

Offensive Gegenentwürfe und subversive Durchquerungen

BETTINA BANNASCH

Perspektiven der Geschlechterforschung auf das Bilderbuch der Gegenwart

Innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung wissen sich Genderforschung und Kinder- und Jugendliteraturforschung insofern einander verbunden, als sie eine Sonderstellung einnehmen; sie sind als eigene Forschungsbereiche ausgegliedert. Von Seiten der feministischen Forschung ist diese Ausgliederung als eine begriffen worden, die sich auf die Marginalisierung des Forschungsgegenstandes zurückführen lässt. So identifiziert Margaret Higonnet die Gemeinsamkeiten zwischen Frauen- und Kinderliteratur über das beiden gemeinsame

geringe[...] Prestige, eine Sprache der Alterität und ein Festhalten an Bildern von Häuslichkeit und Eingesperrtsein. Weil die Phantasie derjenigen, so fährt sie fort, die für Kinder schreiben, der zugleich privilegierten und marginalisierten Stellung der Frauen entspricht, können wir damit rechnen, verwandte Themen, eine ähnliche Rhetorik und vergleichbare Handlungsverläufe zu finden (HIGONNET 1996, S. 164).¹⁹

Mit dem Zusammenschluss von Frauen- und Kinderliteratur, der von den Gemeinsamkeiten zweier Interessengruppen ausgehend argumentiert, laufen die Überlegungen jedoch, so scheint es mir, in eine argumentative Falle, die seit dem Beginn der Moderne bereitsteht: In den Zusammenschluss von Weiblichkeit – also dem sogenannten Geschlechtscharakter der Frau – und Kindlichkeit, wie ihn die Romantik ausformuliert. Zwar meidet die Argumentation von Margaret Higonnet den unmittelbaren Rekurs auf den Konnex von Natürlichkeit, Weiblichkeit und Kindlichkeit. Doch nimmt sie ihn unter dem Vorzeichen der Emanzipationsbewegung mittelbar vor, wenn sie den Forschungsbereich der Genderforschung um die Kategorie des Alters – genauer: des Kindesalters – erweitert. Denn anders als bei den Kategorien von class und race, die in der Genderforschung mitberücksichtigt werden, wird über die Kategorie des Kindesalters keine Interessengruppe hinzugewonnen, mit der gemeinsame Strategien politischen Handelns entwickelt werden könnten.²⁰

¹⁹ Vgl. auch PAUL 1987.

²⁰ Diese argumentative Falle, die den natürlich-romantischen Zusammenschluss von Weiblichkeit und Kindlichkeit unter den Vorzeichen der Emanzipationsbewegung wiederholt, vermeidet Hans-Heino Ewers mit seinem ästhetiktheoretischen Ansatz (EWERS 1995). Ewers führt den inhaltlichen und in seiner Folge ästhetischen Paradigmenwechsel in der Kinderliteratur der 60er-Jahre auf die Frauenbewegung zurück, von der die Kinder- und Jugendliteratur ‚angesteckt‘ worden sei. Insbesondere im Bilderbuch ist der von Ewers beschriebene Paradigmenwechsel in der Tat auffällig. Allerdings drängt auch hier der argumentativ vorgenommene Zusammenschluss von Frau und Kind den Blick auf andere, mindestens eben so wichtige Zusammenhänge in den Hintergrund. So dürfte in den 60er - Jahren die massenhafte Verbreitung von Comics (DOLLE-WEINKAUFF 1990) und der Einzug des Fernsehens ins Kinderzimmer das Kinderbilderbuch, insbesondere auf der ästhetischen Ebene, einem mindestens ebenso großen Rechtfertigungs- und Erneuerungsdruck ausgesetzt haben, wie die politischen Forderungen der Frauenbewegung.

Die folgenden Ausführungen unternehmen den Versuch, Inszenierungen von Mädchenhaftigkeit im Bilderbuch aus der Perspektive einer kulturwissenschaftlich orientierten Genderforschung zu untersuchen, ohne dabei auf Konzeptionen wesenhafter Natürlichkeit oder politischer Interessengemeinschaften zu rekurrieren. Für die Analyse von Mädchenbildern im Bilderbuch soll damit erstens ein differenzierteres Instrumentarium bereit gestellt werden, als dies eine sich ausschließlich als feministisch verstehende Literaturwissenschaft leisten könnte. Im Blick auf die Ästhetik des Bilderbuchs soll in einem zweiten Schritt diskutiert werden, inwieweit es möglich und sinnvoll sein kann, Debatten über das weibliche Schreiben auf die Bilderbuchforschung zu übertragen und für diese fruchtbar zu machen. In einem dritten Schritt schließlich soll die Geschlechtsspezifität der Rezeption von Bilderbüchern untersucht werden. Dabei erscheint die frühe (männliche) Furcht vor der (weiblichen) Lektüre als eine nur allzu begründete, die – eben deshalb, weil sie begründet ist – aus der Perspektive der Genderforschung in ein Szenario emanzipatorischen Lesens überführt werden kann.

1. Thematischer Zugriff: Mädchenbilder und „imaginierte Weiblichkeit“

Der Zusammenhang der Geschlechterforschung mit der Kinder- und Jugendliteraturforschung stellt sich zunächst über inhaltliche Fragestellungen her. Das bedeutet: Zu untersuchen ist die Ausgestaltung von Mädchen- und Frauenbildern im Kinderbilderbuch. Für die Frauenfiguren in der Erwachsenenliteratur hat Silvia Bovenschen diese Bilder als die unterschiedlichen Varianten einer *imaginierten Weiblichkeit* (Bovenschen 1979) bezeichnet und so den Charakter des äußerlich Zugeschriebenen – wenn auch oft genug verinnerlichten – deutlich gemacht. Dabei ist sie nicht der Versuchung erlegen, ‚hinter‘ diesen Rollenzuschreibungen eine ‚eigentlich weibliche‘ Rollenträgerin ausmachen zu wollen. Am Beispiel einer literarischen Frauenfigur, die den verschiedensten männlichen Rollenerwartungen nachkommt, am Beispiel von Wedekinds Lulu, erläutert Bovenschen, was allein ‚hinter‘ den äußerlich zugeschriebenen Weiblichkeitsbildern bleibt: die Ratlosigkeit der Rollenträgerin, die nicht mehr weiß, als dass sie in keinem der Bilder aufgeht, auch nicht in der Summe der Bilder. Literaturwissenschaftliche Arbeiten, die an diese Überlegungen zur imaginierten Weiblichkeit anschließen und die die Konstruktion und Konstruiertheit literarischer Frauenfiguren untersuchen, sind Bestandteil der Kinder- und Jugendbuchforschung, seit diese als ein eigenständiger Forschungszweig besteht.²¹

21 Zur Jugendliteraturforschung existieren, angestoßen durch Malte Dahrendorfs 1970 erschienene Studie *Das Mädchenbuch und seine Leserin* eine Fülle von Untersuchungen (DAHRENDORF 1970. Bereits 1978 erschien eine dritte, grundlegend überarbeitete Ausgabe der Untersuchung Dahrendorfs, deren neuer Untertitel *Jugendlektüre als Instrument der Sozialisation* auf die Programmatik der Studie verweist). Im Bereich der Bilderbuchforschung liegen kaum Untersuchungen zur Genderthematik vor. Eine Studie aus dem Jahr 1999 widmet sich allgemein der Frage nach Normen und Werten und schließt, allerdings wenig ertragreich, Fragen der Genderforschung in ihre Überlegungen ein (vgl. HIRLINGER-FUCHS 1999). Einschlägig zum Thema ist nach wie vor der bereits 1996 von Gertrud Lehnert herausgegebene Sammelband, der sich jedoch nicht auf das Bilderbuch beschränkt (LEHNERT 1996).

Dieser Fokus wurde im Laufe der Jahre – anders als in anderen Bereichen der Literaturwissenschaft – nicht aufgegeben oder an das Spezialgebiet der Genderforschung delegiert. Vielmehr wurde er, entsprechend den Akzentverschiebungen, die sich durch die Entwicklung der feministischen Forschung hin zur Genderforschung ergaben, weiterentwickelt. Ausgehend von der Annahme, dass die konstruierte Natürlichkeit des weiblichen Geschlechtscharakters nur im Zusammenspiel mit seinem männlichen Pendant sichtbar werden kann, bedeutete dies allererst die Erweiterung des Forschungsgebiets um die Analyse von Jungen- und Männerrollen. Es bedeutete auch die Erweiterung des Forschungsgebiets, das sich bisher auf das heterosexuelle Geschlechterverhältnis konzentriert hatte, um Darstellungen von Homosexualität. Im Kontext der Genderforschung interessieren diese – wie eine Studie zeigen kann: allerdings verschwindend wenigen Beispiele (DETHLOFF 1995) – in ihrer Funktion, die normative Gültigkeit des heterosexuellen Geschlechterverhältnisses zu irritieren und in Frage zu stellen.

Judith Butler hat diese Normativität mit dem polemischen Begriff der Zwangsheterosexualität belegt (BUTLER 1991). Ihm hält sie mit dem Begriff der Performanz ein Konzept entgegen, das – konsequenter und nachdrücklicher noch als das von Sylvia Bovenschen – jede Konzeption von ‚Natürlichkeit‘ in Bezug auf die Analyse der Geschlechtscharaktere verabschiedet und nur mehr von deren Inszenierung ausgeht. In diesem Argumentationszusammenhang ist es zu verstehen, wenn Butler sich gegen die für die Genderforschung so zentrale begriffliche Unterscheidung von biologischem Geschlecht (sex) und sozial konstruiertem Geschlecht (gender) wendet. Von sex zu sprechen, so argumentiert Butler, verschleierte den Blick auf den Umstand, dass die Rede vom biologischen Geschlecht auf eine ‚Natürlichkeit‘ rekurriert, die doch nur immer eine konstruierte sein kann.

Die Großzahl der Studien im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, die sich anhand der Analyse von Mädchen- und Jungenbildern mit der Konstruktion des Geschlechterverhältnisses beschäftigen, widmet sich Werken der Jugendliteratur. Dies ist insofern nahe liegend, als die Zeit der Pubertät in den Werken der Autorinnen und Autoren als eben jene begriffen wird, in der geschlechtsspezifische Rollenmuster eingeübt werden – man denke etwa an die Jugendbücher Christine Nöstlingers. Wenn also die Forschung ihre Untersuchungen der Geschlechtscharaktere auf die pubertäre Suche nach dem Geschlechtscharakter in der Jugendliteratur bezieht – beziehungsweise auf die Infragestellung der vorgegebenen und somit als konstruiert erkannten Rollenerwartungen, die an den Geschlechtscharakter gebunden sind –, so hat sie dafür gute Gründe. Sie reagiert auf die thematischen Vorgaben, die in den Werken der Jugendliteratur selbst gemacht werden.

Im Unterschied hierzu wird in Bilderbüchern die Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Rollenerwartungen vergleichsweise selten thematisiert. Aus der Perspektive der Genderforschung eröffnet sich jedoch gerade hier ein fruchtbares Forschungsfeld. Mit Butler lässt sich argumentieren, dass es sich lohnt, die Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses in seinen Anfängen zu untersuchen und auf diese Weise das spezifisch ‚genderte‘ Verständnis von sex genauer in den Blick zu bekommen. Diese Aufgabe dürfte sich für die Bilderbuchforschung in einer besonderen, und d.h.: in einer

besonders interessanten Weise stellen. Denn im Blick auf das Wechselspiel von Bild und Text, das spezifisch ist für die Gattung des Bilderbuchs, eröffnet der für Butlers Überlegungen zentrale Aspekt der Performanz eine eigene Qualität, die dem reinen Text nicht in gleicher Weise eignet. Um ein Beispiel zu geben:



Abb. 1: Tidholm: *Klopf an* 1999

In dem für Kleinstkinder gedachten Bilderbuch *Klopf an* von Anna-Clara Tidholm, erschienen 1999, sehen wir, wie der Text sagt, sieben Kaninchen beim Verzehr von Möhren und Blattsalat. Wir sehen jedoch mehr als das. Wir identifizieren fünf der dargestellten Tiere als Kinder, das Kleinste von ihnen sitzt in einem Hochstuhl. Bei den beiden größeren Tieren, so nehmen wir folglich an, handelt es sich um die Eltern der Kinder. Die Mutter ist mit einem Kleiderkragen ausgestattet, sie ist zudem durch ihr ‚weibliches‘ Sozialverhalten als Mutter zu erkennen: sie füttert ihr jüngstes Kind, während sich der Kaninchenvater gemeinsam mit seinen Kindern der Nahrungsaufnahme widmet.

Die Kategorie der Performanz schärft den Blick für die Inszenierung von Weiblichkeit, die sie in ein Verhältnis zu den Inszenierungen von Männlichkeit setzt. Sie kann so zeigen, dass in einem Bilderbuch, in dem es vordergründig um ganz andere Dinge geht – in diesem Fall um das Erlernen von Wörtern, Farben und Zahlen – zugleich und ohne dies auf eine exponierte Weise zu thematisieren, eine Festschreibung des herkömmlichen Geschlechterverhältnisses vorgenommen wird.

In der Mehrzahl der Bilderbücher verlangt der Handlungsverlauf nicht notwendig eine Markierung der Figuren in Bezug auf ihre Geschlechtszugehörigkeit.²²

22 Diese Bemerkung soll lediglich einen Befund konstatieren; sie ist nicht als eine wertende Feststellung gedacht, aus der sich so etwas wie eine Forderung nach dem Verzicht geschlechtsspezifischer Markierungen ableiten ließe. Eine solche Forderung würde implizieren, die Qualität von Literatur und bildender Kunst daran bemessen zu wollen, inwieweit sie Informationen übermitteln; eine Reduktion, die weder im Blick auf die ‚hohe Kunst‘ noch im Blick auf das (Kinder)Bilderbuch sinnvoll sein kann.

Gleichzeitig verzichtet kaum eine Autorin oder ein Autor auf die Ausstattung der Protagonisten mit Attributen des ‚Weiblichen‘ oder des ‚Männlichen‘. Um einen Sonderfall handelt es sich daher bei dem folgenden Beispiel, um einen überraschenden Sonderfall, so möchte man aufgrund der konventionellen Bildgestaltung und Erzählweise hinzufügen. Es handelt sich um das Bilderbuch *Weißt du eigentlich, wie lieb ich dich hab?* mit dem Text von Sam McBratney, den Illustrationen von Anita Jeram, das Buch ist 1994 erschienen und liegt inzwischen in vielfachen Wiederauflagen vor.

Ein großer und ein kleiner Hase versuchen darin, sich wechselseitig in den Bekundungen ihrer Zuneigung zu übertrumpfen; das Buch stellt so etwas wie die lustvolle und harmlose Ausformulierung einer glücklichen Eltern-Kind-Beziehung dar.

Unter genderspezifischen Gesichtspunkten allerdings erweist es sich als keineswegs so harmlos, wie es zunächst scheinen mag: Ist doch nicht auszumachen, ob es sich bei dem kleinen Hasen um einen männlichen oder um einen weiblichen Hasen handelt. Weder ist dem elterlichen Hasen ein Attribut beigegeben, das seine Geschlechtszugehörigkeit zweifelsfrei klären würde, noch ist sein Sozialverhalten einzuordnen. Mit seinem Konkurrenzgebaren verfügt er sowohl über ‚männliche‘ wie über ‚weibliche‘ Charaktereigenschaften.

Ebenfalls eine ausgesprochene Seltenheit stellen Bilderbücher dar, in denen mütterliches Verhalten mit anderen Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen konnotiert wird als mit Fürsorglichkeit und Verfügbarkeit. Das vielleicht konsequenteste Beispiel für einen anderen Entwurf von Mütterlichkeit ist das illustrierte Kinderbuch *Ein Maulwurf kommt immer allein* von Hanna Johansen, erschienen 1994.

In Johansens „Maulwurfs“-Buch widmet sich die weibliche Protagonistin, eine Maulwürfin, den biologischen Notwendigkeiten von Begattung und Kinderaufzucht nur so lange wie unbedingt erforderlich – denn, wie es der Titel bereits signalisiert, der Maulwurf und eben auch die Maulwürfin sind Einzelgänger.

Dieses Kinderbuch, von der feministischen Forschung sehr gefeiert, ist heute in Vergessenheit geraten.²³ Sehr viel erfolgreicher hingegen war und ist das 1996 veröffentlichte Bilderbuch *Die Menschenfresserin* von Valérie Dayre mit Illustrationen von Wolf Erlbruch.

²³ *Ein Maulwurf kommt immer allein* erlebte zwar 1995 noch eine zweite Auflage, ist inzwischen aber nur noch über den Verlag zu beziehen. Eine ausführliche Würdigung erfährt die dort vorgenommene Darstellung von Mütterlichkeit in einem eigens diesem Buch gewidmeten Beitrag (vgl. ULRICH 1996).



Abb.2 : Erlbruch, Dayre: *Die Menschenfresserin* 1996

Die Geschichte handelt von einer monströs aussehenden Frau, die zunächst nicht als Mutter ausgewiesen wird. Ihrem äußeren Erscheinungsbild entsprechend hat sie Monströses im Sinn: sie ist auf der Suche nach einem Kind, das sie auffressen kann. Da alle Eltern ihre Kinder sorgsam vor dieser Frau verstecken, findet sie nach langem Suchen nur ein einziges Kind – wie sie zu spät merkt, war es ihr eigenes. Die Geschichte endet mit der um ihr verlorenes Kind klagenden Mutter.

Auch dieses Bilderbuch ist verstanden worden als eine genderkritische Darstellung von Mütterlichkeit. Und in der Tat scheint es auf den ersten Blick eine noch sehr viel radikalere und verstörendere Geschichte zu sein als die Geschichte von Hanna Johansens Maulwürfin, die heiter und unbeschwert und eben einfach nur gern allein ist. Doch auf den zweiten Blick bestätigt sich diese Einschätzung nicht. Denn die so unheimliche und unverständliche Monstrosität der Frau fällt in jenem Moment in sich zusammen, als sie als eine Mutter kenntlich wird, als eine Mutter, die um ihr totes Kind trauert. Und so wie die Menschenfresserin zuvor ganz und gar Monstrum war, so ist sie nun nur mehr und ganz und gar klagende Mutter.

Der kleine Exkurs zu Darstellungen von Mütterlichkeit im Bilderbuch widmet sich nicht einem Spezialthema. Denn naheliegenderweise ist dies der Ort, an dem sich in der Regel die Festschreibung des Geschlechterverhältnisses im Bilderbuch vollzieht, decken sich dort doch häufig die Darstellungen von Mütterlichkeit und Weiblichkeit.

Die Beobachtung, dass sich diese Festschreibungen in zahllosen, genauer: in der Mehrzahl der Bilderbücher aufzeigen lassen, ist keineswegs neu. Gegen den Alltag, den sie als den ‚gegebenen‘ inszenieren, sind in den vergangenen Jahren eine Reihe von Bilderbüchern entstanden, die auf diese Konstruktion von Normalität – und d.h.: Normativität – reagieren. In gut sortierten Kinderbuchläden werden sie unter einer eigenen Rubrik, unter der Rubrik „Starke Mädchen“, geführt. Diese starken Mädchen sind gewissermaßen die emanzipierte Variante von Pippi Langstrumpf. Ihre Stärke ist zwar nicht so fantastisch wie die Pippi Langstrumpfs, dafür handelt es sich aber um eine durchaus reale Stärke.

Und – dies ist vielleicht noch wichtiger – es fehlt ihnen das Korrektiv der ‚normalen‘ Geschlechterordnung, in Lindgrens Klassiker vertreten durch das Geschwisterpaar Thomas und Annika. Die starken Mädchen von heute sind wirklich, und sie sind wirklich stark. Sie haben emanzipierte, sehr präsente Mütter und recht blasse Väter. ‚Stark‘ bedeutet, so lassen sich, was die erwachsenen Frauenfiguren betrifft, diese Ergebnisse allerdings auch lesen, nicht notwendig ‚berufstätig‘ – so wie ‚blass‘, was die Väterfiguren betrifft, ganz gewiss nicht ‚erzieherisch tätiger Hausmann‘ meint. Vielmehr lässt sich anhand dieser Ergebnisse schlussfolgern, dass die Mütter der starken Mädchen zwar mit den Attributen einer emanzipierten Frau ausgestattet werden – sie sind eigenwillig, originell und klug –, dass sie, was ihren gesellschaftlichen Status betrifft, jedoch nicht unbedingt als die vorbildlichen Repräsentantinnen einer durch die Frauenbewegung erkämpften Ziele dargestellt werden.²⁴ Die starken Mädchen im Bilderbuch von heute, so soll damit in Abgrenzung zu allzu eindimensionalen Blickweisen auf die ‚Emanzipiertheit‘ von Mädchen- und Frauenfiguren gesagt werden, nötigen zu einer genauen Analyse der Inszenierungen von Mädchenhaftigkeit nicht nur im Kontext der Inszenierungen von Jungenhaftigkeit, sondern auch in ihrem Verhältnis zu Inszenierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit im Erwachsenenalter. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass Bilderbücher, die der Rubrik „schwache Jungen“ zugeordnet werden könnten – es handelt sich dabei um Ausnahmen, allerdings um erfolgreiche Ausnahmen –, dass also in den Büchern über „schwache Jungen“ die Darstellung der Erwachsenenwelt ausgeblendet wird. Dies gilt für Manuela Oltens 2004 erschienene *Echte Kerle* ebenso wie für Ole Könnekes im selben Jahr veröffentlichtes Bilderbuch *Anton und die Mädchen*.²⁵



Abb. 3: Oltens: *Echte Kerle* 2004

²⁴ Ein Einwand, der gegen eine solchermaßen definierte Darstellung von weiblicher Stärke im Kinderbilderbuch gemacht werden könnte – die Präsenz der Mutter entspreche in dieser Phase schließlich der Lebenswirklichkeit des Kindes, sei also an ihr biologisches Geschlecht gebunden – trifft insofern nicht zu, als das Alter, in dem sich das Kind dem Bilderbuch zuwendet, jenseits der an das biologische Geschlecht der Mutter gebundenen Zeit liegt, in der das Kind gestillt wird.

²⁵ Beide Beispiele stellen zwar eine Ausnahme unter den Neuerscheinungen dar, so dass von einer eigenen Rubrik nicht eigentlich gesprochen werden kann, doch die Auflagezahlen zeigen, dass es sich bei beiden Werken um durchaus erfolgreiche Bücher handelt.

In Manuela Oltens *Echte Kerle* unterhalten sich zwei Jungen über die Schwächen von Mädchen; die Stammtischmanier, in der dieses Gespräch geführt wird, greift die bildliche Ausführung mit ihrer groben Charakterisierung der Protagonisten auf. Gegenstand des Spotts ist die Ängstlichkeit und Schutzbedürftigkeit der Mädchen. Doch angesichts der herannahenden Nacht – die beiden Jungen liegen bereits in ihren Betten – nimmt dieser Spott immer kleinlautere Formen an. Das letzte Bild entlarvt schließlich, gewissermaßen ‚stillschweigend‘ die beiden Jungen als großsprecherische Angeber, wenn es sie verzagt mit einem Arm voller Kuscheltiere zeigt, ein selig schlummerndes Mädchen in ihrer Mitte.

Die aufklärerische Pointe der Schlussequenz, die die Rollenvorstellungen der ‚echten Kerle‘ unterläuft, speist sich aus der ‚stillschweigenden‘ Korrektur, die die bildliche Darstellung gegenüber dem lauthals Gesagten vornimmt. Ähnliches gilt für die Geschichte von dem kleinen Angeber Anton.

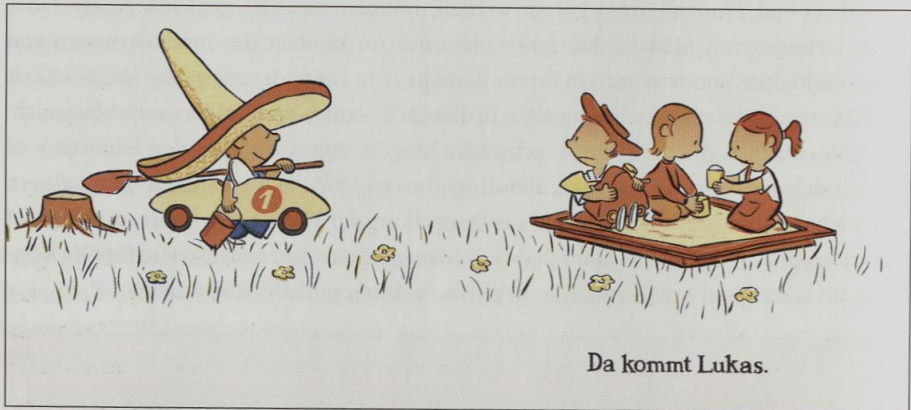


Abb. 4: Könnecke: *Anton und die Mädchen* 2004

Ausgestattet mit einem übergroßen Hut, in der Hand ein übergroßes Auto versucht er mit seinen Kunststücken bei zwei friedlich miteinander spielenden Mädchen Eindruck zu schinden. Sie jedoch würdigen ihn keines Blickes. Erst als Anton zu weinen beginnt, wird er in ihre Gemeinschaft aufgenommen. Doch bald schon wird die traute Runde wieder gestört. Auf dem letzten Bild tritt Lukas auf, mit einem noch sehr viel größeren Hut auf dem Kopf und mit einem noch sehr viel größeren Auto in der Hand.

Das Wissen um Antons Vorgeschichte räumt dem neuen Konkurrenten wenig Chancen ein – und Anton selbst erweckt kaum den Eindruck, als sei er willens, die friedliche weibliche Spielgemeinschaft, in die er endlich Aufnahme gefunden hat, zu Gunsten des männlichen Konkurrenzkampfes wieder zu verlassen. Allerdings bleibt ein Moment des Ungewissen: Da die Attribute, mit denen der andere Junge ausgestattet ist, zwar Antons Attribute Hut und Auto aufgreifen, jedoch noch einmal ungleich viel größer dimensioniert sind, ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob sich die Mädchen von diesem Aufgebot schlussendlich nicht doch noch werden beeindrucken lassen.

Der Witz speist sich daher aus der – wenn man so will: genderkritischen²⁶ – Gewissheit der Lesenden, dass, wie immer die Geschichte ausgehen wird, so viel gewiss ist: Anton, der geläuterte Supermann, wird – unter dem einen wie unter dem anderen Gesichtspunkt – der Letzte sein, der Lust darauf hat, das männliche Rollenspiel fortzusetzen.

2. Ästhetiktheoretischer Ansatz:

Durchquerungen des herrschenden Diskurses

In der Geschichte von Anton wie in der Geschichte von den (un)echten Kerlen wird die ironische Pointe auf der nicht sprachlichen Ebene der Bilderzählung gesetzt. Die Darstellungsmöglichkeit einer ‚stillschweigenden‘ Korrektur des normativ vorgegebenen Geschlechterverhältnisses, von der beide Beispielgeschichten Gebrauch machen, verdankt sich der Gattungsspezifität des Bilderbuchs. Seine bimediale Gestaltungsform eröffnet die Möglichkeit, das Verhältnis des Bildes zum Text nicht – oder doch nicht notwendig – als ein nur illustrierendes zu gestalten. Vielmehr treten Bild und Text hier in ein fruchtbares Wechselverhältnis, so dass die auf der einen Ebene getroffene Aussage mit der auf der anderen Ebene getroffenen Aussage in einen Dialog tritt, im Falle der Thematisierung des Geschlechterverhältnisses ist es oftmals ein ironisch geführter Dialog. Die beiden Ebenen, auf die es hier ankommt, sind dabei nicht auf die Differenz von Bild und Text zu reduzieren. Vielmehr geht es um die vielfältigen Möglichkeiten, die die Bimedialität der Gattung für das Wechselspiel von erzählter und linear erzählbarer Geschichte auf der einen Seite und ihrer ästhetischen Ausformung auf der anderen Seite eröffnet. Diese Qualität des Bilderbuchs prädestiniert es in besonderer Weise für die Subversivität kritischer Darstellungen. Mehr noch: Was die Sujets von Kinderbilderbüchern betrifft, die oftmals dem familiären Erlebnisraum des Kindes entlehnt sind, so ist das Kinderbilderbuch in besonderer Weise für genderkritische Darstellungen geeignet. Die Voraussetzung für das Verständnis von Ironie mag bei einem Kleinkind nicht immer gegeben sein. In diesem Fall darf, mit Butler, die Vertrautheit bereits des Kleinstkindes mit der herrschenden Ordnung des Geschlechterverhältnisses vorausgesetzt werden.

Auf dieses kulturelle Wissen ebenso wie auf die Kenntnis literarischer Stoffe, die dieses Wissen aufgreifen und die zugleich als besonders ‚kindgemäß‘ gelten, spielt die Bilderbuchautorin Babette Cole an. In den intertextuellen Verweisen, die Cole in ihrem 1987 auf Deutsch erschienenen Bilderbuch *Prinzessin Pfffigunde* gibt, bezieht sie sich auf Märchen. Wie es sich gehört, handelt auch ihr Märchen von heldenhaften Prinzen, die um die Hand einer schönen Prinzessin anhalten.

26 Die Genderkritik wäre in diesem Fall allerdings nur eine sehr bedingte, bezieht sie doch nicht die Dekonstruktion des ‚Weiblichen‘ ein, sondern hält an Zuschreibungen wie Friedfertigkeit, Gemeinschaftssinn etc. fest.

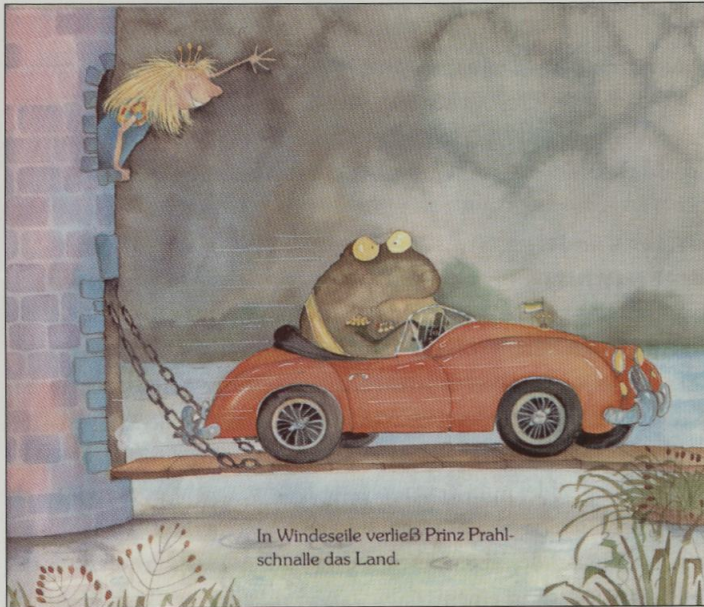


Abb. 5: Cole: *Prinzessin Pfiffigunde* 1987

Bei der vielfach umworbenen Prinzessin Pfiffigunde handelt es sich um eine etwas schnippische junge Frau, der durchaus nichts scheu-staunendes oder standhaft-burgfräuleinhaftes eignet. Den nicht immer eben jugendlichen oder ansehnlichen Prinzen, die um ihre Hand anhalten, wird eine Aufgabe gestellt, die sie zu meistern haben um die Prinzessin zur Frau nehmen zu können. Sie alle scheitern; der zu rodende Wald erweist sich als ein Zauberwald, die zu fütternden Kuschtiere als Monster und so fort. Schließlich aber kommt der eine Prinz, der alle gestellten Aufgaben mit List und Charme zu lösen vermag. Doch die Bilder zeigen: dieser Prinz ist ein selbstgewisser Prahlhans. Wir, die Lesenden, mögen ihn nicht, und die Prinzessin mag ihn auch nicht. So spielt sie ihren letzten Trumpf aus und küsst den Prinzen, der sich darauf hin in eine hässliche Kröte verwandelt und schnell das Weite sucht. Die Prinzessin aber, so das glückliche Ende der Geschichte, lebt umgeben von ihren ‚Kuscheltieren‘ und mit einem guten Cocktail im Glase unverheiratet fort bis an ihr Lebensende.

Babette Coles *Prinzessin Pfiffigunde* darf als ein Klassiker unter den feministisch inspirierten Bilderbüchern gelten. Das lässt sich vermutlich nicht zuletzt darauf zurückführen, dass Coles ironischer Rückgriff auf die Gattung des Märchens mehr ist als nur die Rücksichtnahme auf das Vorwissen ihres kindlichen Publikums.

Die intertextuellen Verweise auf die Gattung Märchen statten das Bilderbuch mit einer vielschichtigen Ironie aus, die es auch für erwachsene Leserinnen und Leser amüsant macht.²⁷ Gilt doch das Märchen nicht nur als kindgemäß, sondern zugleich auch als dem Volk entlehnt, als gewissermaßen die natürliche Ordnung – und somit auch: die natürliche Ordnung der Geschlechter – repräsentierende Gattung. Studien über die Volksmärchen der Brüder Grimm und anderer zeigen, wie groß der redaktionelle Aufwand war, der betrieben wurde, um – etwa aus der Frivolität der französischen Vorlagen – diese ‚Natürlichkeit‘ herauszuarbeiten.²⁸ Es ist kein Zufall, dass in die Zeit, in der Volkstümlichkeit und Kindlichkeit in ihrer spezifischen Qualität des Natürlichen entdeckt werden, auch die Ausformulierung des weiblichen Geschlechtscharakters fällt; die Historikerin Karin Hausen hat die Ausstattung des biologischen Geschlechts mit sogenannten männlichen und sogenannten weiblichen Charaktereigenschaften als eine Konstruktion des ausgehenden 17. Jahrhundert sichtbar gemacht (HAUSEN 1976).²⁹ Babettes Rückgriff auf die Geschlechterordnung des Märchens erweist sich so zugleich als die reflektierte Demontage der romantisch geprägten, in engem Bezug aufeinander konstruierten Konnex von ‚natürlicher‘ Volkstümlichkeit, Kindlichkeit und Weiblichkeit.

27 Angesichts dieser vielschichtigen Ironie ließe sich einwenden, dass sich das Buch eigentlich, wenn auch im Kinderton, nur an Erwachsene richte, also nicht wirklich ‚kindgemäß‘ sei und so sein Publikum verfehle. Selbst wenn man diesen Einwand gelten ließe – und das muss man nicht, vorhin wurde unter Verweis auf Butler mit guten Gründen dagegen argumentiert – selbst aber wenn man diesen Einwand gelten ließe, so bliebe fraglich, ob er gegen die Qualität dieses Buch spräche. Möglich wäre schließlich die Annahme eines anderen Zielpublikums, eines Publikums von **erwachsenen** Lesern und Leserinnen. Diese Diskussion um die Grenzziehungen zwischen Erwachsenen- und Kinderliteratur ist im Rahmen der allgemeinen Kinder- und Jugendliteraturforschung bereits hinlänglich geführt worden (GRENZ 1990). Die dort genannten Argumente sollen an dieser Stelle nicht wiederholt und nur in der Beschränkung auf die hier angestellten genderspezifischen Überlegungen weiter verfolgt werden. Dann nämlich könnte dem – reichlich und oftmals zu Recht in Misskredit geratenen – ‚uneigentlichen‘ Kinderton ein eigener Reiz zugeschrieben werden. Gerade weil er auf literaturhistorisch rekonstruierbare Weise mit dem vermeintlich natürlichen Ton weiblichen Schreibens verknüpft ist, und gerade weil er vermeintlich ungefiltert auf die vermeintlich ‚natürliche‘ Ordnung der Geschlechter blickt, gerade deshalb, so ließe sich argumentieren, bietet er sich für eine ironisch-subversive Darstellung des Geschlechterverhältnisses an.

28 Vgl. GRÄTZ 1988.

29 Die Trennung von Arbeitsplatz und zu Hause, so argumentiert Karin Hausen, führt zu der Auflösung des ‚ganzen Hauses‘, in dem Mann und Frau zwar arbeitsteilig, doch Seite an Seite arbeiteten. Sie entlässt den Mann in die feindliche Welt, die Frau bleibt mit den Kindern zurück. Diese Entwicklung, so zeigt es Hausen anhand von Lexikonartikeln seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert, wird durch die Etablierung und Ausarbeitung von sich einander in ihrer Entgegensetzung ergänzenden Geschlechtscharakteren ideologisch unterfüttert. Männlichkeit wird mit Eigenschaften wie Tatkraft und Aggression, strategischem und politischem Geschick ausgestattet, Weiblichkeit mit Eigenschaften wie Passivität, Fürsorge – und dem all diese Eigenschaften übergreifenden Begriff der Natürlichkeit.

Ausgehend von diesen auch literaturhistorisch relevanten Rekonstruktionen der Etablierung und Ausformulierung der Geschlechtscharaktere, tangiert die Frage nach dem ironischen und doppelbödigen Erzählen die literaturwissenschaftliche Genderforschung in besonderer Weise. So ist von Seiten der feministischen Theoriebildung das doppelbödige Erzählen als ein spezifisch ‚weibliches‘ Schreiben in Anspruch genommen worden; in Frankreich verbinden sich mit dieser Auffassung die Namen von Julia Kristeva und Luce Irigaray, in Deutschland prägte Sigrid Weigel im Anschluss an Irigaray die – wenn auch gedanklich nicht ganz adäquate Formulierung – vom *schielenden Blick* der schreibenden Frau (WEIGEL 1989). Diese Auffassungen von einem ‚weiblichen Schreiben‘ rekurrieren nicht, wie es das landläufige Vorurteil – und zugegebenermaßen auch einige Vertreterinnen der feministischen Theoriebildung³⁰ – möchten, auf die fließende Offenheit einer weiblichen Ästhetik, die der einsinnigen und unsinnlichen Begriffsgebundenheit männlichen Schreibens entgegengehalten würde. Die Überlegungen zum ‚weiblichen Schreiben‘, die hier für das Erzählen im Bilderbuch der Gegenwart geltend gemacht werden sollen, fordern vielmehr eine subversive Durchquerung des männlichen Diskurses. Ästhetische Verfahrensweisen von Ironie, Komik und Grotteske spielen in diesen Konzeptionen ‚weiblichen‘ Schreibens eine entscheidende Rolle. Die bisher angeführten Beispiele dürften deutlich gemacht haben, dass sich die Gattung Bilderbuch durch die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten, die das simultane Erzählen in Text und Bild eröffnet, wie kaum eine andere für Verfahrensweisen eines doppelbödigen Erzählens anbietet.

Das Nebeneinander von Bild und Text im Bilderbuch bietet sich jedoch auch für ein dem doppelbödigen genau entgegengesetztes Erzählen an: für ein affirmatives Erzählen, bei dem sich beide Medien wechselseitig zuarbeiten. Angesichts der vorausgegangenen Ausführungen zu Ironie und Grotteske scheint ein Erzählverfahren, bei dem das Bild lediglich das Geschriebene illustriert, für eine genderspezifische Perspektive auf das Bilderbuch kaum von Interesse zu sein. Das Gegenteil ist jedoch der Fall. Das affirmative Zusammenspiel von Bild und Text kann dann nämlich eine eigene Wirkung entfalten, wenn es Merkwürdigkeiten als Selbstverständlichkeiten präsentiert, wenn also die Bilder und Texte im Kopf mit den Bildern und Texten im Buch kollidieren. Die hier verwendete Begrifflichkeit des affirmativen Erzählens bezieht sich also nicht auf die vermittelten Inhalte, sondern auf die Art und Weise des sich wechselseitig illustrierenden – und nicht irritierenden – Verhältnisses von Bild und Text. Um dies an einem Beispiel zu erläutern:

30 Vgl. etwa Hélène Cixous, die das weibliche Schreiben gegen das männliche begriffsgebundene Denken *in Dosen* ausspielt – eine Auffassung, die schließlich doch wieder nur in das Dilemma gerät, sich auf weibliche Natur und Natürlichkeit berufen zu müssen (CIXOUS 1980).



Abb. 6: Janosch: *Der Mann, der Kahn, die Maus, das Haus* 1960

Von Janosch (der kaum dem Verdacht der subversiven Einschleusung feministischen Gedankenguts in die Welt des Kinderbilderbuchs ausgesetzt sein dürfte) gibt es ein frühes Bilderbuch, *Der Mann, der Kahn, die Maus, das Haus*, erschienen 1960. Es erzählt von einem Mann, der in rascher Folge die unterschiedlichsten Gegenstände erwirbt, doch aus den unterschiedlichsten Gründen aber ist er mit keinem zufrieden und tauscht so einen Gegenstand gegen den nächsten aus. Unter den Dingen, die zwischenzeitlich in seinen Besitz gelangen, befindet sich auch ein prächtiges Kleid. Der Protagonist legt es an, er findet aber auch daran keinen Gefallen: Das Kleid ist ihm zu teuer.

Die Irritation, die in diesem Fall das Zusammenspiel von Bild und Text erzeugt, liegt gerade darin, dass keine Irritation thematisiert wird. Das Kleid ist ein Gegenstand unter anderen und die Begründung der Entscheidung des Mannes gegen das Kleid hat nichts mit Genderfragen zu tun – dabei wissen die Lesenden doch sehr genau, dass Kleider gemeinhin nicht von Männern getragen werden, und schon gar nicht von solchermaßen unrasierten wie dem abgebildeten.

Für genderkritische Darstellungen im Bilderbuch bieten sich also neben Formen der Ironie durchaus auch Formen eines illustrierenden Verhältnisses von Bild und Text an. Diese beziehen ihre ironische oder irritierende Wirkung aus dem kulturellen Wissen, auf das sie anspielen und mit dem sie spielen. Es ließe sich auch von einem scheinbar absichtslosen ‚Nebenhererzählen‘ sprechen. Unter den neueren Bilderbüchern sollen in diesem Zusammenhang beispielhaft die beiden komplementär betitelten Bücher *Was machen die Mädchen?*, erschienen 1993, und *Was machen die Jungs?*, erschienen 1999, von Nikolaus Heidelbach genannt werden.

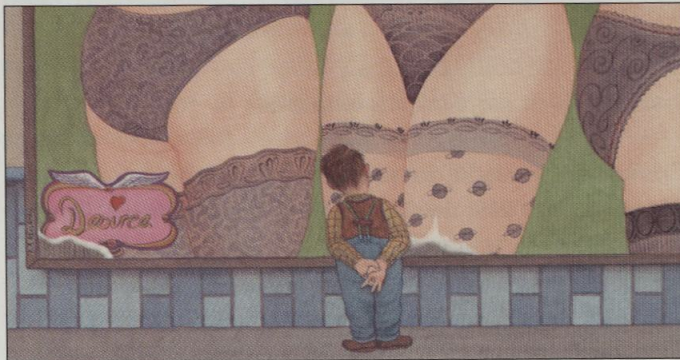


Abb. 7: Heidelberg: *Was machen die Mädchen?* 1993 (oben)
Was machen die Jungs? 1999 (unten)

Bei ihrer Lektüre legt sich der Eindruck nahe, dass Mädchen und Jungen nichts machen, was sich als besonders geschlechtsspezifisch einordnen ließe. Wenn Heidelberg sich dennoch zu den kulturellen Einschreibungen des Geschlechterdiskurses in der Moderne verhält, geschieht dies auf eine ebenso ironische wie unaufgeregte Weise. So rekurriert eines der Bilder im Mädchenbuch auf das berühmte Doktorspiel, allerdings handelt es sich dabei, wie wir sehen können, nicht so sehr um ein analytisch-erforschendes Spiel von Mädchen und Jungen, sondern um das lustvoll-genießende Spiel zweier Mädchen – *Norma kitzelt Nadine* lautet der lakonische Begleittext. Und unter der Überschrift *Gerd denkt nach* zeigt uns das Jungenbuch einen Knirps, der den Mittelfinger handeinwärts gebogen, die bestrapsten Beine auf einer Werbetafel für Damenunterwäsche betrachtet.³¹

31 Aller reflektierten Ironie zum Trotz fällt allerdings auf, dass das Jungenbuch weitaus häufiger, nämlich insgesamt viermal, das Geschlecht der Jungen thematisiert als das Mädchenbuch, das sich auf das eine Beispiel beschränkt. Auch die gleichgeschlechtliche sexuelle Erfahrung der Mädchen findet kein Pendant; ein Junge steht vor einer eng ineinander verknäulten Gruppe von Mädchen („Karl kennt einen Haufen Mädchen“), ein Junge verliebt sich in ein Mädchen – das immerhin mit einem Werkzeugkasten ausgestattet ist („Zacharias verliebt sich endlich“).

Ohne dass dies eigens ausgesprochen würde, wird so die Omnipräsenz von Sexualität (und Sexismus) im Alltag sichtbar – und zugleich der Umstand, dass diese Übermacht angesichts eines kindlichen Betrachters eine ganz unverhältnismäßige ist. Auch in diesen Fällen also handelt es sich um Formen eines doppelbödigen, im weitesten Sinne ironischen Erzählens, mit dessen Hilfe der herrschende Geschlechterdiskurs durchquert wird.

Nun wird in der Kinderbuchforschung die Ironiefähigkeit des Kindes bereits seit langem – spätestens seit Maria Lypps Studie zur *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur* (LYPP 1984)³² – in Frage gestellt. So argumentiert Lypp, dass die kindlichen, ungeschulten Lesenden noch nicht in der Lage seien, Literatur *fiktionsadäquat* zu rezipieren und so die *fiktive Erzählung als Realitätsinformation* verstünden (ebd., S. 45). Im Blick auf die Darstellung des Geschlechterverhältnisses wurde in der hier verfolgten Argumentation diese Einschätzung nicht geteilt; die Gestaltungsweise einer Reihe von neueren Bilderbüchern, nicht nur der beispielhaft angeführten, stützt diese Einschätzung. Gleichwohl finden sich selbstverständlich auch eine Reihe von Bilderbüchern, die diese Auffassung teilen und die, jenseits von Formen der Ironie, genderkritische Inhalte zu vermitteln suchen – die also etwa Väter zeigen, die Staub saugen, kochen, mit ihren Kindern allein in die Ferien fahren und so fort. Die Inhalte, die solchermaßen mit Hilfe der Bilder ‚stillschweigend‘ transportiert werden, senken sich – so die Annahme, die sich seit der Antike nicht wesentlich gewandelt hat – tiefer als spätere Text- und Bildlektüren in die noch weiche, unbeschriebene Tafel des kindlichen Erinnerungsträgers. In der idealen Verbindung von größtmöglicher Formbarkeit und weitestgehender Unberührtheit läge dann die Chance des politisch wirken wollenden Bilderbuchs, so auch des feministisch inspirierten. Mit ihm verbände sich die Hoffnung, dass die imaginierte Weiblichkeit, mit der die Mädchen- und Frauen-, die Jungen- und Männerfiguren ausgestattet sind, eine Wirklichkeit herzustellen vermag, die zwar eine durch das Buch erfahrene und insofern imaginierte ist, die jedoch als erste Begegnung mit der Wirklichkeit nicht als eine imaginierte, sondern als die tatsächliche, genauer: als die normativ relevante wahrgenommen wird – und die damit die Sprengkraft enthielte, die nötig ist, um den Zumutungen der Bildergalerie imaginierter Weiblichkeit begegnen zu können, mit denen das heranwachsende Mädchen konfrontiert werden wird.

3. Rezeptionstheoretischer Ansatz:

Weibliche Lesesucht und emanzipatorische Lektüre

Die bisher angestellten Überlegungen zum Bilderbuch aus der Perspektive der Genderforschung trafen die zunächst nahe liegende Unterscheidung in eine inhaltliche Ebene, auf der Mädchenbilder analysiert werden, und eine ästhetische Ebene, auf der gefragt wurde, ob und inwiefern sich Konzeptionen weiblichen Schreibens auf die Bilderbuchforschung übertragen und für diese fruchtbar machen lassen. Dabei ergab sich im Blick auf die inhaltlichen Fragestellungen, dass die kulturwissenschaftlich

³² Vgl. hierzu auch Ewers, der sich in seinen Überlegungen zum Stellenwert parodistischer Verfahren in der Kinderliteratur auf Lypp bezieht (EWERS 1986).

geprägte Genderforschung, die sich nicht nur auf Weiblichkeitsbilder, sondern auf die Inszenierung von Weiblichkeitsbildern im Kontext von Männerbildern richtet, differenziertere Analysen ermöglicht, als sie sich einem ursprünglich von der Linguistik her argumentierenden Zugriff der feministischen Literaturwissenschaft erschließen. Im Blick auf die ästhetischen Gestaltungsweisen ließ sich zeigen, dass das Verfahren der ‚weiblichen‘ Durchquerung des ‚männlichen‘ Diskurses übertragen werden kann auf Formen der Komik und der Groteske im Bilderbuch. Auf den Titel des Vortrags – *Offensive Gegenentwürfe und subversive Durchquerungen* – bezogen, scheint es sich zunächst anzubieten, die „Gegenentwürfe“ der inhaltlichen und die „subversiven Durchquerungen“ der ästhetischen Ebene zuzuordnen. Wie anhand der beispielhaft herangezogenen Bilderbücher deutlich wurde, liegen die Dinge jedoch komplizierter. Vielmehr ließe sich in einem neuerlichen Versuch und nun schon etwas weniger übersichtlich zusammenfassen: Erstens: Gegenentwürfe zum herrschenden Geschlechterverhältnis werden auf beiden Ebenen formuliert. Auf der inhaltlichen Ebene geschieht dies offensiv in den Geschichten von starken Mädchen und schwachen Jungen, auf der ästhetischen Ebene geschieht es im Habitus des ‚Nebenher-Erzählens‘, das die gesellschaftspolitische Utopie eines gleichberechtigten Verhältnisses der Geschlechter entweder ironisch-irritierend oder wie selbstverständlich als ein bereits existierendes vor Augen führt (und möglicherweise ist es dabei gar nicht unbedingt erforderlich, ironische und ‚realitätsschaffende‘ Darstellungsformen gegeneinander auszuspielen). Zweitens: Das gender-kritische Bilderbuch strebt die Irritation von Rollenerwartungen an. Entweder indem die Bilder und Texte, die sich im Kopf der Lesenden befinden, mit den Bildern und Texten im Buch auf eine solche Weise zusammenstoßen, dass sich ein aufklärerisches Aha-Erlebnis einstellt; das wäre die inhaltliche Ebene. Oder aber – und das wäre die ästhetische Ebene –, indem sich im Wechselspiel von Bild und Text ein erhellendes Moment entzündet, oftmals über komische oder groteske Momente. Die komplizierten Wechselbeziehungen zwischen Bild und Text, Bildern im Kopf und Bildern im Buch lassen sich für die Belange der Genderforschung unter Judith Butlers Begriff der Performanz zusammenführen, also unter ihrer These – die zugleich eine Forderung an die Forschung darstellt –, dass Geschlechterrollen immer im Hinblick auf ihre Inszeniertheit und ihre Inszenierung zu untersuchen sind. Für die literaturwissenschaftliche Forschung bedeutet dies, sowohl die gesellschaftspolitische wie die ästhetische Dimension zu berücksichtigen und, mehr noch, auch rezeptionstheoretische Fragestellungen in die Überlegungen einzuschließen. Dieser dritten Ebene widmet sich der letzte Teil meiner Ausführungen.

Der Bereich der Produktion und Rezeption von Kinderbilderbüchern wird von Frauen dominiert: Eine Vielzahl der Werke ist von Frauen verfasst, unter ihnen fraglos anerkannte ‚Klassiker‘. Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur ist die Forderung nach einer Umschreibung der Geschichte in eine Geschichtsschreibung, die auch Frauen berücksichtigt und die auch für die Literaturgeschichtsschreibung erhoben worden ist, die Forderung nach der Umschreibung der history in her-story schlicht hinfällig. Auch

Berufsgruppen der Bibliothekarinnen und Buchhändlerinnen und schließlich auf diejenigen, die Kinder- und Jugendliteratur kaufen und vermitteln: fast alle sind sie Frauen. Doch zeigt es sich, dass allein der Umstand weiblicher Autorschaft keine Gewähr bietet für genderkritische Darstellungen, insbesondere die Mädchenliteraturforschung weiß um dieses Problem. Auch Buchhändlerinnen berichten, dass ihre Beratungstätigkeit bei der Auswahl von Büchern über starke Mädchen zwar gefragt ist, allerdings nur dann, wenn es sich bei der Rezipientin um ein Mädchen handelt; Jungen werden andere Bücher angeboten. Und dass schließlich mindestens etwa neunzig Prozent der Käuferinnen und Vermittlerinnen von Kinder- und Jugendliteratur weiblichen Geschlechts sind, kann ebenfalls nicht unbedingt als ein Zeichen dafür verstanden werden, dass im Bereich der Kinderliteratur der Bedarf an genderkritischen Geschichten erheblich gestiegen sei. Produktiver – wenn auch keineswegs erheblicher! – als die Meditation über diese nach wie vor in Zahlen zu benennenden Missverhältnisse ist im Zusammenhang mit rezeptionstheoretischen Fragestellungen der Blick auf ein Problem, das die Gattung seit ihrem Entstehen zu Beginn der Moderne begleitet: die männliche Furcht vor der weiblichen Lektüre. Im ausgehenden 18. Jahrhundert warnen eine Fülle von Abhandlungen in den schillerndsten Farben vor den besonderen Gefahren weiblicher Lektürelust und –sucht; besonders davon betroffen sind Mädchen und junge Frauen (vgl. GRENZ 1981). Deutlich wird in all diesen Abhandlungen nicht nur die Sorge um die Vermittlung schädlicher Inhalte (wie etwa des erfüllten Liebesglücks, dessen tatsächlicher Schädlichkeitswert bis heute allerdings noch nicht zweifelsfrei geklärt werden konnte). Besorgnis erregender als die Inhalte, so hat es den Anschein, ist die Möglichkeit, die dem Kind mit dem Buch an die Hand gegeben wird, die Möglichkeit, den Bereich pädagogischen Sprechens zu verlassen und in den Freiraum der lautlosen Lektüre – oder gar in einen Freiraum jenseits der Lektüre – zu entgleiten. Dass den lesenden Mädchen und Frauen dabei eine so herausragende Aufmerksamkeit zuteil wird, zeigt, wie selbstverständlich dabei von einer Geschlechterordnung ausgegangen wird, die bei jungen Frauen das ungleich stärkere Bedürfnis nach eskapistischer Lektüre oder Träumerei hervorruft als bei jungen Männern. Positiv formuliert: die Furcht vor den lesenden Mädchen und Frauen markiert das emanzipatorische Potential, das in der Lektüre steckt.

Als die Entsprechung zu diesen Rezeptionstheorien, die in besonderem Maße das emanzipatorische Potential der weibliche Lektüre markieren, lässt sich die Theorie des ‚weiblichen‘ Schreibens verstehen, die Julia Kristeva in ihrem Buch über *Die Revolution der poetischen Sprache* (KRISTEVA 1978) entwickelt.

Obgleich sich Kristeva darin mit den Produktionsbedingungen avantgardistischer Texte befasst, mit den Werken des französischen Surrealismus, thematisiert sie doch implizit die Voraussetzungen und Folgen der Rezeption dieser Texte mit. Kristeva erschließt den Freiraum der weiblichen Lektüre noch einmal auf einer anderen, lebensgeschichtlich früheren Ebene, der des Kleinstkindes. Das Verhältnis des Kleinstkindes zur Sprache beschreibt Kristeva als jenen Zustand, den es mit den Mitteln avantgardistischer Dichtung wieder zu gewinnen gilt. Gegen die symbolische Ordnung der Sprache – die bei Kristeva mit der Ordnung des Vaters gleichgesetzt ist – steht die anarchische Sprengkraft der semiotischen Ordnung der Sprache, die von Kristeva insofern als ‚weibliche‘ verstanden wird, als sie dem dyadischen Verhältnis von Mutter und Kind zugehört. Aufgabe des Bilderbuchs wäre es, so ließe sich im Blick auf das bisher Gesagte und im Anschluss an die Terminologie Julia Kristevas formulieren, das anarchische Potential der semiotischen Ordnung einzudämmen und ihm das ‚lesbare‘ Zeichensystem der symbolischen Ordnung entgegenzusetzen. Die Lektüre der Bilder – denn nicht vom unmittelbaren Verstehen der Bilder, sondern von ihrer kulturell vorbestimmten Lektüre ging die bisher verfolgte Argumentation aus – ‚die Lektüre der Bilder also führt das Kind noch vor der Lektüre der Sprache in die symbolische Ordnung des Vaters ein. Das Bilderbuch erzieht das Kind – und dies keineswegs nur in einem ästhetischen Sinne von ‚Bildung‘, wie es in den Monaten der Schwangerschaft und in den ersten Monaten nach der Geburt der Musik, insbesondere der klassischen, abverlangt wird. Die Lektüre von Bilderbüchern, wie emanzipatorisch auch immer ihr Inhalt sei, wäre so zu verstehen als restriktive Zerstörung eines ‚weiblich‘-anarchischen Fundaments, als die Mitarbeit an der Aufrichtung und Aufrechterhaltung der symbolischen Ordnung des Vaters. (Im Rahmen der Genderforschung ist Kristevas entwicklungspsychologischer Ansatz zu recht im Blick darauf kritisiert worden, dass auch er sein Verständnis von ‚Weiblichkeit‘ aus der ‚natürlichen‘ Ordnung der Geschlechter, in diesem Fall aus der Mutter-Kind-Dyade, ableitet. Für die hier angestellten Überlegungen genügt es darauf zu verweisen, dass Kristeva selbst dieses Problem insofern mitreflektiert hat, als sie ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ als in Führungszeichen gesetzte Begriffe verstanden haben wollte – und diese Führungszeichen sind auch im Folgenden im Bewusstsein zu halten, wenn später noch einmal von der ‚Ordnung der Mutter‘ und der ‚Ordnung des Vaters‘ die Rede sein wird).³³

Nun besteht aber durchaus ein Unterschied zwischen einer avantgardistischen Literatur für Erwachsene, die sich auf die anarchische Energie des (klein)kindlichen Geistes beruft und einer Literatur, die den (klein)kindlichen Geist ansprechen soll – oder doch immerhin auf jene Vorstellungen rekurriert, die sich der erwachsene Käufer vom kindlichen Geist macht. Diese Vorstellungen waren, (sieht man von den Aufbruchsbewegungen der 20er-Jahre einmal ab, die durch die nationalsozialistische Auffassung von Kindgemäßem

33 Bezeichnenderweise sind die Beispiele, die Kristeva selbst in ihrer Studie über *Die Revolution der poetischen Sprache* gibt, durchgängig den Werken männlicher Autoren entnommen – auch dies ein Umstand, der in der Folge kritisch im Blick auf die Befangenheit der Überlegungen Kristevas vermerkt wurde. Eine knappe und gute Zusammenfassung der Kritik an Kristeva bietet LINDHOFF 1995.

und ‚Entartetem‘ bald gekappt wurden), bis in die 60er-Jahre hinein avantgardistischen Poetologien genau entgegengesetzt. Unter den Begriff des ‚kindgemäßen‘ Erzählens wurde gemeinhin all das gefasst, was nicht avantgardistisch ist: eine unverfängliche Themenwahl, das Erzählen einer nachvollziehbaren und spannenden Handlung, der gute Ausgang der Geschichte und schließlich die Verwendung einer einfachen Sprache.³⁴ Entsprechende Richtlinien galten für die Bildgestaltung: reine und heitere Farben, einfache und einprägsame Formen, die Beschränkung auf einige wenige Motive. Diese Vorgaben haben sich mit dem Paradigmenwechsel der 60er-Jahre grundlegend geändert. Es besteht also Anlass zu Hoffnung.

Angesichts der konkreten politischen Forderungen der Frauenbewegung nach der Emanzipation auf einen solchermaßen rezeptionsästhetisch gesicherten Begriff emanzipatorischen Lesens zurückzugreifen, erscheint wohlfeil. Mehr jedoch ist, zumindest was das der Lektüre zuzuschreibende emanzipatorische Potential betrifft, nicht möglich. Denn die erzieherische Vermittlung von Emanzipation ist und bleibt in einem Dilemma

34 In der Auseinandersetzung um die Grenzziehungen bzw. um die Hinfälligkeit von Grenzziehungen zwischen Erwachsenen- und Kinderliteratur ist immer wieder gerade der antiavantgardistische Charakter der Kinderliteratur geltend gemacht worden. Die langweilige Erwachsenenliteratur könne, so fordert etwa Shavit polemisch, sich ruhig einmal ein Beispiel nehmen an der erzählfreudigen Kinder- und Jugendliteratur (SHAVIT 1994). In seiner unmittelbaren Replik auf Shavit formuliert Ewers im Bemühen um Differenzierung vorsichtiger von der „Doppeladressierung“ der Kinderliteratur und verweist damit auf den Umstand, dass sich Kinderliteratur stets sowohl an den Erwachsenen als Vermittler richtet, wie an den Erwachsenen, der sich in die kindliche Perspektive hineinzuversetzen sucht (EWERS 1994). Weniger eine vergleichbare Vermittlung zwischen den möglichen unterschiedlichen Positionen und Perspektiven, die für diese Fragestellung fruchtbar gemacht werden können, als um den Verweis der Kinderliteratur auf den ihr angemessenen – und das heißt in diesem Falle: den ihr ‚angestammten‘ – Platz bietet Mattenklott, wenn sie Kinderliteratur als Lektüre auch für Erwachsene mit dem Verdikt der „Infantilisierung“ belegt. *Die Forderung jedenfalls, Erwachsene sollten auch jenseits der geselligen Lektüre mit Kindern künftig Kinderbücher lesen*, beschwöre, so argumentiert sie im Vorwort ihrer Arbeit programmatisch, ein fatales Bild ewiger Kindheit *in dem Walt Disney König ist* (MATTENKLOTT 1989, S. 4). Die solcherart vorgenommene Zuspitzung der Argumentationen – in die eine wie in die andere Richtung – verstellt jedoch den Blick auf differenziertere Positionen, die gerade für die Bilderbuchforschung fruchtbar gemacht werden können. Auf dieses Dilemma hat Jens Thiele bereits 1988 hingewiesen; und seine damals formulierten Überlegungen sind bis heute nicht überholt: *Die Harmlosigkeit der Bilderbuchkritik zeigt sich nicht nur in der vorschnellen Akzeptanz sattsam vertrauter Bildchen, Geschichten und Themen, sondern auch in der Unkenntnis dessen, was ein Bilderbuch eigentlich zu sein habe, nämlich eine enge Wechselbeziehung von Bild und Text, eine Synthese sich ergänzender und stützender Aussageebenen. Das scheint nicht bekannt zu sein* (THIELE 1988, S. 31). Thieles Vorschläge für die Bilderbuchforschung lauten dementsprechend schon 1988 zum einen eine Fokussierung auf die empirische Erforschung kindlicher Wahrnehmungsformen, zum anderen eine Konzentration auf Studien zum Bilderbuch, die die Kunstwissenschaft stärker miteinbeziehen.

gefangen, ist doch Emanzipation nicht als ein Inhalt zu vermitteln, sondern nur als ein Prozess jenseits von pädagogischer Anleitung, eben als die eigenständige Entwicklung aus diesen Verhältnissen heraus denkbar. Besonders deutlich wird die Tragweite dieses Dilemmas – das ja angesichts der avantgardistischen Hoffnungen in die anarchische Lektüre des Kindes gar nicht als problematisch aufgefasst werden müsste – angesichts der letzten Gruppe von Beispieltexten, die hier angesprochen werden soll: Bilderbücher zum Thema Missbrauch. Sie richten sich ausschließlich an Mädchen. In dem Wunsch, dass die Lektüreerfahrung die tatsächliche Erfahrung ersetzen beziehungsweise verhindern möge, inszenieren sie in ihren Geschichten emanzipatorische Prozesse der Gegenwehr, allerdings: Prozesse der Gegenwehr gegenüber Fremden. Gerade damit aber schreiben diese Bilderbücher an ihrem eigentlichen Zielpublikum vorbei, denn bekanntermaßen findet Missbrauch zu neunzig Prozent innerhalb der Familie statt. Hier aber ist die Grenze elterlicher Erziehungsbereitschaft erreicht. Das Beispiel ist drastisch, es ist gleichwohl zu verallgemeinern. Über die notwendige Prozesshaftigkeit emanzipatorischen Verhaltens hinaus, die sich nicht in der Vermittlung von Inhalten erschöpfen kann, erinnert es an die durchaus begrenzten Möglichkeiten einer emanzipatorischen Erziehung.³⁵

So bleibt es dabei: als ein Prozess der Emanzipation kann nur die Lektüre selbst aufgefasst werden und der Freiraum, den sie jenseits der elterlichen Kontrollmöglichkeiten erschließt.

35 Auf eindrückliche und zugleich überaus komische Weise veranschaulicht ein Bilderbuch aus dem Jahr 1944 diese Problematik (ROSEN 1987). Björn Graf von Rosens *Märchen von der ungehorsamen Adeli-Sofi und ihrer furchtbaren Begegnung mit dem Wassermann* erzählt von dem kleinen und keineswegs lieblichen Mädchen Adeli-Sofi, das die Warnungen ihrer Mutter vor dem Wassermann in den Wind schlägt und sich gemeinsam mit ihrem kleinen Hund an den Strand aufmacht. Der Wassermann erscheint und zieht, während der Hund zurück bleibt, Adeli-Sofie zu sich hinab. Auf dem Meeresgrund bewirtet er sie, seine große Nase schwillt dabei zu einem roten, phallischen Monstrum an. Doch Adeli-Sofie gefällt es nicht bei ihm. Sie beginnt so laut zu schreien, bis der Wassermann schließlich nachgibt und sie wieder an die Wasseroberfläche befördert. Dort angekommen, belehrt sie zunächst den kleinen Hund mit eben jenen Lehren, die sie zuvor von der Mutter erhalten und missachtet hatte; die Erzählung legt also nahe – auch wenn dies nicht explizit ausgesprochen, sondern nur mit impliziter Ironie vermittelt wird –, dass elterliche Warnungen durchaus ihren erfahrungsgesättigten Sinn haben können. Daraufhin gehen die beiden wieder nach Hause, wo sie von der wartenden Mutter erleichtert empfangen werden; eine Lehre von ihrer Seite bleibt aus. Ja, das Mädchen erzählt nicht einmal von ihrem Erlebnis, es verschlingt lediglich Unmengen von dem köstlichen Brei, den die Mutter für sie gekocht hat. Nicht alles, so legt die Erzählung damit nahe, muss den Erwachsenen erzählt werden und nicht alles muss von ihnen erfragt werden; Verbote werden nicht um ihrer selbst willen ausgesprochen, sondern nur im Blick auf das Wohlergehen des Kindes – das aber ist für die durchaus fürsorgliche Mutter ersichtlich. Und schließlich endet die Erzählung mit der ironischen Bemerkung, dass, da Geschichten doch immer eine Moral enthalten sollten, auch diese mit einer versehen sei. Es ist die Aufforderung zu einer selbstbewussten Widerständigkeit: „Schau: Wenn man nur genügend schreien kann, setzt man sich durch – auch bei dem Wassermann“.

In ihrem in diesem Jahr erschienenen Bilderbuch *Als alle früher nach Hause kamen* hat Isabel Pin diesen Prozess als einen beschrieben, in dem die Kinder bisweilen ‚besser‘ – wenn auch nicht eben ‚anarchisch‘-avantgardistischer – lesen als die Erwachsenen.



Abb. 9: Pin: *Als alle früher nach Hause kamen* 2006

Die Zeichnung des kleinen Protagonisten, ein ganz und gar schwarzes Blatt Papier, das den mit seiner Erziehung befassten Erwachsenen als der bedenkliche Ausdruck seines Seelenzustandes erscheint, wird erst von seiner kleinen Freundin ‚richtig‘ entziffert. Sie – die im Übrigen zarte Feenflügelchen auf ihrem Rücken trägt – erklärt, es handle sich dabei um ein äußerst gelungenes schwarzes Quadrat. Die Eltern des Jungen übernehmen von dem Mädchen die Korrektur ihrer ‚falschen‘ Lektüre; auf der letzten Seite hat das Bild einem Ehrenplatz auf dem Büffet erhalten. Und der Schöpfer des Bildes, aus dessen Perspektive die ganze Geschichte erzählt wird, erklärt sich selbst – und damit noch einmal den Lesenden –, wie es seiner Ansicht nach überhaupt zu all den Aufregungen um die Lektüre seines Bildes hatte kommen können: *Ich glaube, so meint er, sie hatten nicht richtig kapiert, dass es ein Quadrat war.*

Kindliche und erwachsene Lektüren von Bildern differieren, und nicht immer – so die Moral dieser Geschichte – ist das ungeschulte Kind dabei der schlechtere Leser. Uns, den erwachsenen Lesenden, wird damit zugleich mitgeteilt: Das Kind liegt eben nicht vor uns wie ein offenes Buch, auch nicht wie ein Bilderbuch – selbst wenn es Bilder malt, die etwas über es aussagen, so sagt es doch auch selbst etwas mit seinen Bildern aus.

So würde die Lektüre von Bilderbüchern nicht – oder doch: nicht nur – der Okkupation der semiotischen Ordnung der Mutter durch die symbolische Ordnung des Vaters Vorschub leisten. Sondern sie würde umgekehrt, befördert durch die Bimedialität der Gattung Bilderbuch, zugleich auch eine Vielfalt von Lektüren ermöglichen. Und dies, ebenfalls befördert durch die Bimedialität der Gattung, zum lebensgeschichtlich frühestmöglichen Zeitpunkt. Damit aber trüge das Bilderbuch dazu bei, die symbolische Ordnung des symbolischen Vaters mit einem durch und durch unzuverlässigen ‚weiblich‘-anarchischen Fundament zu versehen. – Das zumindest wäre der Impuls, den die feministische Genderforschung vom Bilderbuch erwartet.

Literatur

Primärliteratur

- Cole, Babette: *Prinzessin Pfffigunde*, Aus d. Engl. v. Ute Eichler; Hamburg 1987
Heidelberg, Nikolaus: *Was machen die Mädchen?* Weinheim 1993
Heidelberg, Nikolaus: *Was machen die Jungs?* Weinheim 1999
Janosch: *Der Mann, der Kahn, die Maus, das Haus*, München 1960
Johansen, Hanna: *Ein Maulwurf kommt immer allein*, Zürich 1994
Könneke, Ole: *Anton und die Mädchen*, München 2004
McBratney, Sam; Jeram, Anita: *Weisst du eigentlich, wie lieb ich dich hab?* Aus d. Engl. v. Rolf Inhauser, Düsseldorf 1994
Olten, Manuela: *Echte Kerle*, Zürich 2004
Pin, Isabel: *Als alle früher nach Hause kamen*, Aus d. Franz. v. Otto Honke, Wuppertal 2006
Rosen, Björn Graf von: *Das Märchen von der ungehorsamen Adeli-Sofi und ihrer furchtbaren Begegnung mit dem Wassermann*, Aus d. Schwed. v. Brigitta Wolf, Neu bearb. Ausg. d. Erstausg., Berlin 1944, Zürich 1987
Tidholm, Anna-Clara: *Klopf an!* Aus d. Schwed. v. Anu Stohner, München, Wien 1999

Sekundärliteratur

- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit, Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. 1979
Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991
Cixous, Hélène: *Weiblichkeit in der Schrift*, Aus d. Franz. v. Eva Duffner, Berlin 1980
Dahrendorf, Malte: *Das Mädchenbuch und seine Leserin, Versuch über ein Kapitel trivialer Jugendlektüre, Mit einem Anh. über Mädchenbücher der DDR*, Hamburg 1970
Dolle-Weinkauff, Bernd: *Comics: Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim 1990
Dethloff, Cyrus: *Jungenpaare, Mädchenpaare, Der humanwissenschaftliche Diskurs um die „Homosexualität“ und sein Einfluss auf ihre Darstellung im erzählenden Kinder- und Jugendbuch*, Paderborn 1995
Ewers, Hans-Heino: *Alte Helden im neuen Gewand, Überlegungen zum Stellenwert parodistischer Verfahren in der Kinderliteratur*. In: Doderer, Klaus (Hrsg.): *Neue Helden in der Kinder- und Jugendliteratur*, Weinheim, München 1986, S. 74-96
Ewers, Hans-Heino: *Kinderliterarische Erzählformen im Modernisierungsprozess, Überlegungen zum Formwandel westdeutscher epischer Kinderliteratur*. In: Lange, Günther; Steffens, Wilhelm (Hrsg.): *Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten*, Würzburg 1995, S. 11-24
Ewers, Hans-Heino: *Theorie der Kinderliteratur zwischen Systemtheorie und Poetologie*. In: Ewers, Hans-Heino; Lehnert, Gertrud; O'Sullivan, Emer (Hrsg.): *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess, Studien zur allgemeinen und vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*, Stuttgart 1994, S. 16-26
Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung, Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*, Stuttgart 1988
Grenz, Dagmar (Hrsg.): *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*, München 1990
Grenz, Dagmar: *Mädchenliteratur, Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1981