheit(en), in ihr werden aber auch Normierungen zu diesem Thema deutlich. Realistische Texte können als Teil des kulturellen Gedächtnisses betrachtet werden, in dem reales Kindheitsleben festgehalten wird« (245).

Passend dazu resümiert Beate Sommerfeld über Herta Müllers Kinderlied »Mamas Schlangenkringelzopf«, dass, wenn Müller sich auf ihre Vergangenheit beziehe, ein »Modell-Ich« (327) zu Worte komme, das Erinnerungen formuliert, wie es gewesen sein könnte. Und dieses Modell-Ich werden wir nicht nur in Herta Müllers Texten finden, sondern immer dann, wenn es um erlebte Vergangenheit (und deren Kontextualisierung) geht.

NADINE BIEKER



Giuriato, Davide: *Grenzenlose Bestimmbarkeit. Kindheiten in der Literatur der Moderne*. Zürich: Diaphanes, 2020 (Denkt Kunst). 232 S.

Mit einem Schillerzitat übertitelt Davide Giuriato seine neueste Auseinandersetzung mit dem Motiv der Kindheit. Schillers Werk *Über naive und sentimentalische Dichtung* entnommen, beschreibt die »grenzenlose Bestimmbarkeit« die innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft indefinite Position des Kindes, welche Giuriato »als Projektionsraum für Zuschreibungen gegensätzlichster Art« (12 f.) fasst. Ausgehend von Schillers Vorstellung des Naiven als »heilendes Antidotum« (172) folgt er ihnen zu immer brüchigeren Darstellungen bei Hoffmann, Stifter, Rilke, Walser, Benjamin und Kafka.

Giuriato ruft kanonische Schriftsteller auf, mit denen er sich bereits in etlichen anderen Publikationen beschäftigt hat. Die moderne »Entdeckung der Kindheit« (angelehnt an Philippe Ariès) wird äußerst nachvollziehbar – und leserfreundlich – dargelegt. Giuriato wertet Kindheit als Schlüssel zum modernen Selbstverständnis, das sowohl Fragen der Subjektgenese und Erziehungspolitik als auch der Ästhetik berührt. Besonders Pädagogik und Psychologie hätten dazu geführt, dass »die Alterität des Kindes schärfer als zuvor an Profil

gewinnt« (15) und die noch bei Schiller vorherrschende Idee »vom unschuldigen Engelskind durch die des potenziellen Vaternörders verschattet« (16) wird.

Die betonte Ambivalenz der Kindheitsideen wird mit den vermeintlichen »Idyllen der Kindheit« bei Hoffmann und Stifter eingeleitet und in die zunehmend unheimlichen, modernen Kindheitsnarrationen überführt. Der lateinischen Etymologie des »in-fans«, des »Nicht-Sagenden« (54), folgend, arbeitet Giuriato das infantile Sprechen und Schreiben als etwas Unverfügbares, Subversives und Zeitloses heraus. Angelehnt an den Basler Forschungsschwerpunkt »Die graphische Dimension der Literatur«, stellt er die »skripturale Geste« (105) der oben genannten Autoren in den Vordergrund. Sind dies bei Walser die Mikrogramme, sind es bei Benjamin Handschriften und theoretische Auseinandersetzungen mit dem infantilen Spracherwerb. Entgegen der verbreiteten Annahme, dass diese Autoren »genialisch[e] Schöpfungskonzepte« (92) mit ihrem Kindheitsbild verbanden, macht Giuriato deutlich, dass sie den reformpädagogischen Verklärungen ihrer Zeit scharf widersprachen, indem sie diese Entwicklungsphase als vorsymbolisches Residuum darstellen, das sich gegen alle (Schreib-)Sozialisation behauptete. Giuriato sieht hier auch eine Verbindung zu Freud: Er zeigt auf, dass die Fallgeschichte des kleinen Hans »geradezu modellhaft« (135) das ödipale Dreieck wiedergeben soll und aus diesem Grund die rätselhaften Äußerungen und Spiele des Kindes tilgt, die die Autoren hervorheben – mit dem Verlust der »grenzenlosen Bestimmbarkeit«.

Diese holt allerdings Kafka wieder ein: Anhand kleiner und großer »Hänschen«-Figuren im Gesamtwerk hebt Giuriato abermals die Widersprüchlichkeit der Kindheitsbeschreibungen hervor. Anstelle von Übergang und Fortschritt ist Kindheit bei Kafka eine Unzeit – Aion statt Chronos (161) –, welche außerhalb moralischer oder psychologischer Bestimmungen liege. Giuriato schließt seine Überlegungen damit, dass alle modernen Autor:innen die »unauflöslich[e] Ambivalenz« (183) der Kindheit bestehen und damit Schillers noch »naive« Bestimmbarkeit wirklich grenzenlos werden lassen.

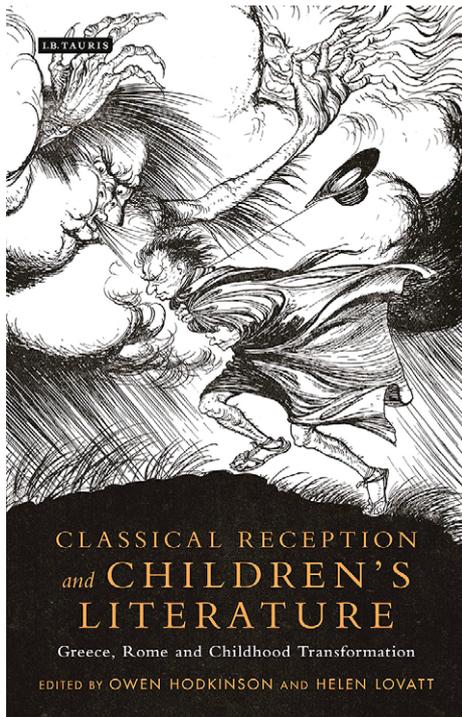
Der Germanist Giuriato macht durch seine langjährige Beschäftigung mit den o. g. Autoren neue Motivüberlappungen und Zusammenhänge deutlich. Stellenweise verhindert seine genaue Kenntnis aber, dass die Texte inhaltlich und kontextuell nachvollziehbar dargelegt werden (insbesondere bei Kafkas *Josefine*-Erzählung, deren Interpretation bei Nichtkenntnis nur schwer nachvollziehbar ist). Auch die Diskursanalysen werden zugunsten des hermeneutischen Dramas der Schriftsozialisation in den Hintergrund gedrängt. Besonders auffällig ist dies beim Diskurs des ›fremden Kindes‹, der gleich im ersten Kapitel eröffnet wird: Taucht in Hoffmanns gleichnamiger Erzählung ein märchenhaftes Waldgeschöpf auf, ist es in Stifters *Katzen Silber* ein ›zigeunerhaftes Mädchen. In beiden Fällen gelinge weder die Integration dieser Wesen in eine bürgerliche noch die Bindung der Kinder an eine naturnahe Seinsweise. Giuriato versteht beide Autoren daher als Prototypen des modernen Kindheitsbildes, das stets »zwischen Natur und Kultur« (39) changiere.

Übersehen wird allerdings der mit diesen beiden Erzählungen aufgemachte Konnex von Kindheit und Kolonisation. Gerade die ›fremden‹, sprachlosen Kinder bilden die Grundlage des Projekts der Erziehung als Beherrschung des Anderen. Giuriato bedenkt diesen Zusammenhang aber erst im dritten Kapitel, obwohl er das zentrale Werk von Dieter Richter dazu bereits zu Beginn als Quelle angibt. Das »im 18. Jahrhundert aufkommende Interesse an wilden Kindern« (53) wird zwar für Stifter aufgezeigt, jedoch mit der Bemerkung, dass der Autor weder ein aufklärerisches noch anthropologisches Projekt verfolge, auch gleich wieder fallen gelassen. Dass diese Ideen dennoch den Hintergrund auch für Benjamins ›Entmenschlichung‹ sowie Walsers Vergleiche der Kinder mit Barbaren stellen, wird im Folgenden außer Acht gelassen.

Dieser blinde Fleck zeigt sich auch bei Giuriatos ansonsten durchaus innovativer *Struwwelpeter*-Lektüre. Er untersucht die *Geschichte vom Schwarzen Buben* in Anlehnung an E. T. A. Hoffmanns *Fremdes Kind* als weitere ›Schreibszene‹: Mit Nikolas als »Magister Tinte« werde die »strukturelle Gewalt« (79) sichtbar, die an die Schriftsozialisation gekoppelt sei und später von Rilke, Walser und Benjamin ins Zentrum ihrer Kindheitspoetologien

gerückt werde. Giuriato liest bei Heinrich Hoffmann ebenso eine Stilisierung des ›in-fans‹, also der vor-symbolischen Unverfügbarkeit des Kindes, heraus. Besonders die am Schluss noch lachenden, schwarz gefärbten Buben bildeten eine »von den Erwachsenen abgeschottete und nicht einnehmbare Kinderwelt« (74), die sich gut in die für Hoffmann oft betonte Missbilligung der Schwarzen Pädagogik reiht. Jedoch übersieht diese Deutung, dass die *Geschichte vom Schwarzen Buben* eine Sonderstellung in Hoffmanns Verfahren einnimmt. Wie in der Kinder- und Jugendliteraturforschung häufiger betont, beschreibt der mit der ›Tintentaufe‹ vollzogene Wandel der Figuren von einer Drei- in die Zweidimensionalität zugleich einen gelungenen Denkkzettel des Nikolas. *Die Geschichte vom Schwarzen Buben* ist eine der wenigen Darstellungen Hoffmanns, bei der die Sympathie hintergründig nicht allein den Kindern gehört. Neben der Schwarzen Pädagogik scheint auch die durch sie verkörperte Fremdenfeindlichkeit konterkariert. Mit alleinigem Fokus auf den Schul- und Schriftdiskurs gehen diese Mehrdeutigkeiten verloren, die auf weitere (Schatten-)Seiten der Kindheit referieren. Dennoch führen Giuriatos Überlegungen sowohl literatur- als auch kulturwissenschaftlich zu äußerst originellen Zusammenschlüssen und machen deutlich, wie stark die »grenzenlose Bestimmbarkeit« das Kindheitsbild der Moderne bis in die Gegenwart bestimmt.

JULIA BOOG-KAMINSKI



Hodkinson, Owen / Lovatt, Helen (Hg.): *Classical Reception and Children's Literature. Greece, Rome and Childhood Transformation*. London/New York: Tauris Academic Studies, 2018 (Library of classical studies). 336 S.

Der Sammelband, hervorgegangen aus einer Tagung, die bereits 2009 an der University of Wales unter dem ansprechenderen Titel *Asterisks and Obelisks: Greece and Rome in Children's Literature* stattfand, widmet sich den Metamorphosen der Antike in der Kinder- und Jugendliteratur und besteht aus vier Sektionen, einem umfangreichen Einleitungsteil, einem Nachwort, einer Gesamtbibliografie sowie einem Index.

In ihrer ausführlichen Einleitung erläutern die Herausgeber:innen zunächst Genese und Konzept des Bandes: Ausgangspunkt der Publikation, die sich ausschließlich auf die anglophone Rezeption konzentrierte, seien die Transformationen des Kindheitsbildes seit der Antike, d.h. die »association between metamorphosis, classics and children's text« (3). Die Verbindung von Kinder- und Jugendliteratur und klassischer Philologie wird dann in den Rahmen der universitären *classical reception studies* eingebettet, die in der Nachfolge der etablierten *classical tradition* das Nachleben der Antike erforschen und dabei zunehmend die Vermitt-

lungsstufen und insbesondere die zeitgenössische Populärkultur in den Blick nehmen. Was die angewandten Methoden (*author-focussed vs. reader-focussed*), die knapp resümierten Definitionen von Kinder- und Jugendliteratur und text- resp. kulturzentrierte Zugänge angeht, werde Pluralismus angestrebt und den einzelnen Beiträgen entsprechende Freiheit eingeräumt. Als übergreifende Themen angeführt werden u.a. Definitionsfragen, kindliche Protagonist:innen und Identifikationsangebote, erzieherische Intentionen, Adaptationsproblematik, Schule als Ort der Begegnung mit den alten Sprachen, Bruch und Kontinuität in der *Western tradition* und Humor. Teil der Einleitung ist außerdem eine längere *case study* von Helen Lovatt zu *Harry Potter*, in der sie die intrikaten Verbindungen der Erfolgsreihe zur Antike, »the fuzziness, complexity and imprecision of classical reception« (17) diskutiert. Diesen Überlegungen hätte man größeren Raum gewünscht, denn ihre Analyse von Paratexten, lateinischen Zaubersprüchen und schulischen Machtkonstellationen bringt interessante und anschlussfähige Erkenntnisse zur Kulturvermittlung und zur Antike als mit der Kindheit identifizierte Widerstandskraft gegen die Welt der Erwachsenen zutage.

Im Anschluss findet sich die als »Case Study 1: Michael Cadnum and Writing Young Voices« (24) überschriebene Sektion mit einem Originalbeitrag des Autors zu Orpheus und seinem Roman *Night-song* (2006), einem Interview und einer Studie des Herausgebers Hodkinson zu »Michael Cadnum's Metamorphoses of Ovid«, wobei die Frage der (nicht autorintentionalen) Alterszuschreibung einen zentralen Diskussionspunkt darstellt.

Teil I »Changing Times« enthält die Beiträge »Aesop the Morphing Fabulist« von Edith Hall über einen kinderliterarischen Klassiker der Weltliteratur, der im Laufe seiner langen Rezeptionsgeschichte erzieherisch, politisch, christlich und international gelesen wurde, und »Perspective Matters: Roman Britain in Children's Novels« von Andelys Wood, die anhand von vier Romanen der 1970er-Jahre über das römische Britannien den Wandel der Identitätskonzepte in postkolonialen Zeiten nachzeichnet.

Teil II »Myths of Change« versammelt drei Beiträge, die jeweils einer mythologischen Figur nachge-

hen. »The Paradox of Pan as a Figure of Regeneration in Children's Literature« von Gillian Bazovsky untersucht Metamorphosen des eigentlich wenig kindgemäßen antiken Pan in vier kinderliterarischen Texten des neopaganen *Edwardian Age*, in denen Kindheit als arkadische Gegenwelt präsentiert wird, wobei Frances Hodgson Burnetts *The Secret Garden* (1911) im Mittelpunkt steht. Sheila Murnagham und Deborah H. Roberts folgen in »Arachne's Web: the Reception of an Ovidian Myth in Works for Children« diachron und intermedial den Wandlungen des Arachne-Mythos in kinderliterarischen Werken seit 1850, während der Beitrag »Narcissus in Children's Contexts: Didacticism and Scopophilia?« von Aileen Hawkins und Alison Poe einen kunsthistorisch-pädagogischen Zugang zur Darstellung der Narziss-Figur in der Antike im Unterschied zur Moderne veranschaulicht.

Teil III »Didactic Classics« bündelt drei Beiträge zur Verbindung von »classics, children's literature and education« (28). Der Titel der Analyse von Lisa Maurice, »'I'd break the slate and scream for joy if I did Latin like a boy!': Studying and Teaching Classics in Girl's and Boy's Fiction«, lässt bereits erkennen, dass die Einstellung zu alten Sprachen in der Viktorianischen Ära stark gegendert war, was sich in Gegenwartstexten nivelliert hat, jedoch auch noch in Genderrollen (bis zu *Harry Potter*) nachwirkt. »Latin, Greek, and Other Classical ›Nonsense‹ in the Work of Edward Lear« von Marian W. Makins geht dem nonkonformistischen antididaktischen Nonsens des bekannten Autors nach, während Lovatt in ihrem Beitrag »Changing Alexandria: Didactic Plots and Roman Detectives in Caroline Lawrence and Lindsey Davis« zwei exemplarische Texte aus den jeweiligen ›römischen‹ Krimireihen der Autorinnen untersucht, die beide im antiken Alexandria situiert sind, aber unterschiedliche Erzählverfahren und Alterszuschreibungen aufweisen.

Teil IV »Narnia and Metamorphoses« widmet sich als zweite *case study* den *Narnia*-Romanen von C. S. Lewis. Zunächst untersucht Geoffrey Miles unter dem Titel »Ovid Misunderstood: The *Metamorphoses* in Narnia« den durch die christliche Rezeptionsgeschichte geprägten problematischen Bezug des Autors zu Ovids *Metamorphosen*, anschließend geht der Beitrag »The Horse, the

Ass, and their Boys: C. S. Lewis and the Ending of Apuleius's *Golden Ass*« von Niall W. Slater einer spezifischen Metamorphose im Anschluss an Apuleius nach.

Das abschließende »Afterword« gibt Gespräche der Herausgeberin Lovatt mit ihren Kindern Caroline und Jonathan über deren Lektüre-Erfahrungen wieder. Dieser kurze »attempt at a qualitative study« (272) bringt auch die persönliche Sicht von Kindern in den Diskurs ein, über deren Repräsentativität indes ein Fragezeichen steht.

Der Natur eines Sammelbandes geschuldet sind die einzelnen Beiträge von unterschiedlichen Zugängen und Erkenntnisinteressen geprägt, jedoch insgesamt auf hohem Niveau. Der klassisch-philologische Ausgangspunkt der Publikation, die sich auf dieser soliden Basis der Kinder- und Jugendliteratur öffnet, verleiht den hier versammelten Analysen historische Tiefe und kulturelle Kompetenz. Der empfehlenswerte Band bereichert sowohl die Kinder- und Jugendliteraturforschung durch die Dimension der klassischen Literatur und Kultur als auch die *classical reception studies* durch die Öffnung auf die Kinder- und Jugendliteratur – und stellt damit einen wichtigen Beitrag zur Etablierung eines innovativen Forschungsfeldes dar.

LUDGER SCHERER



Jantzen, Christoph / Ritter, Alexandra / Ritter, Michael (Hg.): *Faszination Zauberwelt. Neue Perspektiven auf die Fantastik in Kinder- und Jugendmedien*. München: kopaed, 2020 (kjl&m 20.extra). 253 S.

Der fachlichen Herkunft der Beiträger:innen (Universität, schulische Einrichtungen, Bibliotheken, Medienzentren) entsprechend sind die Aspekte der Darstellung weit gestreut und durchweg bereichernd. Im ausführlichen Editorial ist ein einziger Punkt, wenn nicht zum Widerspruch anregend, aber doch überraschend: »Entgegen der großen Faszination, der sich fantastisches Erzählen bei Lesenden jeden Alters erfreut, spielen solche Werke in Kindergarten, Schule, Hochschule, aber auch in der Kinder- und Jugendliteraturforschung in der Regel eine eher untergeordnete Rolle« (7). Aus täglicher Erfahrung in den genannten Institutionen entsteht dagegen eher der Eindruck, Fantastik sei der dominante Gegenstand heutiger Theoriediskussion schlechthin.

Die 19 Beiträge sind in zwei Teile gruppiert: »I. Zutritt zur Zauberwelt. Phänomene des fantastischen Erzählens in Kinder- und Jugendmedien« und »II. Türöffner und Wegbegleiter. Didaktische Perspektiven auf das fantastische Erzählen«. Eröffnet wird der erste Teil mit den Beiträgen von Ulf Abraham, Christine Lötscher und Sebastian

Schmideler, die das Phänomen Fantastik sehr anschaulich in seiner Gesamtheit darstellen. Den Zugängen von Abraham und Lötscher ist gemeinsam, dass sie sich mit dem Genre oder besser: dem Modus Fantastik (wie besonders Abraham präzisiert) jeweils aus der Perspektive eines kulturwissenschaftlichen Zugangs auseinandersetzen und dem Phänomen auch grundsätzlich positiv gegenüberstehen.

Abraham beruft sich auf seine ausführliche Publikation aus dem Jahr 2012, die er hier verkürzt wiedergibt; zunächst fasst er fünf Aspekte zusammen, mit denen die Eigenart von Fantastik als ein (trotz ihrer Verwurzelung in poetologischen Traditionen wie etwa der ›Schwarzen Romantik‹) doch neues Phänomen charakterisiert werden kann, darunter die stoffliche und narrative Struktur fantastischer Erzählungen. Weiterhin folgt Abraham Tzvetan Todorov, wenn er daran erinnert, dass das Fantastische sowohl gegen das Realistische wie auch das Wunderbare abzugrenzen sei, er relativiert jedoch Todorovs Überlegungen dahingehend, dass er dafür plädiert, die Fantasy zum Fantastischen zu rechnen. In dieser Feststellung scheint (dem Rezensenten) ein ganz wesentlicher Punkt zu liegen, auf den nochmals rekuriert werden soll. Nach den beiden weiteren Aspekten, Ordnungsbruch und Alteritätserfahrung, ist der fünfte, Wiederkehr des Verdrängten, von besonderem Interesse, weil Abraham sich auf Sigmund Freud und dessen Ansicht beruft, dass das Fremde immer auch als das verdrängte Eigene gedeutet werden könne. In einem zweiten Schritt zählt Abraham elf verschiedene Versionen des Fantastischen auf, die er dann in einer eindrucksvollen Grafik mit ihren Überschneidungen zusammenfasst. In einem dritten Zugriff untersucht er, ausgehend von einem Exkurs in die evolutionäre Anthropologie, die Bedeutung der Fantastik für die Sozialisation und Enkulturation, wobei er die literarische Fantastik gegen den Vorwurf des Eskapismus mit dem Argument verteidigt, dass in fantastischen Erzählungen gesellschaftliche und politische Diskurse aufgegriffen und ihrer Verdrängung entgegenwirkend thematisiert würden.

Im zweiten Beitrag umkreist Christine Lötscher die Thematiken der Fantasy und spricht unter Berücksichtigung der Positionen u. a. von Ulf Abraham und Bernhard Rank sowie mit Hinweis

auf Hans-Heino Ewers von einem mythopoetischen Modus, wobei sich durchaus differenzierte Einschätzungen der Fantasy abzeichnen. Grundsätzlich ist es aber auch ihr ein Anliegen, den Eskapismus-Vorwurf zu entkräften, weshalb sie vorschlägt, ihn einfach umzudrehen: Fantasy-Rezipient:innen machten sich auf in andere Welten, aber nicht, um feige der Realität zu entfliehen, sondern um zu lernen, dass Alternativen immer denkbar seien. In der Interpretation zweier Beispiele, Zoran Drvenkars *Licht und Schatten* und Wieland Freunds *Krakonos*, nähert sich Lötscher der posthumanistischen Philosophie Rosi Braidottis, die dazu führen müsse, dem anthropozentrischen Weltbild und seinen zerstörerischen Auswirkungen entgegenzuwirken.

Einen ganz anderen Zugang wählt Sebastian Schmideler und zwar über die historische Kinderbuchforschung, womit die vorangehenden kulturwissenschaftlichen Überlegungen eine wichtige Erweiterung erfahren. Schmideler versteht es, auf überzeugende Weise darzulegen, dass das Fantastische keine Erfindung des ausgehenden 20. Jahrhunderts ist, sondern sowohl in den Klassikern der Kinderliteratur als auch in heute kaum mehr bekannten Schlüsseltexten früherer Generationen schon verbreitet war. Gewiss ist der Hinweis auf E. T. A. Hoffmann durchaus allen mit Fantasy Befassten geläufig, wie auch die Erinnerung an Lewis Carroll; spannend erscheint aber etwa das Argument Schmidelers, dass mit der Lektüre der *Volksmärchen der Deutschen* von Musäus, die gänzlich anders geartet sind als die der Brüder Grimm, die Voraussetzungen geschaffen worden seien, dass Kinder die fantastischen Formen von Romanen wie *Alice im Wunderland* überhaupt verstehen konnten. Mit einer Fülle von Beispielen macht Schmideler nicht nur deutlich, dass es mannigfache Ähnlichkeiten zwischen dem scheinbar neuen Modus des Fantastischen und weit zurückliegenden Werken der Kinderbuch-Geschichte gibt, sondern lässt auch, wiederholt von Gattungshybridisierungen sprechend, deutlich erkennen, dass in fast allen Subgenres der Kinderliteratur dieser Modus des Fantastischen schon vorhanden war, wie etwa in den Puppen- und Spielzeuggeschichten oder im komischen Epos als Bilderalbum. Leider findet in dieser historischen Tour d’Horizon wie auch in den weiteren Beiträgen eine

sehr spezifische Ausprägung des Fantastischen keine Erwähnung; die vor zwei Generationen in Deutschland sehr intensiv diskutierte fantastische Erzählung. Zu diesem wichtigen Subgenre sind u. a. die Erzählungen der österreichischen Autorinnen Erica Lillegg und Christine Nöstlinger, aber auch die Texte der deutschen Autoren James Krüss, Otfried Preußler und Michael Ende zu rechnen; gemeinsam sind den diesem Genre zugerechneten Erzählungen neben den erneuten Eskapismus-Vorwürfen auch die Bezüge auf Todorov, dessen oben genannte Abgrenzung gegenüber dem Wunderbaren jedoch möglicherweise zu aktualisieren wäre. Der im Beitrag von Anna Stemmann angedeutete Hinweis auf die Age-Studies wäre Anlass, in die Fantastik-Diskussion eine etwas deutlichere Altersdifferenzierung einzubringen, die durch die mediale Adressierung quasi an alle Altersstufen völlig verdrängt erscheint; eine Entwicklung, die in dem sehr vergnüglich zu lesenden Beitrag von Daniel Illger durchaus auch kritisch hinterfragt wird.

ERNST SEIBERT



Josting, Petra / Kruse, Iris (Hg.): *Karen-Susan Fessel. Bielefelder Poet in Residence 2018. Paderborner Kinderliteraturtage 2019*. München: kopaed, 2019 (Kinder- und Jugendliteratur aktuell). 267 S.

Schon seit einigen Jahren stellt die Reihe *Kinder- und Jugendliteratur aktuell* das Werk renommierter Kinder- und Jugendbuchautor:innen vor, indem sie in Sammelbänden wissenschaftliche und essayistische Beiträge zu den jeweiligen Autor:innen bündelt und denjenigen zugänglich macht, die nicht an den zugrunde liegenden Präsenzformaten wie den Paderborner Kinderliteraturtagen, den Oldenburger Poetikvorlesungen, den Heidelberger Kinderliteraturgesprächen oder der Präsentation der Bielefelder Poets in Residence haben teilnehmen können. Damit folgt die Reihe einem tradierten Programm, das Einblick in das Schaffen wichtiger Gegenwartsautor:innen im Feld der Kinder- und Jugendliteratur gewährt. Auf Kirsten Boie, Klaus Kordon und Paul Maar, um nur einige Namen zu nennen, folgt nun Karen-Susan Fessel. Der Band zeigt sie als eine vielseitige, engagierte Autorin, deren Werk sowohl thematisch als auch literarästhetisch besonders ist. Eindrucklich macht er vor allem auf die Vielfalt in Fessels Werk aufmerksam und überzeugt in seiner Anlage insofern, als die Autorin selbst zu Wort kommt

und auch Kinder eine Stimme erhalten, die in Paderborn als Rezipient:innen mit Karen-Susan Fessel im Gespräch waren. Gerade dieser multiperspektivische Blick auf Fessels literarisches Schaffen ist das zentrale Verdienst des Bandes und macht deutlich, wo die Besonderheit in ihren Texten liegt: Fessel bricht eine Lanze für das realistische Erzählen und verhilft somit der viel gescholtenen »problemorientierten Kinder- und Jugendliteratur« zur Renaissance. Im Interview mit Bernd Maubach fasst die Autorin diesen Befund selbst mit dem Satz zusammen: »Eigentlich fühle ich mich immer den Menschen verpflichtet, die es nicht so gut haben« (22). Und die Paderborner Grundschulkindern, die laut Kruse »bisher keine Erfahrungen mit problemorientierter Kinderliteratur haben machen können« (237), fragen: »Warum schreibst du über echte traurige Menschen?« (243). Aus welchem Grund tut Fessel das und wie eindrucksvoll ihr das realistische Erzählen ohne pädagogisch erhobenen Zeigefinger gelingt, zeigen die hier versammelten Beiträge auf unterschiedliche Weise: Nachdem Heidi Nennhoff das Gesamtwerk Fessels vorgestellt und die Autorin selbst die Auswahl ihrer Themen reflektiert hat, gelangen schwierige Familienverhältnisse und Geschwisterbeziehungen (Jana Mikota) sowie abwesende Mütter (Sandra Siewert) ins Blickfeld. Sabine Planka stellt raumtheoretische Überlegungen zu den Jugendromanen *Was in den Schatten ruht*, *Jenny mit O* und *Steingeficht* an, Julian Kanning schaut auf gesellschaftlich ausgegrenzte Figuren in prekären Lebenswelten, und Stefan Emmersberger schreibt zum literaturdidaktischen Potenzial von Intersexualität und Thrillerelementen im Adoleszenzroman. Unter der Überschrift »Ein Problem kommt selten allein« findet sich schließlich ein Beitrag von Larissa Carolin Jagdschian zur Bedeutung der Figur des Juden in Fessels Jugendroman *Alles ist echt*. Dieser Beitrag fällt insofern sehr kritisch aus, als ein Ergebnis der narratologischen Analyse Jagdschians ist, dass das »Stereotyp Jude« (203) »bestehen zu bleiben« (ebd.) scheint. Ulrike Preußner befragt die *Frieda Fricke*-Romane im Hinblick auf die Darstellung von Landidyll und »halbheiler Kinderwelt« (207), und Margret Hopp untersucht die Inszenierung von Tod und Trauer im Bilderbuch *Ein Stern namens Mama*. Ihre Beurteilung des Buches fällt ambiva-

lent aus, indem sie feststellt, dass der »Blick ins Innere« der Kinderfiguren hier ein Stück weit »zu kurz kommt« (230).

Dass mit Jagdschians und Hopps Überlegungen auch latent kritische Stimmen einbezogen sind, bereichert den Sammelband indes einmal mehr. Er zeigt die Vielfalt des Werks einer engagierten Autorin, die sich nicht davor scheut, brisante Themen anzufassen, von Außenseiter:innen, abwesenden und sterbenden Eltern, prekären Lebensverhältnissen, homosexuellen Beziehungen, intersexuellen und transgender Figuren zu erzählen, und dies mit der Begründung: »Das sind Minderheiten und man muss zeigen, dass es sie gibt« (28). Der Sammelband unterstreicht das gesellschaftspolitische Engagement im Schreiben der Autorin einmal mehr und verleiht ihrer Poetik eine nachhaltige Stimme, die für die Kinder- und Jugendliteratur, ihre literaturwissenschaftliche Erforschung und ihre Didaktik zentral ist. Nach der Lektüre möchte man sich am liebsten erst mal ein paar Tage mit Fessels Büchern zurückziehen – aber ein Happy End darf man nicht erwarten. Welche Irritation der Fokus auf das ernsthafte, realistische Erzählen bei den Paderborner Grundschulkindern auslöst, zeigt der den Band abschließende Beitrag von Iris Kruse: »Wieso schreibt die all sowas? Sind ihre Bücher denn gar nicht lustig?« (237 f.), fragte eine Drittklässlerin in der dokumentierten Autorinnenbegegnung. Aber dass gerade solche Irritation ein Motor für literarisches Lernen sein kann, ist mittlerweile hinlänglicher literaturdidaktischer Konsens. Aus der Perspektive der Grundschuldidaktik Deutsch ist es erfreulich, dass der Band nicht bei heterogenen Einzelanalysen stehen bleibt, sondern eben auch diese kindlich-rezeptionsästhetische Sichtweise aufmacht. Hier zeigt sich schlussendlich, dass zumindest ein Teil von Karen-Susan Fessels Erzählungen auf erwachsene Vermittler:innen angewiesen ist.

KIRSTEN KUMSCHLIES



Kalbermatten, Manuela: »The match that lights the fire«. *Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche*. Zürich: Chronos, 2020 (Populäre Literaturen und Medien; 14). 647 S.

Die mit 647 Seiten äußerst umfangreiche Dissertation von Manuela Kalbermatten legt den Fokus auf die an Jugendliche gerichtete Future-Fiction mit ihrem Anteil an »gesellschaftspolitischen Diskursen« (126) und setzt sich insbesondere mit jugendlichen Heldinnen auseinander. Die Komplexität dieser Arbeit zeigt sich zum einen bereits bei der Betrachtung des Inhaltsverzeichnis, das demonstriert, wie kenntnisreich sich die Autorin mit der Thematik auseinandergesetzt hat. Zum anderen bezeugen auch zahlreiche Perspektivenwechsel das Wissen der Autorin. Diese ermöglichen es ihr, eine neue Sicht auf bestimmte Aspekte, die ihren Forschungsgegenstand berühren, einzunehmen: Wird beispielsweise oftmals moniert, dass »private« Schwerpunktsetzungen den gesellschaftspolitischen Gehalt von Werken schmälern, stellt sich Kalbermatten dagegen, indem sie explizit dafür plädiert, »Liebe, Sexualität und Geschlechterverhältnis als zentrale, in einigen Fällen sogar als eigentliche gesellschaftspolitische und/oder kulturkritisch reflektierte Themen dieser Texte zu betrachten. Denn nicht nur werden Herr-

schaftsformen gerade innerhalb der in den Texten dargestellten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, Beziehungen und Geschlechterverhältnisse bestätigt, kritisiert oder auch dekonstruiert; der Sprengstoff der Texte liegt oft gerade in der Verknüpfung der dystopischen Vision mit virulenten aktuellen Geschlechterdebatten« (126). Und auch in ihrem Fazit und ihrem Ausblick bleibt Kalbermatten dieser kritischen und differenzierten Betrachtungsweise treu und ermöglicht so neue Lesarten der Romane. So notiert sie z. B. im Hinblick auf neu erscheinende Texte, die sich nicht selten den Vorwurf gefallen lassen müssen, einen »Marktfeminismus« [zu bedienen], der die feministische Rhetorik nutzt, um neue Zielgruppen zu erschließen, individualisierte Ermächtigungsfantasien in Konsum- und Lifestyle-Entscheidungen zu kanalisieren und Sozialkritik durch eine zeitgemäße Selbstoptimierungslogik zu ersetzen« (608), dass hier im Gegenteil »[u]nter der knackig-postfeministischen Oberfläche dieser neuen Romane [...] eine *sozialkritische* feministische Bewusstseinsbildung provoziert [wird]« (609). Dass Kalbermatten Beziehungen der Texte zu real existierenden Protestbewegungen herstellt, zeigt einmal mehr die Verschränkung gesellschaftspolitischer Protestbewegungen mit literarischen Werken auf. Die Untersuchung nähert sich dem Untersuchungsgegenstand systematisch an und richtet nach der Einleitung über Geschlechterpolitiken in der Future-Fiction, die zugleich die Struktur und Fragestellung der Arbeit sowie die eigene Motivation und Herangehensweise beleuchtet, den Blick auf das kulturkritische Potenzial aktueller Future-Fiction. Darauf aufbauend, setzt Kalbermatten mit der Analyse ihres Korpus an, das sie selbst als heterogen bezeichnet (23). Die für sie relevantesten »Auswahlkriterien waren die zentrale Stellung einer jungen, weiblichen Figur; der gesellschaftspolitisch detaillierte Entwurf einer klar als zukünftig markierten Welt, die aber als Extrapolation der ausserfiktionalen Gegenwart erkennbar bleibt, und (mit einer Ausnahme) der detailliert geschilderte Reifeprozess und die aktive Auseinandersetzung der Hauptfigur mit dieser Welt, ihren Diskursen, Machtverhältnissen und Regulierungsverfahren« (ebd.). Daneben spielt auch die »breite Rezeption« (24) der Romane eine wichtige Rolle bei der Auf-

nahme in das zu analysierende Korpus. Die einzelnen Kapitel setzen unterschiedliche Schwerpunkte: »Enden des Menschen – Die Geschlechterpolitik der Apokalypse« rückt zentral apokalyptische Welten in den Fokus und untersucht, »welche virulenten gegenwärtigen Geschlechterdiskurse in den kulturkritischen Offenbarungen und in den Visionen einer prekären Zukunft von Weiblichkeit und Geschlechterverhältnisse verhandelt und welche Vorbildsubjekte im Rahmen ihrer utopischen Impulse hervorgebracht werden« (213). Das Kapitel »Gesellschaft auf den Leib geschrieben: Die rebellischen Heldinnen dystopischer Klassengesellschaften« konzentriert sich auf vorrangig dystopische Romane, in denen »Szenarien von totalitären Regimes und Überwachungsstaaten [entworfen werden], die zugleich als sozial zutiefst gespaltene Klassengesellschaften und als Wettbewerbskulturen imaginiert werden« (329). Im Fokus stehen hier »junge Frauen, die als aktualisierte Versionen der ›disruptive force‹, als kämpferische Vertreter:innen einer besseren Ordnung und vor allem auch als durchsetzungsstarke Individualistinnen imaginiert« (ebd.) und u. a. verknüpft werden mit bestimmten Geschlechterdiskursen und dem Moment der Revolution. Das Kapitel »Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter – Die Wiederentdeckung der Cyborg als oppositionelle feministische Figur« verhandelt schließlich Weiblichkeit und Geschlechterdiskurse vor dem Hintergrund technischer Diskurse und verdeutlicht, dass vor allem »Cyborgs [...] transhumanistische und postfeministische Transformationsprozesse sichtbar und kritisch posthumanistische und feministische Emanzipationsbestrebungen denkbar« (477) werden lassen. Kalbermatten untersucht hier, »was ein feministisches Konzept der 1980er- und 90er-Jahre in den Cyborg-Romanen der gegenwärtigen Jugendliteratur macht, welche aktuellen Geschlechterdiskurse mit ihm verknüpft sind und welche Pathologiebefunde, Dystopien und Utopien mit den zeitgenössischen weiblichen Cyborgs verbunden werden« (477f.). Kalbermatten nimmt sehr differenzierte Analysen der Romane vor und bezeugt auf diese Weise ihr umfassendes theoretisches Wissen. Mit einer Fülle an Material gerüstet, nutzt sie unterschiedliche theoretische Ansätze, um sie einerseits einander

gegenüberzustellen und sich selbst dazu zu positionieren und um sie andererseits auf die ausgewählten Romane zu beziehen, denen sie zugleich andere jugendliterarische Werke referenziell zur Seite stellt. Kalbermatten zeigt nachhaltig auf, welchen Einflüssen Future-Fiction ausgesetzt ist, welchen Einfluss sie im Gegenzug aber auch ausüben (kann), vor allem auf eine weibliche Leserschaft dieser Romane: »Mit ihrer anschaulichen Verhandlung virulenter politischer Diskurse, ihrer kulturkritischen Auseinandersetzung mit (vergeschlechtlichten) Formen der Herrschaft, der Regulierung und des Ausschlusses und mit ihren utopischen Visionen von gemeinsamem Widerstand und weiblicher Bündnispolitik könnte die Future-Fiction durchaus dazu beitragen, junge Frauen für politische Mechanismen nicht nur zu sensibilisieren, sondern sie für die aktive Auseinandersetzung mit politischen Prozessen zu interessieren. Und sie dabei vielleicht sogar für einen Feminismus zu begeistern, der zwar in regelmäßigen Abständen für tot erklärt wird, der sich in Realität wie Fantasie aber dennoch immer wieder als höchst lebendig erweist« (616).

SABINE PLANKA



Kurwinkel, Tobias / Norrick-Rühl, Corinna / Schmerheim, Philipp (Hg.): *Die Welt im Bild erfassen. Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020 (Kinder- und Jugendliteratur intermedial; 7). 285 S.

Der vorliegende Sammelband geht auf eine bereits im Februar 2017 durchgeführte Tagung am Bremer Institut für Bilderbuchforschung (BIBF) zurück. Nur fünf der insgesamt dreizehn Beiträge des Bandes waren im Rahmen dieser vorwiegend fachwissenschaftlich und fachdidaktisch ausgerichteten Tagung vorgestellt worden. Von der Aufnahme neuer Beiträge und der Erweiterung der inhaltlichen Ausrichtung hat die Publikation, nicht zuletzt auch im Hinblick auf den komplexen Gegenstand Bilderbuch, profitiert. Aus theoretisch-analytischer, didaktischer sowie genre- und gattungsbezogener Perspektive wird der Blick auf den Gegenstand und hier insbesondere auf die Übergänge zwischen Comic und Bilderbuch, den Bilderbuchmarkt und die Bilderbuchpraxis gerichtet.

Mit ihrem Eröffnungsbeitrag lenkt die Mitherausgeberin Corinna Norrick-Rühl aus buchwissenschaftlicher Perspektive den Fokus auf Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozesse des Bilderbuchmarktes. Sie zieht dazu einen für das

Zeitalter des digitalen Publizierens von P. Ray Murray und C. Squires weiterentwickelten Kommunikationszirkel (nach Robert Darnton 1982) heran. Der zweite Beitrag in dieser Rubrik präsentiert die Ergebnisse einer 2017 in der Buchwissenschaft Mainz erstellten Masterarbeit zu Augmented Reality (AR) im Bilderbuch. Annedore Fausak (ehemals Friedrich) hat Hybridprodukte u. a. mit Kindergartenkindern untersucht, dabei die AR-Projekte *LeYo* (Carlsen) und *SuperBuch* (Oetinger-Gruppe) vorgestellt und analysiert, ob und inwieweit es mit diesen Produkten bereits zukunftsfruchtig, praktikabel und erfolgversprechend gelingt, Bilderbücher mit virtuellen Elementen anzureichern. Der Beitrag gewinnt durch die Ergebnisse aus der praktischen Erprobung der Produkte mit einer Kindergartenklasse und der Tatsache, dass die Autorin die Entwicklung des Marktsegments AR bis Ende 2019 weiterverfolgt hat und so ihre Ergebnisse auf aktuellem Stand hält.

Unter theoretisch-analytischer Perspektive untersuchen Bettina Kümmerling-Meibauer und Jörg Meibauer visuelle und narrative Konfigurationen im Bilderbuch am Beispiel der Darstellung von Gruppen, während Sarah Wildeisen der Frage nachgeht, welche vielfältigen Funktionen die Seiten in textfreien und handlungsarmen Bilderbüchern einnehmen.

Mit dem Fokus auf die Genre- und Gattungsthematik zeigen die Beiträge von Jana Mikota zum biografischen Bilderbuch sowie von Marlene Zöhrer zum Sachbilderbuch, dass sich diese Bilderbuchgenres zwischen Faktizität und Fiktionalität bewegen und die aktuelle Bilderbuchlandschaft nicht durch klare Genremerkmale, sondern vielmehr durch starke Heterogenität und Hybridität geprägt ist. Jana Mikota untersucht sehr fundiert sechs biografisch ausgerichtete Bilderbücher für Kinder. Im Zentrum stehen die Friedensnobelpreisträgerin Malala Yousafzai, Frida Kahlo, Anna Pawlowa, John F. Kennedy, Walter Benjamin und Sybilla Merian. Alle Titel sind 2017 erschienen, fünf von ihnen im NordSüd Verlag! Marlene Zöhrer nimmt Sachbilderbücher aus den Jahren 2016 bis 2018 genauer in den Blick. In ihrer differenzierten literar- und bildästhetischen Analyse ermittelt sie ein heterogenes und hybrides Geflecht aus Bild und Text, aus Narration und Deskription sowie aus Doppelsinn

und Mehrfachadressierung. Es zeigen sich ihr neue Zugangsweisen und Vermittlungswege im Sachbilderbuch, die nicht zuletzt Raum für Komik und humorvolle Wissensvermittlung schaffen.

Mit den Beiträgen von Christian A. Bachmann und Felix Giesa werden Grenzgänge zwischen Comic und Bilderbuch beleuchtet. Giesa untersucht die Wechselwirkung zwischen Bilderbüchern und Comics in der Verwendung von Rahmen. Bachmann entwickelt und betont die gemeinsamen Perspektiven von Comic und Bilderbuch und plädiert für Austausch statt Abgrenzung.

Unter didaktischer Perspektive stellt Kirsten Kumschlies Unterrichtsversuche zu literarischer Wertung anhand von zwei Bilderbüchern John Burnings aus den 1970er- und 1980er-Jahren vor. Kumschlies kann zwar überzeugend zeigen, dass die beiden Titel großes didaktisches Potenzial bieten und immer noch für Kinder attraktiv sind. Da die Bücher aber nicht mehr lieferbar sind, wird das Projekt zwangsläufig nur wenige Nachahmer:innen finden. Alexandra und Michael Ritter beleuchten die Frage, warum innovative, literarästhetisch anspruchsvolle Bilderbücher kaum Eingang in den pädagogischen Alltag finden. Anhand von Interviews mit Lehrkräften wird deutlich, dass diese kindheitstheoretische und rezeptionsbezogene Vorannahmen sowie einen zweckgebundenen, nutzenorientierten Einsatz im Unterricht höher werten als ihre eigenen (positiven) Leseerfahrungen. Elisabeth Hollerweger schließlich liefert auf der Grundlage der literarischen Kompetenz- und Verstehensmodelle von Kaspar H. Spinner, von Anita Schilcher und Markus Pissarek sowie von Jan M. Boelmann und Julia Klossek eine genaue Analyse und didaktische Konkretisierung zu drei Migrationserzählungen in Bilderbüchern.

Mit den abschließenden Praxisberichten werden interessante Einblicke in die Bilderbuchkritik und in die Lektoratsarbeit gegeben. Mirijam Steinhäuser, die u. a. die Bilderbuchrezensionen beim Onlineportal *kinderundjugendmedien.de* betreut, stellt anhand zweier Bilderbuchrezensionen beispielhaft die unterschiedliche Herangehensweise der literarischen und der pädagogischen Kinderbuchkritik dar. Christiane Lawall, aktuell Programmleiterin Bilderbuch bei Ueberreuter, berichtet aus ihrer Zeit als Lektorin bei Annette Betz,

beleuchtet den Praxisalltag und zeigt die Herausforderungen auf, die den Entstehungsprozess von Bilderbüchern begleiten.

Wenngleich angesichts der Komplexität und Vielfalt der Entwicklungen im Bilderbuch und seiner Wechselwirkungen mit anderen Ausdrucksmedien noch weitere Zugänge aus anderen Disziplinen vorstellbar gewesen wären, bildet der vorliegende Band dennoch einen recht breit gefächerten Einblick in die Materie. Dabei kommen sowohl etablierte Bilderbuchforschende als auch Nachwuchswissenschaftler:innen zu Wort. Zur besseren Einordnung der Beiträge:innen hätten kurze Abrisse zur Vita dem Band sicher gutgetan. Dies wäre auch deshalb sinnvoll, weil sich die Beiträge nicht nur an ein wissenschaftliches Fachpublikum richten, sondern aufgrund der guten Lesbarkeit, der klaren Gestaltung und der Bezüge zur Praxis auch für Studierende und alle an den neueren Entwicklungen im Bilderbuch Interessierten geeignet sind. Alles in allem kann der Sammelband aber seinem selbstgesetzten Ziel, »Pause und Belebung, Bestätigung und neue Impulse in der Beschäftigung mit Bilderbüchern« (10) zu bieten, vollauf gerecht werden.

SONJA MÜLLER-CARSTENS



Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hg.): *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Unter Mitarbeit von Stefanie Jakobi. Berlin: Metzler, 2020. 426 S.

Bei Metzler sind im ersten Quartal 2021 das *Aristoteles-Handbuch* und das *Umberto-Eco-Handbuch*, aber auch das *Handbuch Rechtsphilosophie* veröffentlicht worden. Das Genre der Handbücher beschränkt sich schon seit längerer Zeit nicht mehr nur auf Personen-Handbücher. Vielmehr wird hier die fachwissenschaftliche Diskussion auch für größere Forschungszusammenhänge dokumentiert. So erschienen bei Metzler bereits seit den 1980er-Jahren die von Theodor Brüggemann, Otto Brunken u. a. herausgegebenen »Kölner Handbücher«, in denen die Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur samt den sie betreffenden Diskursen seit dem Buchdruck beschrieben wird. Ihnen folgten 1996 das *Handbuch Deutsch-jüdische Kinder- und Jugendliteratur von der Haskala bis 1945* und 2006 das *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur SBZ/DDR*. In dieser Reihe steht auch das von Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim unter Mitarbeit von Stefanie Jakobi herausgegebene *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*, das 2020 ebenfalls im Programm des Metzler-Verlags publiziert wurde. Dabei haben die Herausgeber einen ganz anderen Zugang zu ihrem

Gegenstand gewählt als die hier angeführten Vorgänger.

Es ist ein großes Verdienst der Herausgeber, sich dieses Projekts angenommen zu haben. Schließlich dient ein Handbuch dazu, den aktuellen Stand des Fachdiskurses zu dokumentieren. Es trägt insofern auch zur Selbstvergewisserung der *scientific community* bei, die die Möglichkeit erhält, die Fachdebatten kritisch zu reflektieren und Forschungsdesiderata kenntlich zu machen. Mit Blick auf die Institutionalisierung der Kinder- und Jugendliteraturforschung ist ein solches Handbuch also von kaum zu überschätzender Bedeutung, da es stets auch über die Fachgrenzen hinaus wahrgenommen wird.

Nun ist aber Kinder- und Jugendliteratur ein weites Feld. Wie grenzen die Herausgeber den Gegenstand ein? Das Handbuch, so die Herausgeber in ihrer knappen Einleitung, beschäftigt sich nicht mit der Kinder- und Jugendliteratur in ihrer gesamten generischen und historischen Breite. Es rückt vielmehr »Aspekte und Facetten des Mediengrenzen überschreitenden intermedialen und transmedialen Erzählens im 20. und 21. Jahrhundert« (VII) ins Zentrum. Die zeitliche Einschränkung begründen die Herausgeber mit den bereits vorhandenen Nachschlagewerken zur Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur. Dabei sehen sie ihr Handbuch in der Folge des zweibändigen *Taschenbuch[s] der Kinder- und Jugendliteratur*, das 2000 von Günter Lange herausgegeben wurde.

Das Handbuch gliedert sich in sechs Sektionen: »I. Grundlagen«, »II. Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur«, »III. Erzählen in Kinder- und Jugendmedien«, »IV. Medien«, »V. Methodische Zugänge und kulturwissenschaftliche Aspekte« und »VI. Didaktik«. In der ersten Sektion werden sechs Artikel versammelt, die sich mit zentralen Begriffen, Konzepten und mit der Kinder- und Jugendliteraturforschung nach 1945 befassen (3–48). Die zweite Sektion präsentiert literaturgeschichtliche Darstellungen, die die Kinder- und Jugendliteratur seit 1945 in der BRD, der DDR, der (Deutsch-)Schweiz, in Österreich und in einer internationalen Perspektive skizzieren (51–91). Unterschiedliche Formen des Erzählens werden in der dritten Sektion erläutert: vom transmedialen Erzählen über das serielle Erzählen bis zum unzuverlässigen Erzählen (95–150). Der mit Abstand

umfangreichste Teil widmet sich den Medien der Kinder- und Jugendliteratur. Die verschiedenen Präsentationsformen im Medium Buch werden in sechs Artikeln erläutert. Daneben werden der Kinderfilm, das Kinderfernsehen und das Computerspiel ebenso berücksichtigt wie das Theater, das Hörbuch und das Hörspiel, Zeitschriften oder digitales Erzählen (153–294). In der fünften Sektion rücken zentrale Forschungsparadigmen der Kinder- und Jugendliteraturforschung ins Zentrum. In jeweils eigenen Artikeln werden Themalogie, Intertextualitäts- und Intermedialitätsforschung, Interkulturalität, komparatistische, geschlechtertheoretische und raumtheoretische Zugänge sowie die Illustration Studies vorgestellt (297–372). Am Ende des Handbuchs werden zudem didaktische Perspektiven aufgezeigt, die für die Kinder- und Jugendliteraturforschung als Querschnittsbereich von Bedeutung sind. In zwei Themenblöcken finden sich Artikel zu Literacy und Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur (375–404) sowie ausgewählte (literatur-)didaktische Konzepte und Methoden (405–422).

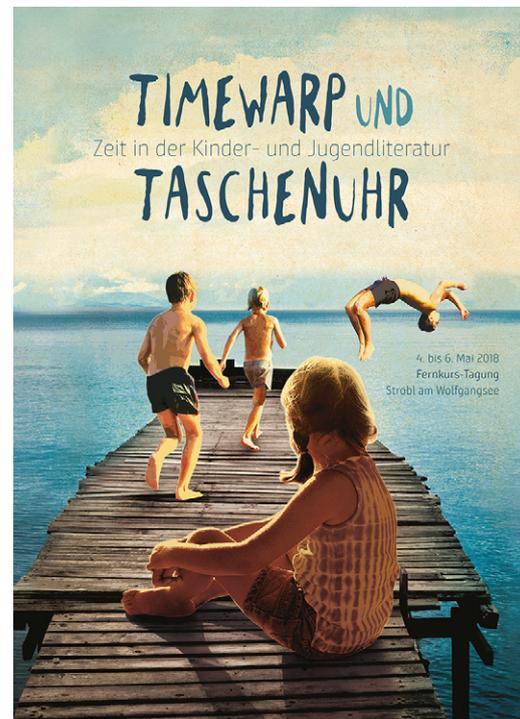
Als Beitragende konnten die Herausgeber einschlägige Expert:innen gewinnen. Die einzelnen Artikel sind informativ und gut lesbar. Die Herausgeber haben auf einen einheitlichen Aufbau Wert gelegt: Nach einer Einleitung folgen Begriffsdefinitionen, die Darstellung der historischen Entwicklungen und Ausführungen zu Typologien. Die Beiträge in den Sektionen III und IV sind überdies durch zwei weitere Unterkapitel strukturiert: Nach Ausführungen zur Narratoästhetik schließen die Beiträge mit Bemerkungen zu inter- und transmedialen Aspekten. Eine solch strikte Schematisierung hat Vorteile hinsichtlich der Leser:innenlenkung und der Vergleichbarkeit. Allerdings kann aus einem solchen Muster auch ein enges Korsett werden, das den Gegenstand, der im jeweiligen Beitrag dargestellt wird, unnötig einengt. Dass die von den Herausgebern vorgegebene Struktur von einigen Beitragenden als eine solche (unsachgemäße) Einschränkung wahrgenommen wurde, wird teilweise explizit erwähnt (vgl. 51). Tatsächlich ist die vorgenommene Gliederung nicht immer zielführend: So vollziehen sich beispielsweise historische Entwicklungen nur selten in Dekadenschritten. Aber auch die systematischen Schwerpunkte überzeugen nicht durchgängig: Dass die Beiträge zum realisti-

schen oder fantastischen Erzählen, zum Märchen oder zum Kinderroman notwendig auf inter- und transmediale Aspekte eingehen, ist meines Erachtens nicht vom Gegenstand gedeckt. Sicherlich ist Kinder- und Jugendliteratur ein transmedial aufgestelltes Korpus. Mit gleichem Recht hätte man aber auch auf geschlechter- oder raumtheoretische Aspekte eingehen können, die gleichfalls strukturierende Elemente von kinder- und jugendliterarischen Medien sind. Problematisch erscheint mir auch die Vorgabe, dass alle Beiträge, die sich mit dem Erzählen und den unterschiedlichen Medien befassen, auf die Narratoästhetik eingehen. Dieses Konzept wird weder in der Einleitung noch in der ersten Sektion, die ja über die Grundlagen der Kinder- und Jugendliteraturforschung informiert, erläutert. Bekanntermaßen hat Kurwinkel das Konzept im Rahmen seiner Bilderbuchanalyse entwickelt. Es verwundert daher nicht, dass er das Konzept Narratoästhetik auch im Artikel zum Bilderbuch im Handbuch vorstellt (201–219); irritierend ist aber, dass hier ein Konzept der Bilderbuchanalyse auf alle Gegenstandsbereiche der Kinder- und Jugendliteratur ausgeweitet wird, ohne die Gelingensbedingungen dieser Erweiterung zu reflektieren. Man läuft damit Gefahr, methodische und heuristische Beliebigkeit zu erzeugen. In den einzelnen Beiträgen werden dann auch sehr unterschiedliche Dinge unter Narratoästhetik verhandelt. Das Spektrum reicht von allgemeinen Beobachtungen bis zu narratologischen Analysen im engeren Sinne. Oftmals werden Typologie und Narratoästhetik auch zusammengefasst, wie es im Artikel über lyrische Texte der Fall ist, was wohl als Indiz dafür zu nehmen ist, dass der heuristische Mehrwert des Konzepts für diese Gegenstände eher begrenzt ist (vgl. 180). Und kann man überhaupt bei lyrischen und dramatischen Texten von Narratoästhetik sprechen? Dramen sind ja, wie im Beitrag des Handbuchs ausgeführt wird, auf den Medienwechsel angelegt und stehen im dramatischen Modus. Narrative Elemente sind insofern relevant, als Figuren zu Erzählern werden. Wie lassen sich die generischen Besonderheiten des Dramas narratoästhetisch analysieren? Leider haben sich ins Handbuch auch ein paar Flüchtighkeitsfehler eingeschlichen. So wird die Handlung von E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* beispielsweise nach

Leipzig verlegt (129), eigentlich ist sie in Dresden angesiedelt; *Tristram Shandy* wird Samuel Johnson zugeschrieben (292) und die Verwendung von »sic« ist nicht immer korrekt (z. B. 205). Bedauerlich ist zudem, dass es kein Register gibt.

Trotz der genannten Kritikpunkte, die hauptsächlich auf struktureller Ebene liegen, geben die Beiträge des Handbuchs durchweg einen kompetenten Überblick über die Kinder- und Jugendliteratur nach 1945. Manche Beiträge scheinen sich zwar vor allem an Studierende zu richten, doch in vielen Artikeln werden auch die aktuellen Desiderata benannt, sodass das Handbuch zu einem wichtigen Nachschlagewerk für Forschende der Kinder- und Jugendliteratur und -medien werden dürfte.

THOMAS BOYKEN



Lexe, Heidi (Hg.): *Time Warp und Taschenuhr. Zeit in der Kinder- und Jugendliteratur*. Wien: STUBE Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur, 2019 (Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Fokus). 95 S.

Der vorliegende Band resultiert aus der vom 4. bis 6. Mai 2018 in Strobl am Wolfgangsee stattgefundenen Fernkurs-Tagung der österreichischen Studien- und Beratungsstelle für Kin-

der- und Jugendliteratur (STUBE). Er enthält ein Werkstattgespräch sowie fünf Beiträge, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven des Themas Zeit(-Reisen) in Kinder- und Jugendliteratur und -medien annehmen und mit gegenwärtigen Diskursen verknüpfen.

Den Auftakt bildet der Beitrag »Beim Erzählen alles in Ordnung? Eine kurze Geschichte des Vor- und Zurückspulens« des Autors Nils Mohl. Darin stellt er die seinen schriftstellerischen Schaffensprozess in Bezug auf die Darstellung von Zeit beeinflussenden Faktoren dar, wie beispielsweise diverse Romane und Musikvideos, autobiografische Reminiszzenzen aus der Kindheit und relevante kulturelle Ereignisse. Dazu zählt u. a. der Besuch der Ausstellung *Doing Time* auf der 57. Biennale in Venedig im Jahr 2017. Wie bei vielen anderen führte auch bei Mohl das selbst auferlegte Martyrium *Time clock piece* des Performance-Künstlers Tching Hsieh zu Irritationen und Reflexionsprozessen.

Julia Benner widmet sich in »This book contains private information« der kinder- und jugendliterarischen Tagebuchliteratur und unterscheidet dabei zwischen faktualen Tagebüchern und fiktionalen Tagebucherzählungen. Unter Erstere werden »Dokumente einer historischen Person« eingeordnet, »die Aufzeichnungen über ihr Leben bzw. einen Lebensabschnitt angefertigt hat, welche als Selbstzeugnisse aufzufassen sind« (20 f.). Als Sonderfall gelten hierbei die Notizbücher und Kladden des verstorbenen Nirvana-Frontsängers Kurt Cobain, die sich durch etwas Fragmentarisches bzw. Unabgeschlossenes auszeichnen (vgl. 21). Von faktualen Tagebüchern unterscheidet Benner in Anlehnung an Renate Keller fiktionale Tagebucherzählungen, die sich durch das »Aussenden von Fiktionalitätssignalen, wie beispielsweise der Fiktion des täglichen Schreibens« (vgl. 23), auszeichnen. Des Weiteren werden Hybridtypen und mediale Ausweitungen am Beispiel eines Tagebilderbuches (*fusion text*) thematisiert. Benner schließt ihren äußerst gelungenen Beitrag mit dem Aufzeigen der Funktionen bzw. dem großen Potenzial der Tagebucherzählungen für die kindlichen und jugendlichen Adressaten ab.

Iris Schäfer geht in »Kranke Zeiten – Zur relativen Zeitwahrnehmung im Kontext von jugendliterarischen Krankheitserzählungen« von der These

aus, dass sich die »literaturästhetische Darstellung von kranken Zeiten bzw. der relativen Zeitwahrnehmung im Kontext von aktuellen jugendliterarischen Krankheitserzählungen nicht nur auf medizinische, sondern auch auf zeitphilosophische Diskurse« (33) bezieht. Für die Analyse werden u. a. folgende Romane der Gegenwartsliteratur herangezogen: *Das Schicksal ist ein mieser Verräter* (John Green), *Sieben Minuten nach Mitternacht* (Patrick Ness / Siobhan Dowd), *Wie man unsterblich wird* (Sally Nicholls), *Bevor ich sterbe* (Jenny Downham) sowie *Ohne. Ende. Leben* (Libba Bray). Dabei nimmt sich die Verfasserin sowohl der psychischen wie auch der physischen Leidensprozesse an und gelangt zu der Erkenntnis, dass die Protagonist:innen, aus deren Perspektive der Leidensweg geschildert wird, zwar ihre Lebenszeit nicht verlängern können, sie jedoch bestimmte Strategien entwickeln, um die ihnen verbliebene Zeit aktiv zu beeinflussen (vgl. 44). Dies wird auf sehr unterschiedliche Art und Weise und teilweise auch stärker ästhetisiert dargestellt. Schäfer verweist abschließend auf den didaktisch-moralischen Impetus dieser »Sick-Lit.«.

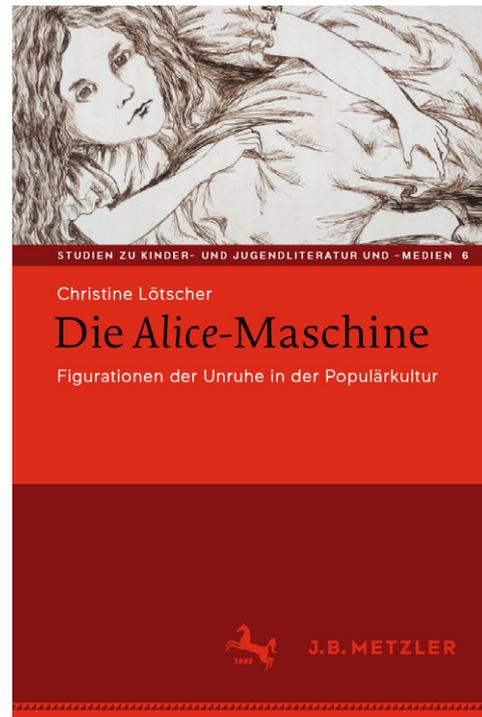
Susanne Reichel führt in »Zeit im Bild: Zeitreisen in und auf Bilderbüchern« zunächst skizzenartig in die Genealogie des Motivs der Zeitreise innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur ein und stellt heraus, dass die Zeitreise in keinem der früheren Texte, die als »time slip narratives« (50) bezeichnet werden, bewusst geplant war, sondern mittels Zauberei oder Träumen vonstattenging. H. G. Wells war der erste Autor, der 1895 in *The Time Machine* bewusst eine Zeitmaschine für die Reise in die Zukunft kreierte. Seitdem existieren in der Literatur zahlreiche Variationen von Zeitmaschinen, etwa in Gestalt von diversen Hybridfahrzeugen, Schränken oder Büchern. Die Zeit als abstraktes Motiv werde zudem mittels konventionalisierter Symbole wie (Armband-/Sand-)Uhren, Zahnrädern oder Sensen abgebildet. In Bilderbüchern, Comics und Graphic Novels der Gegenwartsliteratur würden außerdem Spiralförmigen, Wirbel oder computeranimierte Vortexe als Metaphern für die Zeitreisen verwendet (54). Zudem trügen Orientierungs-, Farb- und Genremetaphern innerhalb der Illustrationen optisch zur Darstellung der Verschränkung von Zeit und Raum bei.

In »Endlich klingelt es. Schul-Zeit in der Jugendliteratur« führt Stefan Kramer in den Topos der Schule innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur ein, wobei er zunächst den repressiven Charakter der Schule in den Romanen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts betont (vgl. 61). Innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und des deutschsprachigen Films habe sich im Verlauf der Zeit jedoch eine Trendwende abgezeichnet. Es würden nun nicht mehr Schüler:innen, sondern insbesondere Lehrpersonen als tragische Helden bzw. als Opfer dargestellt. Als prominentes Beispiel wäre in diesem Kontext *Fack ju Göthe* (2013) von Bora Dağtekin zu erwähnen. Für seine weiteren Analysen nimmt Kramer eine Differenzierung der Schul-Zeit zum einen als Lebensabschnitt und zum anderen als Tageszeit vor (vgl. 63). Als Untersuchungsgegenstand dienen Texte von Tamara Bach (*Vierzehn*, 2019), Barbara Frischmuth (*Die Klosterschule*, 1968), Lena Gorelik (*Mehr schwarz als lila*, 2018) und Mawil (*Kinderland*, 2014). Kramer resümiert, dass die »Schule als sozialer Raum immer auch vergeschlechtlicht und von Heteronormativität gekennzeichnet ist« (76).

Das von Heidi Lexe und Peter Rinnerthaler geführte und hier wiedergegebene Werkstattgespräch mit dem norwegischen Autor und Illustrator Stian Hole und dessen Übersetzerin Ina Kronenberger gibt interessante und spannende Einblicke in den künstlerischen Schaffensprozess des Autors sowie in die Übersetzungstätigkeit von Ina Kronenberger. Zudem werden der norwegische und der deutsche Buchhandel miteinander verglichen; die eklatanten Unterschiede wirken sich nicht unerheblich auf die Distribution eines Werkes aus. Offen bleibt die Frage, warum die englischsprachigen Antworten Holes nicht gänzlich ins Deutsche übertragen wurden.

Mit *Timewarp und Taschenuhr* liegt ein äußerst gelungener Tagungsband vor, der sich fundiert und facettenreich mit unterschiedlichen Aspekten von Zeit in Kinder- und Jugendliteratur und -medien auseinandersetzt, so etwa mit poetologischen und literaturwissenschaftlichen Ansätzen und Perspektiven der Diaristik und Krankheitsforschung.

INGER LISON



Lötscher, Christine: *Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur*. Berlin: Metzler, 2020 (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 6). X, 300 S.

Hätte ich Christine Lötschers Buch *Die Alice-Maschine* schon im Studium lesen dürfen, so stünde so manches Buch, das mich in seiner Unfassbarkeit tief berührt hat, heute nicht nur in meinem Bücherregal, sondern hätte Einzug in meine literaturwissenschaftliche Arbeit gefunden. *Die Alice-Maschine* offeriert einen Zugang zur Literatur, der das Nicht-Deutbare, das Unabschließbare in den Fokus der literaturwissenschaftlichen Analyse rückt, statt es hermeneutisch erfassen zu wollen.

Christine Lötscher zeigt an einem ›Ur-Werk‹ der Unabschließbarkeit und des vollendenden Deutungszugs – Lewis Carrolls *Alice*-Büchern – wie gerade diese Parameter einen Werkzeugzugang ermöglichen, der dieser ständigen Bewegung der Unsicherheit, des Möglicherweise, des Aber-doch-nicht, des ›Verstehen-Wollens‹, aber ›Nicht-so-verstehen-Könnens‹ gerecht wird. Sie entwirft eine Praxis des Lesens, in der *Alice im Wunderland* eine eigentliche Lesebewegung ist, in der das Unmögliche nicht gedacht, aber mitgedacht werden kann (vgl. 276). Diese Unruhe-Bewegung des Lesens,

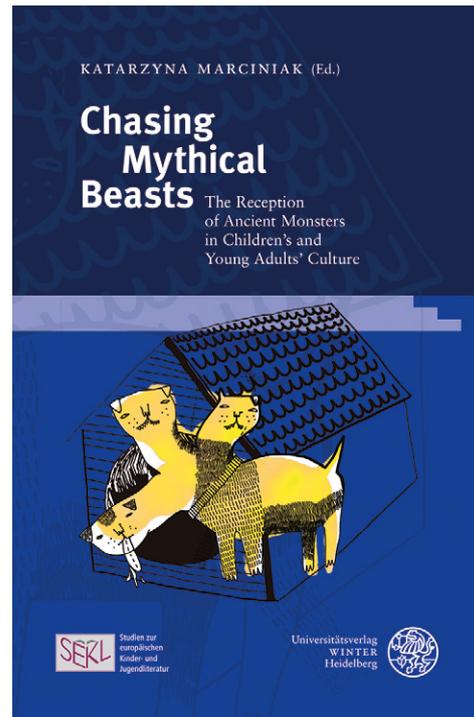
die sich aus der Materialität des Mediums ergibt, nennt Lötscher (unter Bezug auf Deleuze/Guattari) *Alice*-Maschine, einen Apparat, der, einmal losgetreten, seine Spuren und sein Prinzip zuerst bei Lewis Carroll selbst und später immer wieder bei anderen Produktionen entfaltet: »Mein Ziel ist es, die Poetik der *Alice*-Bücher als eine Poetik des Materiellen erkennbar zu machen, in welcher Verfahren der literarischen Moderne vorgezeichnet sind und die in populärkulturellen Artefakten bis heute reproduziert wird« (116), schreibt Lötscher. Die *Alice*-Maschine ist also eine Poetik des Materiellen, deren genuine, feste Definition sich Lötscher weigert zu liefern. Und das ist nur folgerichtig, zeichnet sich doch, ihrer Analyse zufolge, diese Poetik durch eine permanente Unruhe und Unabgeschlossenheit aus, die den hermeneutischen Interpretationszugängen eine Absage erteilt. Außerdem hätte eine solche hermeneutische Schließung der *Alice*-Interpretation zur Folge, dass das Auftreten derselben in Filmen, Liedern, Serien oder anderen Büchern ›nur‹ auf das Intertextuelle und Intermediale beschränkt würde. Stattdessen geht es darum, ein immer weiterlaufendes Prinzip des Nonsens als Nichtverstehen, des Hinaustretens als Widerstand gegen die Zweckrichtung, als Zaudern und Verlangsamung aufzuspüren. Im ersten Teil, der die theoretischen Grundlagen bereitstellt, bedient sich Lötscher der Nonsensforschung ebenso wie der Diskursanalyse, der (Post-)Hermeneutik, der Materialitätstheorien von Sprache und Schrift, der Machttheorien Foucaults und der Begriffsarbeiten sowie der antipsychologischen Prinzipien wie der Wunschmaschine von Deleuze und Guattari. Von den Lesenden erfordert dies ein immenses linguistisches, medientheoretisches, philosophisches und literaturwissenschaftliches Vorwissen – es sei denn, sie sind bereit, sich hier selbst mit auf die Reise zu begeben, sich in den Sog des Assoziierens und Aneinanderreihens hineinzubegeben, innezuhalten, zu überlesen, nachzuschlagen und erstaunt wieder zurückzublättern. Die *Alice*-Maschine ist – und das macht die vorliegende Monografie als wissenschaftliche Arbeit besonders – auf der Oberfläche das, was sie im Inneren erzählt. Sie ist ein Angriff auf das hermeneutische Verstehen.

Die theoretischen Grundlagen werden anschließend bei *Alice* nachgewiesen und es entsteht ein Tableau des materiellen Lesens als Unsinnproduktion. Die Materialität erschafft den Unsinn, den sich *Alice* erliest. Lötscher blickt auf »Schriftbild, Layout, Illustrationen, Haptik und Gestaltung des Buches, von der Papierqualität bis zum Cover. [...] [und die] andere, nicht dem Bedeutungsprozess unterworfenen und unterwerfbaren Seite des Kunstwerks [...] – Präsenz, Ereignis, Störung« (94), ferner Homophonien, Ornamente, Satz, Metaphern, Assemblagen und Reime, in denen Spuren erzeugt werden. Diese Spuren bilden die *Alice*-Maschine immer dort, wo (und wie) sich die Spuren von Carrolls Materialitäten finden. Solchen Adaptionen der materialistischen Bewegung, der Unsicherheit, des Wechselspiels des Verstehens und Nichtverstehens, der »Realität als Fantasma« (196) spürt die Autorin in den letzten beiden Kapiteln nach und zeigt uns ein poetisches Prinzip, das mäandert und so insbesondere in der Populärkultur immer wieder neue Anknüpfungspunkte durch die Jahrzehnte hinweg anbieten kann. In den verschiedenen Genres entdeckt Lötscher Poetiken der Unruhe (vgl. 57), die dazu verleiten und drängen, sich seiner eigenen Gewissheiten immer wieder unsicher zu werden. Diese Unsicherheiten des Fantastischen, des Nonsens oder des Spiels setzen ein Lustprinzip dieser Unruhe und der Unsicherheiten in Gang, welches als (sich nicht auflösende) Verblüffung und Verwunderung auf die *Alice*-Maschine verweist. Lötschers Analyse zeigt somit, welche Rolle der Nonsens in der *Alice*-Maschine spielt, anstatt ihn ›lediglich‹ zu fassen. Der Nonsens kann so zu einer Lust am Ausbruch, am Anderssein, am Spiel und an dessen Schauer werden, worin die Rezipient:innen immer wieder neu einsteigen können. Es entsteht eine Lesart des Unsinn, die sich als Praxis zwischen Materialität, ästhetischer Erfahrung und Verwunderung sowie Fantastischem vollzieht. Diese Lesart hat *Alice* selbst in ihrer Reise und mit ihr auch wir Leser:innen. Die damit verbundene Bewegung des Verstehens und Nichtverstehens erfasst die Wahrnehmung der Leser:innen auf mehreren Ebenen des Verstehens: auf der sprachlichen, der körperlichen, der sinnlichen Erfassung und auf der Ebene der Reflexion (vgl. 180).

Dieser Zugang, »Bücher in ihrem semiotisch-materiellen Zusammenspiel zu analysieren« (155) und die Wirkung des Mediums – durch die Gestaltung der Wahrnehmung ihrer Protagonistin – erst durch die Wahrnehmung der Leserin materialisiert zu sehen (vgl. 160), ist nicht nur für die *Alice*-Forschung oder die Leseforschung höchst ertragreich.

Ich empfehle dieses Buch vor allem den Studierenden, damit die abschließende Frage nach einer Lektüre nicht mehr zwangsläufig lautet: Und was bedeutet das jetzt? Stattdessen könnte sich ein Fokus entwickeln, der das ästhetische Gefühl, die sinnliche Haptik, die spürbare Unsicherheit zum Ausgangspunkt einer Werkerfassung macht. Damit nach dem Zuklappen des Buches – wie das Grinsen der Katze – das Gefühl eines unabschließbaren ästhetischen Prozesses bleibt.

ASTRID HENNING-MOHR



Marciniak, Katarzyna (Hg.): *Chasing Mythical Beasts. The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture*. Heidelberg: Winter, 2020 (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur / Studies in European Children's and Young Adult Literature; 8). 623 S.

Der vorliegende Band befasst sich mit vielfältigen Formen der Rezeption von monströsen Geschöpfen aus der antiken Mythologie in der internationalen Kinder- und Jugendliteratur: Minotauros, Medusa, die Erinnyen, die Sirenen, Pan, Cheiron und die Kentauren, Pegasus, Phönix, Riesenfische, die Sphinx, der Basilisk, Drachen, der Kyklop. Aber auch erfundene oder mutmaßlich (nach antiken Vorbildern) erfundene Monster werden behandelt, so im Beitrag von Jerzy Axer und Jan Kieniewicz der im Inneren Afrikas beheimatete »wobo« – aus Henryk Sienkiewicz' Kinderbuch *In Desert and Wilderness*, poln. EA: *W pustyni i w puszczy* (1911) –, von dem Afrikareisende des 19. Jahrhunderts von Afrikanern gehört haben wollten, oder die hybride Figur »Socrates the Half-Dog« (vgl. den Beitrag von Elżbieta Olechowska), die in einem französischen Comic von Joann Sfar and Christophe Blain dem geistig minderbemittelten Herakles aus mancher Patsche heraushilft. Um die Rezeption antiker Monster in einem allgemeineren

Sinn schließlich geht es in Katarzyna Marciniaks Beitrag über das Fernsehprogramm *The Muppet Show*.

Bereits die in einem ersten Großabschnitt versammelten Artikel zur Minotaurus-Rezeption machen die Bandbreite der Thematik deutlich: Während Sheila Murnaghan und Deborah H. Roberts die Rolle dieser Figur in den »pioneering myth collections« (55) Nathaniel Hawthornes vorstellen und die ikonografische Tradition der Minotaurus-Abbildungen untersuchen, befasst sich Liz Gloyn mit dem Minotaurus »as a Catalyst of Male Identity Formation« (so im Titel des Beitrags formuliert) in zeitgenössischer britischer Jugendliteratur.

Markus Janka und Michael Stierstorfer erkennen in der Hybridität der Figur ihren besonderen Reiz für postmoderne Erzählungen, so für Suzanne Collins' *Hunger Games* und Gerd Scherms *Die Irrfahrer*.

Przemysław Kordos geht es um die Wiedergabe mythologischer Monster in modernen griechischen Kinderbüchern, während Elizabeth Hale die Verwendung der Minotaurus-Motivik in einem modernen australischen Musikdrama untersucht, das sich mit dem Leben im australischen Outback und den Mythen der Ureinwohner auseinandersetzt.

Der zweite Großabschnitt ist weiblichen Monstern und deren Bedeutung für zeitgenössische Genderdiskurse gewidmet. Susan Deacy untersucht unter den Titel-Schlagworten »Goddess, Monster, and Girl Power« die Darstellung Arachnes, Pandoras und Medusas in Richard Woffs *Bright-Eyed Athena in the Stories of Ancient Greece*, einem Erzählband für Jugendliche. Mit feministischen Umdeutungen Medusas für Millennial Tween und Teen Girls befasst sich Owen Hodgkinson. Babette Puetz widmet sich der Unterweltdarstellung in Philip Pullmans *His Dark Materials*-Trilogie und erkennt in Pullmans monströsen »Harpies« eine Umformung der Erinnyen aus Aischylos' *Eumeniden*. Die von Anna Czerwinska-Rydel verfasste Biografie einer begabten Polin aus dem sechzehnten Jahrhundert, die von Zeitgenossen »baltische Sirene« genannt wurde, ist Gegenstand des Beitrags von Weronika Kostecka und Maciej Skovera. Katarzyna Jerzak schließlich untersucht die Rezeption des Sirenenmythos durch J. M. Barrie in *Peter Pan* im Kapitel »The Mermaids' Lagoon«.

Um *Peter Pan* geht es auch in dem Beitrag von Bettina Kümmerling-Meibauer, die die Mischung unterschiedlicher »Prätexte« (der klassischen Antike und der Romantik) in diesem Werk untersucht. Edith Hall behandelt die Figur des Kentauren Cheiron, der in der Antike als Autor zweier jugendliterarischer Werke galt. Um Kentauren in russischen Märchen geht es im Beitrag Elena Ermolaevas. »Domestizierte« Varianten des Pegasus finden sich in polnischer Kinderliteratur der kommunistischen Zeit, wie Karoline Thaidigsmann aufzeigt, und – als Allegorie der Liebe – in C. S. Lewis' *Narnia*-Büchern, die der Beitrag von Simon J. G. Burton behandelt.

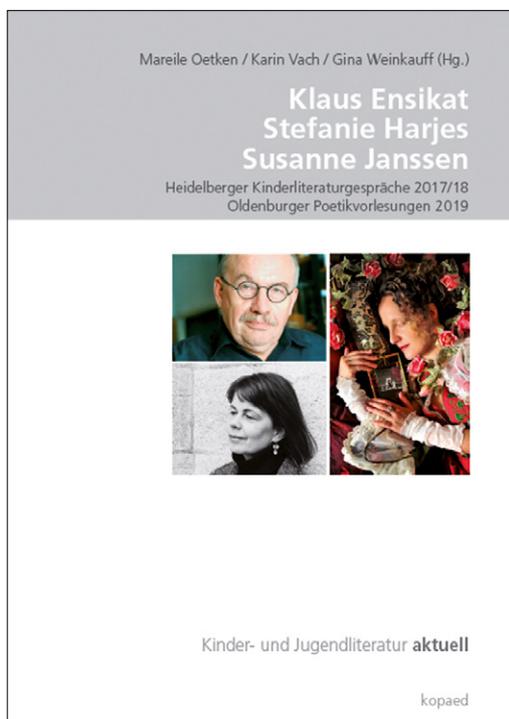
Um allegorische Darstellungen – als Anspielungen auf klassische Bestien – in zeitgenössischer Fantasy geht es Marilyn E. Burton in ihrer Studie zu N. D. Wilsons *Ashtown Burial*, während sich Daniel A. Nkemele und Divine Che Neba mit afrikanischen Analogien zu griechischen Monstern in mündlicher Überlieferung in Kamerun befassen. Die Tradition des Motivs des Überlebens im Bauch eines großen Fisches zeichnet Małgorzata Borowska nach. Von antiken Reiseberichten eines schiffbrüchigen Matrosen und eines Hirten über fantastische Geschöpfe handelt Adam Łukaszewicz' Beitrag; literarische Sichtungen von Drachen in den Erzählungen von Stanisław Pagaczewski behandelt der Aufsatz von Robert A. Sucharski. Die Frage der Herkunft der zahlreichen Monster in J. K. Rowlings Harry-Potter-Serie untersucht Helen Lovatt. Die Adaption griechischer Mythologie in sowjetrussischen Animationsfilmen der 1970er-Jahre ist Gegenstand des Beitrags von Hanna Paulouskaya. Um antike Monster in den britischen Fernsehserien *Doctor Who*, *The Sarah Jane Adventures* und *Atlantis* geht es Amanda Potter, mit der populärkulturellen Rezeption von Fabelwesen im Kontext von Multimedia und interaktiven Materialien für Kinder im Internet beschäftigt sich schließlich Konrad Dominas.

Die Stärke des vorliegenden Bandes liegt ganz sicher in der Genauigkeit der Dokumentation des Materials, insbesondere der antiken Vorlagen für die neuzeitliche Rezeption mythologischer Monster, einschließlich entsprechenden, aufwendig auf Farbtafeln reproduzierten Bildmaterials. Die meisten Autor:innen nähern sich ihrem Gegenstand

vom Standpunkt der Klassischen Philologie oder der Kulturgeschichte der Antike; ihre Kompetenz in diesen Bereichen ist in allen Beiträgen spürbar. Weniger gelungen erscheinen indessen Versuche, anthropologische oder psychologische Gesetzmäßigkeiten zu ermitteln, die die Rezeption von »Monstern« bestimmen. Auch die Einordnung in die jeweiligen Gegenwartskulturen ist gelegentlich etwas unausgegoren.

Der Band eignet sich indessen hervorragend als motivgeschichtliches Nachschlagewerk, nicht zuletzt aufgrund der ausführlichen Bibliografien und des umfangreichen Index.

THOMAS KULLMANN



Oetken, Mareile / Vach, Karin / Weinkauff, Gina (Hg.): *Klaus Ensikat, Stefanie Harjes, Susanne Janssen. Heidelberger Kinderliteraturgespräche 2017/18. Oldenburger Poetikvorlesungen 2019.* München: kopaed, 2020 (Kinder- und Jugendliteratur aktuell; 10). 347 S.

Das Inhaltsverzeichnis zeigt, wie disparat die Anlage des Sammelbandes ist. Die beiden »Kinderliteraturgespräche«, die Karin Vach und Gina Weinkauff mit Klaus Ensikat und Susanne Janssen geführt haben, wären früher in den

»Lesezeichen« erschienen, einer 2006 eingestellten Reihe des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Zusammen mit der Poetikvorlesung von Stefanie Harjes nehmen sie ein Drittel des Bandes ein. Woher rührt das Interesse des Publikums am Schaffensprozess der Künstler:innen? Wie unterschiedlich deren Äußerungen zu ihrem Werk sein können, verraten schon ihre »Porträts« auf dem Cover. Die klar gegliederten Gespräche zeichnen jeweils die Biografie der Gäste nach, die handwerkliche bzw. künstlerische Handschrift und die Schwerpunkte der ausgewählten Texte.

Ausführlich wird der künstlerische Werdegang von Klaus Ensikat nachgezeichnet, von seinen Anfängen in den 1960er-Jahren in der DDR bis zu seinen jüngsten Veröffentlichungen. In dem Gespräch mit Susanne Janssen geht es besonders um die Bildfindung, bei der die Künstlerin intensiv nach neuen Ausdrucksformen sucht. Gerade für Märchen, die schon unzählige Male illustriert wurden, ist dies unerlässlich, und so erklärt sie ausführlich ihre Arbeit mit Collagen und Fotos zu *Hänsel und Gretel*. Die Poetikvorlesung von Stefanie Harjes fällt durch zwei Merkmale auf: Zum einen beschäftigt sie sich ausführlich mit Kafka, was für ihre Biografie wichtig sein mag, aber mit kinderliterarischer Thematik wenig zu tun hat; zum andern beschreibt sie ihren Schaffensprozess in lyrischer Form.

Die Auswahl der Illustrator:innen ist eher zufällig; es hätten auch drei oder vier andere sein können. In den dreizehn folgenden Aufsätzen werden die Künstler:innen fast ausschließlich einzeln abgehandelt. Da gibt es die sieben Artikel, die sich mit dem Werk Ensikats beschäftigen, dessen Œuvre-katalog zwölf Seiten füllt, die Sekundärliteratur sechs Seiten. Das überragende Lebenswerk rechtfertigt die Gewichtung von Artikeln, die sich auf die verschiedenen Genres und Themen beziehen, zu denen der Künstler in sechs Jahrzehnten Illustrationen beigetragen hat.

In ihrem Beitrag über Ensikats Arbeiten zu Liedern, Gedichten und anderen poetischen Kleinformen legt Gina Weinkauff den Schwerpunkt auf die Illustrationen zu Peter Hacks. Völlig zu Recht unterscheidet sie zwischen Anthologie und Bilderbuch (also Einzeltext-)Adaption, wobei Letzteres in der Forschung immer noch nicht unter dem Aspekt

der Kinderlyrik gesehen wird. Bernd Dolle-Weinkauff arbeitet am Beispiel von Ensikats Märchenillustrationen die vorherrschenden Bildtypen und die Besonderheit seiner Bildgeschichten heraus, in denen »die Vorlage gleichzeitig bewahrt und transzendiert« (131) werde. Der Artikel von Carola Pohlmann über Ensikats Zusammenarbeit mit dem Kindermann Verlag gerät über Strecken zu einer Empfehlung seiner erfolgreichen Buchserien. Mit den Sachbuchillustrationen greift Sebastian Schmideler einen wichtigen Teil von Ensikats Werks heraus und erörtert die kulturpolitischen und produktionstechnischen Voraussetzungen in der DDR.

Zwei Aufsätze thematisieren die Antikenrezeption, einerseits Gabriele Scherer zu Janssen im Vergleich mit Ensikat, andererseits Maria Linsmann zu Harjes, die eine Neuerzählung der Sagen Gustav Schwabs von Josef Guggenmos illustriert hat. Besonders kenntnisreich und ausführlich arbeitet Heidi Lexe Wesentliches über Ensikats Bibelillustrationen heraus und benennt den Unterschied zu Illustrationen mit religiösen Themen von Harjes und Janssen. Mit Ensikat ist sie der Meinung, dass die Bibel »aus einem literarischen Kanon nicht wegzudenken ist und daher auch im Sinne eines Hineinwachsens in diesen Kanon eine wesentliche (kinderliterarische) Rolle spielen sollte« (260). Jens Thiele beobachtet in seinem Beitrag über zwei Märchenillustrationen von Janssen die Nähe zum Stummfilm und analysiert schließlich ihren Animationsfilm *Hänsel und Gretel*.

Nicht immer gelingt es den Autor:innen, den ›Mehrwert‹ für den Text durch das Bild herauszuarbeiten und die Frage zu erörtern, wie Illustrationen die Rezeption von Texten verändern; die Textanalyse als Voraussetzung der Text-Bild-Analyse gerät in den Hintergrund. Susan Kreller hingegen vermag in ihrem Beitrag über die Lyrikillustrationen von Stefanie Harjes in einfühlsamen Beobachtungen nicht nur die dargestellten Bildinhalte zu beschreiben, sondern auch die künstlerischen Techniken im Zusammenhang mit den Texten: die Texte weiterdichtend oder »den Gedichten behilflich sein« (218), wie Harjes es nennt. Für Janssen lassen Gedichte »sehr viel Freiraum und regen die innere Welt mit wenigen Worten an« (68). Am Schluss des Bandes versucht ein Abbildungs-

verzeichnis vergeblich, Ordnung in die komplizierte Nummerierung zu bringen. Die Lesbarkeit wird stark dadurch beeinträchtigt, dass häufig die besprochenen Illustrationen nicht leicht aufzufinden sind; mal sind sie in Blöcken vor dem Text, mal in den Text eingefügt. Sebastian Hohnloser sei Dank für die bibliografische Arbeit.

Kritisch muss angemerkt werden: Warum fehlen Beiträge zur Didaktik? Selbst Michael Ritter, Fachvertreter für Grundschuldidaktik Deutsch, hat diesen Part nicht übernommen. Auch die Frage nach der Rezeption wird nicht grundsätzlich erörtert: Wer kauft und liest die künstlerisch herausragenden Bücher und warum? Sind es wirklich Jugendliche oder gar Kinder, die Mareile Oetken in ihrem Eröffnungsbeitrag meint unter dem Titel »... so muß es eine Art haben.« Bildkünstlerische Arbeit am kinderliterarischen Kanon? Gehören Kafka (Harjes) und *Hamlet* (Janssen) zum kinderliterarischen Kanon? Auch Susan Kreller weicht der Frage aus, wenn sie von einer »mehrfach adressierten Anthologie« (212) spricht oder zur Auswahl von Christine Knödler (2014) anmerkt: »Ursprünglich Erwachsenen zugedacht, werden sie hier auch jugendlichen Lesern zugänglich gemacht« (215). Was aber ist Jugendllyrik? Werden Texte erst durch die Bilder zur Kinder- oder Jugendllyrik, weil Illustrationen in der Lyrik der Erwachsenen nicht üblich sind? Sehr realistisch schätzt Janssen die Situation ein: »Ich hoffe, dass ich doch zumindest einige Menschen erreiche, neben den Sammlern besonderer Bilderbücher auch einige Kinder« (73). Oder bewegt man sich gar in einer Blase, in der noch nicht mal die Lehramtsstudierenden und die Lehrer:innen anzutreffen sind, weil sie z. B. keine Kindergedichte mehr kennen? Und schließlich: Warum interessiert sich die Kunstwissenschaft nicht für das Thema Illustration und überlässt es fast vollständig der Literaturwissenschaft? Die Diskussion über den Zusammenhang von Literatur und deren Illustration ist jedenfalls sehr anregend. Wenn die Digitalisierung fortschreitet, wird man mit Videomitschnitten und Bildwiedergaben arbeiten können, die wenigstens das komplette Layout erkennen lassen. Allerdings fehlt dann das Haptische, die Materialität des Buches, immer noch!

HEINZ-JÜRGEN UND URSULA KLIEWER



Schäfer, Iris (Hg.): *Zur Ästhetik psychischer Krankheiten in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert*. Göttingen: V&R unipress, 2020. 491 S.

Nicht nur aufgrund der fokussierten Thematik (Ästhetik psychischer Krankheiten) ist der Sammelband von Iris Schäfer etwas Besonderes, er ist es auch, weil er ausschließlich studentische Beiträge (und nicht, wie gemeinhin üblich, solche von ausgewiesenen Fachvertreter:innen) versammelt, die auf Seminar- und Abschlussarbeiten basieren, welche die Herausgeberin an der Frankfurter Goethe-Universität betreut hat. Dieser Ansatz ist per se zu würdigen, verleiht er doch ausnahmsweise studentischen Arbeiten eine Stimme, die sonst in der Fachwelt ungehört bleibt und deren Potenziale für weitere Forschungen eher ungenutzt bleiben. Darauf, dass die Beiträge in ihrer Länge aufgrund ihrer unterschiedlichen Ursprünge (mal Seminararbeiten, mal größere Abschlussarbeiten) variieren, macht Iris Schäfer in der Einleitung aufmerksam. Dieser Herkunft sind sicher auch die (zuweilen irritierende) Inkonsistenzen des Bandes und die auftretenden Redundanzen geschuldet, die die Herausgeberin jedoch nicht eigens hervorhebt (was eigentlich keine Schande gewesen wäre).

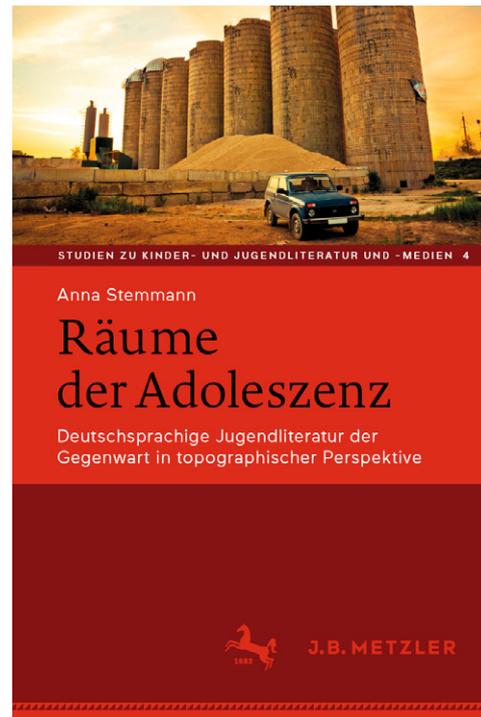
Allein die Auswahl der analysierten Texte verweist auf die Brüche in der Anlage. So fragt man sich schon beim Blick ins Inhaltsverzeichnis, was Alfred Döblins *Die Tänzerin und der Leib* und Unica Zürns *Dunkler Frühling* in einem die Kinder- und Jugendmedien betreffenden Band zu suchen haben. Die Irritation ist auch deshalb so stark, weil ausgerechnet diese Beiträge das Werk eröffnen. Es folgen grundsätzlich feinsinnige, saubere und lesenswerte Einzelanalysen zahlreicher Kinder- und Jugendmedien wie Lewis Carrolls *Alice im Wunderland*, Janne Tellers *Nichts*, Lara Schützsocks *Und auch so bitterkalt*, Neil Geimans *Coraline*, J. M. Barries *Peter Pan* oder der filmischen Adaption von Nils Mohls *Es war einmal Indianerland*, um nur einige Beispiele der beeindruckenden Fülle zu nennen, die der Band zu bieten hat. Allen Texten und Medien ist gemein, dass sie psychische Krankheiten inszenieren und ausdeuten. Damit ist der Schwerpunkt noch mal anders und spezieller gesetzt als in den in jüngster Zeit im Kontext der sogenannten ›Sick-Lit‹-Debatte diskutierten Texte, wo es um Krankheiten im weiteren Sinne geht. Die Herausgeberin betont in der Einleitung das Anliegen, die sonst vor allem für die Märchenforschung etablierte psychoanalytische bzw. tiefenpsychologische Analyse für Kinder- und Jugendmedien fruchtbar zu machen. Das gelingt den Aufsätzen in beeindruckender Weise, weil sie sich ihren Gegenständen in (mitunter zu?) großer Ausführlichkeit widmen, wie es für (sehr gute) studentische Arbeiten typisch ist. Der Band gliedert sich in vier Teile: 1. »Psychoanalytische Lesarten kinder- und jugendliterarischer Medien. Neue Ansätze der Freud'schen Analyse«, 2. »Sag- und Unsagbares im wachen und traumhaften Erleben. Linguistische, psychoanalytische und filmwissenschaftliche Perspektiven«, 3. »Historische und vergleichende Analysen psychischer Dynamiken und ihrer Effekte aus transdisziplinärer Perspektive«, 4. »Von Spiegelungen und Doppelgängerfiguren und ihrer Bedeutung für die Individuation. Psychoanalytische, tiefenpsychologische und entwicklungspsychologische Analysen«. Etwas störend sind dabei die bereits erwähnten Dopplungen, so steht zum Beispiel Gaimans *Coraline* in zwei Beiträgen im Zentrum (Mona Baumann, Rachel Lupo), ebenso wie Tellers *Nichts*

(Rieke Neubert, Carolin Schreiber) oder Barries *Peter Pan* (Lisa Winter, Eva Neubauer). Dafür gerät die zeitgenössische Kinderliteratur, die ja auch von psychischer Krankheit zu erzählen weiß (man denke nur an den ›Klassiker‹ des modernen psychologischen Kinderromans *Mit Kindern redet ja keiner* von Kirsten Boie oder Texte wie *Eichhörnchenzeit* von Brigitte Minne oder *Nebeltage, Glitzertage* von Karen-Susan Fessel) kaum in den Blick, was schade ist – nur Patrick Ness' bzw. Siobhan Dowds *Sieben Minuten nach Mitternacht* wird einer genaueren Analyse gewürdigt.

Den Wert der Einzelaufsätze für weitere Forschungen hingegen schmälern diese Einschränkungen nicht. Alle Beiträge nehmen ihre Gegenstände sehr ernst und arbeiten unter Rekurs auf einschlägige Sekundärliteratur sorgfältig und präzise heraus, wie von psychischen Erkrankungen (die ja an sich schon ein sehr weites Feld sind und sich eigentlich jeder Verallgemeinerung entziehen) erzählt wird bzw. wie diese literarisch dargestellt werden können. So bietet der Band eine reichhaltige Fundgrube all jenen, die selbst zum Thema oder zu verwandten Aspekten arbeiten.

Wünschenswert wäre, die einzelnen Beiträge noch stärker aufeinander zu beziehen, denn sie stehen eher unverbunden nebeneinander, Bezüge und Zusammenhänge werden nicht herausgestellt, auch dann nicht, wenn dieselben Texte verhandelt werden. Dennoch ist es ein erfreuliches Unterfangen, exzellenten studentischen Arbeiten die Möglichkeit zur Publikation zu eröffnen und sie auf diesem Wege einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, was den Band in dieser Hinsicht zu einem Vorbild macht. Gerade für Studierende kann die Lektüre sicherlich sehr inspirierend sein, zumal die Beiträge auch Orientierungen für das Finden eigener Fragestellungen in literaturwissenschaftlichen Arbeiten liefern können.

KIRSTEN KUMSCHLIES



Stemmann, Anna: *Räume der Adoleszenz. Deutschsprachige Jugendliteratur der Gegenwart in topographischer Perspektive*. Berlin: Metzler, 2019 (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien; 4). X, 216 S.

Als vierter Band der im Metzler-Verlag publizierten Reihe *Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien* ist Anna Stemmanns Dissertation *Räume der Adoleszenz* erschienen. In sieben Kapiteln spürt Stemmann den bewegten Spuren der Adoleszenz im Raum nach und untersucht ausgewählte Jugendromane hauptsächlich des 21. Jahrhunderts im Hinblick auf ihre Protagonist:innen, die »über ihren Status grübeln, mit den Bedingungen ihrer Adoleszenz offensiv hadern und wieder eine Sehnsucht nach einem gefestigten Selbst formulieren« (17; vgl. dazu auch 193). Im Rahmen ihrer konzisen Analyse – und dies kann eingangs bereits festgehalten werden – gelingt es Stemmann, überzeugend aufzuzeigen, dass Adoleszenz seit den 2000er-Jahren neu erzählt wird, indem »die Romane mit literarischen Mitteln zugespitzte Darstellungen und Überformungen der krisenhaften Dimensionen des Heranwachsendens [liefern] und [...] die bisher im Adoleszenzroman etablierten Konfliktfelder« (201) erweitern. Zugleich verdeutlicht sie jedoch auch, dass die

Versuche der Neuverortung und -positionierung der Protagonist:innen nicht immer erfolgreich sind, sondern dass Figuren gezeigt werden, die in vielerlei Hinsicht überfordert sind und in einem Zustand des Haderns verharren.

Im Kapitel »Topographien der Adoleszenz« umreißt Stemmann den Begriff der Adoleszenz, zeichnet die unterschiedlichen narrativen Muster des Adoleszenzromans nach und definiert ihr Textkorpus, bevor sie im zweiten Kapitel »Raum, Literatur, Kultur – Methodische Überlegungen« die theoretischen Grundlagen – primär Lotmans Raumsemantik, Hoffmanns dreigliedrige Raumtypologie und Foucaults Heterotopie-Konzept – für ihre Untersuchung darlegt.

Die nachfolgenden Kapitel bieten dementsprechend eine systematisierte Analyse ausgewählter Jugendromane, die sich nach den in den Romanen implementierten Räumlichkeiten richtet: Das dritte Kapitel stellt die Reise und damit die Road Novels in den Mittelpunkt der Betrachtung und fokussiert damit einen Raum, der durch die Bewegung der Protagonist:innen erfahren wird. Stemmann kommt zu dem Ergebnis, dass sich »die Inszenierungen des Erzählraumes und der erzählten Räume [...] in *Busfahrt mit Kuhn*, *Tschick* und *Fast genial* zwischen semantischen Tradierungen, mythischen Elementen des rituellen Übergangs und neuen Einschreibungen postmoderner Familienkonstruktionen, Selbstentwürfen und einer medialen Alltags- und Jugendkultur« (78) bewegen. Dabei macht Stemmann überraschende Beobachtungen: »Interessanterweise rückt in allen Texten innerhalb der Diegese das Handy als Kommunikationsmedium in den Hintergrund [...]. Das Erzählen von Adoleszenz verschränkt sich zwar mit einem intermedialen Bezugssystem, nimmt daraus jedoch nur spezifische Elemente auf« (ebd.).

Das vierte Kapitel nimmt den (groß-)städtischen, urbanen Raum in den Blick und berücksichtigt dabei u. a. heterotope Zwischenräume, in denen sich die Protagonist:innen bewegen. »Im Gegensatz zur Road Novel findet in diesen Romanen keine Reisebewegung statt, die verschiedene Stationen aufeinander folgen lässt, sondern die Figuren bleiben

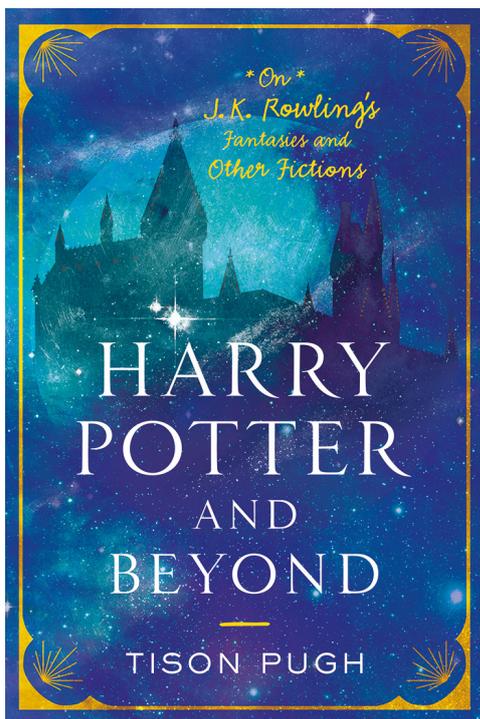
in makroperspektivischer Sicht innerhalb eines in den Außengrenzen klar definierten Gebiets, das sich als großstädtisches semantisches Feld [...] in weitere Teilräume untergliedert« (79). Stemmann zeigt auf, warum sich die Großstadt als Aktions- und Handlungsraum als prädestiniert erweist für adoleszente Entwicklungen, macht aber auch deutlich, dass die Bewegung keineswegs an Bedeutung verliert, sondern weiterhin »eine wirkmächtige Bezugsgröße und leitmotivisches Element [bleibt], um von der Selbstsuche der Figuren zu erzählen« (128), selbst wenn sich die Gründe für die Bewegungen wandeln.

Auf einen Exkurs, der in Unterkapiteln sowohl die Verschränkung von »Gender, Wald und Initiation« (130–133) als auch »Zerhackte Bewegungen« (134–145) beleuchtet und u. a. den Wald als Naturraum fokussiert, folgt ein Kapitel, das die Stagnation im Raum fokussiert und damit ein anderes »Bewegungskonzept« im Raum darstellt. »Dableiben« bzw. das »nicht erlaubte Weggehen« rücken in den Mittelpunkt von Stemmanns Betrachtungen und zeigen eine »Lähmung der Figuren« (146). Stemmann stellt daher in diesem Kapitel die zentrale Frage, »welche alternativen Strategien Romane für die Darstellung von Adoleszenz finden, wenn den Figuren eine Bewegung verweigert wird oder eine Bewegungslosigkeit sie erfasst hat. Damit einhergehend ist zu beleuchten, welche Funktionen diese Raumkonstruktion der Stagnation erfüllt und welche Selbstentwürfe sich damit verzahnen« (146). Räume präsentieren sich hier mitunter als so konstruiert, dass Bewegung nicht ermöglicht wird, was auch bedingt ist durch familiäre Räume, deren Bedingungen neben gesellschaftlichen Aspekten diese Bewegungslosigkeit symptomatisch verursachen (192).

Stemmanns Arbeit überzeugt insgesamt und besticht durch ihre Konzentriertheit, Struktur und Geschlossenheit, was es kundigen und unkundigen Leser:innen gleichermaßen ermöglicht, sich systematisch dem komplexen Thema und damit der Trias Adoleszenz, Raum und Bewegung anzunähern.

SABINE PLANKA

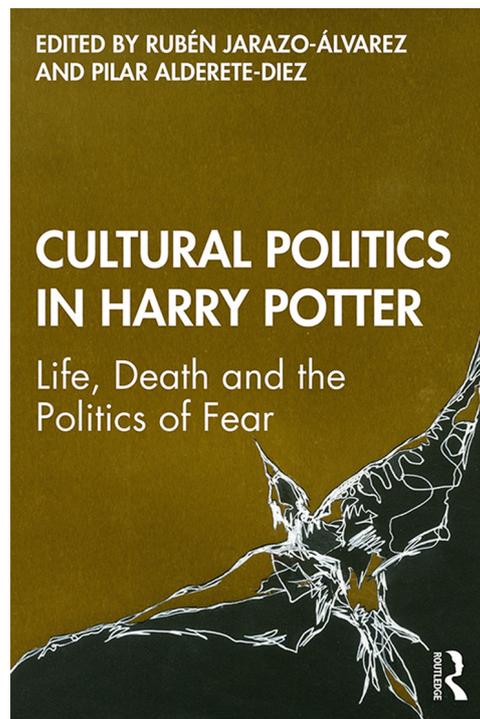
Sammelrezensionen



Pugh, Tison: *Harry Potter and Beyond. On J. K. Rowling's Fantasies and Other Fictions*. Columbia: University of South Carolina Press, 2020. 152 S.

Die *Harry-Potter*-Forschung ist mittlerweile hinreichend ausdifferenziert. Das Werk der britischen Autorin Joanne K. Rowling – die siebenbändige Romanreihe selbst ebenso wie der intermedial erweiterte Potter-Kanon – ist Gegenstand zahlreicher Monografien und Sammelbände und zudem Referenztext in literatur- und kulturwissenschaftlichen Texten jeglicher theoretischen und methodischen Provenienz. So schließt etwa der 2020 erschienene Sammelband *Cultural Politics in Harry Potter. Life, Death and the Politics of Fear* an bereits vorliegende *Harry-Potter*-Studien an, die sich der Romanreihe aus der Perspektive der Cultural Studies widmen. Tison Pughs ebenfalls 2020 veröffentlichte Monografie *Harry Potter and Beyond. On J. K. Rowling's Fantasies and Other Fictions* ist hingegen als monografische Einführung in Leben und Werk der britischen Autorin konzipiert.

Tison Pugh ist Pegasus Professor of English an der



Jarazo-Álvarez, Rubén / Alderete-Diez, Pilar (Hg.): *Cultural Politics in Harry Potter. Life, Death and the Politics of Fear*. New York/London: Routledge, 2020. 222 S.

University of Central Florida in Orlando. Er ist mit zahlreichen einschlägigen Publikationen ein namhafter Vertreter der literaturwissenschaftlichen Queer Studies; im Bereich Kinder- und Jugendliteratur ist er vor allem für die 2011 erschienene Monografie *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature* bekannt. Der Schwerpunkt seiner Rowling-Monografie *Harry Potter and Beyond* liegt, wie der Titel erwarten lässt, auf der siebenbändigen Romanreihe um den jungen Zauberschüler.

Im Einführungskapitel (1–19) erfolgt zunächst ein vergleichsweise umfangreicher biografischer Abriss mit einem prägnanten Überblick über das bisherige Gesamtwerk der Autorin (ausgenommen den *Ickabog*, der erst nach der Veröffentlichung von Pughs Buch erschienen ist). Rowlings Wohltätigkeitsarbeit, ihr politisches Engagement sowie die zahlreichen Auszeichnungen für ihr Werk werden gesondert dargestellt, ebenso die aktuelle

Debatte über ihre umstrittenen Äußerungen zur identitätsstiftenden Funktion des biologischen Geschlechts. Dabei lassen sich zwei rote Fäden ausmachen, die sich durch die biografisch angelegte Einleitung ziehen: Zum einen geht es Pugh darum, gegen das in den Medien oft bediente Cinderella-Narrativ der »rags-to-riches story« (1) anzuschreiben, das Rowling selbst nie befördert hat. Zum anderen bejaht Pugh explizit die biografistische Werkinterpretation als legitimen Zugang zum Verständnis von Rowlings Texten. Von den Initialen A. D. ihres Grundschulrektors (Alfred Dunn = Albus Dumbledore) bis hin zu ihren Erfahrungen als alleinerziehende Mutter, die Rowling selbst mit der im dritten Band der Reihe beschriebenen Erfahrung, den emotionsauslöschenden Dementoren zu begegnen, verglichen hat, weist Pugh immer wieder auf vermeintliche Übereinstimmungen zwischen realer Autorin und fiktiver Figur hin. Im Anschluss an den biografischen und werkgeschichtlichen Überblick problematisiert Pugh das Konzept Kinderliteratur. Dabei scheint es ihm darum zu gehen, eine literaturwissenschaftliche monografische Beschäftigung mit einer Kinderbuchautorin zu legitimieren; es ist allerdings fraglich, ob das eine Schlacht ist, die jedes Mal von Neuem geschlagen werden muss. Ein Überblick über Positionen der Literaturkritik zu Rowlings Werk beschließt die Einleitung.

Der umfangreichste Teil der Monografie führt in die sieben Bände der *Harry-Potter*-Reihe ein. Pugh wählt dafür einen gattungspoetologischen Aufbau, indem er die Romanserie fünf Genres zuordnet: der Fantasy, der *school story*, dem Bildungsroman, der *mystery novel* und der Allegorie. Die dieser Gliederung zugrunde liegende These ist, dass Rowlings genuine Leistung in der Nutzung des narrativen Potenzials der einzelnen Gattungen liegt; insofern ist die Struktur durchaus sinnvoll. Der gattungspoetologische Ansatz wird aber mitunter arg überstrapaziert, wenn Pugh interessante Aspekte da andockt, wo sie eher assoziativ zu passen scheinen. Sein nachvollziehbares (vom ihm selbst übrigens keineswegs eingelöstes) Plädoyer für ein *close reading* der *Harry-Potter*-Bücher entfaltet Pugh beispielsweise im Kapitel zur *mystery novel*, weil mithilfe des textnahen Lesens *mysteries*, also Rätsel, Andeutungen und (intertextuelle) Anspie-

lungen, »gelöst« werden können. Zudem ist der Erkenntniswert mitunter gering: Im Kapitel zur Fantasy (20–35) etwa wendet Pugh beliebige Thesen und Modelle der klassischen Fantasy-Forschung auf die Potter-Reihe an (so etwa Joseph Campells Heldenreise oder Vladimir Propps *Morphologie des Märchens*), was außer der Feststellung, dass *Harry Potter* eben als Fantasy-Reihe gelesen werden kann, keine Erkenntnis generiert. An der Oberfläche bleibt Pugh da, wo man gerade von einem ausgewiesenen Experten der Cultural Studies mehr erwartet hätte: Wenn er etwa im Kontext der rassismuskritischen Lesart die in der *Harry-Potter*-Rezeption durchaus virulente Frage nach der Hautfarbe – dem *Weißsein* – Hermines stellt, beschränkt er sich auf die Aufzählung einzelner Textstellen, ohne die eigentliche Problematik der Diskussion theoretisch zu durchdringen (46–49). Mit den Romanen selbst arbeitet Pugh über weite Strecken anekdotisch, indem er kurze Plot-Elemente als Belegstellen für seine Thesen anführt. Auf wissenschaftliche Forschungsliteratur stützt Pugh sich nur punktuell, seine Sekundärquellen sind zu einem nicht unerheblichen Teil feuilletonistischer Provenienz.

Nichtsdestotrotz bietet Pughs Buch im ersten, auf die *Harry-Potter*-Romane bezogenen Teil eine kurzweilige Einführung in zentrale Aspekte der literatur- und kulturwissenschaftlichen *Harry-Potter*-Studien. Zum Ärgernis wird die Lektüre in dem Moment, wo Pugh sich über den Kernkanon hinaus mit dem erweiterten *Harry-Potter*-Kanon (84–106) und den Kriminalromanen Rowlings (107–123) beschäftigt. Hier kommt er über umfangreiche Inhaltsangaben und knappe Referate einschlägiger Feuilleton-Rezensionen nicht hinaus. Auch seine Auseinandersetzung mit Rowlings Onlinetexten unter anderem aus der *Pottermore*-Website bleibt weit hinter den Standards der Forschung zu digitaler Literatur zurück. Einschlägige Wikipedia-Artikel sind da erkenntnisstiftender.

Die beiden Herausgeber:innen des Sammelbands *Cultural Politics in Harry Potter: Life, Death and the Politics of Fear*, Rubén Jarazo-Álvarez von der Universität der Balearen in Palma und Pilar Alderere-Diez von der National University of Ireland in Galway, versammeln insgesamt 16 Beiträge, deren Autor:innen nicht nur aus der Literaturwissen-

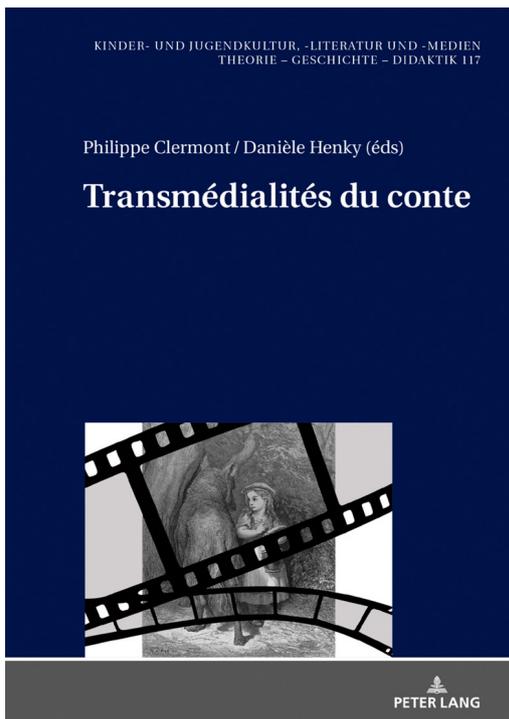
schaft kommen, sondern auch aus der Psychologie, der Politikwissenschaft, der Theologie und den Computerwissenschaften. Drei zentrale Themen der Cultural Politics stehen im Zentrum des Bands: Der erste Teil zur Biopolitik verhandelt die Konzepte von Korporealität, Ethnizität, Nation, Gender und Disability. Im zweiten Teil stehen Angst, Trauma und Tod im Mittelpunkt. Der dritte Teil beschäftigt sich mit der Frage, wie Rowlings Romane im Kontext der *politics of fear* in der Post-9/11-Ära gelesen werden können; insbesondere hier werden aktuelle politische Entwicklungen wie Bushs Krieg gegen den Terror, der Brexit oder die Präsidentschaft Trumps verhandelt.

Die Beiträge, die hier aus Platzgründen nicht einzeln referiert werden können, lassen sich diesen drei Schwerpunkten lose zuordnen, ohne dass – jenseits der methodischen Zuordnung zu den Cultural Studies – eine gemeinsame inhaltliche Linie zu erkennen ist. Das ist sicher auch dem Umstand geschuldet, dass die Beiträge nicht aus einem gemeinsamen Projekt wie etwa einer Tagung hervorgegangen sind. Auch das Niveau ist unterschiedlich: Einige Autor:innen sind dem anspruchsvollen Niveau der Cultural Studies erkennbar nicht gewachsen. Ärgerlich ist etwa, dass sich mehrere Beiträge darauf beschränken, virulente Diskurse und drängende Probleme der realen Welt mit den fiktiven Konflikten der Romanhandlung gleichzusetzen. Diese Aufsätze unterliegen einem grundlegenden *fictional bias* und sind darüber

hinaus unterkomplex, weil sie vorhersehbare Ergebnisse generieren, deren genuin literaturwissenschaftlicher Wert nicht ersichtlich ist. Wenn etwa Maureen Saraco in »Squibs, Disability and Having a Place at Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry« (17–30) den Umgang mit Squibs und Muggeln in der fiktiven Welt unmittelbar mit Inklusions- und Exklusionsstrategien des realen englischen Schulsystems vergleicht, läuft das auf die Forderung nach einer inklusiveren Gestaltung des Hogwarts-Curriculums hinaus. Wer Adressat dieser Forderung ist (die reale Autorin?, der fiktive Schulleiter?), bleibt unklar.

Gewinnbringender sind diejenigen Beiträge, deren Autor:innen die intertextuellen Bezüge der Heptalogie aufzeigen und dabei nicht – wie es häufig etwa in der deutschsprachigen *Harry-Potter*-Forschung geschieht – beim bloßen Nennen intertextueller Referenzen stehen bleiben, sondern diese zum Anlass für kulturtheoretisch fundierte Interpretationen nehmen. Mary Villeponteaux' Aufsatz »Art and Transformation in the Harry Potter Novels and *The Winter's Tale*« (41–51) zeigt, wie Rowling durch Anspielungen auf Shakespeares *Wintermärchen* Biopolitiken der Fortpflanzung dekonstruiert, und Justine Breton gelingt es, durch den Vergleich mit T. H. Whites Fantasy-Klassiker *The Once and Future King* das Motiv der Abwesenheit der Mutter auf seine Funktion für die Struktur der Romanserie zu durchleuchten.

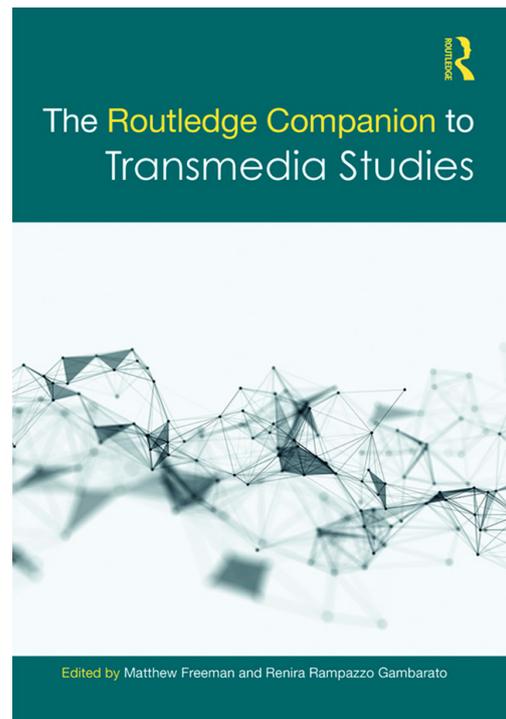
THOMAS HARDTKE



Clermont, Philippe / Henky, Danièle (Hg.): *Transmédialités du conte*. Berlin: Peter Lang, 2019 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien; 117). 304 S.

Wer sich mit dem Begriff der Transmedialität und seinen Implikationen auseinandersetzen möchte, kommt an den Studien des amerikanischen Medienwissenschaftlers Henry Jenkins zum *transmedia storytelling* kaum vorbei. Auch die beiden hier summarisch vorzustellenden Sammelbände beziehen sich auf Jenkins, allerdings auf recht unterschiedliche Weise.

Der von Philippe Clermont und Danièle Henky herausgegebene französische Band *Transmédialités du conte* (2019) greift im Vorwort der Herausgeber:innen auf die Definition von Jenkins zurück, die dieser auch auf seiner Website zugänglich gemacht hat: »Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story« (11). Bezugsgröße für die französische Forschung sei jedoch die Seite *Transmédia Lab* des französischen Telekommunikationsunternehmens *Orange* (11), die am angegebenen Datum (18.10.2017) offensichtlich zugäng-



Freeman, Matthew / Rampazzo Gambarato, Renira (Hg.): *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York/London: Routledge, 2019. 491 S.

lich war, mittlerweile jedoch nicht mehr existiert. Die methodische Schwäche dieses Zugangs, die mit nationalen Forschungstraditionen und sprachlichen Idiosynkrasien ansatzweise erklärbar ist, setzt sich im weiteren Verlauf des Vorworts und auch im Gebrauch des Begriffs im gesamten Band fort. Die unterschiedlichen Beiträge weisen keine einheitliche Terminologie auf, und auch die Herausgeber:innen sprechen zunächst und vor allem von »transposition médiatique« (10). »Transposition« gehört entsprechend zu den meistgebrauchten Termini (u. a. 20, 92, 112 u. ö.), weiterhin dominieren die Einzelbeiträge der bekannte Begriff »réécriture« (18, 32, 46 u. ö. sowie als Titelement des gesamten dritten Teils, 209–304) und »adaptation« (u. a. 35, 81, 111 u. ö.), auch »transformation« (140), »traduction visuelle« (293) und andere mehr. Diese sind, der Natur einer derartigen Sammelpublikation gemäß, nicht nur terminologisch, sondern auch inhaltlich recht unterschiedlich, reflektieren jedoch kaum auf den titelgebenden Begriff »Transmedialität«: Nominelle Erwähnungen finden sich in zwei Beiträgen (20, 111), ein gezielter Gebrauch – allerdings indistinkt synonym

mit »plurimédialité« (94) – in einem weiteren. Während einige Beiträge auf begriffliche Aspekte ganz verzichten (z. B. 125 ff.), treiben andere die Begriffsvielfalt auf die Spitze (111 ff.). Eine weiterführende Reflexion oder gar einheitliche Anwendung des Titelbegriffs ist auf diese Weise nicht zu erreichen. Und selbst die Herausgeber:innen scheinen ihrem *labeling* nicht zu vertrauen, führen sie doch im Vorwort einen weiteren Begriff, die »transfictionnalité« (12) im Anschluss an die Studie *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011) von Richard Saint Gelais, ins Feld, der den Fokus auf den literarischen Ausgangstext der Medientransformationen legt, jedoch nur in einem einzigen Beitrag kurz aufgegriffen wird (63). Die hier andiskutierte Problematik des Bandes zielt demnach auf den Mehrwert des Begriffs »Transmedialität«, wenn er derart selten, unpräzise und beliebig verwendet wird und auch als Oberbegriff nicht recht taugen kann, insofern man die doch recht präzise Definition von Jenkins zugrunde legt. Die versammelten Beiträge, die in den drei Teilen »Métamorphoses contemporaines d’héroïnes« (15), »Renouveler l’esthétique du conte« (109) und »Réécritures du chemin initiatique« (209) gruppiert sind, bieten jedoch, abgesehen von dieser Grundsatzkritik, die vor allem das Konzept der Herausgeber:innen betrifft, größtenteils interessante Erkenntnisse zu *Metamorphosen von Heldinnen* (I) in Cocteau’s *La Belle et la Bête* (17–29), Jacques Demys Film *Peau d’âne* (31–43), den Märchenfilmen von Sarah Moon (45–55), den verschiedenen relectures von *Dornröschen/La Belle au bois dormant*, insbesondere *Maleficent* (2014) (57–73), Sébastien Laudenbachs Film *La Jeune Fille sans Mains* (75–90) und Märchen in der Werbung für Luxusmarken (91–107); zu *Innovationen der Märchenästhetik* (II) im Film *Into the Woods* (111–124), zur Opposition zwischen Walt Disney und Tex Avery (125–134) und speziell Averys Cartoon *Red Hot Riding Hood* (135–142), Night Shyamalans Film *The Visit* (143–157), den hybriden ciné-spectacles der Kompanie *La Cordonnerie* (159–173), heterotopischen Multiversen in Comics, Serien und Videospielen (175–185) und Italo Calvino als (virtuellem) »game designer« (187–207) sowie schließlich zu »Neuschreibungen« des Initiationsweges (III), beispielsweise hinsichtlich des Zeitlimits bei *Aschen-*

puttel/Cendrillon (211–222), in Jean-Pierre Jeunets Filmen in Bezug auf das Märchen vom *Petit Poucet* (223–237), Märchenoperen von Dukas, Massenet, Schmitt und Aubert (239–251) und Filmen nach Tomi Ungerers Büchern (271–289). Negativ sticht allerdings der Beitrag zu »Réécritures cinématographiques des *Aventures de Pinocchio en Espagne*« (253–269) heraus, der oberflächliche Banalitäten zu einigen *Pinocchio*-Verfilmungen (Disney, Comencini), aber keinen Bezug zu Spanien bietet; der letzte Beitrag über den Film zu Günther Anders’ Text *Die molussische Katakombe* (291–304) weist als einziger keinen Bezug zur Kinder- und Jugendliteraturforschung auf. Insgesamt bietet der Band französischsprachigen Leser:innen durchaus interessante Einblicke in teilweise neue Texte aus dem Feld Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, allerdings ohne die fortgeschrittene internationale Diskussion des Begriffs »Transmedialität« angemessen zu berücksichtigen. Ein anderes Gewicht hat in dieser Beziehung der voluminöse *Routledge Companion to Transmedia Studies*, den Matthew Freeman und Renira Rampazzo Gambarato 2019 herausgegeben haben. Die dort versammelten fünfzig Beiträge aus allen einschlägigen Forschungsfeldern und Kulturpraktiken werden in fünf Teile gruppiert: »Industries of Transmediality« (I), »Arts of Transmediality« (II), »Practices of Transmediality« (III), »Cultures of Transmediality« (IV) und »Methodologies of Transmediality« (V). Der Bezug zu Henry Jenkins wird bereits im Werbetext auf dem Rückencover deutlich, der Pionier der Begriffsimplementierung von *transmedia* (der Erstbeleg findet sich ja schon 1991 bei Martha Kinder: *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games*) erhält jedoch, neben einer ehrenvollen Erwähnung in den »Acknowledgements« (XXXI), auch in einem eigenen »Foreword« (XXVI–XXX) Gelegenheit, seine Auseinandersetzung mit Transmedialität historisch aufzuarbeiten und die Ausdifferenzierung des Konzeptes und die Expansion seiner Definition positiv hervorzuheben. Die reichen Paratexte des Bandes enthalten, neben Informationen zu den Beiträger:innen (XII–XXV) und einem ausführlichen Index (481–491) – was beides leider im französischen Band fehlt – noch eine »Introduction« (1–12) der Herausgeber:innen, in

der sie ihren multiplen und pluralistischen Ansatz rechtfertigen, der durch die Vielfalt der Beiträger:innen einen umfassenden, sozusagen komplementären Zugang zum nicht immer leicht zu fassenden Phänomen ermögliche. Operationalisierungsprobleme der »overarching idea of transmediality« (3) sind den Herausgeber:innen demnach durchaus bewusst, werden jedoch zugunsten eines je differenzierten Zugangs in vielfältigen Anwendungsfeldern zurückgestellt, was auch in ihrer umfassenden Synthese des Transmedialitätskonzeptes als »the building of experiences across and between the borders where multiple media platforms coalesce, [...] a mode of themed storytelling that, by blending content and promotion, fiction and non-fiction, commerce and democratization, experience and participation, affords immersive, emotional experiences that join up with the social word in dynamic ways« (11) deutlich wird, die allen wohl- und niemandem wehtut. Die zahlreichen Beiträge, auf die hier detailliert einzugehen nicht der Ort ist, behandeln im ersten Teil unter anderem Filme, Dokumentationen, Fernsehen, Telenovelas, Comics, Spiele, Musik, Journalismus, Sport und soziale Medien, im zweiten Teil künstlerische Aspekte von Erzählweisen, *world-building*, Figuren und Gattungen, im dritten Teil praktische Ansätze von Adaptionen bis Marketing, im vierten Teil verschiedene Kulturen von *archeology* bis *religion*, im fünften Teil schließlich methodische Zugänge von

der Narratologie über Design bis zur Metrik. Als »Afterword« fungiert ein Gespräch der Herausgeber:innen mit vier britischen »transmedia practitioners« (473–480). Bei all dieser methodischen und disziplinären, akademischen und praktischen Vielfalt der Provenienzen und Perspektiven bleiben spezifische Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur ein Desiderat, der Beitrag des Herausgebers zur *Harry Potter* Studio Tour und der Beitrag zu Disneys *Beauty and the Beast* wären hier allenfalls zu erwähnen.

Was also die konkrete Anwendung der beiden Bände für die Kinder- und Jugendliteraturforschung angeht, wird man im französischen Sammelband spezifischere, aber auch unreflektiertere Anregungen finden können, während das anglofone Compendium umfassend über Begriffsverwendung und -diskussion von »Transmedialität« informiert, allerdings wenig Augenmerk auf Kinder- und Jugendliteratur legt.

Der Nutzen des Begriffs »Transmedialität« auch und gerade für die Kinder- und Jugendliteraturforschung scheint mir jedoch in jedem Fall groß zu sein, sofern man ihn nicht bloß nominell für alle Intertextualitätsphänomene im Medienverbund verwendet oder ihn universell ubiquitär aufbläht, sondern den distributiv-komplementären Begriffskern nach Jenkins starkmacht.

LUDGER SCHERER