

Oldenburger Universitätsreden

Vorträge · Ansprachen · Aufsätze

herausgegeben von
Sabine Doering und Hans-Joachim Wätjen

In der Reihe *Oldenburger Universitätsreden* werden unveröffentlichte Vorträge und kürzere wissenschaftliche Abhandlungen Oldenburger Wissenschaftler und Gäste der Universität sowie Reden und Ansprachen, die aus aktuellem Anlass gehalten werden, publiziert.

Die *Oldenburger Universitätsreden* wurden seit 1986 bis zur Nummer 175 herausgegeben von Prof. Dr. Friedrich W. Busch, Fakultät I Erziehungs- und Bildungswissenschaften, und – bis zur Nummer 124 – vom Ltd. Bibliotheksdirektor Hermann Havekost, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität.

Die Veröffentlichungen stellen keine Meinungsäußerung der Universität Oldenburg dar. Für die inhaltlichen Aussagen tragen die jeweiligen Autorinnen und Autoren die Verantwortung.

Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Sabine Doering

Fakultät III

Institut für Germanistik

Postfach 25 03

26111 Oldenburg

Telefon: 0441/798-3049

Telefax: 0441/798-2399

E-Mail:

sabine.doering@uni-oldenburg.de

Ltd. Bibl. Dir. Hans-Joachim Wätjen

Informations-, Bibliotheks- und

IT-Dienste der Universität Oldenburg

Postfach 25 41

26015 Oldenburg

Telefon: 0441/798-4010

Telefax: 0441/798-4040

E-Mail:

hans.j.waetjen@uni-oldenburg.de

Redaktionsanschrift:

Oldenburger Universitätsreden

Informations-, Bibliotheks- und

IT-Dienste der Universität Oldenburg

z. H. Frau Barbara Šíp (BIS-Verlag)

Postfach 25 41

26015 Oldenburg

Telefon: 0441/798-2261

Telefax: 0441/798-4040

E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de

Nr. 191

Ute Dettmar

**Scherz, List, Rache.
Formen und Funktionen
des Komischen
in der Kinderliteratur**

2009

Inhalt

Vorwort	5
Ute Dettmar Scherz, List, Rache. Formen und Funktionen des Komischen in der Kinderliteratur	7
Die Autorin	39

VORWORT

Am 23. Juni 2008 hielt Frau Ute Dettmar, Juniorprofessorin für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Germanistik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, ihre Antrittsvorlesung, in deren Zentrum sie Formen und Funktionen des Komischen in der Kinderliteratur stellte. Zu lachen gab es während dieser Antrittsvorlesung tatsächlich einiges, was angesichts des Themas und der vielschichtigen Text- und Bildzitate innerhalb des Vortrags kein Wunder ist.

Bei amüsiertem, zustimmendem oder womöglich verstörtem Lachen darf es aber nicht bleiben, wenn es um eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kinder- und Jugendliteratur geht, und so hat Ute Dettmar ihre Antrittsvorlesung denn auch zum Anlass genommen, am Beispiel der angewandten Komik im Kinderbuch ihr Forschungsgebiet mit seinen methodischen Fragestellungen und in seiner historischen Dimension exemplarisch vorzustellen. Leitend für sie ist dabei die Überzeugung, dass eine angemessene Beschäftigung mit der Kinderliteratur auf dasselbe theoretische und methodische Instrumentarium zurückgreifen muss, dessen sich die Analyse und Interpretation von „erwachsener Literatur“ bedient. Im konkreten Fall der Komik im Kinderbuch bedeutet dies, dass insbesondere kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Fragestellungen es ermöglichen, die spezifischen Strategien des Komischen in ihrer jeweiligen Zeitgebundenheit und Adressatenbezogenheit zu ermitteln, ihr ästhetisches Potential und ihre möglichen kritischen Dimensionen als Korrektiv kultureller Ordnungsvorstellungen zu erkennen.

Ute Dettmar erläuterte diese „kinderliterarischen Lachinszenierungen“ an einer breiten Textauswahl, die die „Klassiker“ der Kinderliteratur aus dem 19. Jahrhundert (also Heinrich Hoffmanns ‚Struwwelpeter‘ und Wilhelm Buschs ‚Max und Moritz‘) ebenso berücksichtigt wie moderne Kinderbücher der letzten Jahrzehnte und der unmittelbaren Gegenwart. Der kultursoziolo-

gische Blick schafft dabei die Voraussetzungen dafür, hinter der jeweiligen komischen Situation das gesellschaftlich Symptomatische zu erkennen – seien es die verkrusteten Regeln des bürgerlichen Familienlebens, die strikten Erwartungen gegenüber wohlgezogenen Mädchen und Knaben oder die Fallstricke des modernen gender trouble. Stets erscheint die Komik auch als vielschichtiges Medium, mit dem sich Formen gesellschaftlicher Rollen und Hierarchien, der Geschlechter- und Generationenverhältnisse sowie der jeweilige Habitus subversiv und kreativ aus-handeln lassen.

Ute Dettmar, die seit Oktober 2008 als Direktorin die Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (OIFoKi) leitet, hat in ihrer Antrittsvorlesung eindringlich deutlich gemacht, wie sehr es die Kinder- und Jugendliteratur verdient, als Forschungsgegenstand der Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaft ernst genommen zu werden und wie stark sie ihrerseits die Perspektive der Nachbardisziplinen zu ergänzen und zu bereichern vermag. Die Formen und Funktionen des Komischen gehören zu dem breiten Forschungsfeld ebenso wie die Perspektiven der Kinder- und Jugendliteratur im Kontext der gegenwärtigen medialen Umbrüche sowie die Frage nach dem Beitrag der Kinder- und Jugendliteratur zur kulturellen Reflexion zeitgeschichtlicher Ereignisse. Auch damit beschäftigt sich Ute Dettmar und das Team der von ihr geleiteten Forschungsstelle – im Herbst 2009 wird eine von ihr initiierte und geleitete Tagung über „Nachwendegeschichte(n) in (Kinder und Jugend-) Literatur und Medien“ an der Carl von Ossietzky Universität stattfinden.

Oldenburg, im Juli 2009

Sabine Doering

UTE DETTMAR

*Scherz, List, Rache. Formen und Funktionen
des Komischen in der Kinderliteratur*

Wer sich mit dem Komischen beschäftigt, hat es nicht ganz so leicht, wie es der Gegenstand vermuten lässt. Ernsthaft darüber nachzudenken, was Lachen macht, ist das Gegenteil dessen, was gute Komik ausmacht: Spontan und unwiderstehlich zum Lachen zu reizen. Robert Gernhard, ein ausgewiesener Experte in Fragen des Humors, hat die Diskrepanz zwischen Spaß haben und Spaß verstehen so pointiert: „Nichts komischer als eine Theorie des Komischen – wer zu diesen Worten auch nur andeutungsweise mit den Kopf genickt hat, ist bereits gerichtet. Natürlich ist selbst ein schlechter Witz komischer als eine solche Theorie, und ein guter ist dies sowieso“ (Gernhard 2001, 525).

Mit guten oder schlechten Witzen ist im Folgenden nicht zu rechnen, als eine Theorie des Komischen ist dieser Beitrag allerdings auch nicht zu verstehen. Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich mit angewandter Komik, und zwar mit Fallbeispielen aus dem Feld der Kinderliteratur, die bekanntlich einiges zum Lachen bietet. Maria Lypp (2000a) hat mit Blick auf die komischen Seiten der Kinderliteratur den Spaß zu den zentralen Funktionen dieser Literatur erklärt, zugleich aber auf die Konsequenzen der besonderen Affinität zum Komischen hingewiesen: Die Lizenz zum Lachen wird unter Vorbehalt vergeben; vom Ernst der Hochkultur frei gestellt zu sein, heißt im Umkehrschluss, nicht ganz ernst genommen zu werden. Die Reaktionen auf bestimmte Spielarten des Komischen zu beobachten, kann allerdings in kultursoziologischer bzw. kulturwissenschaftlicher Perspektive selbst wieder interessant werden, verraten sie doch etwas vom kulturellen Umgang mit dem Lachen, den Einstellungen zur Komik und ihren Wirkungen. Die folgenden Überlegungen zu den Formen und Funktionen kinderliterarischer Lachinszenierungen stehen in diesem Zusammenhang übergreifender literatur- und

kulturwissenschaftlicher Fragestellungen: Wie werden hier in welchen Formen, Formaten, Medien kulturelle Ordnungsvorstellungen, Generationen- und Geschlechterverhältnissen, Subjekt- und Identitätskonstruktionen verhandelt, und wie verändert sich die Verhandlungsbasis im historischen Prozess? Diese Perspektive auf die Wechselfälle des kulturell codierten Komischen ist nicht nur aufschlussreich, um zu sehen, welche normativen und ästhetischen Veränderungen sich im kinderliterarischen Feld mit seinen spezifischen Rahmenbedingungen abzeichnen. Fragen danach, auf welcher Seite das Lachen ist, wohin es gelenkt wird, gegen wen es sich wenden und was entstehen kann, wenn Ordnung und Chaos, Vertrautes und Fremdes, Norm und Abweichung, Selbst- und Fremdbilder in komischen Kollisionen aufeinander prallen, richten das Interesse auf grundsätzliche Fragen nach den Formen und Funktionen literarischer Kommunikation und Repräsentationen. Mit diesem Ansatz ist auch der Versuch unternommen, die Kinderliteratur in eine kulturwissenschaftliche Literatur- und Medienforschung zu integrieren.

Eine letzte Referenz vorab, den Titel betreffend, denn der ist literaturgeschichtlich bereits belegt: Friedrich Nietzsche hat der *Fröhliche(n) Wissenschaft* (1882) ein „Vorspiel in deutschen Reimen“ vorangestellt, das mit „Scherz, List und Rache“ überschrieben ist, und er hat hier den Titel eines gleichnamiges Singspiels von Goethe zitiert. Im folgenden Beitrag fungieren die Titelstichworte ohne weiteren Bezug auf die genannten Texte als inhaltliche Leitlinien. Sie sollen helfen, Strategien des Komischen von der List der Vernunft über die Rache der Verachteten bis hin zum Gelächter über Geschlechter einzuordnen.

Reingefallen! Das Scheitern als pädagogische Chance

Wer den Schaden hat, braucht bekanntlich für den Spott nicht zu sorgen, und wer den Reinfluss medial inszeniert, hat die Lacher oftmals auf seiner Seite. Ob in der Fiktion, der Fernsehrealität oder den Dramen des Alltags: Missgeschicke können komisch wirken, vor allem, wenn und weil sie anderen widerfahren.¹ Das

1 Mit den komischen Seiten alltäglicher Missgeschicke beschäftigen sich in interdisziplinärer Perspektive die Beiträge in Boothe; Marx (Hg.) (2003).

Lachen, das solche Fehlleistungen provozieren, immer vorausgesetzt, dass nichts wirklich Ernsthaftes passiert, denn dann vergeht uns das Lachen oder wir versuchen zumindest, es uns zu verkneifen², hat Freud als Ausdruck lustvoller Überlegenheit gedeutet.³ Wir fühlen uns vergleichsweise besser, wenn andere ins Stolpern oder aus dem Takt geraten, während wir uns selbstsicher auf unsere Zuschauerposition zurückziehen können.

„Lachen ist ein Ausdruck relativer Behaglichkeit. Der Franzl hinterm Ofen freut sich der Wärme umso mehr, wenn er sieht, wie sich draußen der Hansel in die rötlichen Hände pustet“ – so hat Wilhelm Busch (1954, 395) das gute Gefühl der Bessergestellten beschrieben. Relativ ist die Schadenfreude allerdings auch, insofern der Beobachter ahnt, dass sich in den Wechselfällen des Lebens die Positionen zwischen Franzl und Hansel relativ schnell vertauschen können. Im Lachen klingt also auch die Erleichterung darüber mit, dass es diesmal einen anderen erwischt hat, und er erleiden muss, was wir nicht immer erfolgreich zu vermeiden suchen. Als Beobachter sind wir potenziell Betroffene, wir können auf Distanz gehen und doch geht uns der Fall etwas an, und aus dieser Verbindung von Lach- und Angstlust lässt sich mit der List der Vernunft erzieherisches Kapital schlagen. Wie das gehen kann, lässt sich an einem klassischen Fall nachvollziehen:

-
- 2 Bereits Aristoteles spricht vom „Lächerlichen“ als einem Fehler, der „indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“ (1982, 17). Peter von Matt definiert die Grenzen der Schadenfreude folgendermaßen: „Es ist nicht Schaden jeder Art. Wenn mein Feind ums Leben kommt und ich darüber vielleicht sogar Erleichterung verspüre, ist diese Erleichterung, selbst wenn sie bis zur manifesten Freude gehen sollte, nicht Schadenfreude. Der Schaden, von dem die Schadenfreude spricht, ist gemäß der semantischen Tendenz des Wortes [...] von begrenztem Ausmaß. Es ist, dürfte man wohl sagen, eine Schädigung eher harmloser Art und auf Zeit“ (2003, 73). Die Grenzen zu bestimmen liegt, auch darauf weist von Matt hin, im Ermessen des Beobachters. Eine grundsätzliche Ambivalenz bleibt zudem im mitleidlosen Blick immer präsent: „Jede Schadenfreude muss sich gegenüber dem drohenden Vorwurf der Grausamkeit, der Herzlosigkeit, der Unmenschlichkeit rechtfertigen“ (74).
 - 3 Vgl. Freud (1970).



Abbildung 1: Heinrich Hoffmann: *Der Struwwelpeter*. München: 53. Aufl. 1993.
Erstveröffentlichung Frankfurt: 1845, in überarbeiteter Fassung 1858



Abbildung 2: Heinrich Hoffmann: *Der Struwwelpeter*. München: 53. Aufl. 1993.
Erstveröffentlichung Frankfurt: 1845, in überarbeiteter Fassung 1858

Hier tritt uns ein alter Bekannter aus dem Struwwelpeter, Hanns Guck-in-die-Luft, gut gelaunt entgegen, kurz bevor er, und das zeichnet sich bereits ab, stolpert und baden geht.

Der Reifall wird hier als Unglücksgeschichte in pädagogischer Absicht inszeniert. Jegliches Fehlverhalten, und sei es wie bei Hoffmann illustriert, einfache Unbedachtheit, bringt zwangsläufig zu Fall. So lautet die zugrunde liegende Erziehungslogik, die auch in den Versen mit ihrem lakonischen Spott durchklingt. Auch hier ist das schadenfrohe Lachen die unvermeidliche Begleitmusik:

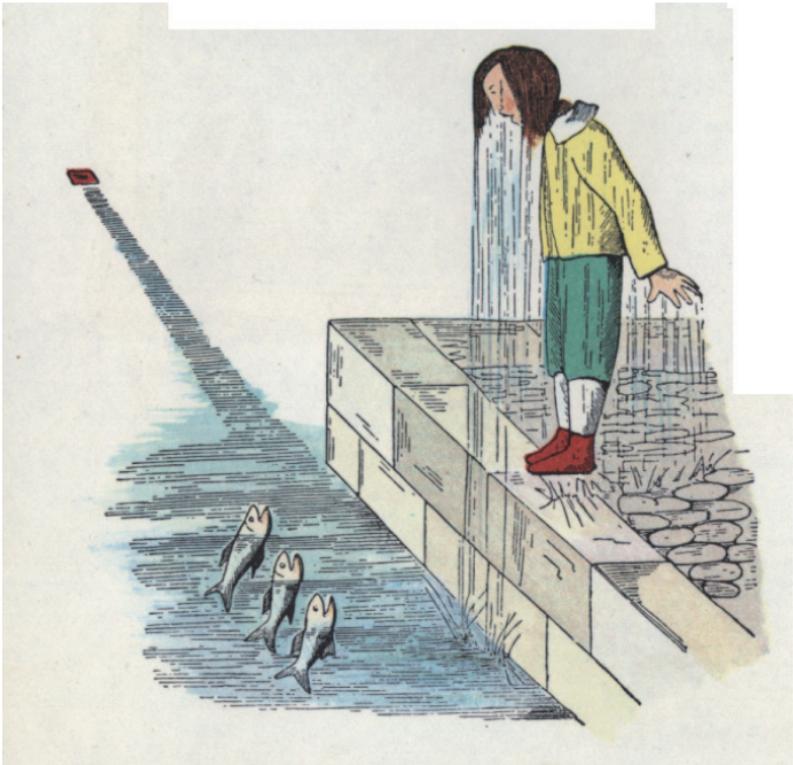


Abbildung 3: Heinrich Hoffmann: *Der Struwwelpeter*. München: 53. Aufl. 1993. Erstveröffentlichung Frankfurt: 1845, in überarbeiteter Fassung 1858

Es wird stellvertretend von den Fischen übernommen, die, wie es heißt, „lachen, dass man's Hören tut“. Das lauthalse Lachen ist in diesem Fall nicht nur erlaubt, sondern geradezu erwünscht. Es wird als Teil der gerechten Strafe inszeniert, die verdienstermaßen den trifft, der sich besser hätte vorsehen sollen. Das Lachen im Dienste der Erziehung markiert die Grenzen des Erlaubten, wer einstimmt, dokumentiert damit, dass er auf der richtigen Seite steht, aus der überlegenen Position von Vernunft und Tugend auf den Scheiternden herabsieht und lacht. Als „soziale Geste“ hat der französische Philosoph Henri Bergson (1988) ein solches Verlachen im gesellschaftlichen Auftrag bezeichnet: Es soll die Unangepassten zur Korrektur zwingen. Lächerlich macht sich, so argumentiert Bergson aus lebensphilosophischer Perspektive, wer aus innerer Abwesenheit, aus Zerstretheit mechanisch handelt, statt sich geistesgegenwärtig an die veränderlichen Verhältnisse einer modernen Gesellschaft anzupassen. Zum Prototypen einer solchen beharrlichen Weltfremdheit hat Bergson Don Quijote erklärt, der sich von einer fixen Idee getrieben im Kampf gegen Windmühlen aufreibt. Das lebensphilosophische Fundament der Bergsonschen Komiktheorie ist inzwischen grundsätzlich in Frage gestellt worden⁴, dass die Orientierungslosigkeit, das Verkennen und Versehen, komisch wirken und in Norm vermittelnder Absicht vorgeführt werden kann, zeigt sich im oben illustrierten Fall. So gesehen lässt sich in Hanns Guck-in-die-Luft ein kinderliterarischer Verwandter des weltberühmten Zerstreuten Don Quijote ausmachen: Auch er hat seinen Kopf in den Wolken, und auch er endet als traurige, tropfnasse Gestalt.

Rückfälle, Rückschläge – die List der Unvernunft

Die zahllosen Warn- und Unglücksgeschichten, die seit dem 18. Jahrhundert zum festen kinderliterarischen Repertoire gehören, setzen häufig auf diese Norm vermittelnden Funktionen des Lachens bzw. des Auslachens. Die Abweichler führen stellvertretend vor, wie böse die Abweichung endet, sie werden lächerlich gemacht und mit dieser Demütigung symbolisch ausgeschlossen. Wer sich nicht fügt, das vermittelt die Vorführung,

4 Vgl. Anz (1998) und Lypp (2000a).

der steht am Ende nicht nur alleine, sondern ziemlich dumm da. Wer dagegen mitlacht, darf sich überlegen fühlen und ist so zugleich Teil des Spiels: als lebender Beweis dafür, dass sich immer ein dankbares Publikum findet, das seinen Spaß auf Kosten des Anderen hat. Die moralisch fragwürdige Schadenfreude, ist offiziell nicht der Sinn des Spiels, sie wird in diesem pädagogischen Machtspiel, das auf Angst- und Peinlichkeitsgefühle setzt, jedoch



Abbildung 4: Heinrich Hoffmann: *Der Struwwelpeter*. München: 53. Aufl. 1993. Erstveröffentlichung Frankfurt: 1845, in überarbeiteter Fassung 1858

einkalkuliert. Lehrreich können die zur Abschreckung vorgeführten Unglücksfälle allerdings nur wirken, wenn man sich an die im Umkehrschluss mit vermittelte Subjekt- und Weltkonstruktion hält: dass der Lauf der Dinge planbar ist, und dass es in der Macht des sich selbst und die Regeln beherrschenden Subjektes liegt, drohendes Unheil zu vermeiden. Dass diese Selbstgewissheit der Vernunft erschütterbar ist, zeigt nun allerdings bereits der *Struwwelpeter* selbst. In den ausgemalten Katastrophenszenarien entwickelt sich im Zusammenspiel von kindlichem Unwillen und strafendem Verhängnis eine unvorhergesehene Eigendynamik, die die biedermeierlich-geordnete Welt aus den Angeln zu heben droht.

Wenn hier gezeigt wird, wie das schaukelnde Kind, der Zappelphilipp, ins Verderben stürzt, und dabei alles mitreißt, dann wird die Komik selbst zur Kippfigur.

Am Ende stehen die Eltern, die zwar sichtlich um Durchblick bemüht sind, dem Zusammenbruch aber nur noch hilflos zusehen können, betroffen da: „Beide sind gar zornig sehr, / haben nichts zu essen mehr.“

Heinrich Hoffmanns Unglücksgeschichten ist die Ironie des Schicksals, das außer Kontrolle gerät und plötzlich zurückschlägt, bereits mit eingezeichnet. Die ins Groteske überzeichneten und ironisch gebrochenen Folgen des Fehlverhaltens erscheinen in dieser Perspektive als merkwürdige Auswüchse einer Strafphantasie, die selbst zum Lachen ist. Und auch wenn das Katastrophenszenario nicht als Karikatur verstanden, sondern ernst genommen wird, kann die bis zum bitteren Ende durchgezogene Unverbesserlichkeit eigensinnig wirken. In einem berühmt gewordenen literarischen Rezeptionszeugnis wird die Suggestivkraft des *Struwwelpeter* folgendermaßen beschrieben:

„Die naiven, farbstarken Bilder waren wie Szenarien aus meinen eigenen Träumen, da waren die abgeschnittenen blutigen Daumen und die riesige aufklaffende Schere, die noch anderes abschneiden wollte, da war der Suppenkaspar mit dem strengen hageren Vater und der rundlichen Mutter, und seine Worte: Meine Suppe eß ich nicht. Nein. Meine Suppe eß ich nicht, waren meine eigenen Worte, ich selbst war es, der auf dem Stuhl



Abbildung 5: Heinrich Hoffmann: *Der Struwwelpeter*. München: 53. Aufl. 1993. Erstveröffentlichung Frankfurt: 1845, in überarbeiteter Fassung 1858

hin und herschaukelte und beim Sturz das Tischtuch in die Tiefe riß. Das war die Rache. Da hatten sie es für all ihr Zetern und ihr Mahnen. Und dann das Wunschbild des Sterbens. Das Hungern war meine Vergeltung, mit dem Hungern strafte ich sie, den hageren Mann. Die dicke Frau. Süß war die Rache, in der ich selbst mit drauf ging.“ (Weiß, 4. Aufl. 1968, 62)

In dieser Lektürepräsentation, die stammt aus Peter Weiß' Erzählung *Abschied von den Eltern*, wird die pädagogische Straffantastie zur kindlich-narzisstischen Größenphantastie. Der Struwwelpeter stellt, so beschreibt es Hans Ries auch mit Bezug auf die zitierte Textstelle, „eine Art Experimentalbühne dar, auf der, stellvertretend für die gefährlichere Wirklichkeit, die Konfrontation mit Verboten, ihren Übertretungen und deren Folgen stattfindet, wobei das Kind jederzeit und dem Erwachsenen unbemerkt in seiner Sympathie hinüberwechseln kann zu den Tätern, um heimlich die affirmative Identifikation mit ihnen auszuüben“ (Ries 1989, 99). In der von Peter Weiß erinnerten Durchdringung von Bilder- und Traumwelten zeigt sich: Auch die Unvernunft ist listig, und es dauert nicht mehr lange bis die Subversion in offene Rebellion umschlägt.

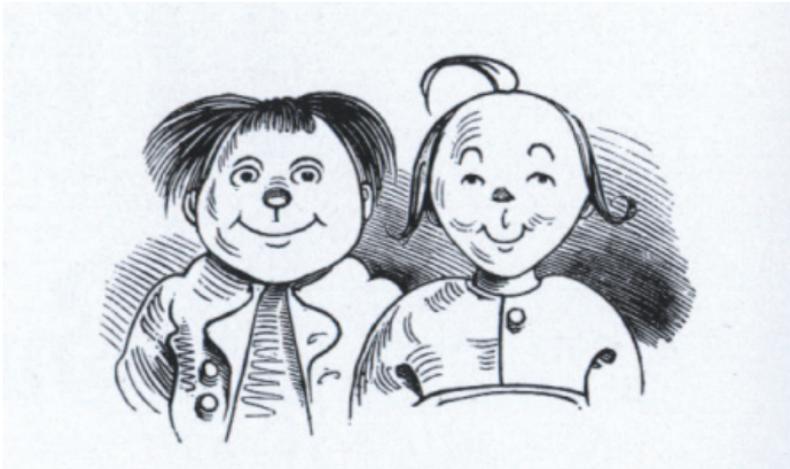


Abbildung 6: Wilhelm Busch (2007): *Max und Moritz*. In: Wilhelm Busch. *Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe. 2., überarb. Auflage.* Hg. von Herwig Guratzsch und Hans Joachim Neyer. Bearb. von Hans Ries. Bd. 1: *Frühwerk*. Hannover Schlütersche, 2007, Sp. 331, B1.

Max und Moritz, das steht ihnen ins Gesicht geschrieben, sind keine Kinder von Traurigkeit und so lachen sie auch denen, die ihnen das Lachen austreiben wollen, ins Gesicht: „Die anstatt durch weise Lehren sich zum Guten zu bekehren, Oftmals noch darüber lachten und sich heimlich lustig machten!“ (Busch 2007, Sp. 331, Z. 5–8). So werden die Normbrecher eingangs im Brust-

ton erzählerischer Empörung nicht ganz korrekt vorgestellt. Denn zwar gehen die beiden heimlich zu Werke, dass sie sich heimlich lustig machen, lässt sich nicht behaupten. Sie lachen vielmehr offen und hemmungslos über ihre gelungenen Streiche, sie zelebrieren ihren Triumph, und die Zeichnungen setzen die Jubelgesten, das hämische Lachen über Lehrer, die in die Luft und brave Bürger, die baden gehen, mit pointiertem Strich ins Bild.



Und schon ist er auf der Brücke,
Kracks! die Brücke bricht in Stücke;

Abbildung 7: Wilhelm Busch: Max und Moritz. In: Wilhelm Busch. *Die Bilder-geschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe. 2., überarb. Auflage.* Hg. von Herwig Guratzsch und Hans Joachim Neyer. Bearb. von Hans Ries. Bd.1: Frühwerk. Hannover Schlütersche, 2007, Sp. 350, B 32.

Das Vergnügen an diesem Siegeszug ist durchaus nachvollziehbar, lässt sich das Lachen doch als stellvertretende Rache an all den vorgeführten Reinfällen der Kinderliteraturgeschichte begreifen, als gezielter Anschlag auf die Autoritäten und als lachende Befreiung von den herrschenden Normen. Hier kehren

sich die Macht- und Ordnungsverhältnisse um: Jetzt ist das Lachen unverhohlen auf Seiten der Übeltäter, die mit krimineller Energie, mit List und Tücke zu Werke gehen, wohlgenährt, und unternehmungslustig. Diese beiden haben aus den Fehlern der Vergangenheit ihre Lehre gezogen, der Geist der Moderne, auf den die Kinderfiguren verpflichtet werden sollten, schlägt in den Übeltätern zurück: An Max und Moritz ist nichts Zerstreutes mehr, sie stecken voller Vitalität, Tatkraft, Beweglichkeit – umgesetzt in schneller Bildfolge, mit ihren Überraschungsmomenten und Knalleffekten, forciert vorgetragen im Knittelvers, der mit explosiver Lautmalerei in die bürgerliche Behaglichkeit einschlägt.

Buschs Bildgeschichte ist ein vielfach gewürdigter Einschlag auch in der Geschichte der Kinderliteratur bzw. -medien. Wegweisend, nicht nur, weil Lautmalerei, Wortakrobatik und Bildästhetik bereits auf den Comic vorausdeuten⁵, sondern auch, weil hier eine pädagogische Tradition implodiert. Nur die mahnenden Worte zu Beginn und das Exempel, das schlussendlich an den Übeltätern statuiert wird, die durch die Mühle gedreht und an das Federvieh verfüttert werden, halten den abschreckenden Schein aufrecht. Als Anschauungsbeispiel wird die Geschichte vom Fressen und Gefressenwerden dann auch von den beteiligten Figuren gedeutet:

„Drauf so sprach Herr Lehrer Lämpel: ‚Dies ist wieder ein Exempel!‘ - ‚Freilich! meint der Zuckerbäcker - Warum ist der Mensch so lecker?!‘“ (Busch 2007, Sp. 384, Z. 407-410).

So klingt die Parodie bis zum Schluss durch. In eins mit der pädagogischen Tradition wird bei Busch das Vertrauen in die gerechte Weltordnung gebrochen, die das Fundament der pädagogischen Wirkungsästhetik darstellt. Bei Busch ruht die Welt nicht mehr auf dem Fundament der Vernunft, sie ist vielmehr als „Gesamtstörmechanismus“ (Ries 1992, 97) gezeichnet, in der die List der Störenfriede, die Tücke der Objekte und die tierischen Quälgeister zusammenwirken und alle Hoffnung auf Zufriedenheit zerstören. Die Kinderfiguren sind ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will – der dargestellte Siegeszug des bösen Willens, der nicht ausgetrieben, sondern am Ende nur mit letz-

5 Vgl. Riha (1978), Dolle-Weinkauff (1999), Knigge (2007).

ter Gewalt unterdrückt werden kann, ist in der Busch-Forschung auf Schopenhauer zurückgeführt worden: als Pessimismus, der gerade noch ins Komische gewendet wird.⁶ Der komische Erwartungsbruch steckt darüber hinaus in der Zeichnung der umtriebigen Kinderfiguren, die in ihrer unbegründeten Niedertracht die kulturell sehr erfolgreiche romantisch-biedermeierliche Vorstellung des arglosen, heiter-naiven Kindes, das aus reiner Lebensfreude lacht, konterkariert. Der Schlagabtausch zwischen kindlichen Aggressoren und honorigen Kleinbürgern, die es den Kindern zur Strafe ordentlich heimzahlen, ist ein Anschlag auch auf die kinderliterarische Konvention, die erst in Form der Karikatur genussfähig ist.⁷ Busch selbst spricht mit Blick auf seine Figuren von „Konturwesen“, die sich „leicht frei von dem Gesetze der Schwere [machen]“ und „viel aushalten, eh es uns weh tut“ (Busch 1954, 395). In dieser grafisch-derealisierten Form wird die vernichtende Komik, die später auch Comic und Cartoon einsetzen, genussfähig. So lässt sich durchspielen, dass Lehrer in die Luft fliegen, Körper explodieren und Kinder geschrotet werden, während der Spaß bei realistisch wirkenden Gewaltphantasien meistens aufhört.

Busch geht ziemlich weit, seine Helden bilden die Spitze einer Bewegung, die ihr komisch-befreiendes Potenzial der Umkehrung der Macht- und Ordnungsverhältnisse verdankt. Die zahlreichen Lausbuben, die Max und Moritz gefolgt sind, kommen an deren Originalität selten heran. Die Schlagkraft hat sich im Laufe der Zeit abgenutzt; auch Busch ist gerade zum 100. Todestag, der 2008 begangen wurde, eine vielfach gewürdigte, aber eben nicht mehr populäre Größe.

Mädchen, Monster, Metamorphosen

Busch nennt Max und Moritz im Untertitel eine „Bubengeschichte“ und nicht zufällig sind die ersten Repräsentanten kindlicher Rachefeldzüge „bad Boys“. Die Rolle des wilden, vitalen Kindes ist kinderliteraturgeschichtlich entsprechend den lange Zeit vorherrschenden Zuschreibungen männlich besetzt. Tatkraft

6 Vgl. Ries (1992).

7 Vgl. Ries (1992).



Abbildung 8: Christine Nöstlinger/Helme Heine (Illu.): *Das Leben der Tomanis*. Köln und Zürich: Middelhaue 1989 (EA Text: 1974; Illustrationen: 1976)

zählt, auch wenn sie fehlgeleitet scheint, zu den männlichen Tugenden. Auch das schadenfrohe, enthemmte Lachen ist nur ihnen erlaubt. In Lachen ausbrechen, heißt immer auch, aus der Körpernorm ausbrechen und die Fassung, die Selbstbeherrschung verlieren. Mädchen zeichnen sich den Gender-Konstruktionen folgend – die Ausnahme bestätigt lange Zeit die Regel – traditionell durch Zurückhaltung aus, die sich auch im Verzicht auf das angriffslustige, hemmungslose Lachen äußert. Noch in den 1970er Jahren ist die Vorstellung braver Mädchen allgegenwärtig. Christine Nöstlinger beschreibt sie sehr anschaulich in ihrer Erzählung *Das Leben der Tomanis* (1989, EA 1974): Luise und Liese Meier, so heißen die beiden Mustermädchen, trinken „Malzkaffee, obwohl sie ihn nicht mochten, bekamen in der Schule lauter Einser, strickten für Vater Meier Socken und häkelten zum Muttertag Topflappen, zankten sich nie, trockneten Geschirr ab und wuschen sich sechsmal am Tag die Hände“ (1989, o. S.).

Luise und Liese werden uns hier in den Illustrationen von Helme Heine als freudlose Zerrbilder des doppelten Lottchens vorgeführt. Mit den Mitteln sprachlicher und bildnerischer Überzeichnung wird die Vorstellung von gelungenen Erziehungsobjekten ins Lächerliche gezogen. Als spindeldürre Hungerhaken führen uns diese Vorzeigekinder in ihrer gleichförmigen Deformation das Lustfeindliche einer angepassten Existenz vor Augen. Auch hier zielt Komik auf Einsicht, doch das erhellende Lachen ist nicht auf Zustimmung zur Norm, sondern auf ihre Infragestellung aus. So hat das Lachen die Seiten gewechselt, doch mit der Ironisierung des Bestehenden halten sich Text und Bild nicht lange auf. Wenn in der dargestellten Normalität offensichtlich etwas falsch läuft, dann hilft nur ein radikaler Ausstieg aus der bürgerlichen Existenz. Die Meiertöchter verwandeln sich zum Schrecken ihrer Eltern und Nachbarn in „grausliche Monster“. Als „runde, struppige, zwetschenblaue“ Wesen tun sie seither nur noch, was ihnen Spaß macht.

Mit der Metamorphose der Mädchen in widerborstige Monster erweist sich Nöstlingers Erzählung endgültig als Parodie auf die bis in die frühen 1960er Jahre populäre Literatur für Mädchen, die so genannte Backfischliteratur, die es sich in vielerlei Vari-

anten zur Aufgabe macht, aus den ungehörigen, ungehobelten Mädchen, den Trotzköpfen und Wildfängen, herzeigbare und am Ende heiratsfähige Töchter zu machen. Und dies auch mit dem gezielten Einsatz jenes zur Korrektur zwingenden, schadenfrohen Lachens, das jeden vermeintlichen weiblichen Makel mit Macht austreibt. In Nöstlingers Erzählung kehrt sich das Schema um: Jetzt ist Verwilderung angesagt. Die blauen, wohlgenährten, ungepflegten Monster, in die sich die Mädchen verwandeln, verkörpern das Bunte, Laute, Hemmungslose, das pralle Leben. Gemessen an den sozialen und literarischen Vorgaben ist diese Verwandlung ein Verfremdungseffekt mit gender-spezifischer Qualität. Der aus Stylingshows bis heute bekannte Vorher-Nachher-Effekt wird hier überraschend verkehrt, wenn sich die tadellosen Schönheiten in Trampel verwandeln.

Aus dem kalkulierten Rückfall in vorzivilisatorische Zeiten lässt sich darüber hinaus ästhetisches Potential beziehen, und dies zeigt sich an einer ganzen Reihe von Ungestalten, die gegenwärtig die Bilderbücher bevölkern. Schaut man sich das kleine Horrorkabinett genauer an, dann fällt auf, dass die Monster allesamt ziemlich grobschlächtige, schräge, schielende und vor allem verfressene Gesellen sind. Die Physiognomie der Dickbäuche, Gierschlünde, Großmäuler sprengt in ihrer Leibhaftigkeit alle Proportionen. Diese Ungestalten bleiben in grotesk-komischer Diskrepanz hinter den klassischen Idealen von Anmut und Würde zurück, sie bringen die Macht und die Komik des exzentrischen, des sich entgrenzenden und verselbstständigenden Körpers zurück. Die Kinderliteraturwissenschaftlerin Maria Lypp hat mit Blick auf solche und artverwandte Gestalten auf den karnevalesken Charakter der Kinderliteratur hingewiesen (Lypp 2000a, 2000b). In der Kinderliteratur bleiben, so argumentiert sie im Anschluss an den russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin, Elemente der populären Lachkultur präsent, die vom Ernst der Hochkultur weithin zurückgedrängt wurde. In den Masken der Monster werden die Entfesselung des Leiblichen, die Entmachtung der Autoritäten, die Umkehrung von Hierarchien, auch der von Kopf und Körper ausgestaltet, die in der verkehrten Welt des Karnevals fröhliche, rauschhafte Urstände feiern. Ordnungssinn, Sauberkeit, Selbstbeherrschung – diese auch

kinderliterarisch vermittelten Forderungen der Zivilisation sind unter Ungeheuern weitgehend außer Kraft gesetzt. Die Monster, die uns als primitive egozentrische Triebwesen vorgeführt werden, lassen sich als Projektionsfiguren verstehen. Sie erscheinen in ihrer Zwanglosigkeit als Verkörperungen des Lustprinzips, anarchische, archaische, phantastische Figuren zwischen Regressions-, Größen- und Rachephantasie. Die Bilderbücher inszenieren dergestalt einen Eintritt in eine phantastische Welt, in

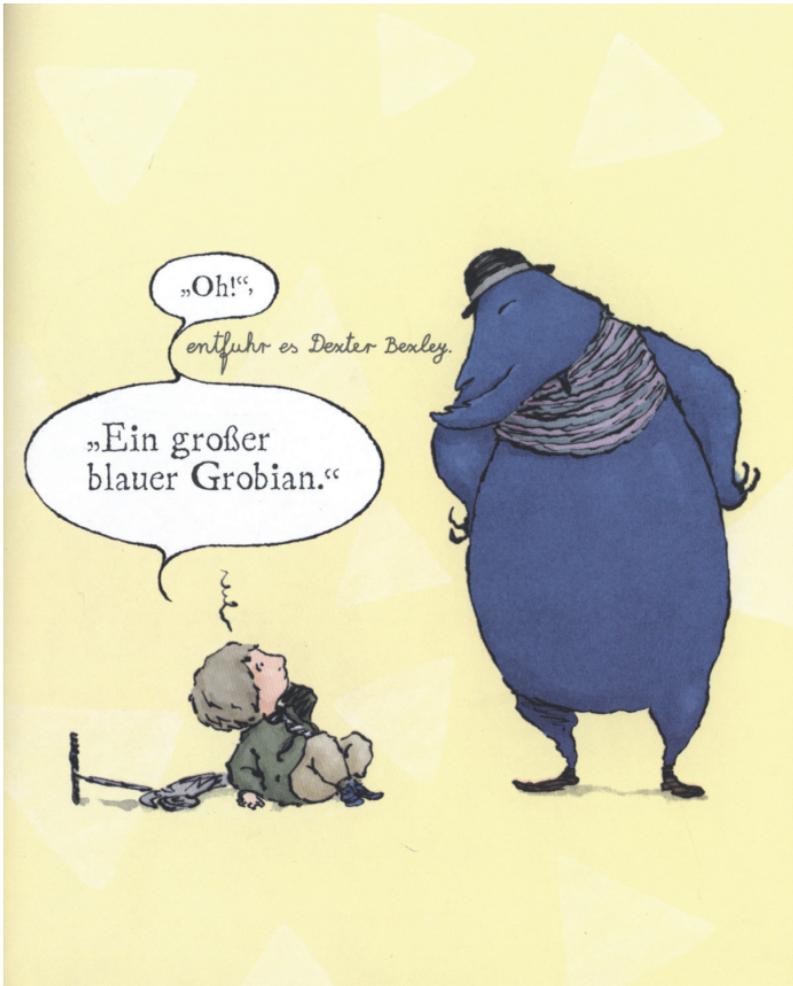


Abbildung 9: Joel Stewart: Dexter Bexley und der große blaue Grobian. Aus d. Engl. v. Leena Flegler. Hildesheim: Gerstenberg 2007

der die Zwänge abgeschüttelt, alle Beherrschung fallen gelassen werden kann, in der Macht- und Größenverhältnisse umgekehrt werden. Hier werden Frei- und Kompensationsräume gestaltet, alternative Ordnungen entworfen, die jene Entlastung bieten, die Maria Lypp auf die Formel einer „Komik der Befreiung“ (Lypp 2000a) gebracht hat.

Killerbestien sind diese Monster in der Regel nicht, nur spielen wollen sie allerdings auch nicht immer. So wird die unverhoffte Begegnung des jungen Dexter Bexley mit dem großen blauen Grobian zur Bedrohung für Leib und Leben. Der Grobian, der sich mit Melone und Schal mit zivilisatorischen Attributen tarnt, verhält sich ganz und gar nicht gentleman-like: Er droht Dexter zu verschlingen. Ein Vorhaben, das durch allerlei Ablenkungsmanöver und Aktivitäten zunächst sublimiert und aufgeschoben, am Ende ganz aufgehoben wird. Dexter und der Grobian werden dicke Freunde und dieses versöhnliche Ende lässt sich als Bild einer gelungenen Integration von Geist und Gier verstehen. So löst sich hier nicht nur ein entwicklungspsychologischer, sondern ein kultureller Grundkonflikt, den die Monstergeschichten zwischen Fressen und Gefressen werden in grotesk-komischer Form ins Bild setzen und damit objektivieren. Die Lust, das Monster raus zu lassen, trifft auf die Angst vor dem Rückfall in vorzivilisatorische Zeiten, in denen das Monster in uns übermächtig wird. Aus Gründen der Selbsterhaltung wie der Gesellschaftsfähigkeit wird der Grobian, der unter der zivilisatorischen Schicht schlummert, hier am Ende domestiziert.

Die Inthronisierung der grotesk-komischen Helden lässt sich gegen die versöhnlichen Varianten allerdings auch als Triumph über die kulturelle Ordnung, als ausgesprochene Beleidigung von Geschmacksgrenzen, als Bruch der literarischen Konventionen inszenieren. Ein Paradebeispiel hierfür stellt William Steigs *Shrek* (1991) dar, der dem berühmt gewordenen Animationsfilm *Shrek* als Vorlage gedient hat. Auch in seiner offensiven Hässlichkeit geht dieser Bilderbuchheld der Filmfigur voraus. Hier spielt deutlicher als bei dem gutmütigen, letztlich liebenswerten Filmhelden, der mit seinen rundlich-kindlichen Zügen als Identifikationsfigur angelegt ist, die Lust an der Provokation, am Schreckenverbreiten mit hinein. Im Gegensatz zum Leinwandhelden

Shrek, der sich, unter der Ablehnung der Anderen leidend, in sein sumpfiges Reservat verkrochen hat, genießt es der Bilderbuchheld, wenn alle Welt vor ihm Reißaus nimmt, wenn er mit seinen üblen Dämpfen Mensch und Tier vertreibt und sogar die Elemente bezwingt. In Steigs Bilderbuch tritt Shrek als grob gezeichneter, plebejisch-hemmungsloser Anti-Held auf, der parodistisch gegen die kinderliterarische Tradition gesetzt ist: Hier wird der Grobian als Inbegriff der animalischen Natur zur Abschreckung vorgeführt (vgl. Lypp 2000b) – im gerade beschriebenen blauen Grobian ist diese Tradition in verfremdeter Gestalt noch präsent. In Steigs Bilderbuch ist die Schreckfigur ein Held, der uneingeschränkte Bewunderung fordert und seine herrliche Hässlichkeit ganz und gar genießt.

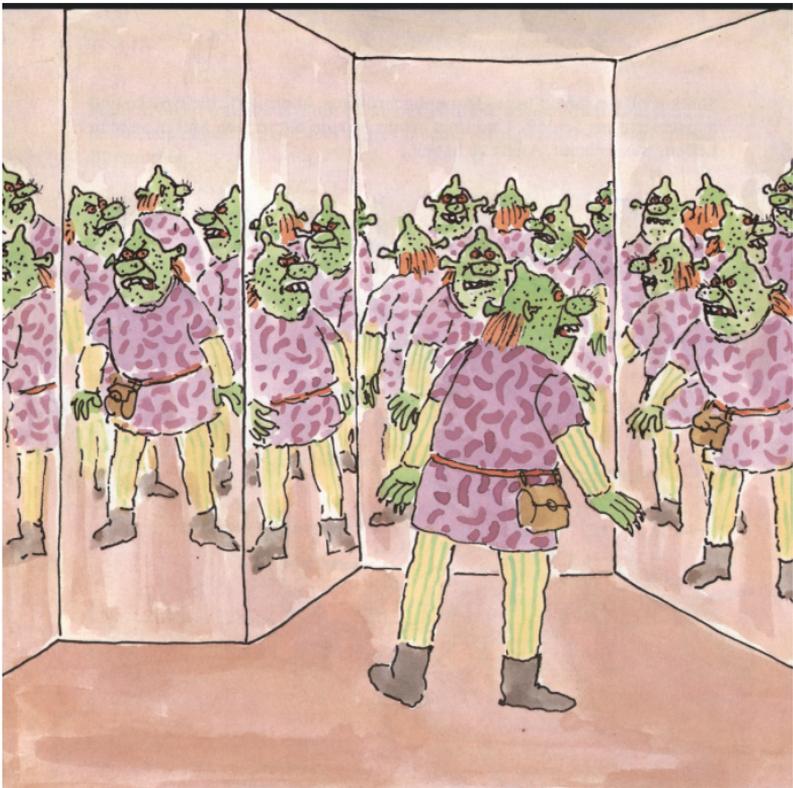


Abbildung 10: William Steig: Shrek! Aus d. Amerik. von Elmar Kreihe. Hildesheim: Gerstenberg 1991

„>>Das bin ich! Hundertmal ich selbst! << Jodelte er. >>Ich, Ich, Ich!<<. Voll von unbändigem Stolz betrachtete er sein Spiegelbild. Nie war er so glücklich gewesen er selbst und nur er selbst zu sein“ (Steig 1991, o.S.). Diese Szene der Selbstidentifikation erscheint in ihrer multiplen Selbstherrlichkeit wie ein ironischer Reflex auf das so genannte Spiegelstadium – so hat der franz. Psychoanalytiker Lacan mit Bezug auf den Mythos des Narziss jene Schlüsselszene bezeichnet, in der das Kleinkind sich selbst im Spiegel erkennt und sich mit diesem (imaginären) Ich identifiziert.⁸ Die narzisstische Größenphantasie bleibt in Shreks Fall ungeboren. Er endet nicht in tragischer Selbstverkenning, sondern findet sein Glück in märchenhafter Zweisamkeit mit einer „scheußliche(n) Frau“ (Steig 1991, o.S.), die ihm an Hässlichkeit nicht nachsteht.

Mit den intertextuellen Verweisen, den parodistischen Verkehren, der Neubesetzung der klassischen Märchenrollen – aus Prinz wird Proll, aus der Schönen das Biest – wird ein Spiel mit den Traditionen und Konventionen des Genres und den eingeschriebenen Körper- und Gender-Konzepten getrieben. Die filmischen Adaptionen setzen dies mit unzähligen Anspielungen auf (Disney-)Märchenwelten und Hollywood-Produktionen weiter fort. Shrek ist als Grenzgänger zwischen den Kulturen ein postmoderner Held; er bringt Hohes und Niederes durcheinander und überschreitet dabei auch die Grenzen zwischen den Generationen bzw. den Zielgruppen. Komische Effekte, die auf verschiedenen Ebenen eingearbeitet sind, eröffnen Kindern und Erwachsenen unterschiedliche Zugänge, sodass alle ihren Spaß haben.

8 Vgl. Lacan (1973, 61–70). Lacan bezeichnet diese Selbst-Erkenntnis als „Aha-Erlebnis“ (63) mit weitreichenden Folgen: „Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit und Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans*-Stadium ist, wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wieder-gibt.“ (64)

Nach diesem Abstecher noch einmal zurück zu Christine Nöstlingers Erzählung vom *Leben der Tomanis*. Den beiden Meiertöchtern ist es nach ihrer Verwandlung in Monster nicht ganz so gut ergangen. Der Ausbruch aus der Normalität kollidiert mit den Erwartungen der Nachbarn, die mit offener Feindseligkeit auf die fremd gewordenen Kinder reagieren. Am Ende bleibt ihnen nur die Flucht: Gemeinsam mit den Eltern, die sich zwischenzeitlich aus Solidarität mit ihren Töchtern ebenfalls in Monster verwandelt haben, macht sich die Familie auf den Weg zu den sagenumwobenen Tomani-Inseln, das Geisterschiff verschwindet im letzten Bild aus dem Blickfeld des Betrachters. Die phantastische Geschichte entwickelt sich so zur gesellschaftskritischen Allegorie: Ein Lehrstück über den gesellschaftlichen Umgang mit dem Anderen, das Angst macht und Abwehrreflexe provoziert, obwohl an ihm doch gar nichts Schreckliches ist: Die Tomani-Monster wollen wirklich nur spielen. Mit der sozialkritischen Tendenz und dem antiautoritären Gestus – im Monster zeichnet sich unverkennbar ein Kindheitsideal ab, wird das befreite, entfesselte, sich austobende Kind gestaltet – ist der Text selbst ein Kind der 1970er Jahre. Vorausweisend ist er allerdings insofern, als hier bereits die immer wieder aktualisierte Angst vor der deformierenden Macht der Medien mit eingeschrieben ist. Immerhin kommen die Meiertöchter erst durch ein Buch – Vater Meier hat seinen Kindern den Band über *Das Leben der Tomanis* mitgebracht – auf die gute Idee, eine andere Existenz anzunehmen.

Im historischen Kontext ist diese Anspielung auf die Macht der Medien als Ironisierung der mädchenliterarischen Tradition zu verstehen. Die Angst vor der verderblichen Lektüre, die brave Mädchen auf falsche Gedanken bringen könnte, wird hier programmatisch ins Positive gewendet: Den Widerspruchsgeist anstiften, für Verwilderung und Ungehörigkeit sorgen, das ist das Ziel der vom gesellschaftlichen Umbruch um 1968 geprägten Autorengeneration, zu der Christine Nöstlinger zählt. In dieser Hinsicht waren die 68er kulturell sehr erfolgreich: In der Kinderliteratur sind seither Generationen von Heldinnen aus dem Korsett weiblicher Rollenvorgaben ausgebrochen, unzählige gewitzte, oftmals rothaarige Mädchenfiguren stellen, auch ohne phantastische Mittel, die Welt auf den Kopf. Nach den bösen

Buben haben auch die unartigen Mädchen ihren Platz im Bilderhaushalt gefunden.

Bei allem Witz, den diese Darstellungen haben, lässt sich doch fragen, ob mit den Auftritten der schlagfertigen Mädchenfiguren nicht die alte Norm durch ein anderes Leitbild, ein anderes kulturelles Stereotyp ersetzt wird. Es lohnt sich also, hinter die Fassade der dargestellten kindlichen Souveränität und Stärke zu schauen. Auch, weil in vielen Fällen die Umkehrung der Generationenverhältnisse nicht mehr ungebrochen komisch ist. In den vorgeführten Verhandlungsfamilien läuft der Angriff oftmals ins Leere, die Elternfiguren geben sich geschlagen und nehmen es mit Humor oder sie sind es tatsächlich. Der Rollenwechsel ist dann nicht mehr befreiende Phantasie, sondern Teil einer dargestellten Realität, in der Kinder für die hilflosen, überforderten Eltern einspringen und in die Verantwortung genommen werden.⁹ Das mitleidige Lächeln, die lakonischen Kommentare und bisigen Bemerkungen, die sie für die Welt der Erwachsenen noch übrig haben, sind in diesen Fällen angewandte Komiktheorie: Mit Schlagfertigkeit und Ironie lässt sich eine bedrängende Situation ins Lachhafte und damit Erträgliche wenden.¹⁰

Gender-Trouble

Spaß kann die Verkehrung der Generationenverhältnisse durchaus noch machen, provozierend wirkt sie nicht mehr. Vergleichbares ist zunächst bei der Darstellung der Geschlechterrollen zu beobachten. Die Komik der verkehrten Welt greift nicht, wenn strikte Rollenzuschreibungen und Verhaltensvorgaben in Auflösung begriffen sind. Zumindest in der Literatur scheint längst alles möglich, freche Mädchen treten hier reihenweise auf und

9 Zu dieser Tendenz des komischen Familienromans s. Daubert (2000).

10 Steinlein (1992, 12) fasst diesen Funktionszusammenhang mit Blick auf die Rezipientenseite folgendermaßen: „Allerdings darf diese unerwartete Verrückung, diese der normalen Logik zuwiderlaufende Kombination von Handlungsmomenten oder sonstigen Sachverhalten für den Rezipienten selbst kein allzu starkes Gefühl der Betroffenheit, gar Bedrohtheit aufkommen lassen: auch für sich genommen angsterregende Vorgänge müssen – sofern sie komisch wirken sollen – ins Genieß- und d.h. hier: zumindest Belachbare verfremdet werden.“

Scherze auf Kosten der Jungen gehören zum Standard-Repertoire. Mit den Fragen, wer über wen, wer mit wem lacht, und wer durch ästhetische Strategien dazu gebracht wird, verbinden sich auch weiterhin Aushandlungen über Rollen, Habitus und Hierarchien.¹¹ Geschlechterdifferenzen sind traditionell komödienfähig, neue Perspektiven über die Bestätigung der Klischees hinaus können sich dann ergeben, wenn im Gelächter über Geschlechter die zugrunde liegenden Konstruktionen irritiert und gebrochen werden. So inszeniert die britische Autorin Anne Fine, deren Erzählung *Madame Doubtfire* in der Verfilmung mit Robin Williams in der Rolle des „stachelige(n) Kindermädchen(s)“ bekannt geworden ist¹², den *Gender-Trouble* auch in der Kinderliteratur. Die Erzählung *Bills neues Kleid* (1993) beginnt mit einer bemerkenswerten Feststellung: „Als Bill Simpson am Montagmorgen erwachte, stellte er fest, dass er ein Mädchen war“ (7). Aus dieser parodistischen Referenz an Kafka entwickelt sich in der Folge ein fortgesetztes Spiel mit dem Identitätswandel. Wenn sich im Spiegelbild Bills Bestürzung über das Mädchen, das er nun darstellt, reflektiert, dann wirkt nicht nur die sichtbare Spaltung der Ich-Identitäten komisch. Die schockartige Erkenntnis, dass ich eine Andere ist, steht in augenfälligem Kontrast zu den Reaktionen der Umwelt. Die nimmt die plötzliche Verwandlung nicht irritiert, sondern ganz selbstverständlich – um nicht zu sagen: außerordentlich erfreut – zur Kenntnis: Bills Mutter zieht ihm oder ihr sofort ein rosa Kleidchen über, der Vater kommentiert: „süß siehst du aus, im Kleid kriegt man dich ja nicht oft zu sehen, stimmt’s?“ (8)

Die beschriebene Verwandlung ist nicht der Auftakt für ein experimentelles Spiel mit den Identitäten, sondern wird im Folgenden vor allem als Hindernislauf inszeniert. Komische Kollisionen sind in dieser Anordnung unvermeidlich, denn Bills als Junge erlernte Denkweisen und Handlungsschemata erweisen

11 Zur Komik als Medium der Verhandlung von Gender-Konstruktionen vgl. Kotthoff (2004). Eine empirische sprachwissenschaftliche Untersuchung zur „Scherzkommunikation unter Mädchen“ und ihren Funktionen in der sozialen Interaktion zwischen Gleichaltrigen bietet Branner (2003).

12 Der Film *Mrs. Doubtfire - Das stachelige Kindermädchen* kam 1994 in die deutschen Kinos.

sich unter Mädchen ein ums andere Mal als unpassend. Primär geht es bei den Kollisionen allerdings nicht um Komik auf Kosten dieser verwirrten Figur. Entlarvt werden im *Gender-Trouble* vielmehr die Automatismen und Mechanismen geschlechtsspezifischer Rollenzuweisungen, die eindeutigen Festlegungen und Identifizierungen. So muss Bill am eigenen Leib erfahren, was es heißt, wenn man als Mädchen wahrgenommen, behandelt und dazu gemacht wird: Im Literaturunterricht wird ihm die weitgehend sprachlose Rolle der Märchenheldin Rapunzel zugewiesen, auf dem Schulhof wird die Jungshälfte zur No-Go-Area, und als Klassenlektüre bleiben ihm statt *Clever & Smart*- nur noch *Wendy*-Hefte. Der Witz dieser Überzeichnung liegt nicht nur in der Bloßstellung der tradierten Klischees, sondern in der Vorführung bleibender Widersprüche. Denn die Emanzipation hat durchaus Spuren in der Bildungsinstitution hinterlassen: Im Unterricht wird ‚Petra, die Pilotin‘ gelesen, die anderen Mädchen tragen längst nicht alle Kleider – und doch, vielleicht auch gerade daher, reagieren alle mit außerordentlicher Erleichterung auf dieses scheinbar nun endlich wieder echte Mädchen.

Der Text ist deutlich im kritisch-emanzipatorischen Geist verfasst, er übt Kritik an den Klischees im Kopf, führt vor, wie beharrlich Rollenbilder vorherrschen, doch mit der literarischen Body-Switch-Komödie, in der ein Mensch, der aussieht wie ein Mädchen und auftritt wie ein Junge, zwischen die bipolare Geschlechterordnung gerät, stellt sich die offene Frage nach der Identität neu. „Was ist heute nur los mit dir?“ fragt die Lehrerin den mädchenhaften Bill, „Irgendwie scheinst du mir nicht du selbst zu sein“ – Und um Antwort ist Bill unter diesen Umständen verlegen: „War er er selbst? In diesem Kleid?“ (16).

Anne Fines Spiel mit Identitätskonstruktionen und Geschlechterrollen zeigt den Grenzgänger als tragikomische Figur. Die literarische Versuchsanordnung dieser Verwechslungskomödie zielt auf die Hinterfragung der starren Wahrnehmungs- und Verhaltensschemata. Am Ende dieses ebenso anstrengenden wie lehrreichen Tages darf Bill wieder ein Junge sein und die Erleichterung über die Rückverwandlung verbindet sich mit der Gewissheit, dass er in dieser Rolle den besseren Part abbekommen hat. So bestätigt sich mit der Karikierung der Geschlechterord-

nung zugleich die Einschätzung, dass es unter den gegebenen Bedingungen kein Spaß ist, ein Mädchen zu sein, und Anne Fines Erzählung lässt sich durchaus als Plädoyer dafür lesen, an solchen Zuständen etwas zu ändern. Angesichts der aktuellen Diskussionen über den schweren Stand der Jungen in den „feminisierten“ Erziehungsinstitutionen ist womöglich auch in der Literatur bald mit einem komischen Rückschlag zu rechnen.

Auch in Anne Fines Erzählung lässt sich hinter der durchgespielten Phantasie, einmal eine andere Identität anzunehmen, in einem anderen Körper zu stecken, eine weitere Lesart entdecken. Dass Bill seine Verwandlung als wahren Alptraum erlebt, lässt sich als Ironisierung einer Perspektive verstehen, die sich die Existenz als Mädchen ungefähr so attraktiv vorstellt wie die eines Käfers. So gesehen wird mit der Metamorphose zum Mädchen, die schlimmste Befürchtungen wahr werden lässt, eine Verunsicherung verarbeitet, die trotz oder wegen der gegenwärtig verzeichneten Tendenzen zur Überschreitung strikter Geschlechtergrenzen präsent bleiben kann. So stellt der Kindheitsforscher Ulf Preuss-Lausitz fest, dass sich „unter den Bedingungen von Pluralisierung und Individualisierung, von geschlechterübergreifenden Anforderungen an Kinder, Jugendliche und Erwachsene ein bipolares, eindeutiges Set von Geschlechterrollen und -erwartungen auflöst“ (Preuß-Lausitz 1996, 194). Die Vorstellung einer Bastel-Identität, die die früher eindeutig markierten Attribute des Männlichen und Weiblichen kombiniert oder spielerisch umcodiert, prägt auch die Figurenzeichnungen der gegenwärtigen Kinderliteratur – teils in stereotyper, teils in vielschichtiger, auch spannungsreicher Weise.¹³

Reinfallen, Aufstehen, Weitergehen. Scheiternde als Überlebenskünstler

Es gehört zu den Charakteristika ausdifferenzierter, pluralistischer Gesellschaften, dass verschiedene, widersprüchliche Realitäten nebeneinander bestehen können. Peer Groups mit ihren von außen undurchschaubar erscheinenden Gesetzen, Sprachen,

13 Vgl. Schilcher (2001).

Symbolen, und Codes gehören zu solchen Parallelgesellschaften und ein Einblick in diese Welt kann durchaus erhellend sein. Das Tagebuch des 12-jährigen Helden und Erzählers Bert Ljung zeigt uns, wie er die Welt aus seiner ganz privaten Perspektive sieht. Dass diese Aufzeichnungen überhaupt existieren verdankt sich allerdings glücklichen Umständen, denn „Tagebuch schreiben“, so hält der Tagebuchschreiber gleich im ersten Eintrag fest, „ist für Jungs verboten. Das machen nur Mädchen. Die haben rosa Tagebücher mit einem roten Herz drauf. Mein Tagebuch ist blau. Für alle Fälle habe ich noch einen schwarzen grässlichen Totenkopf auf den Umschlag getan.“ (Jacobsson/Olsson 1990, 7)

Männlich und Weiblich schließen sich also im Prinzip aus, denn eine Männlichkeitskonstruktion, die sich über strikte Distinktion und Grenzziehungen definiert und (sich) an starren Rollen festhält, ist durch Überschreitung bedroht. Die Praxis ist allerdings nicht so eindeutig. Zwar hängt von der Einhaltung der Grenzen das Ansehen in der Peer Group ab, bei Annäherungsversuchen erwischt zu werden, wäre unter solchen Umständen der soziale Tod. Da sich allerdings auch in dieser klar regulierten Welt die Gegensätze anziehen, wird das Leben zu einem permanenten Versteckspiel. Aufwendige Ablenkungsmanöver müssen ersonnen werden, um der Entdeckung zu entgehen: Bert kauft das Geburtstagsgeschenk für die heimlich verehrte Rebecka undercover. Weil zwei ältere Jungen den verräterischen Kauf beobachten könnten, wird aus dem angedachten rosa Federmäppchen mit Glitzer ein gender-neutrales Paar Schnürsenkel, dessen heimliche Übergabe dann wiederum an den ungünstigen Umständen der verdeckten Aktion scheitert. Fortgesetzte Verwechslungen, Fehleinschätzungen und unglückliche Verkettungen folgen, der Text spielt sie deutlich unter dem Eindruck der audiovisuellen Medien, insbesondere der Comedy- und Slapstick-Formate aus.¹⁴ Im Prinzip sind wir wieder zurück bei den Unglücksgeschichten, mit denen der Beitrag begonnen hat. Auch hier entsteht die Komik aus der Inszenierung des Scheiterns – der bezeichnende Titel lautet *Berts gesammelte Katastrophen*. Auch hier geht es um

14 Vgl. Alberti (1999).

ein Spiel mit peinlichkeitsgefühlen, mit Fallstricken und Fußangeln.

Die der Inszenierung zugrunde liegenden Welt- und Selbstentwürfe haben sich allerdings entscheidend verändert. Hier wird nicht die Abweichung von übergeordneten Normen und strikten Rollenvorgaben in abschreckender Absicht lächerlich gemacht. Im Gegenteil: Bert stolpert, weil er gut ankommen will. Doch wer sich vorausseilend an eigenen Projektionen und fremden Erwartungen orientiert, steht sich permanent selbst im Weg. Und so stürzt der Text den Helden in die Verlegenheiten und Abgründe präpubertärer Befindlichkeiten, um im Aufprall die Gewissheiten, Rituale, Konzepte der Geschlechterinszenierungen zu erschüttern. Das Schauspiel der Selbstdarstellung wird hier als Komödie inszeniert; wer, wie Bert, der um jeden Preis als cooler Typ erscheinen will, permanent am Image arbeitet, hat viel zu tun und zu verbergen und der Text macht sich einen Spaß daraus, den Leser zum Mitwisser der streng unter Verschluss gehaltenen Nöte zu machen. Es ist ein Spiel mit (männlichen) Identitätskonstruktionen in Zeiten des biografischen und kulturellen Umbruchs, in dem das eigene Selbstverständnis in Frage gestellt und neu verhandelt wird. Es erzählt von Ambivalenzen, von Besonderlichkeiten, vom Anpassungs- und Erwartungsdruck, von Verkennungen und vom Versehen, auch von Ängsten und Unsicherheiten, die in komischer Überzeichnung entlastend wirken können. Die Darstellung mit ihren Slapstick-Einlagen, auch den Albernheiten kann in diesem Modus angstbesetzte Situationen durchspielen, Widersprüche in den Rollenidentitäten ausloten, Zwangslagen vorführen, die überdreht werden und so zum Lachen sind. Die Funktionen des Humors in der Kommunikation unter Gleichaltrigen werden hier in ironisch gebrochener Form Thema der Darstellung: Aggressive Männerwitze etwa sind das Machtmittel des frühreifen Machos Klumpen, der sich in der Peer Group mit herabsetzenden Witzen über Mädchen profiliert. Und Bert, der ihm nacheifert, um vor den anderen nicht aus der Männerrolle zu fallen, verscherzt sich damit geradewegs die Gunst des Mädchens, das er für sich gewinnen wollte. So schießt Bert, und das führt der Text in komischer Distanzierung vor, zwischenzeitlich ein Eigentor, ohne dass er als Verlierer dasteht: Am Ende

hat er doch noch Glück bei den Mädchen. Befreiend ist die Komik, weil hier auch vorgeführt wird, dass in einer unberechenbaren Welt jederzeit etwas schief gehen kann, dass das aber gar nicht so schlimm ist, so lange man darüber lachen kann. Diese Geschichten sind nicht auf Auslachen, sondern auf ein wieder erkennendes Mitlachen mit einem Helden angelegt, der immer noch einen kreativen Dreh findet, sich aus der Affäre zu ziehen, und der trotz aller Hindernisse ans Ziel kommt. Als Erzähler, der auch das eigene Scheitern noch als Chance zur Selbstdarstellung nutzt, wenn er es zu komischen Anekdoten umdeutet, ist er zudem immer Souverän. Und nicht zuletzt ist Bert im Gegensatz zu seinem Vorläufer Hanns Guck-in-die-Luft im Besitz eines Requisites, das bei potentiellen Reinfällen hilfreich ist: Denn „Humor“ so hat es Wilhelm Raabe formuliert, „ist der Schwimmgürtel auf dem Strom des Lebens“¹⁵.

15 Zit. in Jansen (2001, 15). Jansen zitiert Raabe eigenen Angaben zufolge nach Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.): Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Frankfurt am Main 1986, 112 (hier findet sich allerdings kein Hinweis auf das Raabe-Zitat).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Busch, Wilhelm (2007): Max und Moritz. In: Wilhelm Busch. Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe. 2., überarb. Auflage. Hg. von Herwig Guratzsch und Hans Joachim Neyer. Bearb. von Hans Ries. Bd.1: Frühwerk. Hannover Schlütersche, Sp. 328-385. [EA 1865]
- Fine, Anne (1993): Bills neues Kleid. Mit Bildern v. Gabriele Kernke. Aus dem Englischen v. Barbara Heller. Zürich: Diogenes 1993
- Hoffmann, Heinrich (53. Aufl. 1993): Der Struwwelpeter. München [EA1845, in überarbeiteter Fassung 1858]
- Jacobsson, Anders; Sören Olsson (1990): Berts gesammelte Katastrophen. Zeichnungen von Franziska Becker. Aus dem Schwedischen v. Anna-Liese Kornitzky. Hamburg: Oetinger
- Nöstlinger, Christine (1989) Das Leben der Tomanis. Illustriert v. Helme Heine. Köln und Zürich: Middelhaue [EA Text: 1974; Illustrationen: 1976]
- Stewart, Joel (2007): Dexter Bexley und der große blaue Grobian. Aus dem Englischen v. Leena Flegler. Hildesheim: Gerstenberg
- Steig, William (1991): Shrek! Aus dem Amerikanischen v. Elmar Kreiße. Hildesheim: Gerstenberg
- Weiß, Peter (4. Aufl. 1968): Abschied von den Eltern. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Sekundärliteratur

- Alberti, Christine (1999): Neue Kinder- und Jugendbücher auf den Fersen der modernen Unterhaltungsmedien. In: Deutschunterricht. 52. Sonderheft, 53–62
- Anz, Thomas (1998): Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Beck
- Aristoteles (1982): Poetik. Übersetzt und herausgegeben v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam
- Bachtin, Michail (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt/Main: Fischer

- Bergson, Henri (1988): Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Darmstadt: Luchterhand
- Bonati, Peter (1973): Die Darstellung des Bösen im Werk Wilhelm Buschs, Bern: Francke
- Boothe, Brigitte; Wolfgang Marx (Hg.) (2003): Panne – Irrtum – Missgeschick. Die Psychopathologie des Alltagslebens in interdisziplinärer Perspektive. Bern u.a.: Huber
- Branner, Rebecca (2003): Scherzkommunikation unter Mädchen. Eine ethnographisch-gesprächsanalytische Untersuchung. Frankfurt am Main u.a.: Lang
- Busch, Wilhelm (1954): „Von mir über mich“. In: Das heitere Wilhelm Busch Hausbuch. Gütersloh: Bertelsmann, 391–396
- Daubert, Hannelore (2000): Familie als Thema der Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter (Hg): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 2. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 684–705
- Dolle-Weinkauff, Bernd (1999): Entstehungsgeschichte des Comic. In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Hg. v. Joachim-Felix Leonhard u.a., Berlin: de Gruyter, 776–784
- Freud, Sigmund (1970): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Bd. 4: Psychologische Schriften. Frankfurt a.M.: Fischer
- Gernhard, Robert (2001): Was gibt's denn da zu lachen? München: Diana
- Jansen, Wolfgang (2001): Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Lachen als Essenz des theatralen Vergnügens. In: Ders. (Hg.): Über das Lachen. Berlin: Weidler, 9–27
- Kamper, Dietmar; Christoph Wulf (Hg.) (1986): Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Frankfurt am Main: Syndikat
- Knigge, Andreas C. (2007): Von der Bildergeschichte zum Comic. In: Ralf König u.a.: Wilhelm Busch und die Folgen. Köln: eha-pa, 6–18
- Kotthoff, Helga (2004): Geschlechterverhältnisse in der Scherzkommunikation: Althergebrachtes und neue Trends in Alltags- und Fernsehkomik. In: Helga Epp (Hg.): Gender studies – Interdisziplinäre Ansichten, Freiburg; Schriftenreihe der PH.

- [<http://home.ph-freiburg.de/kotthofffr/literatur/Fersehkomik-KotthoffinEpp04.pdf>]
- Lacan, Jacques (1973): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. (Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949). In: Ders.: Schriften I. Ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Olten: Walter, 61-70
- Lypp, Maria (2000a): Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur. In: Dies.: Vom Kasper zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Lang, 87-99
- Dies. (2000b): Tiere und Narren. Komische Masken der Kinderliteratur. In: Dies.: Vom Kasper zum König. Studien zur Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Lang, 101-114
- Von Matt, Peter (2003): Schadenfreude. In: Boothe, Brigitte; Wolfgang Marx (Hg.): Panne – Irrtum – Missgeschick. Die Psychopathologie des Alltagslebens in interdisziplinärer Perspektive. Bern u.a.: Huber, 73-83
- Preuss-Lausitz, Ulf (1996): Gender Patchwork: Fremd- und Selbstbilder der Geschlechter im Umbruch. In: Zeiher, Helga; Büchner, Peter; Zinnecker, Jürgen (Hg.): Kinder als Außenseiter? Umbrüche in der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Kindern und Kindheit. Weinheim und München: Juventa, 189-206
- Ries, Hans (1989): Der Struwwelpeter. Ein Bilderbuch gegen das deutsche Biedermeier. In: Van de Lour, Gisbert; Senton, Elisabeth (Hg.): Revolution, Restauration et les Jeunes 1789-1848. Ecrits et Image. Metz, 89-105.
- Ders. (1992): Zum Aspekt des Komischen in Wilhelm Buschs „Max und Moritz“. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim und München: Juventa, 87-103
- Riha, Karl (1978): Bilderbogen, Bildergeschichte, Bilderroman. Zu unterschiedlichen Formen des ‚Erzählens‘ in Bildern. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 8: Erzählforschung 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik, 176-192

- Schilcher, Anita (2001): Geschlechtsrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur der 90er Jahre. Studien zum Verhältnis von Normativität und Normalität im Kinderbuch und zur Methodik der Werteerziehung. Frankfurt am Main u.a.: Lang
- Steinlein, Rüdiger (1992): Kinderliteratur und Lachkultur. Literarhistorische und theoretische Anmerkungen zu Komik und Lachen im Kinderbuch. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim und München: Juventa, 11–32
- Willems, Gottfried (1998): Abschied vom Wahren – Schönen – Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne. Heidelberg: Winter

Die Autorin

UTE DETTMAR (1969)

Dr. phil., Juniorprofessorin für Kinder- und Jugendliteratur (2007 –)
und Direktorin der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur
an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (2008 –).

Studium der Germanistik und Hispanistik an den Universitäten
Frankfurt und Málaga (1990-1996); Abschluss als Magistra Arti-
um (1996).

Mitarbeit im Forschungsprojekt: Kinderliteratur im Prozess der
Modernisierung – im interkulturellen Vergleich (Deutschland,
Palästina / Erez-Israel, Israel) an der Universität Frankfurt (1997-
1999); Promotion zur Dr. phil an der Universität Frankfurt (2000).
Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Jugendbuchfor-
schung, Universität Frankfurt (2001-2007).

Forschungsaktivitäten zur Kinder- und Jugendliteratur vom 18.
Jahrhundert bis zur Gegenwart und zur Geschichte, Ästhetik, Kri-
tik der Populärkultur.

Oldenburger Universitätsreden

Vorträge · Ansprachen · Aufsätze

Über die Lieferbarkeit der Ausgaben Nr. 1 bis Nr. 178 gibt der BIS-Verlag der Universität Oldenburg Auskunft.

- Nr. 179** Busch, Friedrich W.: Makarenko – Montessori – Korczak. Vorstellungen über den Umgang mit Kindern und Jugendlichen. – 2008. – 31 S.
ISBN 978-3-8142-1179-4 € 3,10
- Nr. 180** Fuhrhop, Nanna: Die Grammatik der Schrift. – 2008. – 25 S.
ISBN 978-3-8142-1180-0 € 3,10
- Nr. 181** Saner, Hans: Von der Weite des Denkens und der Verlässlichkeit des Handelns. Karl Jaspers in seiner Zeit. – 2008. – 43 S.
ISBN 978-3-8142-1181-7 € 4,10
- Nr. 182** Daxner, Michael: Die Wohlgesinnten, ein Roman von Jonathan Littell. – 2008. – 33 S.
ISBN 978-3-8142-1182-4 € 4,10
- Nr. 183** Budde, Gunilla; „Ein Weltverbesserer ist doch immer gut.“ / Kraiker, Gerhard: Der Namensgebungsstreit vor dem Hintergrund der Zeitereignisse. – 2008. – 32 S.
ISBN 978-3-8142-1183-1 € 4,10
- Nr. 184** Mittelstraß, Jürgen: Neue Forschungsstrukturen und die Rolle von Advanced Study Institutes / Weiler, Reto: Perspektiven für das Hanse-Wissenschaftskolleg. – 2009. – 25 S.
ISBN 978-3-8142-1184-8 € 3,10
- Nr. 185** Schneidewind, Uwe: „Shifting Baselines“ – Zum schleichenden Wandel in stürmischen Zeiten. – 2009. – 35 S.
ISBN 978-3-8142-1185-5 € 4,10
- Nr. 186** Jörg Bleckmann – Ehrensator der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Dokumentation des Festaktes am 5. November 2008. – 2009. – 34 S.
ISBN 978-3-8142-1186-2 € 4,10
- Nr. 187** Żyliński, Leszek: Die Eigenart der polnischen Rezeption von Günter Grass. – 2009. – 36 S.
ISBN 978-3-8142-1187-9 € 4,10
- Nr. 188** Benali, Abdelkader: Migration als Märchen. Eine Liebeserklärung an die Entwurzelung. – 2009. – 21 S.
ISBN 978-3-8142-1188-6 € 3,10
- Nr. 190** Busch, Friedrich W. / Scholz, Wolf-Dieter: Zwischen Freiheitswunsch und Bindungsbedürfnis. Wie denken Jugendliche über Familie, Ehe, Partnerschaft?. – 2009. – 74 S.
ISBN 978-3-8142-1190-9 € 5,10