

Janosch und die Liebe

**Eine Untersuchung über Ausdrucksformen der *Liebe*
in Illustrationen zu den Kinder- und den Erwachsenenbüchern Horst Eckerts**

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades „Mag.a art“.

Studienrichtungen

UF Bildnerische Erziehung / Kunst und kommunikative Praxis

UF Textiles Gestalten / Textil – Kunst, Design, Styles

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
bei a. o. Univ.-Prof. Dr. phil. Renate Vergeiner

vorgelegt von Nicole Wagner
Wien, April 2020

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift



Abb. 1: Janosch „Ich liebe dich du mausescharfes Luder“

Abstract

Janosch ist vielen rein als ein in der Neoromantik verhafteter Kinderbuchillustrator bekannt. Er ist jedoch auch Autor von Erwachsenenbüchern und vor allem freischaffender Künstler.

In all ihren Facetten nimmt *Liebe* in seinem Œuvre eine zentrale Stellung ein: Sei es als Loblied auf die Freundschaft, als eine Suche nach geschwisterlicher Geborgenheit, als Idee einer romantisch verklärten Paarliebe oder als Wunschbild eines Arkadien der Selbstverwirklichung und der Liebesfreiheit.

Sowohl in den Märchen für Kinder, den Erwachsenenbüchern als auch in der „freien“ Kunst liegt der Reiz in einer Verbindung von kindlicher Naivität und symbolischem Laster: Nicht selten offenbart *Janosch* mit seiner offen bekundeten Lüsterheit im Spannungsfeld von Verniedlichung und Bestialität ein ganzes Bündel an Sehnsüchten, die als kollektives Gedächtnis aller Männerfantasien erhältlich sind. In ihnen spiegelt sich nicht nur der immanente Zwiespalt von „Sinnlichkeit und Liebe, Trieb und Geist“ (Gorsen 1987, S. 363) im Obszönen wider. *Janosch* persifliert darin gleichzeitig die von Michel Foucault propagierte Renaissance einer *ars erotica*, die der Suche nach der Wahrheit in sich selbst dienen soll.

Die Relevanz der hier vorliegenden Arbeit liegt daher nicht nur darin, den Autor und Künstler *Janosch* in einen breiteren - und vielleicht unerwarteten - Kontext zu stellen, sondern sein disparates Bild von *Liebe* gleichsam als Spiegel und als ironische Brechung des abendländischen Liebesdiskurs zu deuten.

Schließlich gibt es bei *Janosch* eine durchaus humoristische, unter dem Deckmantel der Vergeblichkeit, der Infantilität und der Naivität verborgene „Wahrheit“ über die *Liebe* zu entdecken.

Abstract

Janosch is known to many only as a children's book illustrator artistically rooted in the neo-romantic era. However, he is also an author of adult books and above all a visual artist.

In all its facets, love occupies a central position in his oeuvre: whether as a praise of friendship, as a search for fraternal security, as the idea of a romantically idealized couple's love, or as the desired image of an *Arcadia* of self-realization and freedom of love.

In fairy tales for children, adult books and artworks, the appeal lies in a combination of childish naivety and symbolic vice: *Janosch*, with his openly expressed lasciviousness in the field of tension between belittlement and bestiality, often reveals a whole bundle of longings that are available as a collective memory of man's fantasies. They reflect not only the immanent dichotomy of "sensuality and love, drive and spirit" (Gorsen 1987, S. 363) in obscenity. In them, the artist simultaneously satirizes the renaissance of an *ars erotica* propagated by Michel Foucault, which is supposed to serve the search for truth within oneself.

The relevance of the work presented here is therefore not only to place the work of *Janosch* in a broader - and perhaps unexpected - context, but also to interpret his disparate image of love as a mirror of the Western discourse of love and as its ironic refraction.

Finally, there is a thoroughly humorous "truth" about love hidden under the cover of futility, infantility and naivety to be discovered in *Janosch's* art.

Mein besonderer Dank gilt:

dem Künstler und Autor *Janosch*
für seine fantastischen Bildgeschichten und die Inspiration zu dieser Arbeit,
Univ.-Prof. Dr. phil. Renate Vergeiner für ihre Unterstützung und
die herausragende Betreuung,
meinen GesprächspartnerInnen,
den Galeristen Alexander und Hans-Peter Augustin,
dem Kinder- und Jugendliteraturforscher Mag. Franz Lettner und
dem Psychologen und Familientherapeuten Mag. Stephan Mantsch,
David für den Zugang zu seiner ZEITmagazine-Sammlung
und nicht zuletzt meinem Mann
Christian dafür, dass er mir zur Seite steht.

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung	3
I.I. Problemstellung und Zielsetzung.....	3
II Begriffserklärung: Was ist <i>Liebe</i> ?	10
II.I. <i>Liebe</i> und Paarbeziehung in der „westlichen Moderne“	14
II.I.I. Grundformen der Paarbeziehung nach Anthony Giddens	16
II.II. <i>Romantische Liebe</i> als Idiom frühbürgerlicher Weltsicht - Zur <i>Liebe</i> als neue Sinnkonstante um 1800 ..	19
II.I.II. Mutterliebe	20
II.I.III. Freundschaftliche <i>Liebe</i>	23
II.III. Diskursanalyse zum Begriff <i>Liebe</i> anhand poststrukturalistischer und systemtheoretischer Theorien....	24
II.III.I. „Gott wohnt im Liebenden“ - Beginn und Folgen des abendländisch platonischen <i>Liebes</i> -Diskurses	25
II.III.II. Michel Foucault: „Sexualität und Wahrheit“	29
II.III.III. Niklas Luhmann: „Liebe als Passion“	32
II.IV. <i>Liebe</i> als Kulturmedium	37
II.IV.I. Die Idee des Goldenen Zeitalters	39
II.IV.II. Beflügelung eines Traums: Zur Entstehungsgeschichte moderner Liebesliteratur	44
II.IV.III. <i>Liebe</i> und Eros im Märchen	48
III <i>Janosch</i>	51
III.I. Zur Biografie von Horst Eckert alias <i>Janosch</i>	54
III.II. <i>Janoschs</i> Kinderbücher - zwischen literar-ästhetischer Kunst und massenmedialer Verwertung.....	58
III.III. Die Stilmittel des Künstlers <i>Janosch</i>	63
III.III.I. <i>Janoschs</i> Farbpalette	66
III.III.II. Das <i>Janosch</i> - Ensemble	67
III.IV. Zur Entwicklungsgeschichte von Kindheit und Kinderbuch	74
III.IV.I. Das Bilderbuch	76
III.IV.II. Tabuisierung und Enttabuisierung von Sexualität im Kinderbuch	78
III.V. Bildanalyse.....	83
III.V.I. „Mutter sag, wer macht die Kinder?“	85
III.V.II. „Die Kunst der bäuerlichen Liebe, 1. Teil“	92
III.VI. Facetten von <i>Liebe</i> in <i>Janoschs</i> Kolumne im ZEITmagazin.....	101
III.VII. Der Hedonist und sein disparates Bild von <i>Liebe</i> – <i>Janoschs</i> Kunst im größeren Kontext	104
IV Conclusio.....	115
IV.I. Abschließend: Zur Frage des „Kindgerechten“ von <i>Janoschs</i> Kinderbüchern.....	121
V Anhang.....	125

V.I. Literaturverzeichnis	125
V.II. Abbildungsverzeichnis	132
V.III. Transkript	134

I Einleitung

Aufgrund einer besseren Lesart beschränke ich mich in meiner Arbeit auf allgemeine Formulierungen beziehungsweise die maskuline Form. Beides ist jedoch – sofern nicht ausdrücklich erwähnt - als geschlechtsneutral zu lesen und gilt insofern für alle.

I.I. Problemstellung und Zielsetzung

Horst Eckert (geb. 1931) alias *Janosch* ist einer der bekanntesten Kinderbuchautoren und Illustratoren im deutschsprachigen Raum. Nach ersten großen Erfolgen seiner Kinderbücher ab den 1980ern ist der Name mittlerweile zur Marke avanciert und zahlreiche Merchandising-Produkte tragen ihr übriges zum Erhalt derselben bei. Dass *Janosch* auch jahrzehntelang als Gebrauchsgrafiker, Autor von Erwachsenenliteratur und freier Künstler tätig war (und bis zu einem gewissen Grad noch immer ist), ist den wenigsten bewusst. Fast weltweite Bekanntheit erreichte er mit jenen Geschichten, in denen der *kleine Tiger* und der *kleine Bär* im Zentrum stehen – und natürlich mit der *Tigerente*.

Einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind seine Illustrationen aus den zahlreichen Kinderbüchern mit niedlichen vermenschlichten Tierfiguren, gezeichnet in einem Kritzelduktus und koloriert in satten Farben. Während diese Zeichnungen mit teils naiv kindlichen, frechen oder auch absurden Texten unterlegt sind, ist der Inhalt der „Erwachsenenkunst“ durchaus provozierend zynisch bis derb obszön. Nicht zuletzt zeugen seine Arbeiten in ihrer Mehrschichtigkeit auch von gewisser Zeitkritik, *Janoschs* Gesamtwerk als „niedlich und humorvoll“ abzutun, würde dem Künstler und Menschen *Janosch* nicht annähernd gerecht werden. Aber seine Arbeiten, gerade weil sie gewitzt, niedlich und verspielt daherkommen, sorgten in der Vergangenheit immer wieder für Kritik. Neben einer offen gezeigten ablehnenden Haltung gegenüber Religion und Gottesfurcht ist es vor allem seine scheinbar antiquierte, in der Epoche der Romantik

verharrende Liebesauffassung, verbunden mit stereotypen Rollenbildern, die manch einen Kritiker dazu veranlassten, die pädagogische Eignung seiner Bücher in Frage zu stellen.¹

Googelt man „*Janosch* und *Liebe*“ erscheinen fast eine Million Treffer. In sämtlichen Arbeiten scheinen Spielarten der *Liebe* das zentrale Thema zu sein - ob als Bindeglied familialer Beziehungen, als Ausdruck des Zusammenhalts und der Freundschaft oder als Motiv der Erotik. Neben *Philia*, der Freundesliebe oder Partnerschaft, ist es somit vor allem die Idee der *zeugenden Kraft* des Eros, das immerwährende menschliche Streben nach Schönheit und Erkenntnis als integraler Bestandteil menschlichen Seins, die klar zum Ausdruck kommt.

Wenn nun die zentrale These dieser Arbeit lautet, dass *Liebe* ein zentrales Motiv in der bild-künstlerischen Auseinandersetzung *Janoschs* ist, sich jedoch je nach Zielgruppe die Darstellung davon ändert, ergeben sich für die vorliegende Untersuchung zwei grundsätzliche Fragen:

1. Was versteht der moderne, „westlich“² geprägte Mensch überhaupt unter dem schillernden Begriff *Liebe*?
2. Anhand welcher dargestellten Kennzeichen und Klischees manifestiert sie sich in *Janoschs* Bildern?

Da Deutungsversuche, nach welchen Mustern *Janosch* seine facettenreiche Liebesmotivik entwickelt, nur auf Basis theoretischer Reflexionen angestellt werden

1 Besonders hervorzuheben wären hierzu „Guten Tag, kleines Schweinchen“ (1987) und „Mutter sag, wer macht die Kinder“ (1992), welche nach wie vor für Vorwürfe von Frauenfeindlichkeit und Sexismus sorgen. Vgl. et al. Graf 2012; ebenso Wizorek 2013, URL: <http://kleinerdrei.org/2013/05/die-heile-welt-von-janosch-conni-co/> [Stand: 10.12.2019]

2 Die Arbeit nimmt in erster Linie Bezug auf den europäischen Kulturkreis. Was hier heute als *Liebe* (- und vor allem als *Liebe* zwischen Mann und Frau) aufgefasst wird, ist - in groben Zügen umrissen - geprägt von der Entwicklung von Schriften der griechisch/römischen Antike, deren Rezension in europäischen Klosterhäusern, der damit in Verbindung stehenden Ausprägungen höfischer Tugenden, Ritterkultur und Minne im Mittelalter bis hin zum Ideal der *romantischen Liebe* im 18. Jahrhundert.

können, werden zentrale, den Liebesdiskurs des 20. Jahrhundert prägende kultur- und geisteswissenschaftliche Werke zur Analyse herangezogen. Vor allem sind hier Michel Foucaults Bände zu „Sexualität und Wahrheit“ und Niklas Luhmanns systemtheoretischer Ansatz in „Liebe als Passion“ zu nennen. Ergänzend wird auf grundlegende Thesen aus Psychologie und Psychoanalyse Bezug genommen, um *Liebe* und mit ihr in Zusammenhang stehende Begriffe³ auch aus dieser Perspektive beleuchten zu können.

Michel Foucault hat im Laufe seines Lebens zahlreiche Thesen und Rhetoriken hervorgebracht, welche maßgeblichen Einfluss auf die poststrukturalistische Theorie des 20. Jahrhunderts hatten. Ein zentrales Anliegen war ihm dabei die Analyse der Machtstrukturen. Foucaults Thesen zufolge dient Macht immer auch dazu, den *Gesellschaft* in einen *normalen, vernünftigen* Raum und einen von diesem ausgeschlossenen und *als unwürdig betrachteten* zu gliedern. Dass *Macht* dabei aber nicht nur *restriktiv* ist, sondern auch *produktiv* genutzt werden kann, verdeutlicht er in seinen Bänden „Sexualität und Wahrheit“. Am Beispiel der philosophischen Diskussionen über eine *Ökonomie der Lust* im antiken Griechenland zeigt er auf, welchen Einfluss dieser Diskurs auch auf die Konstitution moderner Individuen hat. Foucault beschäftigt sich dabei hauptsächlich mit dem Nexus von *Macht* und *Sexualität* und daher nur mit einem Teilaspekt der *Liebe*. Seine Hypothesen sollen jedoch hier exemplarisch für den Einfluss des Diskurses auf die Praxis und die Generierung von *Wahrheitsspielen*⁴ stehen.

Ebenso einflussreich, wenn auch aus einem anderen Ansatz, ist Niklas Luhmanns Definition von *Liebe* als *Kommunikationscode*. Ihm zufolge ermöglicht erst die

3 Insbesondere zu nennen wären hierzu Sigmund Freuds bzw. Erich Fromms Abhandlungen zu Libido, Sexualität oder neurotischen Störungen der *Liebe* (wie z. B. *Narzissmus*).

4 Der von Foucault geprägte Begriff *Wahrheitsspiel* meint kein Spiel im Sinne von Schauspiel. Ebenso wenig meint Wahrheit rein höhere Erkenntnisse, auf welche das Individuum wenig bis keinen Einfluss hat. Foucault beschrieb damit gewissermaßen jene historisch gewachsene Regelmenge, welche die diskursive Grundlage der modernen westlichen Gesellschaft bildet. Diskurse resultieren demnach immer aus dem, was als Wahrheit angenommen, institutionalisiert und praktiziert wird.

umfassende sprachliche Codierung von *Liebe*, diese zu verstehen und zu praktizieren. Wo Foucault die Macht des Diskurses in der Gesellschaft verortet, diskutiert Luhmann das Verhältnis, in dem der Wandel gesellschaftlicher Strukturen mit den Kommunikationsmedien steht. Er behandelt *Liebe* daher auch nicht als *Gefühl*, sondern als *Code*, der einen erst dazu bringt, eine Situation mit entsprechenden Gefühlen zu verbinden.

Liebe lässt sich jedoch nicht auf einen sprachlichen Code reduzieren, da sie spätestens ab dem 18. Jahrhundert zum zentralen Wert sämtlicher kultureller Teilsysteme wurde. Der Vergleich der jeweiligen Ausprägungen von *Liebe als Kulturmedium* im chronologischen Querschnitt – insbesondere im Teilbereich der Literatur – soll die Interdependenz aufzeigen, in welcher gesellschaftliche und künstlerische Tendenzen stehen. Der geschichtlichen Entwicklung von Märchen für Erwachsene, hin zu Kinderbüchern (und im Speziellen Bilderbüchern als literarisch-ästhetische Kunstwerke) soll dabei besonderes Augenmerk geschenkt werden.⁵

Vor allem von Relevanz sind dabei die Tradierung der mit Beginn der bürgerlichen Romantik aufkommende Idee der *romantischen Liebe* im Sinne eines Topos von leidenschaftlicher Begierde, sowie die Freundschaft als „Erlösung von der Einsamkeit, Teilnahme [...] Gegenstand der *Liebe*“⁶, welche auch in den *Janosch*-Geschichten von zentraler Bedeutung sind.

Versteht man Gesellschaft als ein in funktionale Systeme aufgespaltenes aber miteinander verknüpft Gefüge, bildet Kunst eines der Teilsysteme, die in

5 Geschichten wie „Der kleine Prinz“ gelten als exemplarisch für eine literar-ästhetische Transformation gesellschaftlicher Tendenzen. Das 1943 unter dem Originaltitel „Le Petit Prince“ in New York erschienene Kunstmärchen spiegelt sowohl die Weltanschauung als auch die kritische Haltung des Autors Antoine de Saint-Exupéry gegenüber dem politischen als auch gesellschaftlichen Wandel. Von Anbeginn an warf das Buch aber auch die Frage auf, was es nun sei – Kinderbuch oder Literatur für Erwachsene? Für Kinder schien die allegorische Darstellung des Lebens zu anspruchsvoll, die kindlich anmutenden Zeichnungen für Erwachsene wiederum als zu naiv.

6 Rasch zit. n. Faulstich 2002, S. 41

Interdependenz mit gesellschaftlichen Tendenzen steht.⁷ Die übergeordnete Frage zur anschließenden Werkanalyse ist demnach, welche Codes und *Wahrheitsspiele* sich in Bezug auf die *Liebe* auch in den Illustrationen *Janoschs* widerspiegeln und so selbst in ihrer Überhöhung und Ironisierung zur Stabilisierung derselben beitragen. Sieder konstatierte einleitend zu „Liebe: Diskurse und Praktiken“: „Der auch am Beginn des 21. Jahrhunderts verbreitete Glaube an die *romantische Liebe* des Paares nimmt sich in sozial- und kulturgeschichtlicher Perspektive wie eine ‚moderne Nachreligion‘“⁸. So soll auch am Beispiel ausgewählter Arbeiten von *Janosch* untersucht werden, inwiefern sich die *romantische* Vorstellung von *Liebe* fortsetzt, weiter konstituiert oder im Laufe der Jahre auch transformiert.

Die Ergebnisse der Arbeit sollen darüber hinaus Fragen zum „Kindgerechten“ seiner Bilderbücher (hinsichtlich der heutigen Anforderungen an das Genre) liefern, nicht zuletzt, da *Janoschs* Arbeiten, wie bereits erwähnt, nicht ganz unumstritten sind.

Im Kontext des angeführten Themenkomplexes wurden folgende Forschungsfragen formuliert:

1. Was versteht der „neuzeitliche Mensch“ unter dem schillernden Begriff *Liebe*? Von welchen Vorstellungen ist die westliche Gesellschaft des 21. Jahrhunderts in Bezug auf die *romantische Liebe* geprägt und durch welche grundlegenden Verschiebungen im Wandel der Kulturgeschichte kam es dazu.⁹

7 Vgl. Luhmann 1982: „Die folgenden Überlegungen lassen sich von der These tragen, daß literarische, idealisierende, mythisierende Darstellungen der *Liebe* ihre Themen und Leitgedanken nicht zufällig wählen, sondern daß sie damit auf ihre jeweilige Gesellschaft und auf deren Veränderungstrends reagieren [...]“, hier S. 24

8 Sieder 2007, S. 5

9 Als grundlegende Basis hierzu werden die u. a. von Norbert Elias in „Prozeß der Zivilisation“ beschriebenen demographischen und ökonomischen Entwicklungen in Europa gegen Ende des ersten Jahrtausends gesehen. Diese führten nicht nur zu komplexeren Anforderungen in Wirtschaftsbeziehungen, sondern auch die Notwendigkeit kultivierter Umgangsformen im sozialen Umfeld jedes Einzelnen. Rohe, kriegerische Sitten mussten verfeinerten Umgangsformen weichen.

2. Wie und wo lassen sich *Janoschs* Werke, im Speziellen die hier untersuchten Illustrationen, thematisch und bildnerisch einordnen?¹⁰
3. Worin unterscheidet sich die kindliche Bildrezeption von der Erwachsener?
4. Welche Arten von *Liebe* finden sich bei Janosch und wie werden sie dargestellt?
5. Lässt sich eine grundlegende Veränderung im Bildaufbau erkennen, die sich auf den Adressaten abstimmt?
6. Wie verändern sich die Arten der Darstellung? - Vergleich von Kinderbüchern und Erwachsenenkunst
7. Inwiefern ist die Erzählkunst *Janoschs* heute noch relevant?

Grundsätzlich orientiert sich meine methodische Herangehensweise an den eben genannten Forschungsfragen. Der erste Teil der Arbeit bildet theoretisch-deskriptiv gehalten die Grundlage für die Werkanalyse. Im zweiten Teil werden ausgewählte Illustrationen unterschiedlicher Genres hinsichtlich ihrer formalen und inhaltlichen Aspekte unterzogen.

Die Werkanalyse geschieht anhand der zentralen These, dass in *Janoschs* Arbeiten, die *Liebe* eine wichtige Rolle einnimmt - wobei sich die Art der Darstellung (Strich,

Die Durchsetzung *höfischer Ideale*, die sich vor allem in der Minnellyrik und der Courtoisie (- und in weiterer Folge auch in einer europäischen Wertegemeinschaft) zeigte, war somit in erster Linie eine Folge der Verinnerlichung von Gefühlen und der Affektkontrolle zum Wohle der Gemeinschaft. Vgl. Elias 1976, S. 51, S. 111

10 Untersucht werden sollen dabei auch die *Selbstreferenzialität der Liebe* und die Gründe für immer wiederkehrende atavistische Muster (nicht nur) in der Trivialliteratur des 21. Jahrhundert. Auch im heutigen Informationszeitalter scheinen Geschichten von überbordender Romantik und schwülstiger Liebessehnsucht beharrlich Hochkonjunktur zu haben. Beste Beispiele dafür liefern nicht nur allwöchentlich im TV ausgestrahlte Kitschroman-Verfilmungen wie jene der 2019 verstorbenen Autorin Jane Fraser (- besser bekannt als Rosamunde Pilcher), sondern ebenso schaurig-schwülstige Vampirdramen a la „Twilight“ und zahllose Hollywood-Blockbuster, welche so gut wie immer auch von einer Romanze erzählen.

Farbigkeit usw.) je nach Inhalt, Medium, Zielpublikum, Ort und Zeit der Veröffentlichung mitunter ändern, die Protagonisten jedoch (meist) gleich bleiben. Den Schwerpunkt der Bildanalyse bildet dabei der Fokus auf Beziehungen zwischen Mann und Frau, da *Janosch* (mit Ausnahme einiger weniger mir bekannter Illustrationen in denen homosexuelle Paare gezeigt werden bzw. „Geschlecht per se“ verhandelt wird) in der Mehrzahl seiner Werke einem hegemonialen Konstrukt zu folgen scheint. Heterosexualität und die Dualität der Geschlechter sind die Norm. Zwei Varianten von *Liebe* scheinen dabei besonders vorzuherrschen: zum einen eine (pseudo-) *romantische Liebe*, die ihren Ausdruck nicht zuletzt im körperlichen Begehren findet, und zum anderen ein partnerschaftliches Zusammenleben, bei dem die innige Bindung in der Freundschaft wurzelt. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es demnach, diesem Konzept auf den Grund zu gehen und den Künstler *Janosch* in einen größeren - und eher unerwarteten - Kontext zu stellen.

II Begriffserklärung: Was ist *Liebe*?

Liebe ist ein schillernder Begriff und gleichzeitig so besetzt, dass es unmöglich scheint, ihn kurz und bündig auf den Punkt zu bringen. Ganz allgemein gesprochen handelt es sich bei *Liebe* um ein Grundbedürfnis eines jeden Menschen nach Anerkennung und Wertschätzung, verknüpft mit dem ureigenen Wunsch nach Zusammensein und Austausch. So gesehen handelt es sich um ein universelles Phänomen, unabhängig von kulturellen, moralischen oder gesellschaftlichen Konventionen.

Den meisten Menschen kommt bei dem Wort *Liebe* zuallererst die *Liebe* zwischen zwei Individuen in den Sinn. Zu *lieben* ist jedoch nicht das Gleiche wie *verliebt sein*. Während Letzteres eine mehr oder minder kurze Phase leidenschaftlicher Gefühlsregungen beschreibt, die die Betroffenen regelrecht in Ausnahmezustand zu versetzen vermag, gilt *Liebe* als Grundbedürfnis des Menschen.

Das allgemeine „Gefühl des Hingezogenseins“¹¹ sowie eine tiefe Verbundenheit können ihren Ausdruck daher sowohl in der *Philia*, der Freundesliebe oder Partnerschaft, der *Agape*, der spirituellen oder Gottesliebe, oder auch im *Eros*¹², der körperlichen Anziehungskraft finden, wobei mit körperlichem Begehren und Sexualität in erster Linie die *Liebe* zwischen zwei Menschen als persönliche, erotisch emotionale Beziehung verstanden wird.

Um mit den Worten Erich Fromms über „Die Kunst des Liebens“¹³ zu sprechen: Um in der *Liebe* Erfüllung zu finden, braucht der Mensch ein ihm innewohnendes „Gespür für

11 *Liebe*, die; Substantiv, feminin, in: Duden-Onlinewörterbuch, o. S., URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Liebe> [Stand 15.10.2018]

12 Sexus versus Eros: während der Geschlechts- oder Sexualtrieb „als zum Wesen des Menschen gehörige elementare Lebensäußerung; Sexualität“ (siehe: Duden: Sexus, der) als triebhaft gilt, wird die Kunst der Erotik in den verschiedensten Kulturen unter differenzierten Gesichtspunkten betrachtet. Auch die Philosophen des Antiken Griechenlands sahen in ihr die Möglichkeit, zu einer harmonischen Verbindung von Körper, Seele und Geist zu gelangen.

13 Fromm, Erich, „Die Kunst des Liebens“, Erstveröffentlichung 1956 unter dem Titel „The Art of Loving“

Verantwortlichkeit, Fürsorge, Achtung und ‚Erkenntnis‘, das jedem anderen Wesen gilt“¹⁴ - nicht zuletzt sich selbst. Der Grundstein dafür, ob wir später aktiv den Wunsch aufbringen, sich einem anderen in einer allumfassenden Form zu widmen, wird bereits in der frühen Kindheit gelegt. Die Folgerung daraus ist eindeutig: Schlichtweg verunmöglicht wird *Liebe* demnach nicht durch *Hass*, sondern durch Gleichgültigkeit.

Ungeachtet der zahlreichen Varianten und Ausprägungen von *Liebe* scheint sie über alle Ländergrenzen hinweg ein „Magnetfeld menschlicher Sehnsüchte“¹⁵ und ein Konglomerat an unterschiedlichsten Vorstellungen zu sein. Eine davon ist der Vergleich mit einer Art *Naturgewalt*, einer „Überwältigung des Ego“, einer Leidenschaft, die einem Fieber gleicht, etwas, dem man sich entgegen dem eigenen Willen unterworfen sieht: „*Liebe* ist eine Leidenschaft für den Melanesier wie für den Europäer, eine Leidenschaft, die Leib und Seele mehr oder minder heftig peinigt, häufig Schwierigkeiten, Skandale und Tragödien herbeiführt und in selteneren Fällen das Leben erhellt und das Herz überfließen lässt in Freude und Glück.“^{16 17}

Daneben sind Liebe und (serielle) Monogamie im biologistischen Sinne eng an den Fortpflanzungserfolg gekoppelt. Sie gelten als natürliche und evolutionär bedingte Strategie zur Erhaltung und Entfaltung des menschlichen Lebens und werden durch biochemische Körperreaktionen gesteuert. Dass wir uns verlieben und dabei dermaßen in Ausnahmezustand versetzt werden, wird (sehr vereinfacht formuliert) von Hormonen

14 Fromm 2000, S. 59

15 Burkart 2018, S. 2ff

16 Malinowski 1928, S. 193f; Online unter :
https://archive.org/stream/Malinowski_1928_Geschlechtsleben_der_Wilden_k/Malinowski_1928_Geschlechtsleben_der_Wilden_k_djvu.txt [Stand 20.9.2019]

17 Seit Anbeginn der Menschheit gehören tragische Momente ebenso zum *Wesen der Liebe* wie das „Überschäumen vor Glück“. Zahlreiche Dramen handeln von der Unausweichlichkeit eigener Liebestragödien. In vielen davon steht der (gemeinsame) Freitod für die Flucht aus der scheinbaren Ausweglosigkeit. Mochten moralische oder gesellschaftliche Zwängen das irdische Leben am Liebesglück hindern, so bestand zumindest die Hoffnung, im Jenseits zu einer Vereinigung zu finden. Der *Freitod aus Liebe* gilt u. a. als zentrales Motiv in „Tristan und Isolde“ (bereits in der Fassung von Heinrich von Freiberg, um 1290), „Romeo und Julia“ (William Shakespeare, 1595) oder, wenn auch allein genauso tragisch in Johann Wolfgang von Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774).

bestimmt¹⁸: Durch Pheromone wird man auf einen potenziellen Partner aufmerksam, der Körper gleichsam durch Adrenalin und Testosteron auf Hochtouren gebracht. Mit Hilfe von Serotonin wird das Objekt der Begierde fixiert und mit Botenstoffen wie Noradrenalin und Dopamin, die in erster Linie das Belohnungszentrum im Gehirn anregen, der Verstand ausgeschaltet. Um nach dem Abklingen eines derartigen „Rauschzustandes“ und einer Rückkehr in einen hormonellen „Normal-Zustand“ nicht sofort in eine Krise zu schlittern, sorgen wiederum Oxytocin und Vasopressin für ein Gefühl der Vertrautheit und des Wohlbehagens - und dafür, dass Beziehungen aufrechterhalten werden.

Liebe ist aber zu vielschichtig, um sie mittels philosophischer oder religiöser Interpretationen oder ganz einfach mit Labortechniken zu entschlüsseln. Anders als in vielen neurobiologischen Studien, in denen hauptsächlich die emotionalen und motivationalen Aspekte untersucht werden, betont die Psychologie den kognitiven Aspekt der *Liebe*. Demzufolge sei es zuletzt auch eine bewusste, rationale Entscheidung, jemanden zu lieben und die Entscheidung zu treffen, eine Bindung einzugehen.¹⁹ Neben der Sicherung des Fortpflanzungserfolgs erfüllt die *Liebe* demzufolge die nicht minder wichtige Aufgabe der Sinnstiftung und Selbstvervollkommnung. Allgemein gesprochen lässt sich behaupten, dass *Liebe* im Sinne eines individuellen *Gefühls* nicht nur auf das Individuum selbst wirkt, sondern ebenso zur Stabilisierung von Gesellschaft beiträgt.

Heute kann kaum mehr bestritten werden, dass, „wenn wir lieben“, eine Reihe biochemischer Körperreaktionen menschliches Verhalten wesentlich mitbestimmt. Ich halte jedoch nicht viel davon, *Liebe* auf einen biologistischen kleinsten gemeinsamen Nenner herunter zu brechen, da eine solche Definition zahlreiche Facetten, welche außerhalb sexueller Begierde und dem Drang nach Fortpflanzung stehen, schlichtweg ausschliesse.²⁰ Ebenfalls zu kurz gegriffen erscheinen mir biologistische Theorien, weil

18 Vgl. Wolf 2013, URL: <https://www.dasgehirn.info/handeln/liebe-und-triebe/liebe-ist-biochemie-und-was-noch> [Stand 20.11.2019]

19 Vgl. Wolf 2013

20 Ebenfalls zu erwähnen wären hierfür intrinsisch motivierte Tätigkeiten, die aus *Liebe* ausgeführt

der Mensch nicht nur Teil der *Natur* sondern auch von *Kultur* ist und daher auch die Auffassung von *Liebe* stark von kulturgeschichtlichen Variablen abhängt: Genauso wie das Konstrukt der *romantischen Liebe* ist zum Beispiel auch *Mutterliebe* nicht alleinig eine naturgegebene Konstante, sondern entwickelte sich mit Aufkommen der bürgerlichen Kleinfamilie mehr und mehr zu einem übersteigerten Phänomen, das gegenwärtig unter anderem in *Over-Parenting* gipfelt.²¹ Sich verändernde Verhaltensnormen und Moralvorstellungen führen dazu, dass *Liebe* in unterschiedlichen Epochen divergiert. Wie sie sich das Phänomen *Liebe* schließlich bei jedem einzelnen manifestiert, welche Erfahrungen das Individuum macht, ist in hohem Maße von der persönlichen Gewichtung auf unterschiedliche Bedeutungsebenen abhängig.

Fromm konstatierte bereits in den 1950ern für eine vom Konsum geprägte, westliche Kultur einen zunehmenden *Verfall der Liebe*: Der Wunsch nach Zusammensein verkomme mehr und mehr zu einer Verbündung gegen den Rest der Welt, zum *egoïsme à deux*: Die *Liebe* - in ihrer wahren Dimension von vornherein fehlinterpretiert - verkomme mehr und mehr zum Wahnwitz, der seine Ausprägung etwa in abgöttischen oder sentimental Pseudovarianten zeige.²² Neuere soziologische Studien zum Thema *Partnerliebe*, kommen zu vergleichbaren Schlussfolgerungen.²³

werden, oder kontemplative Formen der *Liebewie* z. B. jene zur Natur, zu Ideen.

21 Der Begriff des *Over-Parenting* kann auf den Satz gekürzt werden: „Zuviel des Guten ist auch schlecht!“ Er beschreibt den Umgang grundsätzlich wohlmeinender Eltern, die ständig um ihr Kind besorgt sind. Auch der in den 1990ern geprägte, populärsprachliche Begriff, der *Helikopter-Eltern* steht für Überfürsorge, exzessive Einmischung und Kontrolle. Mit der eigentlichen fürsorglichen *Liebe* zum Kind hat dies nicht mehr viel gemein. Die Abhängigkeitsphase der Kinder wird von den Eltern dadurch nur künstlich verlängert und der Nachwuchs in seiner Entwicklung mehr gehindert als gefördert. Das Resultat wäre Kinder, die nicht nur soziale und psychische Störungen entwickeln, sondern für die Liebe in erster Linie bedeutet „im Mittelpunkt zu stehen“. Mayer/Friedmann 2012; Vgl. ebenso Cline/Fay 1990, Faulstich 2002, S. 36ff.

22 Fromm a. a. O., S. 103

23 Wesentlich verweise ich an dieser Stelle auf die von der Soziologin Eva Illouz vorgestellten Forschungsergebnisse zu *Liebe* und *Romantik* im Zeichen des Spätkapitalismus.

II.I. *Liebe* und *Paarbeziehung* in der „westlichen Moderne“

Die Basis und das Zentrum für die Selbstwahrnehmung des Menschen der Spätmoderne bildet die Selbstverwirklichung, die mit Entscheidungsautonomie und Selbstbestimmung einhergeht. Auch die *Liebe* steht unter dem Prätext der Selbstverwirklichung beziehungsweise Selbstoptimierung. Der gesellschaftliche Wandel hat maßgeblich dazu beigetragen, dass heute nicht nur die „ontologische Sicherheit“²⁴, sondern auch der *Selbstwert* eines Menschen mehr denn je mit einem *Gelingen der Liebe* in Verbindung stehen: Wer glücklich verliebt ist, gelangt eher zu sozialer Anerkennung und Erfolg.²⁵

Entgegen etwaiger Naturalisierungstendenzen ist - aus soziologischer Perspektive - die *Partnerliebe* im 21. Jahrhundert in erster Linie ein Ergebnis eigener Entscheidungen und Bewertungen sowie Partnersuche erfolgen zunehmend unter strategischen Gesichtspunkten.²⁶ Dieser Aspekt zeigt sich am deutlichsten in der Vorgangsweise der heute gängigen Form der Partnersuche mit Hilfe von Dating-Plattformen im Internet: „[...] als ob es darauf ankäme, die potentiellen Partner sozusagen mit kritischem Käuferblick zu vergleichen und zu bewerten.“²⁷ *Wahre Liebe* – so das Erfolgsversprechen - wäre demnach etwas, das man sich bewusst aussuchen, verdienen und erarbeiten kann. Bei genauerer Betrachtung stellt sich die suggerierte Wahlfreiheit jedoch als Paradox heraus. Wie sich zeigt, ist die Suche nach den „richtigen“ Partnern nicht nur von konsumistischen Wünschen geleitet, sondern orientiert sich nach wie vor an Erwartungshaltungen, die von außen – zum Beispiel durch Familie, Freunde oder die Gesellschaft – übermittelt werden.

Ebenso von einem starken Wandel betroffen scheint das postmoderne *Rendezvous*. Es dient heute weniger der Brautwerbung oder gar der monetären Aufstockung eines

24 Illouz 2011, 205ff

25 Ebd.

26 Vgl. Giddens 1993, S. 48

27 Burkart 2018, S. 3

zukünftig gemeinsamen Haushalts wie es vor gut hundert Jahren durchaus noch der Fall war, sondern ist zum Selbstzweck avanciert. Es dient heute rein dazu, romantische Augenblicke zu erzeugen und darzustellen.

Unbestritten wurden im Zuge der sexuellen Revolution in den 1960ern die gesellschaftlichen Usancen lockerer - an Stelle von Vernunftehen traten *Individualismus*, *Freiheit der Wahl* und *Autonomie* des Subjektes. Dementsprechend setzt auch die postmoderne Definition von *Identität* eine Vielfalt an Wahlmöglichkeiten des Lebensstils voraus. Gleichzeitig bedeuten aber ein größeres Angebot und eine größere Wahlfreiheit keineswegs, dass die Partnersuche und das Gelingen der *Liebe* einfacher geworden wären. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass die Vielzahl an Möglichkeiten oftmals in Überforderung und Entscheidungsunfähigkeit mündet. Mitunter tritt ebenso eine regelrechte Bindungsphobie zu Tage: Aus Angst, für eine Beziehung Freiheit und mögliche bessere Optionen aufgeben zu müssen, wird lieber vorgezogen, gar keine feste Bindung einzugehen.²⁸

Oftmals gleicht die Suche nach einem Partner daher einer schnellen Suche nach Erfüllung rein hedonistischer Wünsche. Auch die *Affäre* ist zu einer von Konsum geprägten Erfahrung geworden. Die Triebfeder bilden (- wenn auch weniger echte) Leidenschaft und Verlangen - also nach wie vor egoistische Motive. Trotzdem unterscheidet sich die moderne Variante meist grundlegend von jener zwanghaften und von Machtbesessenheit geprägten Suche nach Beglückung wie wir sie von archetypischen Schwerenötern wie *Don Juan*, *Casanova*²⁹ oder *Vicomte de Valmont*³⁰

28 Vgl. Erdmann 2014: Der in den 2000er Jahren geprägte Begriff des *Mingle* (- eine Kombination aus *Single* und *mixed*) beschreibt den Umstand, dass zwei Menschen in einer „Beziehung in der Schwebe“ verharren. Dabei wird das zeitweilige Zusammensein mehr als „Experimentierphase“ betrachtet, in der sich die Partner mitunter blendend verstehen, auch der erotisch-leidenschaftliche Part nicht zu kurz kommt, sich aber trotzdem zumindest einer der beiden nicht auf einen bestimmten Status festlegen will oder kann.

29 Vgl. dazu u. a. die opulente Literaturverfilmung von Federico Fellini, erschienen 1976 unter dem Titel „Il Casanova di Fellini“.

30 Der Verführungskünstler *Vicomte von Valmont* ist eine der Hauptfiguren in Choderlos de Laclos 1782 erschienenem Roman „Les Liaisons dangereuses“ (in der deutschen Übersetzung „Gefährliche Liebschaften“). In ihm spiegelt sich die Libertinage des französischen Adels im Ancien régime wider.

kennen. *Tinder* und andere Online-Portale lassen im 21. Jahrhundert das amouröse Date nicht mehr als große Übertretung normativer oder moralischer Schranken erscheinen. Ebenso geht es dabei keinesfalls mehr rein um die „Eroberung“ der Frau durch den Mann. Meist ist es der Reiz romantischer Intensitäten und sexuellen Vergnügens, welcher moderne Singles und Abenteuerlustige dazu verleitet, sich fernab vom routinemäßigen Raum der Arbeit, der Ehe oder des Zuhauses auf die Suche nach einer „Verschmelzung der Ichs“³¹ zu begeben.

Abschließend kann gesagt werden, dass der Fall moralischer Schranken und normativer Grenzen im Zuge sich verändernden politischen Diskurse nach dem zweiten Weltkrieg – sowie im Gefolge feministischer und homosexueller Befreiung - in erster Linie dazu geführt hat, dass *Liebe* und *Sexualität* immer mehr entkoppelt wurden, obwohl sie noch bis vor kurzem dem *romantischen Code* zufolge als unverzichtbar zusammengehörig galten.³² „[...] dieser Prozess wurde unterstützt durch die einflussreichen kulturellen Idiome der Konsumsphäre,“³³ da sowohl der Drang zum Erwerb neuer Waren, wie auch das Euphorisieren durch Affären, auf dem Drang nach Erregung und des Glücksgefühls beruhen - wenn auch von flüchtiger Intensität.

II.I.I. Grundformen der Paarbeziehung nach Anthony Giddens

Im Folgenden sollen die wichtigsten Archetypen der Paarbeziehung kurz skizziert werden, um dem analytischen Teil der vorliegenden Arbeit als Orientierung zu dienen. Aus der Vielzahl an Möglichkeiten und Varianten des Liebeslebens hat Anthony Giddens

Vgl. „Gefährliche Liebschaften“, Übersetzung von Franz Blei, Hyperion Verlag, München 1909, online unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/laclos/liebsch1/> [Stand 19.11.2019]

31 Burkart 2018, S. 218

32 Vgl. Illouz 2003, S. 159

33 Ebd., S. 215

in seinem Buch „Wandel der Intimität“³⁴ bereits Anfang der 1990er die Grundformen der westlichen Paarbeziehung herausgearbeitet. Die wichtigsten Typen wären:

- Die **leidenschaftliche Liebe**, deren Reiz und Konfliktpotenzial vor allem darin liegt, dass sie sich einerseits komplett von alltäglichen Routinen abhebt und sich andererseits durch ein „Getrieben-sein“ und sexuelles Begehren auszeichnet.
- Die **fixierte Beziehung** ist nicht minder problematisch. Wie die Bezeichnung bereits vorwegnimmt, gründet sie auf einer Abhängigkeit vom Partner. Schwierigkeiten ergeben sich daher fast zwangsläufig, da die Beziehung meist an das Gefühl der Sicherheit gekoppelt ist. Das Liebesglück hält so lange an, wie Rollenverteilung und alltägliche Routinen eingehalten werden.
- Die **reine Beziehung** geht zwar gewissermaßen aus dem *romantischen Ideal* hervor, da sie auf dem freien Willen der Liebenden gründet, grenzt sich aber gleichzeitig von ihr und der eben erwähnten *fixierten Beziehung* ab, weil sie nur solange besteht, wie sich die Beteiligten darin wohl fühlen. Aus der *reinen Beziehung* kann sich die *partnerschaftliche Liebe* entwickeln.
- Die **partnerschaftliche Liebe** zeichnet sich durch einen hohen Autonomiegrad ihrer Akteure aus. Es ist sozusagen gelebte und geliebte Gleichberechtigung. Gegenseitige Akzeptanz und Achtsamkeit im Umgang *mit* dem Partner stehen an vorderster Stelle. Den jeweiligen Wünschen und Bedürfnissen wird viel Raum gegeben. Die gleichzeitige sexuelle Erfüllung kann, muss aber nicht angestrebt werden, ebenso wie der Rahmen der Monogamie verhandelt werden kann. Auch neuere, sich dem strengen Rahmen der Monogamie widersetzende Strömungen, wie zum Beispiel die *Polyamorie* oder *Relationship Anarchy*³⁵ sind hierfür

34 Erstveröffentlicht 1992 unter dem Titel „The Transformation of Intimacy“.

35 *Relationship Anarchy* ist eng verwandt mit der *Polyamorie*. Beide fußen auf der Ansicht, dass man mehr als nur einen Partner gleichzeitig lieben kann. *Liebe* bedeutet dabei nicht zwangsläufig Sexualität, Erotik ist aber nicht ausgeschlossen. Während die *Polyamorie* auf eine längerfristige Bindung ausgelegt ist, wollen *Beziehungsanarchisten* keinerlei Verpflichtungen oder Kompromisse eingehen müssen. Vgl. Sheff 2018

beispielhaft. Lässt man die Sexualität einmal außen vor, ähnelt die partnerschaftliche Beziehung stark der freundschaftlichen *Liebe*.

- Die **romantische Liebe** hingegen basiert auf dem Wunsch, mit dem *idealen* Liebespartner zu verschmelzen, eins zu werden. Gleichzeitig sollen in einer *romantischen Beziehung Liebe, Selbstverwirklichung und Autonomie* vereint werden, unter anderem zum Zwecke der Aufwertung des eigenen Lebens. Obwohl Sexualität hier nicht die zentrale Rolle spielt³⁶, so bedingt die *romantische Liebe* dennoch Treue im Sinne *sexueller Exklusivität*. Die Idee des *romantischen* Liebesideals *le grand amour*³⁷ gründet auf der Illusion, dass eine dauerhafte emotionale Bindung mit der Erfüllung der eigenen Sehnsüchte vereinbar wäre. In den meisten Fällen zeigt sich aber, dass die *romantische Liebe* diesem Ideal kaum gerecht werden kann, da sie mit übersteigerten Erwartungen einhergeht, die nicht erfüllt werden können. Um Desillusionierung zu vermeiden und einen gewissen Erregungszustand im Beziehungsleben aufrecht zu erhalten, mussten neue Lösungsstrategien gefunden werden: „Die postmoderne Kultur hat den Zusammenbruch der übergreifenden, lebenslangen romantischen Narrative erlebt und sie in die kürzere und wiederholbare Form der Affäre komprimiert.“³⁸ Dabei ist die postmoderne Affäre aber nicht der einzige Gegenentwurf zur dauerhaft lustvollen Beziehung, sondern andere liminoide³⁹ Phänomene (- wie zum Beispiel das Ausprobieren von BDSM-Praktiken, Rollenspiele und so weiter)

36 Die Entstehung der *romantischen Liebe* war geradezu Resultat einer *Zurückweisung* von Sexualität in bürgerlichen Schichten: Selbstbeherrschung und Affektkontrolle, neu gesetzte Scham- und Peinlichkeitsgrenzen zeichnete sich die Intimität der Eheleute mehr durch Empfindsamkeit und Gefühl als durch elaborierte Geschlechtlichkeit aus.

37 Vgl. Illouz 2003, S. 215

38 Illouz 2003, S. 215

39 Der Ethnologe Victor Turner prägte den Begriff der *Liminalität*, als eine Art Schwellenzustand indem sich Individuen archaischer Kulturen traditionell während Initiationen befanden. Bezogen auf westliche Kulturen kann als *liminale* Phase die Pubertät, d. h. der Übergang vom Kind zum Erwachsenen, bezeichnet werden. Geplante, konstruierte, vorübergehende Ausbrüche aus der gesellschaftlichen Ordnung (- wie z. B. während des Karnevals oder Musikfestivals) stellen dagegen *liminoide* Phasen dar, da sie auf Freiwilligkeit beruhen. Beide jedoch - liminale und liminoide Phänomene - erfüllten eine spannungsreduzierende Funktion. Vgl. Bigger 2010

werden durchaus als legitim betrachtet, Erregungszustände zu generieren und unter anderem eingefahrene Beziehungsmuster neu zu beleben.

II.II. *Romantische Liebe* als Idiom frühbürgerlicher Weltsicht - Zur *Liebe* als neue Sinnkonstante um 1800

Der Blick in die vergangenen Jahrhunderte legt den Befund nahe, dass durch den strukturellen Wandel und die gesellschaftliche Ausdifferenzierung des frühen Bürgertums ab dem 17. Jahrhundert - und dem damit einhergehenden Zusammenbruch feudaler und kirchlicher Ordnungen als bisherige Orientierungsmarker und Sinngaranten des Lebens - *Liebe* nicht nur zur neuen Sinnkonstante geworden war, sondern „funktional zum zentralen Korrektiv von Geld und Macht im wirtschaftlichen und politischen Teilsystem bürgerlicher Gesellschaft.“⁴⁰ Durch die Ausweitung des *Systems Liebe* konnten so sämtliche sinnstiftenden Instanzen wie zum Beispiel Zunft, Stand, Religion oder auch die generationsübergreifende Lebens- und Arbeitsgemeinschaft des *Hauses*, die mit Ende des 18. Jahrhunderts unter anderem im Zuge der Aufklärung gehörig zu bröckeln begonnen hatten, übernommen beziehungsweise ersetzt werden.⁴¹

Das 18. Jahrhundert gilt aus heutiger Sicht aber nicht nur als Jahrhundert der *romantischen Liebe*, sondern auch als jenes der *Freundschaft* und der Entdeckung der *Kindheit*. Freundschaft wie Kindheit erfuhren eine Idealisierung ähnlich und vergleichbar der Idee der *romantischen Liebe*. Dabei ist anzumerken, dass es sich sowohl in der *Partnerliebe* als auch in der *Liebe zum Kind* vornehmlich um eine *feminisierte Form von Liebe*⁴² handelt, mit dem „dem Prinzip des Abstrakten, des Kalt-

40 Faulstich a. a. O., S. 50

41 Vgl. Arend 1993, S. 24f

42 Vgl. Giddens 1993, S. 54; Illouz 2003, S. 99: Da in der *romantischen Liebe* per Definition die

Gefühllosen, des prinzipiell auf Isolation und Ausbeutung Ausgerichteten [...] das Prinzip des Sinnlich-Konkreten, des Warm-Emotionalen, des prinzipiell auf Integration und Altruismus Ausgerichteten gegenübergestellt“⁴³ wurde.

Nicht nur im sozialen Verband der Familie, auch in sämtlichen kulturellen (Sub-)Systemen nahm die *Liebe* fortan die zentrale Stellung ein und behielt sie – wenn auch in abgeänderter Form – bis heute. *Liebe* ist daher nicht nur ein *Gefühl* sondern ein „zentrales Phänomen der Kultur [...] dem im Wandel der Zeiten in ganz verschiedenen , vielfältigsten Formen ganz unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen zugeordnet werden müssen.“⁴⁴

II.I.II.Mutterliebe

Mit den Entwicklungen des Ideals der bürgerlichen Kleinfamilie wurde nicht nur die Ehe zur Herzensangelegenheit erklärt, sondern auch Kinder - sozusagen als Produkt dieser *Liebe* – als Individuen gewürdigt und gleichsam zu Objekten gesellschaftlicher Aufmerksamkeit stilisiert:

„Das Wohlergehen von Kindern vermag wichtig und das familiäre Leben zum Glücksversprechen zu werden. Dieses ist eingebunden in Familienideale wie Einigkeit, Sorge, Anteilnahme, Güte, Rücksichtnahme und liebevolles Miteinanderumgehen. Für den privaten Bereich werden Gefühl und Sentiment zu Zentralideen gelingender Eltern-Kind-

Partnerwahl auf freiwilliger Basis erfolgt und auch die Gefühle bei beiden Partnern gleichermaßen vorhanden sein müssen, impliziert diese seit ihrem Aufkommen die Vision autonomer Liebessubjekte: Die Frau bekam in gewisser Weise mehr Individualität und Autonomie zugesprochen, wenn auch nur in ihrem sich auf das Häusliche beschränkten Pflichtenkreis. Die *romantische Liebe* und die damit einhergehende Idee der *Liebesheirat* markieren demnach einen nicht unwesentlichen Aspekt soziokultureller Veränderungsprozesse.

43 Faulstich a. a. O., S. 32f, 44

44 Ebd., S. 13

Beziehungen, die vor allem in Form erzieherischer *Liebe* auf das Wohl des Kindes ausgerichtet werden.“⁴⁵

Dies galt zuallererst fast ausschließlich für den Nachwuchs aus gutbürgerlichen Häusern, während Kinder aus proletarischen Schichten noch lange Zeit als billige Arbeitskräfte ausgebeutet wurden und damit keineswegs eine Sonderbehandlung im Sinne *liebvoller Aufmerksamkeit* erfuhren. Aber schlussendlich bildete sich der *Familiensinn* auch in unteren Schichten aus und *Liebe* wurde zum familialen Interaktionsideal.

Im Heim, das die „parallele Gegenwelt zum ökonomischen Kalkül der Arbeitswelt“⁴⁶ darstellte, bildete vor allem die Frau des Hauses das *emotionale Zentrum* der Familie. Die innige Beziehung der Mutter zum Kind als Ideal von Bürgerlichkeit war ausschlaggebend dafür, dass die Frau in ihrer Rolle als fürsorgliche Mutter und liebevolle Ehefrau bis ins 19. Jahrhundert eine Überhöhung und Mystifizierung erfuhr.⁴⁷ Dadurch konnte sie jene Nachteile kompensieren, die durch den Ausschluss aus dem öffentlichen Bereich entstanden waren. Das Aufgehen in der Rolle als Mutter war verbunden mit Verheißungen von persönlicher Erfüllung und individueller Glückseligkeit. Die daraus entstandene Idee einer besonders gefühlsbetonten Beziehung zwischen Mutter und Kind und der damit verbundenen gesellschaftlichen Erwartung einer besonders intensiven *Mutter-Kind-Liebe* haben sich bis heute erhalten.⁴⁸

45 Uhle/Gaus 2002, S. 87

46 Sieder a. a. O., S. 6

47 Vgl. Faulstich a. a. O., S. 38. Auch wenn *Liebe* und Kapitalismus grundsätzlich opponieren, bedingen sie einander, da *Liebe* gleichsam der Generierung von Humankapital dient: Zum einen sorgt die Mutter für die Sicherstellung der nötigen Nestwärme und somit für die bestmögliche Entwicklung des Kindes, zum anderen wird aber auch die Arbeitskraft des Mannes von seiner fürsorglichen Frau *in Liebe* geschaffen und wiederhergestellt.

48 Vgl. Badinter 1984

Wie Fromm formulierte ist die altruistische, selbstlose *Mutterliebe* die reinste und die bedingungsloseste Form der *Liebe* und die „heiligste aller emotionalen Bindungen“⁴⁹. Im Vergleich zur mütterlichen *Liebe* stehe väterliche *Liebe* nicht bedingungslos zur Verfügung, sondern müsse erst verdient werden. Fromm verweist in seinem Kapitel über die *Liebe* zwischen Eltern und Kind⁵⁰ auf die Tatsache, dass es sich dabei lediglich um Ideal- bzw. Archetypen handle. Treffender sei daher vom „mütterlichen“ und „väterlichen Prinzip“ zu sprechen, „das sich in einer mütterlichen oder väterlichen Person zeigt.“⁵¹ Anders als in einer „Liebe zwischen Gleichen“⁵² müsse das Neugeborene nichts tun, außer da zu sein, um geliebt zu werden. Erst im Laufe der Entwicklung lerne das Kind, durch Eigeninitiative *Liebe* zu wecken und nicht mehr abhängig von der elterlichen *Liebe* zu sein, auch wenn die Sehnsucht danach ein Leben lang bestehen bleibt.

Die *mütterliche Liebe* oder das *mütterliche Prinzip* der Eltern-Kind-Beziehung ist auch die trügerischste und schwierigste Form der *Liebe*. Einerseits scheint es nicht allzu schwer, das abhängige Kleine zu lieben, andererseits muss die spätere Loslösung davon aber nicht nur ausgehalten, sondern auch forciert werden: „Aber gerade weil es so schwer ist, kann eine Frau nur dann eine wahrhaft liebende Mutter sein, wenn sie überhaupt *zu lieben* versteht und wenn sie fähig ist, [...] kurz alle menschlichen Wesen zu lieben. [...] Die Probe darauf ist ihre Bereitschaft, die Trennung zu ertragen und auch nach der Trennung noch weiter zu lieben.“⁵³

49 Fromm a. a. O., S. 63

50 Ebd., S. 50ff

51 Ebd., S. 54

52 Ebd., S. 63

53 Ebd., S 65. Fromm stimmt darüber hinaus in jenen Punkten mit Freud überein, dass die Mutter das erste und stärkste Liebesobjekt verkörpere und diese Beziehung Vorbildwirkung für alle Folgenden habe. Beide - Mutter und Kind - müssten ihren Narzissmus überwinden, die Mutter indem sie das Kind nicht mehr als Teil von ihr sondern als eigenständige Person ansähe, das Kind indem es sich aus dem „ozeanischen Gefühl“ löse und sich der Welt öffne. Kritik äußert er unter anderem gegenüber seiner patriarchalen Einstellung und der Annahme, die Libido sei immer männlichen Charakters. Dass jede Form der *Liebe* gleichzeitig ein zielgehemmter Impuls und daher rein Sublimierung des Sexualtriebs wäre, lässt er ebenso wenig gelten, wie jede *Liebewäre* eine

II.I.III.Freundschaftliche *Liebe*

Seit der Antike gilt die *freundschaftliche Liebe* zu einem anderen Menschen als „vitale Grundvoraussetzung allen menschlichen Seins“⁵⁴ und dennoch stellt sich der Begriff *Freundschaft* bei genauerer Betrachtung als außerordentlich komplex heraus: Nicht nur weil er sowohl interpersonal als auch interkulturell verwendet werden kann, sondern schon alleine deshalb, weil die Wahrnehmung davon eine sehr Subjektive ist und nicht unbedingt auf Gegenseitigkeit beruhen muss. Zudem müssen Begriffe wie *Freundschaft* und *Freund(e)* in Zeiten überbordender Freundeskreise in sozialen Netzwerken differenziert betrachtet werden. Ich stütze mich in meiner Auslegung von *Freundschaft* auf Nötzold-Lindens⁵⁵ Definition, nach der *Freundschaft* in erster Linie zwar auf Vergnügen und gemeinsame Aktivitäten ausgerichtet ist, ein wahrer *Freund* jedoch „nicht nur ein unverbindlicher Begleiter“⁵⁶, sondern ebenso seelisch-moralische Stütze, Beschützer vor Einsamkeit, sozialer Rückhalt und daher auch zu konstruktiven Gesprächen bereit ist.

Daneben ist Freundschaft eine Codierung von Intimität, und die Art der Zuneigung, welche seit jeher höher bewertet wurde als eine auf Exklusivität und Leidenschaft ausgerichtete Liebesbeziehung. Vor allem im 18. Jahrhundert war Freundschaft als ruhigeres, zuverlässigeres und mehr von der Vernunft gesteuertes Pendant zur

Übertragung von Liebesobjekten aus der Kindheit und somit „pathologische Regression, als ‚Wiederherstellung des uneingeschränkten Narzißmus‘ der frühen Kindheit“. Ebd., S. 47f, S. 105

54 Uhle/Gaus 2002, S. 97. Was seit der Antike mit dem Begriff *Philia* umschrieben wird, erlebte im 18. Jahrhundert, *dem Zeitalter der Freundschaft*, eine völlig neue Dimension eben durch die Wiederbelebung der antiken Tugend-Freundschaft.

55 Nötzoldt-Linden 1994, S. 24: Wie Nötzoldt-Linden et al. ausführte, beruht die Wahrnehmung von Freundschaft nicht zwangsläufig auf Gegenseitigkeit: So könnte jemand der als „bester Freund“ genannt wird, umgekehrt angeben, mit Besagtem in gar keiner (Freundschafts-)Beziehung zu stehen.

56 Ebd.

Partnerliebe hoch angesehen, ja beinahe kultisch gepflegt. Aber wie der *Paarliebe* wurde auch ihr ein ebenso romantischer wie idealistischer Anstrich verpasst.⁵⁷

Auch wenn heute die Grenzen zwischen *Freundschaft* und *Liebe* immer mehr verschwimmen, spielt *Sexualität* in den meisten Freundschaftsbeziehungen eine untergeordnete oder gar marginale Rolle. Gleichzeitig aber wurden für Freundschaft spezifische Werte wie *Sympathie*, *Vertrauen* und *Zuneigung* in der modernen *Liebesheirat* zu allgemeinen Voraussetzungen: Der (Ehe-)Partner soll gleichzeitig der engste Freund sein.

II.III. Diskursanalyse zum Begriff *Liebe* anhand poststrukturalistischer und systemtheoretischer Theorien⁵⁸

Liebe in all ihren Facetten ist keineswegs eine naturgegebene Konstante oder etwa „nur ein Gefühl“, sondern ein in Interdependenz mit kulturellen Ausprägungen, gesellschaftlichen Phänomenen und wissenschaftlichen Diskursen stehendes *Konstrukt*.

Beginnend mit den philosophischen Diskussionen über Eros und eine *Ökonomie der Lust* im antiken Griechenland soll im Folgenden aufgezeigt werden, welchen Einfluss die platonischen Dialoge auf die Konstitution moderner Kognitionsweisen hatten. Darauf aufbauend werden Michel Foucaults Hypothesen zum Einfluss des Diskurses auf die Praxis und die Generierung von *Wahrheitsspielen* herangezogen. Abschließend soll im Vergleich mit Niklas Luhmanns These von *Liebe* als *Kommunikationscode* aufgezeigt

57 In keinem anderen wurde Freundschaft so groß gehalten wie im 18. Jahrhundert. Zum *Freundschaftskult* als soziologischen Begriff vgl. Faulstich 2002, S. 39 ff

58 Da sich im Laufe der Jahrhunderte verschiedenartige Diskurse ausgebildet haben, kann nicht mehr von *einem Diskurs* gesprochen werden. Vgl. Foucault 1983, S. 47

werden, wie uns *Codes*, dazu bringen können, bestimmten Situationen entsprechende Gefühle zuzuschreiben.

II.III.I., „Gott wohnt im Liebenden“⁵⁹ - Beginn und Folgen des abendländisch platonischen *Liebes*-Diskurses

„Zuallererst war da nur Chaos der aufklaffende abgrund: aus ihm erwuchs Gaia die breitbrüstige erde als ewig fester grund für alle unsterblichen die am gipfel des verschneiten olymp lebender neblige Tartaros in der fernen tiefe unter der weitläufigen erde und eros dieser allerschönste der unsterblichen der den kleinen tod der liebe bringt - und göttern wie menschen die hellsicht des verstandes nimmt.“⁶⁰

Die ältesten Schriften, in denen ein Diskurs rund um die *Liebe* entfacht wurde, entstanden im antiken Griechenland. Platon war der erste, der über die menschliche Beziehungsgeschehen reflektierte und das Begehren theoretisierte - seine Schriften prägen die westlichen Liebesdiskurse bis heute.⁶¹ In der Antike war die Liebe geprägt von dem griechischen Gott Eros, ein Ansatz der bis zum Aufkommen des philosophischen Eros-Begriffs Platons unhinterfragt galt. Mit Platon wandelte sich Eros selbst zum Begriff für *körperliches Begehren*, zum treibenden Faktor *zeugenden Verlangens*, zum Inbegriff allen menschlichen Strebens nach Selbstvervollkommnung und ging somit weit über das unmittelbare Liebesverlangen hinaus.

Platon verhandelte Fragen nach dem rechten Verhalten im Umgang mit *Begehren* und wie Macht, die von Lust ausgeht, auch der Findung von *Wahrheit* dienlich sein könnte.⁶²

59 Zit. nach Wagner 2007, S. 14ff

60 Aus Hesiods „Theogonie“, hier in der Übersetzung von Raoul Schrott, 2014, S. 13: Laut dem antiken Entstehungsmythos vorchristlicher Zeit unterliegen alle Menschen und Götter dem zeugenden Verlangen des Eros, welches er auch gegen deren Willen durchsetzen kann.

61 Zweifelsohne gab es auch vor Platon Mythen und Erzählungen, die um das Thema *Liebe* rankten. Diese hatten aber nicht den Zweck wie die platonischen Schriften, einen Diskurs rund um das *Wesen des Eros* selbst zu eröffnen. Vgl. Schmid 2015, S. 82

62 Vor allem in Form fiktiver Dialoge in *Symposium* und *Phaidros*

Seine Reflexionen konzentrierten sich jedoch in erster Linie auf die *Knabenliebe*, denn gewissermaßen als Ausdruck des „Kulturwesens Mensch“⁶³ galt die *Paiderasteia*⁶⁴ als höchstehendes pädagogisches Ideal.

„Was streng verurteilt wurde, war die Tatsache, daß manche Männer in Verfolgung ihrer Lust den Wunsch entwickelten, die weibliche Rolle zu spielen, indem sie sich von ihren Liebhabern penetrieren ließen [...] Kein freier Mann sollte sich von den Begierden so schwach machen lassen, daß er sich erlaubte, aus der grimmig aufrechterhaltenen Hierarchie herauszutreten, die alle freien Männer in all ihren Beziehungen über Frauen und Sklaven stellte.“⁶⁵

Körperliches Verlangen und Sexualität waren verbunden mit *Wahrheitsfindung*: Im Sinne einer *ars erotica* wurde Wissen von Körper zu Körper weitergegeben.⁶⁶ Da diese Form der Liebesbeziehung aber in erster Linie auf Grundlage einer Opposition von Liebhaber und Geliebtem aufgebaut war, beschäftigte sich Platon mit der Frage, wie aus dem Objekt der Begierde ein gleichwertiges Subjekt werden könne. Der Philosoph nahm eine Unterteilung in „guten“ und „schlechten“ Eros vor, die - im Unterschied zur späteren christlichen Sexualmoral und ihrer *modulierten Universalität*⁶⁷ - jeder für sich selbst aushandeln sollte. Er versuchte nicht durch Berufung auf Ver- und Gebote genau festzuschreiben, wann welcher Akt legitim sei und wann nicht, sondern neben den allgemeingültigen Gesetzen der Polis sollte jeder für sich eine Praxis entwickeln, durch

63 Uhle/Gaus 2002, S. 99: Die Frage nach dem erzieherischen Potential von *Liebe* und Begehren dient seit der Antike als Diskursfeld. Heute ist der Eros-Gedanke zwar weitgehend abgewandt von der Triebbasis, finden wird man ihn aber vor allem in den Wissenschaften über Erziehung vor allem im familialen Bezug. Wie Uhle und Gaus konstatieren, versteckt sich hinter der Idee der „emporbildenden Reinigung“ im Namen des Eros, der um 1900 durch die lebensreformerischen Strömungen neuen Aufwind bekam, nicht nur ein Machtwillen, sondern auch eine doppelt verstörende Gleichzeitigkeit von Homosexualität und Pädophilie in der männlich dominierten griechischen Kultur. Erst durch eine qualitativ hochwertige Quellenerforschung der neueren Altertumswissenschaften, welche nicht mehr einer christlichen Zensur unterliege, hätte der pädagogische Eros wieder verstärkt Aufmerksamkeit erlangt. Zu zeitgenössischen Debatten über Zusammenhänge von platonischer Lehre und Missbrauch vgl. ebenso Heider 2014, S. 293ff

64 vgl. Rebenich 2008, S. 124f

65 Brown 1994, S. 44

66 Vgl. Foucault 1983, S. 65, 61

67 Ebd., S. 79f

welche das eigene Handeln auf den jeweiligen Kontext und die intendierten Zielen hin abgestimmt sei.⁶⁸ Dadurch sollte es auch dem Objekt der Begierde erlaubt sein, nicht nur Subjektstatus zu erlangen, sondern ebenfalls „Herr seiner selbst“⁶⁹ zu werden.

Primär ging es Platon aber nicht um eine *Stilisierung* der Lüste, sondern um deren *Zivilisierung* im Sinne der Ausformung und Etablierung einer allgemeinen Haltung, die von sexueller Mäßigung und *Selbstbeherrschung* geprägt sein sollte.⁷⁰ Die Grundlage des platonischen Eros bildet daher nicht die Geschlechtlichkeit, sondern die ideell zu denkende Bewegung hin zum „wahren Schönen“, als Praxis jedweder Spiritualität. Immer weiter gesponnen würde diese in einer „grundlegenden Entsexualisierung“ gipfeln: Der *pädagogische Eros* führt hin zu einer Haltung universaler Begeisterung für Schönheit, die sich eben nicht mehr in erster Linie auf schöne Körper richtet, sondern auf die Gestaltung von Lebensformen und der Ausgestaltung gemeinsamer Projekte.⁷¹

Später verlagerte sich der Liebesdiskurs auf die Beziehung von Mann und Frau. Die volle Ausprägung jedoch erfuhr das, was Platon in seinen Reflexionen vorgezeichnet hatte, ab dem 4. Jahrhundert mit der *Feminisierung der Liebeslehre* im aufkommenden Christentum: das Verhältnis von *sexueller Enthaltung* und dem Zugang zur *spirituellen Wahrheit*. Unter der katholischen Deutungshoheit wurde *Liebe* einer moralischen Beurteilung unterzogen, in der vor allem die körperliche, triebhaft sexuelle Form der *Liebe* als sündhaft betrachtet wurde. Obwohl die Notwendigkeit von Sexualität in ehelichen Beziehungen zum Zwecke der Fortpflanzung nicht geleugnet werden konnte, war allein die *ins Geistige übersteigerte, asketische Liebe* als wahrhaftig erstrebens- und nachahmenswert.

68 Foucault 2017a, S. 77. Diese Liebesauffassung implizierte zwar bereits die Idee eines freien Willens zum Gebrauch der Lüste, sowie der Autonomie der Liebenden, wohlgemerkt beschränkte sie sich rein auf einen kleinen Kreis *männlicher* Eliten.

69 Ebd., S. 73

70 Vgl. Schmid 2015, S. 69

71 Vgl. Uhle/Gaus 2002, S. 99; Schmid 2015, S. 111ff; Jäger 1994

Partnerschaftliche *Liebe* zwischen Eheleuten war lange Zeit „kein Thema“. In der sozioökonomischen Institution Ehe war nur eine gewisse Solidarität zwischen Mann und Frau (mehr oder minder) vorausgesetzt. Da Eheschließungen so gut wie immer rein familiär und ökonomisch geleiteten Interessen folgten, kam die Aufgabe, sich um einen gemeinsamen Haushalt zu führen und den Stand durch Nachkommen und Vermögensakkumulation zu sichern, in erster Linie freien Bürgern jener Gesellschaftsschichten zu, die sich auch leisten konnten zu heiraten.⁷² Darüber hinaus galt seit der Antike die *patria potestas*: Das heißt für den Mann „das Oberhaupt einer Familie zu sein, eine Autorität zu besitzen und eine Macht auszuüben, die im ‚Haus‘ ihren Ort hat, und dort Verpflichtungen zu haben, die auf seine Reputation als Bürger ausstrahlen.“⁷³ Diese Machtposition fand ebenso Ausdruck im Handeln gegenüber seinen Liebespartnern.⁷⁴

Spätestens mit Beginn der Neuzeit (um 1500), als die platonischen Schriften wieder verstärkt rezipiert wurden, stehen sich anstatt des liebenden Erastes und seines geliebten Eromenos nun der männliche Liebende und seine weibliche Geliebte gegenüber. Die von Platon ursprünglich angebotene Lösung einer erotischen Gegenseitigkeit wurde aufgegeben und die Frau rückte wie selbstverständlich in die Position des Liebesobjektes ein. Diese Genderkonstruktion, in der die Frau fortan vor

72 Vgl. Angela 2014, S. 130ff

73 Foucault 2017a, S. 192: Ein Mann, welcher seiner gesellschaftlichen Funktion Rechnung tragen will und sich somit an die moralischen Verpflichtungen hält, vergnügt sich in erster Linie nicht mit seiner Ehefrau. War der Ehemann auch angehalten, sich in seinen sexuellen Beziehungen zu mäßigen, unter anderem da er in seiner Machtposition Selbstbeherrschung zeigen musste, dürfte der Rahmen der Ehe prädestiniert dafür gewesen sein, den eigenen sexuellen Lüsten - abgesehen von selbst gesteckten Grenzen - uneingeschränkt nachzugehen. Ihm allein war es erlaubt, sich mit jungen Männern, Sklaven beiderlei Geschlechts und Konkubinen zu vergnügen, ohne des Ehebruchs bezichtigt zu werden. Für die Frau, der schon bei geringeren Vergehen die Scheidung drohte, gilt diese Regel selbstredend nicht. Vgl. ebenso Andrea van Dülmen 1995

74 Vgl. ebd., S. 273: Je nachdem mit wem der Mann verkehrt (Ehefrau, Sklave, Konkubine, Jüngling usw.), spiegelt sich in seinem Verhalten die soziale Stellung des Gegenübers.

allem als Spiegelung männlichen Begehrens galt, soll noch viele Jahrhunderte die Basis des diskursiven Motors einer westlichen Konzeption von *Liebe* bilden.⁷⁵

II.III.II.Michel Foucault: „Sexualität und Wahrheit“⁷⁶

Foucaults Theorien fußen auf der Annahme, dass sich (moderne) Gesellschaften in mehrere Felder gliederten, die im wechselseitigen Einfluss stünden und weiters jeder Epoche ein gewisses Regelwerk zugrunde läge, das Thesen und Meinungen steuere und somit das Denken maßgeblich beeinflusse, beziehungsweise dieses gar erst ermögliche. Während das Mittelalter noch von einem relativ einheitlichen, über das kontrollierende und disziplinierende Mittel der christlichen Beichte organisierten, Diskurs⁷⁷ geprägt war, spaltete sich dieser im Laufe der Zeit bis in die heutige Moderne in mehrere Sparten auf. Demzufolge muss nunmehr von einer „Vielheit von Diskursen“⁷⁸ ausgegangen werden.

Der erste Band mit dem Titel *Der Wille zum Wissen*⁷⁹ war noch stark geprägt von dem Machtbegriff, der bereits im Rahmen von *Überwachen und Strafen*⁸⁰ angelegt wurde:

75 Vgl. Wagner 2007, S. 16f

76 Michel Foucault (1926-1984, franz. Philosoph) gilt als Begründer der Diskursanalyse und hatte maßgeblichen Einfluss auf die poststrukturalistische Theorie des 20. Jahrhunderts. Mit seinen Bänden zu „Sexualität und Wahrheit“ wollte er eine Geschichte der Sexualität nachzeichnen, die *nicht* der Idee von Zensur und Repression folgt. Die zentrale These daraus lautet, dass *nicht* moderne Gesellschaften einer sexuellen Repression unterworfen wären, sondern *Sexualität* einem *gesellschaftlichen Imperativ*, der uns unablässig von ihr sprechen lasse.

77 Das katholische Diktum des „sündigen Fleisches“ hielt sich analog der Macht der Kirche bis ins 20. Jahrhundert. Schließlich wurde körperliche *Liebe* erst mit der sexuellen Revolution, der damit einhergehenden Erneuerung von Sexualwissenschaft, der sukzessiven Liberalisierung des Strafrechts und nicht zuletzt durch die Erfindung der „Antibaby-Pille“ allmählich von der Sünde befreit.

78 Foucault 1983, S. 38

79 Titel der Originalausgabe: „Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir.“ © Éditions Gallimard, 1976

80 1975 erstmals publiziert unter dem Titel „Surveiller et punir“ (in der deutschen Ausgabe „Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses“, erschienen 1976). Foucaults zentrale These darin ist, dass das einst von Strafmächten wie Kirche und Staat beherrschte Individuum mit

Das Subjekt habe im Laufe der Jahrhunderte gelernt, sich selbst zu kontrollieren und zu disziplinieren, vor allem durch Techniken des Geständnisses.

„Nun ist das Geständnis ein Diskursritual, in dem das sprechende Subjekt mit dem Objekt der Aussage zusammenfällt, und zugleich ist es ein Ritual, das sich innerhalb eines Machtverhältnisses entfaltet, denn niemand leistet ein Geständnis ohne die wenigstens virtuelle Gegenwart eines Partners, der nicht einfach Gesprächspartner, sondern Instanz ist, die das Geständnis fordert, erzwingt, abschätzt und einschreitet, um zu richten, zu strafen, zu vergeben, zu trösten oder zu versöhnen.“⁸¹

In den Folgebänden „Der Gebrauch der Lüste“⁸² und Die „Sorge um sich“⁸³ geht Foucault zurück in die Antike, um den Umgang mit den Lüsten zu Beginn der Philosophie zu erforschen. Er will damit zeigen, wie sich das antike Subjekt nicht durch Verbote oder Gesetze konstituierte, sondern indem es die *Künste des Selbst* pflegte. Die Grundlage dafür sucht er unter anderem in der Spur, die die platonische Eros-Lehre hinterlassen hatte.

Den roten Faden durch die „Sorge um sich“ beziehungsweise eine *Ökonomie der Lust* bildet die Idee, dass es in uns selbst keine Wahrheit gäbe, sondern nur Lüste, die es zu praktizieren gelte: „Erst wer über sich selbst und seinen Sex Bescheid weiß, kennt sich selbst und kann sich selbst beherrschen.“⁸⁴ Der Kern der Subjektivität liegt für Foucault somit in der Suche nach der *Wahrheit über sich selbst*. Genau in diesem *Wissen-wollen* zeige sich auch die Macht⁸⁵ - oder wie Heider es auf den Punkt formulierte: „Keine Lust ohne Macht und Machtausübung.“⁸⁶ In dem permanenten Diskurs um die *Lüste* und die

der Zeit gelernt hätte, sich selbst (mit Hilfe von Institutionen wie Schule, Arbeit und Militär) zu disziplinieren - demnach die *panoptische Kontrolle* in verfeinerter Form weiterhin aufrechterhalten würde.

81 Foucault 1983, S. 65

82 In der Originalausgabe „Histoire de la sexualité. Vol. 2. L’usage des plaisirs.“ © Éditions Gallimard, 1984

83 In der Originalausgabe „Histoire de la sexualité. Vol. 3. Le souci de soi.“ © Éditions Gallimard, 1984

84 Burkhart 2008, S. 4739

85 Vgl. Foucault 1983

86 Heider 2014, S. 157

Sexualität innerhalb dieser *scientia sexualis* ⁸⁷ offenbare sich schließlich das „Geständnistier“⁸⁸ Mensch.

Im Unterschied etwa zu einer repressiven Pastormacht habe das moderne Bürgertum die Möglichkeit, Macht - im Sinne der zur Verfügung stehenden Mittel – auch *produktiv* zu nutzen und zu *Selbsterkenntnis* zu gelangen. Außerdem würde jeder Mensch innerhalb eines vielverzweigten Gefüges diskursiver Prozesse selbst fortwährend neue Wahrheiten produzieren. Foucault spricht in diesem Zusammenhang auch von auf Sexualität bezogenen *Wahrheitsspielen*, „der Spiele des Wahren und des Falschen, in denen sich das Sein historisch als Erfahrung konstituiert, das heißt als eines das gedacht werden kann und muss“⁸⁹. In der Analyse dieser konzentriert sich Foucault auf eine in der Antike begründete Selbstreflexion und -praxis - auch im Sinne einer *ars vivendi* („Lebenskunst“). *Subjektivität*⁹⁰ sei demzufolge nichts Natürliches, sondern etwas durch und durch historisch Gewachsenes. Daraus ließe sich schlussfolgern – auch übertragen auf das eigene soziale und kulturelle Umfeld: Neue Praktiken führen zu neuen Individuen.

Foucault ging es vor allem um die Analyse der sexuellen Beziehungen und das Machtverhältnis, in dem sie stehen - wer mit wem und unter welchen Voraussetzungen. Den Begriff *Liebe* verwendete er – wenn überhaupt - meist synonym für die begehrlische, erotisch ausgerichtete *Liebe* und ließ so einen Großteil ihrer Bedeutungen außen vor. Auch wenn er zumindest ansatzweise die Renaissance einer *ars erotica* in der Tradition der antiken Griechen, Römer oder asiatischer Kulturen propagierte, ist für ihn *Liebe* in der Moderne scheinbar nicht viel mehr als ein Bündel an Sehnsüchten „und ihre Position

87 Laut Foucault wäre besagte *scientia sexualis* zwar der genaue Gegensatz einer *ars erotica*, gleichzeitig habe jedoch erst die wissenschaftliche Diskursivierung von *Sexualität* dazu beigetragen, eine Vielzahl innerer Lüste hervorzubringen bzw. diese zu intensivieren. Vgl. Foucault 1983, S. 73f

88 Foucault 1979, S. 77

89 Foucault 2017, S. 13; vgl. Schmid 2015, S. 28f

90 Zu Foucaults Konzeption von *Subjektivität* vgl. Burkhart, a. a. O., S. 4739f

in einem freien Markt der sexuellen Begegnungen, die neue Formen der emotionalen Herrschaft von Männern und Frauen hervorbringen.“⁹¹

Vor allem ist *Liebe* aber auch eine „sozial und kulturell verantwortende ‚Haltung‘“⁹², die gleichzeitig durch Kultur vermittelt wird. Welche möglichen Auswirkungen eine bewusst herbeigeführte *Differenz* zwischen dem jeweils hegemonial geführten *Diskurs* und der gelebten *Praxis* in *Liebe*, *Partnerschaft* und *Sexualität* bewirken kann, zeigt sich in modernen Formen der Liebesbeziehungen: In heutigen Partnerschaften werden *romantische Codes* zwar nach wie vor benützt, diese haben aber längst nicht mehr die gleiche Wertigkeit wie noch im letzten Jahrhundert. Eher werden sie scheinbar beliebig *bricolageartig*⁹³ mit anderen diskursiv angebotenen Liebesmotiven unterschiedlichster Zeiten für den Entwurf eigener Liebesbeziehungen herangezogen und je nach Vorstellungen und Neigungen zur gelebten Praxis.⁹⁴

II.III.III.Niklas Luhmann: „Liebe als Passion“⁹⁵

Auch für Niklas Luhmann sind *Liebe* wie auch *Sexualität* keineswegs naturgegebene Konstanten. Viel eher diene der Rahmen der Intimität in der Moderne dazu, eine neue Form der Selbstdefinition zu schaffen, da sich aufgrund gravierender gesellschaftlicher Veränderungen das Individuum nicht mehr so einfach nach Stand oder Herkunft definieren kann.⁹⁶

91 Illouz 2011, S. 25

92 Uhle/Gaus a. a. O., S. 105

93 Abgeleitet von *bricolage* (franz.) zu Deutsch: *Bastelei*, *Pfusch*

94 Vgl. Sieder a. a. O., S. 10

95 Niklas Luhmann (1927-1998, deutscher Soziologe und Systemtheoretiker. Eines seiner Hauptwerke ist „Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität“ wurde, welches 1982 erstmals veröffentlicht wurde.

96 Vgl. Luhmann 1994, S. 17: Dieser Einfluss der Gesellschaft sei aber wenigen bewusst und so werde *Intimität* nach wie vor als Ergebnis von Spontanität und Kreativität gesehen.

In „Liebe als Passion“ geht es ihm im Speziellen um die Herausbildung einer Liebessemantik, die sich spätestens mit der mittelalterlichen Liebeslyrik herauszukristallisieren begann, sich bis heute dynamisch transformiert und neuen Lebensumständen angepasst wird - die Idee der *romantischen Liebe*.

Den Beginn dieser Ideenevolution der Liebessemantik sieht Luhmann in der Zeit des *Grand Siècle* im Frankreich des 17. Jahrhunderts und des sich darin formierenden literarischen Themas der *amour passion*. Dieses diente gewissermaßen als „Übergangsmodell“, das sich mit dem Wandel von der *Idealisierung* zur *Destabilisierung der Liebe* neben der höfischen *amour courtois* etablieren konnte. Während sich Letztere durch *Galanterie* und eine eher räsionierte Form der Verführung auszeichnete⁹⁷, galt *amour passion* als Sinnbild für Grenzüberschreitung: „Die verschiedenen Paradoxien (erobernde Selbstunterwerfung, gewünschtes Leiden, sehende Blindheit, bevorzugte Krankheit, bevorzugtes Gefängnis, süßes Martyrium) münden in die Zentralthese des Code: die *Maßlosigkeit*, den *Exzeß*.“⁹⁸

Während *Passion* zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch als passives „Erleiden eines Eindrucks“⁹⁹ verstanden und erlebt wurde, fand ab der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts allmählich eine Umbesetzung ins *Positive* und *Aktive* statt.¹⁰⁰ *Liebe als Passion* rechtfertigte somit eine Hingabe, die weder durch Selbstbeherrschung, noch durch Verhaltensregeln oder -normen in Zaum gehalten wurde, beziehungsweise nicht in Zaum gehalten werden konnte.¹⁰¹

Diese Form des Liebesreigens betraf wie bereits die *amour courtois*¹⁰² nur eine abgegrenzte soziale Schicht und jene Akteure, die daran Teil hatten, waren sich bewusst,

97 Vgl. Ebd., S. 12

98 Ebd., S. 83

99 Ebd., S. 75

100 Luhmann wertet dies ferner als Vorstufe zur „Individualisierung, denn nur Handeln, nicht Erleben, kann man individuell zurechnen“. Ebd.

101 Vgl. ebd.

102 Im „beschränkten Kreis des Hofes“ bildete *Courtoisie* das Regelwerk für einen friedvollen,

dass es sich bei *amour passion* rein um ein Verhaltensmodell, ein *Spiel* handelte. Gleichzeitig diene der Reigen aber als Versuch, mit Hilfe einer bestimmten Semantik, *Liebe* - in Abgrenzung zum konventionellen Ehekonzept - *moralische Autonomie* zu gewähren und illegitime sexuelle Kontakte *positiv* zu werten, *Orientierung* zu gewinnen und *Wissen* zu generieren.

In seiner Paradoxie und Exzesshaftigkeit konnte der Code der *Liebe* als *Passion* nicht lange bestehen. Es kam zu einer sukzessiven Rückbesinnung auf *moralische Gefühle* – wenn auch nicht ohne gewisse Vorstellungen und Ideen der *amour passion* zu bewahren.¹⁰³ Was auf folgte, war eine Entwicklung weg vom exzessiv und leidenschaftlichen Liebesreigen hin zur *romantischen Liebe*.¹⁰⁴

Der Schlüssel der *Selbstreferenzialität* der *Liebe* liege demnach - so Luhmann im Sinne der allgemeinen Theorie der Ideenevolution - darin, dass bereits systematisierte Liebescodes immer einem gewissen Einpassungszwang in neue Variationen der Liebessemantik unterliegen.¹⁰⁵

„Die entscheidende Differenz zwischen den tradierten Liebessemantiken der abendländischen Kultur und dem neuen Liebesdiskurs liegt im Phänomen der Universalisierung. Was sich zunächst als neues Kommunikations- und Identitätsmodell einer kleinen bürgerlichen Elite entwickelte, gewann bald universale kulturelle Bedeutung. [...] Waren die literarisch ausgeformten Codes der Liebe vom Minnegesang bis zur Galanterie des Barock immer nur mit sozial begrenzter Geltung ausgestattet, wie sie Romeo und Julia symbolisieren, im kulturellen Kontext immer als das Besondere, als Ausnahme verstanden, so bewirkte die neue

höflicheren Umgang miteinander. Gleichzeitig spricht aber vieles dafür, dass bereits in den Geselligkeitsformen der französisch höfischen „Spielwelt“, *Liebe* in Form der *amour courtois* nicht nur „heiter und locker“, sondern „auch aggressiv, bissig, witzig, ironisch, ja frivol“ auftreten durfte. Brackert 2008, S. 289

103 Vgl. ebd., S. 106

104 Die Frau bekam zwar so in gewisser Weise mehr Individualität und Autonomie zugesprochen, besagte Wahlfreiheit dürfte zu Beginn der Romankultur aber weitaus nicht so gesellschaftsfähig gewesen sein, wie von Luhmann angenommen.

105 Ebd., S. 47

Form der Liebessemantik im 18. Jahrhundert eine Ausweitung sowohl der individuellen wie der gesellschaftlichen Bedeutung von Liebe.“¹⁰⁶

Liebe ist somit auch für Niklas Luhmann keinesfalls ein *diffuses Gefühl*, sondern in erster Linie ein *Kommunikationscode* bzw. *-medium*, „nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.“¹⁰⁷ Erst das Wissen um ein solches Regelwerk ermöglicht zwischenmenschliches Geschehen, wobei der Code sowohl *Anleitung* als auch symbolische Sprache des *echten Gefühls* ist.

Als Katalysatoren der veränderten Liebessemantik gelten vor allem die Kultur des Briefeschreibens, das Verfassen von Tagebüchern und eine erblühende Romankultur. Letztere versorgte das aufstrebende Bürgertum des 17. und 18. Jahrhunderts mit Vorlagen zur Selbstbesichtigung und galt als wichtiger Lern- und Orientierungsfaktor in Sachen *Liebe*. Die von der Literatur bereitgestellten Codes bildeten stilisierte Narrative, mit Hilfe derer die eigene Erfahrungswelt erklärt werden konnte. Selbst körperliche Erfahrungen waren „zunehmend der Kodifikation durch Kulturproduzenten unterworfen.“¹⁰⁸ Und auch heute noch beliefern Literaten und Philosophen ihre Leserschaft mit Modellen des Gelingens und Scheiterns.

Für Luhmann bildet dieser Katalog an kulturellen Mustern in Form literarischer Vorlagen, tradierter Sprachmuster und Bildern, die mit *Liebe* assoziiert sind und auf die gegeben falls zurückgegriffen werden kann, eine wichtige Stütze und Anleitung dafür, wie mit diesem Gefühl umzugehen sei. Liebesbeziehungen funktionieren auf Basis einer Zusammenkunft zweier autarker, unterschiedlicher Persönlichkeiten, die jeweils unterschiedliche Erfahrungen und Erinnerungen mitbringen. Immer zu verstehen, was der Partner meinen könnte, sei unmöglich, vor allem auch, weil in Liebesbeziehungen

¹⁰⁶ Greis 1991, S. 176

¹⁰⁷ Luhmann a. a. O., S. 23

¹⁰⁸ Illouz 2003, S. 213

nicht alles kommuniziert werden kann und soll.¹⁰⁹ Auf das Gefühl zu vertrauen, berge zwar Risiken, erlaube jedoch das *Wagnis Liebe* trotzdem einzugehen und es gleichzeitig am Funktionieren zu halten.

Wenn Luhmann jedoch von *Liebe als Passion* spricht, versperrt er sich (- und auch seinen Lesern) den Blick auf das Gesamtbild sozialhistorischer Entwicklungen: *Liebe* operiert - wie bereits ausführlich behandelt - nicht *souverän* allein nach Gesetzen, die in einem *Code amour passion* formuliert wären. *Romantische Liebe* ist auch keine *Passion* im Sinne von *leidenschaftlicher Liebe*, die es seit Beginn der Menschheit geben dürfte. *Leidenschaft* ist Teil des Konzepts *romantischer Liebe*, genauso wie die Idee der *wahren Liebe* und der Topos der *Unaussprechlichkeit*.¹¹⁰

Ich stimme daher mit Werner Faulstichs These¹¹¹ überein, dass ein rein kommunikations-theoretischer Anspruch, wie er von Luhmann vorgenommen wurde, den Anspruch auf Allgemeingültigkeit einer neuzeitlichen Konzeption von *Liebe* nicht erfüllen kann. Das selbstreferentielle System, in dem *Liebe* operiert, lässt sich nicht allein auf *Sprache* beschränken, sondern muss als ein „symbolisch generalisiertes Handlungsmedium“¹¹² betrachtet werden. Mit *Handlungsmedium* ist gemeint, dass

109 Vgl. ebd., S. 25-29: Verkürzt beruht Kommunikation auf Information, Information bildet die Grundlage eines Differenzschemas auf das Kommunikation, sprich Informationsverarbeitung, aufbaut. Dass sich in einer Liebesbeziehung zwei unterschiedliche Individuen zu einer Einheit verwirklichen, ist dafür fundamental. Denn laut Luhmann baut *Liebe* eben gerade nicht auf totale Kommunikation auf, in dem Sinne, dass sie sich in dieser erschöpfen könnte, sondern ist angewiesen auf ein Beibehalten eines Differenzschemas. Bezeichnend für die Liebesartikulation sei, dass der Partner in dem was geäußert wird ständig mitgedacht wird. Paradoxerweise kann in der *Liebe* auch genau dadurch, dass nicht kommuniziert wird, Kommunikation gefördert werden: Ob Wimpernschlag oder hochgezogene Augenbrauen – vieles spricht oft ganze Bände, ohne dass ein Wort den Mund verlässt. So begnügt sich die *Liebe* ebenso oft mit Vorwegnahmen und „Schonverstandenhaben“.

110 Weitere Merkmale, durch welche sich die *romantische Liebe* auszeichnet, sind nach Faulstich a. a. O., S. 34: „Unsagbarkeitstopos“, „geistig-seelische Verschmelzung zweier Partner“, das Paar als Dyade gedacht, Selbstverleugnung und Selbstaufgabe, Idealisierung des Partners, Gegenseitigkeit, Exklusivität, Spontanität, Einmaligkeit, Bedingungslosigkeit, Hermetik, Totalität, Schicksalhaftigkeit, Unendlichkeit, „von bedingungsloser Treue geprägt“, ohne jegliches Eigeninteresse, „blind“ vor *Liebe*, Keuschheit bzw. nicht auf Sexualität hin orientiert

111 Vgl. Faulstich a. a. O., S. 44f

112 Ebd., S. 23

Liebe zu einer besonderen „Beziehungs- und Interaktionsform“¹¹³ geworden ist, welche sich nicht nur auf *Partnerliebe* bezieht, sondern sämtliche Formen und Varianten von *Liebe* miteinschließt – einschließlich natürlich dem im Bürgertum entstandenen Mythos der *romantischen Liebe*.

Es scheint unbestritten, dass die bürgerliche Medienkultur als Katalysator für das Konzept der *romantischen Liebe* fungierte. Dies hatte nicht nur Auswirkungen auf Ehe und Paarbeziehung, sondern auf den gesamten kulturellen Sektor.

In Bezug auf die Liebeslyrik erscheint die Konzentration auf eine sprachliche Kodifizierung aber insofern von Bedeutung, da darin auch der wesentliche Schlüssel der *Selbstreferentialität der Liebe* zu liegen scheint – oder wie es Luhmann formulierte: „Man kennt den Code, man liebt sozusagen schon, bevor man sich verliebt, aber zunächst mit Kontrolle über sich selbst.“¹¹⁴ Auch heute dienen Medien, die uns Bilder von *Liebe* vermitteln, nicht nur als Folien zur Kommunikation, sondern wir sammeln durch sie Erfahrungen und lernen.

II.IV. *Liebe* als Kulturmedium

Wie bereits erwähnt, ist Partnersuche in der Welt des 20. und 21. Jahrhunderts mit immer ausdifferenzierten Systemen um ein Vielfaches komplexer und schwieriger geworden. Oftmals überhöhte Erwartungen an die *Liebe* münden in Frustration. Obwohl oder besser weil der neuzeitliche Mensch ständig scheitert, liefert der Konsum von Liebesgeschichten- und -filmen, unaufhörlich sowohl Vorbilder als auch Ersatzbefriedigung für das eigene Liebesleben.

113 Burkart a. a. O., S. 40

114 Luhmann a. a. O., S. 92

Auch wenn dem *romantischen Ideal* heute mit Misstrauen, Spott und Ironie begegnet wird, sind an die Stelle von Romanen neue Medien (- allen voran Film, Fernsehen und Internet) getreten, die dessen überkommene Codes in narrative Konventionen einbetten.¹¹⁵ Der Mensch des 21. Jahrhunderts orientiert sich nicht nur an tradierten Gesellschaftsbildern und institutionellen Vorgaben, sondern auch an fiktiven (neoromantischen) Idealen, die ihm medial vermittelt werden. Auch wenn sich *Partnerliebe* in den letzten Jahrzehnten von heterosexuellen und patriarchalen Normen einigermaßen befreien konnte, bleibt das Ideal der *romantischen Liebe* scheinbar unverändert als das *Ideal der Liebe* bestehen. Dass es mitunter beim Übergang von Fiktion zur Realität zur „Verwirrung der Gefühle“¹¹⁶ kommen kann - oder besser kommen muss, spiegelt sich unter anderem in Umberto Ecos Attest zur *Liebe in der Postmoderne* treffend wider:

„I think of the postmodern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows that he cannot say to her ‚I love you madly‘, because he knows that she knows (and that she knows, he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still there is a solution. He can say ‚As Barbara Cartland would put it, I love you madly.‘ At this point, having avoided false innocence, having said clearly it is no longer possible to talk innocently, he will nevertheless say what he wanted to say to the woman: that he loves her in an age of lost innocence.“¹¹⁷

Auch in den jüngsten Geschichten über die *Liebe* finden sich beharrlich Spuren von Hoffnung, Glauben und mythischem Denken, die das *Mysterium Liebe* gleichsam als größtes, wenn auch unwahrscheinliches *Glück*, *Erlösung*, *Zauber* oder wilden *Zufall* beschreiben. Nach wie vor werden bewährte Metaphern bedient, die zwischen „glühender Verehrung“, „flammenden“ oder „zu Eis erstarrten Herzen“ und „erkalteten Gefühlen“ oszillieren und Liebende zwischen „himmelhoch jauchzend“ und „zu Tode betrübt“ pendeln lassen. Derlei medial vermittelte Metaphern¹¹⁸ sind aber keineswegs

115 Vgl. Illouz 2003, S. 191

116 Ebd., S. 189

117 Eco 1984, S. 67f

118 Bezeichnend für die gegenwärtige Situation sind u. a. die nach wie vor regelmäßig ausgestrahlten Rosamunde-Pilcher-Verfilmungen mit klingenden Titeln wie „Irrwege des Herzens“ (1996), „Magie

postmoderne Erfindungen der Film- oder Werbeindustrie, der Bogen an Versatzstücken spannt sich quer über die Menschheitsgeschichte. Das Fortschreiten der Zivilisation, die Kultivierung von Umgangsformen und eine Zügelung der Triebe erzeugte den Traum von einem Ort, an dem Liebessehnsüchte ungeachtet gesellschaftlicher und moralischer Normen in Erfüllung gehen könnten.

II.IV.I.Die Idee des Goldenen Zeitalters

Die Idee eines *Goldenen Zeitalters* entstammt der griechischen Mythologie. Es handelt sich dabei um die Vorstellung einer *friedlichen Urphase* der Menschheit, lange vor der Zivilisation, in einer Zeit in der noch Eintracht und Frieden zwischen *allen* Lebewesen der Erde herrschten. Vergil¹¹⁹ verknüpfte in seinen *Eklogen* den sagenumwobenen Ort *Arkadien* mit dem Mythos des paradiesischen Urzustands. Die Figuren in seiner Schäferdichtung waren - im Unterschied etwa zu jenen in Theokrits¹²⁰ *Idyllen* – nicht mehr aus dem realen Leben entlehnt, sondern allesamt „mythische Gestalten, Symbole der Sehnsucht nach einer friedvollen, heiteren Welt“¹²¹. Vergil sollte so den Weg bereiten für eine über Jahrhunderte währende Suche nach einer verloren geglaubten Vergangenheit, die in Sehnsuchtsorten ihren Ausdruck fand.

Arkadien, im ursprünglichen Sinn eine relativ schwer zugängliche und wenig reizvolle Landschaft auf der griechischen Halbinsel Peloponnes, erfuhr mit den bukolischen Versen eine Uminterpretation als Reich des Hirtengottes *Pan*¹²², in dem unverdorbene

der Liebe“ (1998), „Zerrissene Herzen“ (2000) u. v. m.

119 Vergil, lat. Dichter und Epiker (70 -19 v. Chr.)

120 Theokrit, griech. Dichter (ca. 300-260 v. Chr.)

121 Leuscher 2003, S. 5

122 Die Figur des Pan galt in der griech. Mythologie u. a. als Teil der Gefolgschaft von Dionysos, dem Gott des der Fruchtbarkeit, des Weines und der Ekstase. Pan, halb Mensch halb Ziege, verkörperte als Waldgott Begehrlichkeit und Triebhaftigkeit (vgl. z. B. „Aphrodite von Delos“, Marmorgruppe mit Aphrodite, Eros und Pan, um 100 v. Chr.). In der christlichen Ikonografie wurde sein Begleiter und Alter Ego, der bocksbeinige und behornte Satyr, zur Verkörperung des Teufels. Der ehemals positiv konnotierte Lustaspekt wurde zur sündhaften Wollust. Den eindeutig sündhaften Charakter verlor

Schäfer in Einklang mit der Natur ein zwar bescheidenes, jedoch glückliches Leben führten. Bis zum 18. Jahrhundert wurde diese Welt als Sehnsuchtsort hundertfach beschrieben, besungen und gemalt. Die Flucht in diese Gegenwelten bot indes einen Ausweg zum irdischen Schicksal und der im geistigen und moralischen Verfall verstandenen Gegenwart.

Das Grundmotiv eines solchen Sehnsuchtsortes bildet der *locus amoenus* (lat. *lieblicher Ort*)¹²³. Er stellt eine idealisierte Landschaft oder einen idyllischen Hort dar, in dem es keine Gesetze braucht, da Mensch und Tier ohne jegliche Qual, in absolutem Frieden und Harmonie, allein von dem, „was von der Natur geschenkt wird“, leben können. Dieses Motiv hat sich, wenn auch leicht abgeändert, über Jahrhunderte gehalten.

Ein Wandel vollzog sich von der durch die christliche Heilslehre inspirierten Sehnsucht nach dem *Goldenen Zeitalter* in den Paradies-Schilderungen¹²⁴, zu der Darstellung von Minnegärtlein¹²⁵, den Pastoralen der Renaissance hin zu der Hochblüte der

Pan erst wieder mit der Kunst der Renaissance in deren Rahmen verstärkt auf das antik-mythologische Figurenrepertoire zurückgegriffen wurde. Beliebte war u. a. das Motiv des Göttervater Zeus, welcher in der Figur des Satyrs die schlafende Antiope verführte (vgl. z. B. Anthony van Dycks „Jupiter und Antiope“, um 1620).

123 Gfrereis, Heike (Hrsg.), *Locus amoenus*, in: „Grundbegriffe der Literaturwissenschaft“, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar 1999, S. 117

124 Vgl. u. a. die Werke Lucas Cranachs d. Ä. „Das goldene Zeitalter“ (I und II um 1530), Hieronymus Boschs „Garten der Lüste“ (um 1500) oder Jan Brueghels „Adam und Eva im Garten Eden“ (um 1600).

125 „Der Rosenroman“ zählt zu den bekanntesten Romanen des 13. Jahrhunderts mit außerordentlicher Breitenwirkung bis ins 16. Jahrhundert. Begonnen wurde er von Guillaume de Lorris, fortgesetzt von Jean de Meun und beide Teile stehen sich in ihrer Auffassung von *Liebe* fast diametral gegenüber. Die ersten Verse von Lorris schildern einen Traum, indem einem Jüngling - nachdem er seine ritterliche Tugend unter Beweis gestellt hat - Eintritt in eben einen mit hohen Mauern umschlossenen, paradiesischen Garten gewährt wird. In ihm herrscht „der reine Liebeswille“, das *Goldene Zeitalter*. Er begegnet darin einer Reihe von allegorischen Figuren, die ihn an der Seite Amors (vergleichbar mit einer Initiation) in das *Geheimnis der Liebe* einweihen. Der erste Teil endet jedoch mit dem Sieg von Keuschheit, Angst und Scham über das Verlangen nach der Rosenknospe, die als erotisches Motiv und Zeichen der Jungfräulichkeit titelgebend im Zentrum der Erzählung steht. De Meuns Fortsetzung verdeutlicht unter anderem mit den von ihm neu hinzugefügten Allegorien *Falscher Anschein* und *Erzwungene Abstinenz* einen geistesgeschichtlichen Wendepunkt, der sich Mitte des 13. Jahrhunderts vollzogen hat. Während bei Lorris die Angebotete zwar unerreichbar, aber zumindest *als Ideal wirklich* gewesen war, schrieb Meun gegen jede „idealisierende und geistrealistische Auffassung von Liebe“. Auch die Rose wurde von de Meun schlussendlich gebrochen und damit sowohl christliche Mystik als auch die hohe Minne parodiert.

Schäferdichtungen in Barock und Rokoko, wo es zum „Schauplatz entfesselter Emotionen und Triebe“¹²⁶ avancierte. Dadurch, dass sich ab Ende des 15. Jahrhunderts das Augenmerk auf den Aspekt *Natur und Liebe*¹²⁷ verlagert hatte, kam darin die „Symbiose von Goldenem Zeitalter und arkadischer Welt unter dem typisch renaissancehaften Aspekt der Liebesfreiheit“¹²⁸ besonders stark zum Ausdruck. Der reale Ort Arkadien war längst zum „Abstraktum“, zur „gegenweltlichen Spiegelung“¹²⁹, zum „Ort der Selbstverwirklichung und der Liebesfreiheit“¹³⁰ und damit zu einer imaginären Welt moralischer und politischer Idealvorstellungen geworden. Was blieb war eine „rückwärtsgewandte Idee eines unübertrefflichen Glücks, das in der Vergangenheit genossen wurde, danach für immer unerreichbar und dennoch in der Erinnerung dauerhaft lebendig blieb: ein vom Tod beendetes vergangenes Glück.“¹³¹

War *Landschaft* in der bildenden Kunst bis zum 16. Jahrhundert rein als *Kulisse* gedacht, erfuhr sie durch das arkadische Motiv eine geistige Überhöhung. In der idealisierten Inszenierung zahlloser *loci amoeni*¹³², lieblicher Orte mit Bäumen, Wiesen, Gebüsch,

Vgl. de Lorriss, 1985

126 Vergeiner 2017, S. 73

127 Vgl. Endress 1991, S.30

128 Ebd., S. 78: Vor allem Jacopo Sannazaros „Arcadia“ (um 1480) trug einiges zur neuzeitlichen Verklärung des Hirtenlebens bei. Zu den bereits seit der Antike bestehenden Elementen fügte er die *Liebesfreiheit* als erotisches Moment hinzu. Noch stärker erfolgt die Betonung der *Liebesfreiheit* jedoch in Torquato Tassos „Aminta“ (1573). In der Pastorale über die *Liebe* zwischen dem Hirten *Aminta* und der Nymphe *Silvia* stellt sich Tasso gegen die restriktive Sexualmoral, beklagt den Verlust des *Goldenen Zeitalters*. Die bildliche Umsetzung des Motivs - u. a. in Francois Bouchers „Aminta kehrt in den Armen Silvias ins Leben zurück“ (1756) - kann durchaus, wie Vergeiner a. a. O., S. 28 konstatierte, „als Metapher für den Verfall des Menschen vom *edlen Wilden* zum *Kulturmenschen*“ gedeutet werden.

129 Vergeiner a. a. O., S. 26

130 Die *Liebesfreiheit als Naturrecht* verstand sich in erster Linie für den freien Mann, der in diesem Sinne seine Dominanz zum Ausdruck bringen konnte, wie er wollte. Vgl. Brown 1994, S. 61

131 Panofsky 1978 zit. n. Vergeiner a. a. O., S. 27

132 Die raumgreifende Verschränkung eines *locus amoenus* mit dessen Gegenstück dem *locus terribilis* in dem von Vergeiner wissenschaftlich untersuchten *Sacro Bosco* des Vicino Orsini verdeutlicht die Doppeldeutigkeit Arkadiens: Zum einen steht es in Verbindung mit dem Paradiesgedanken, dem *Goldenen Zeitalter*, ewiger Jugend, Schönheit, Frühling und Sommer. Zum anderen impliziert jener Paradiesgedanke auch das Wissen um Vergänglichkeit, und macht deutlich, das Leben und Tod, Eros und Thanatos stets miteinander verbunden sind.

Wasserstellen und antiken Ruinen konnte sich eine beständige Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies formieren. Dies mündete zugleich in einen Wandel tatsächlicher Naturbetrachtung: Die Landschaftsmalerei wurde zum eigenen Genre, das idyllisch-arkadische Stimmungsgemälde zum Wunschraum, Naturraum zur Fluchtstätte aus der verhassten Stadt.¹³³ Die sinnlich visuelle Manifestation davon findet sich unter anderem in den Werken Claude Lorrains und Nicolas Poussins. Vor allem in Poussins zweiter Fassung des Themas „Et in arcadia ego“¹³⁴ zeigt, wie sich das Motiv zu einer nostalgischen Sehnsucht und der Reflexion über die Vergänglichkeit allen irdischen Seins transformierte: „Jenes Bewußtsein, das sich mit der Erschaffung Arkadiens von der unbefriedigenden Gegenwart distanzierte, unternimmt nunmehr einen weiteren reflexiven Schritt, indem es zu seinem eigenen Geschöpf auf Distanz geht.“¹³⁵

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts schien das Motiv des *arkadischen Ideals* weitestgehend verblasst, die Sehnsucht nach *erotischer Unbefangenheit* setzte sich jedoch „mit visionärer, die Gegenwart weit überdauernder Kraft“¹³⁶ fort. Unter anderem erfuhr der neuzeitliche Topos der *Liebesfreiheit* im Sinne eines ungezwungenen Umgangs mit Erotik und Sexualität mit den Surrealisten¹³⁷¹³⁸ - allen voran Andre Breton und sein

133 Das in aristokratischen Kreisen der Renaissance aufkommenden Phänomen der Stadtflucht in der *Villeggiatura* veranschaulicht sehr gut, inwiefern es sich bei der Vorstellung des Landlebens doch mehr um eine idealisierte, aus der Kunstwelt entnommene Verklärung von Natur handelte. Vgl. Vergeiner a. a. O., S. 29

134 In der korrekten Übersetzung lautet der Titel in Bezug auf Vergänglichkeit und Tod: „Selbst in Arkadien gibt es mich“. Wie Panofsky darlegte, beruht die bis heute geläufige Übersetzung „Auch ich war in Arkadien“ auf einem grammatikalischen Irrtum, der aber „Et in arcadia ego“ zum geflügelten Wort werden ließ. Vgl. ebd.

135 Leuscher a. a. O., S. 13

136 Ebd., S. 15

137 Der Surrealismus wäre undenkbar ohne den Einfluss der Wissenschaften auf die Kunstproduktion – vor allem der für die damalige Zeit revolutionären Erkenntnisse der Psychoanalyse. Allen voran der Theoretiker des Surrealismus André Breton (1896-1966), welcher – selbst neurologischer Assistent – große Begeisterung für den Analytiker Sigmund Freud und insbesondere dessen *Traumdeutung* von 1899 und die Abhandlungen über das Unbewusste zeigte. Angelehnt an die assoziativen Prozesse innerhalb der Traumdeutungen sollte mit dem für den Surrealismus typischen Verfahren des *écriture automatique* dem Unbewussten ein Ventil geöffnet werden. In einer Art Trancezustand wurde dem Assoziationsfluss freier Lauf gelassen und alles aufgeschrieben ohne auf Syntax oder Sinnhaftigkeit als ordnende Prinzipien zu achten. Vgl. Kaltwasser 2000, S. 65ff

138 André Breton im „Manifest des Surrealismus“ (1924): „SURREALISMUS, Substantiv, m., reiner,

beharrlicher Glaube an die subversive Kraft der Liebe¹³⁹ - eine neuerliche Wende. Bei genauerer Betrachtung stellt sich jedoch heraus, dass, trotz der revolutionär gedachten Maxime Bretons *Liebe und Freiheit*, Erotik und Sexualität weiter in die Domäne der Männer fallen, während die (begehrende) Frau in erster Linie eine Irritation darstellt.¹⁴⁰

„Das Problem der Frau ist auf dieser Welt das wunderbarste und beunruhigendste. Und das insofern, als uns der Glaube dahin zurückführt, dessen ein unverdorbener Mensch fähig sein sollte. Ein Glaube nicht nur an die Revolution, sondern auch an die Liebe. Ich bestehe umso mehr auf diesem Punkt, als er mir die Ursache zu sein scheint für die meisten Antipathien, die man mir entgegenbringt. Ja, ich glaube immer schon, dass der Verzicht auf die Liebe eines der selten unsühnbaren Verbrechen darstellt. Da gibt sich einer als Revolutionär und möchte dennoch davon überzeugen, dass die Liebe im bürgerlichen Regime unmöglich ist: In Wahrheit wagt es fast niemand, offenen Auges sich dem großen Licht der Liebe zu stellen, worin sich zur sublimsten Belehrung des Menschen die bedrängenden Ideen von Heil und Verdammung des Geistes verschmelzen.“¹⁴¹

Spätestens mit den Hollywoodproduktionen¹⁴² wurde der Topos des *locus amoenus* zwar von seinen ungezügelten Aspekten befreit, dafür als Ort geheimer Liebesbekundungen wiederentdeckt. Nicht zuletzt spiegelt sich in den darin vermittelten romantischen Settings ein überkommenes Rollenverständnis und die Prüderie bürgerlicher Moralvorstellungen: Der *locus amoenus* transformiert sich „vom orgiastischen

psychischer Automatismus, durch welchen man, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf jede andere Weise, den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Vernunft-Kontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen. [...] ENZYKLOPÄDIE. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis heute vernachlässigter Assoziations-Formen, an die Allgewalt des Traums, an das absichtsfreie Spiel des Gedankens. Er zielt darauf hin, die anderen psychischen Mechanismen zu zerstören und ihre Stelle einzunehmen zur Lösung der wichtigsten Lebensprobleme.“ Onlineversion unter: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/surrealismus.htm> [Stand: 10.10.2019]

139 Siehe dazu Werke von André Breton wie „Nadja“, „Die kommunizierenden Röhren“ oder „L'Amour fou“, in der deutschen Übersetzung von Friedhelm Kemp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1975

140 Vgl. Pierre 1993

141 André Breton zitiert nach Bauschulte 2016, o. A.

142 Michael Stierstorfer untersucht hierzu vor allem, inwiefern die aus den antiken Vorlagen prototypisch geltenden Merkmale des *locus amoenus* in unterschiedlichen Reinszenierungen des antiken Herkules-Mythos eine Transformation erfuhren. Vgl. Stierstorfer 2016, S. 107-117

Stellidichein zum bürgerlichen Setting der Monogamie“¹⁴³, in welchem es weder Ekstase noch sexuelle Freizügigkeit gibt.

II.IV.II.Beflügelung eines Traums: Zur Entstehungsgeschichte moderner Liebesliteratur

Dass Menschen Geschichten (über die *Liebe*) erfinden, erzählen und niederschreiben, geht nicht zuletzt auf das Verlangen nach sinnstiftenden Orientierungshilfen zurück. Bereits Ursprungsmythen dienten als Erklärungen und Möglichkeiten der Welt- und Selbsterfahrung und boten Hilfestellung sowie Deutungsmuster. In Punkto *Liebe* ging es in archaischen Versionen aber weniger um eine konkrete Geschichte zweier Liebender, sondern um die exemplarische Darstellung von *Liebe* und *Eros* als objektives Phänomen. Archaische Mythen haben zwar heute einen Großteil ihrer Wirkungsmacht und Glaubwürdigkeit eingebüßt, trotzdem finden sich in modernen Erzählungen nach wie vor Bruchstücke davon.¹⁴⁴

Bereits in den Liebesgedichten des Alten Ägypten¹⁴⁵ galt *Liebe* als Heilmittel, das „das Leben erhellt und das Herz überfließen lässt in Freude und Glück“¹⁴⁶. *Liebe* als überbordende Lust und Freude wurde als integraler Bestandteil des Lebens dargestellt (- wenn auch stark verknüpft mit dem Götterglauben). Im Alten Rom setzte sich der

143 Ebd., S. 115

144 Ein Mythos ist eine Erzählung von anonymer, kollektiver Herkunft, welche ursprünglich mündlich überliefert wurde. Mythen gleichen Inhalts traten in ähnlicher Form in unterschiedlichen Kulturen nahezu zeitgleich auf. Bischof betrachtet Mythen in Analogie zu Organismen. Demnach verhielten sich Ideen, Glaubensinhalte und Verhaltensmuster wie Bausteine der menschlichen Grundstruktur: Sie bauten sich mit der Zeit immer weiter bis zur verbindlichen und festen Form auf, um dann aber auf Umwelteinflüsse reagieren zu können und sich gegebenen Falls wieder zu verändern. In Bezug auf die Überlieferung von Mythen hieße das, dass Inhalte bestimmter Erzählungen von Person zu Person weitergegeben würden, dabei den geografischen Gegebenheiten und dem psychischen Klima angepasst und im institutionellen Feld verarbeitet und gespeichert würden. Vgl. Bischof 2004, S. 77f

145 Eine Sammlung davon findet sich u. a. in Schrott, Raoul (Hrsg.), „Die Blüte des nackten Körpers, Liebesgedichte aus dem Alten Ägypten“, Carl Hanser Verlag, München 2010

146 Giddens 1993, S. 48

hellenistische Weg fort, für den die Überlegungen Platons wegbereitend waren.¹⁴⁷ Wie auch sämtliche nachfolgende Kulturen, die die frühe griechische Philosophie zum Vorbild nahmen, ließen sich auch die antiken, hellenistisch gebildeten Römer in ihrer Interpretation leiten: „Denn auch dort, wo eine wirkliche Liebe so genau wie nur möglich beschrieben wird, geschieht es doch immer in der Vorstellungswelt des gewohnten Ideals, mit dem technischen Rüstzeug der üblichen Liebesbegriffe und in der Stilisierung des literarischen Falles.“¹⁴⁸ Die Idee der römisch-hellenistischen Liebesfreiheit, genauso wie erste Spuren von Gleichberechtigung¹⁴⁹, sind deshalb so gut wie immer als Ausdruck männlichen Wunschdenkens und eines ebenso männlichen Publikums¹⁵⁰ zu interpretieren und nicht etwa als Indiz tatsächlicher gesellschaftlicher Umstände im Alten Rom.¹⁵¹

Im Gegensatz zur scheinbaren, römisch-hellenistischen Liebesfreiheit wurde in der höfischen Minne der Troubadours die *unerfüllte* und *unbefriedigte Liebe* zum zentralen Thema.¹⁵² Nicht zuletzt deshalb, weil im Kontext der Feudalkultur eine klare Abgrenzung von einer niveaulosen, obszönen und vulgären Lustbefriedigung und Triebhaftigkeit unabdingbar wurde. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht erforderte eine kategorische Verlagerung der Liebe ins Unwahrscheinliche: „Deshalb die

147 Vgl. Kapitel II.III.I

148 Huizinga 2015, S. 194

149 Vgl. dazu u. a. die Fresken und Mosaik Pompejis

150 Ovids Lehrgedicht „Ars Amatoria“ kann u. a. als Vorläufer moderner Ratgeberliteratur gesehen werden. In der heutigen Re-Lektüre wirkt es überraschend modern, wie er selbst als Lehrmeister in Sachen *Liebe* auftritt und dabei seine Ratschläge sowohl an Männer als auch an Frauen richtet. Das in lustvoller und partnerschaftlicher *Liebe* aufgehende Paar, an dem er sich maßgeblich orientiert, dürfte aber eher Illusion gewesen sein, bedenkt man die realen Gegebenheiten zu jener Zeit: In so gut wie allen Belangen stand die Frau unter der Dominanz des männlichen Geschlechts. Gleiches gilt für die erotischen Fresken und Mosaik aus archäologischen Funden Pompejis – auch die darin dargestellte Dominanz der Frau dürfte mehr Ausdruck erotischer Fantasien männlicher Urheberschaft sein, als Indiz einer gelebten Gleichberechtigung in der sexuellen Praxis. Dass sich die Frau in der sexuellen Praxis in eine dominante Stellung über den Mann begeben könnte, war aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung eigentlich undenkbar und die absolute Ausnahme. Vgl. Fridl 1996, S. 235f

151 Vgl. Angela 2014

152 Vgl. ebd., S. 169

Marginalisierung des Bezugs auf Sinnlichkeit, deshalb Idealisierung, Sublimierung, gebundene Form und erst dagegen sich wieder profilierende Freizügigkeiten.“¹⁵³

Genauso wie das alltägliche Leben von einem Regelwerk an Umgangsformen bestimmt war, folgte auch die hochstilisierte *Liebe* einem ganzen Katalog an Zeichen und Symbolen, die *Lieben*, *Werben* und *Leiden* wie nach einer Choreografie inszenierten. Die Welt erblühte als einziger symbolischer Zusammenhang und alles erfüllte eine bestimmte Funktion – Farbsymbolik, amouröse Gesellschaftsspiele, Minnedichtung und höfische Konversation.¹⁵⁴ Obwohl die ins Ideale übersteigerten ritterlichen Schwärmereien, die symbolisch überladenen Rosen-Allegorien und das schöne Spiel des höfischen Lebens angesichts der Lebensrealitäten im Mittelalter als „verlogen“ und unecht entlarvt und dem Spott Preis gegeben wurden, hielt sich ein idyllisches Lebensbild und das von ihr geprägte Ideal der *Liebe* bis weit über das Mittelalter hinaus.¹⁵⁵

Schließlich was das Ritterideal mit frömmelnder Tugendhaftigkeit, Schönheit und Heldenmut zu schwer belastet und die Fiktion von Treue und Ergebenheit stand in zu

153 Luhmann a. a. O., S. 50f: Als Kontrast zum höfischen Ideal bildete sich u. a. die *Dörperdichtung* heraus. Der *Dörper* (als Pendant zum altfranzösischen *vilain*) galt als gegenhöfischer Typus, als „Provinzler“ und Gegensatz zu der Kultiviertheit, der Bildung und der Schönheit der adligen Kultur. Vor allem Neidhart von Reuenthal prägte den Begriff. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts galt seine Dichtkunst nahezu als revolutionär, als er die Figur des werbenden Ritters mit der des Bauern ausgetauscht hatte, der sodann in Konkurrenz zu einem Landadeligen um die Gunst eines *frouwelin* warb. Vgl. ebenso Ehrisman 1995, S. 50ff

154 Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts scheint in der frühen deutschen Minnekultur die Rollenverteilung noch nicht fixiert und selbst sexuelle Erfüllung wurde mitunter noch relativ unverhüllt thematisiert. Erst mit dem größer werdenden Einfluss der französischen Dichtkunst auf die *hohe Minne* wurde der Dame verbindlich die Rolle der „Entsagenden“ und dem Sänger die des „vergeblich Begehrenden“ zugewiesen. Einer der ersten der bemüht war, sich mehr an den tatsächlichen Lebensrealitäten zu orientieren und die Minnedichtung aus ihrem starren Regelwerk zu befreien, war Walther von der Vogelweide. In seinen „Mädchenliedern“ bestand Liebe nicht mehr im Verzicht, sondern galt als Mittel zu einer *seelischen* und *sexuellen* Erfüllung – von Mann und Frau. Mit einer volksliedhaft anmutenden Liebeslyrik ebnete er den Weg für den Einzug der *niederer Minne*. Vgl. Kramp 1988, S. 128ff

155 Darüber hinaus hat die ritterliche Kultur des Mittelalters die Vorstellung vom starken Mann, der die schwache Frau nur durch Tugendhaftigkeit und Heldenmut erobern kann, bis heute dermaßen geprägt, dass Anleihen davon nach wie vor in Westernromanen bis hin zu Hollywood-Blogbustern zu finden sind. Vgl. ebd., S. 214f

starkem Kontrast zu den realen Bedingungen von Partnerschaft und Ehe. Die *amour courtois* konnte sich hingegen in all ihrer Pracht entfalten. Die darin bereitgestellte verfeinerte Konversation, die spielerischen Elemente und ihre literarische Kunstform boten einen willkommenen Gegenentwurf zu der von politischem und ökonomischem Kalkül geprägten Realität von Vermählungen zweier auf die Vermehrung von Geld und Macht bedachter Familien.¹⁵⁶

Von der höfischen Minne über die Galanterie des Barocks vollzog sich ab dem 18. Jahrhundert allmählich ein Wandel zur *romantischen Liebe*. Das aufstrebende Bürgertum versuchte sich vom exzessiven Lebensstil der adeligen Gesellschaft abzugrenzen und gleichzeitig eigene Sehnsüchte zu artikulieren - ohne jedoch gegen die strengen Moralvorstellungen zu verstoßen. Die literarische Fiktion der *romantischen Empfindsamkeit* ermöglichte, „romantische Gefühle der *Liebe* zu einem Anderen in sich selbst zu entdecken, auszudrücken und zu kommunizieren“. ¹⁵⁷ Während der frühromantische Liebesdiskurs noch durchaus von einer rebellischen Haltung – vor allem gegenüber Kapitalismus und Industrialisierung - geprägt war und sich mit anarchischer Leidenschaft äußerte, beflügelte die neue „Sprache der Innerlichkeit“¹⁵⁸ der Romane vornehmlich die Tagträumereien der weiblichen Leserschaft. Sie erkannte darin nicht zuletzt eine willkommene Ersatzbefriedigung, einen virtuellen Gegenentwurf zum nicht ganz so vom Glück geprägten Alltag.

Ein Großteil der heute medial vermittelten Bilder ist nach wie vor von einer romantisch-verklärten Vorstellung von *Liebe* geprägt, in der sich das dyadisch gedachte Paar und die Ehe als „Hafen der Glückseligkeit“ immer wieder als Idealbild abzeichnen. Auch bedingungslose Treue, geistig-seelische Verschmelzung, Sinnlichkeit und Hingabe werden dem Ideal eingeschrieben. Was Helga Arendt über die Widersprüchlichkeit des

¹⁵⁶ Vgl. Brackert a. a. O., S. 289

¹⁵⁷ Sieder a. a. O., S. 5

¹⁵⁸ Ebd., S. 5

romantischen Ideals um 1900 verfasste, kann ohne weiteres auf den Mainstream der westlichen Gesellschaft von heute übertragen werden:

„So sollte die Liebe zum Beispiel höchste Leidenschaft sein, aber doch gleichzeitig ein dauerndes Glück darstellen. Das Individuum wollte einerseits größtmögliche Freiheit für die Entfaltung des Ich, andererseits bestand die Forderung, daß der einzelne ganz in der Welt des Du aufgehen solle. Man wollte tugendsam sein und gleichzeitig in sexuellen Genüssen schwelgen, man wollte spontan sein und gleichzeitig die eigenen Gefühle reflektieren.“¹⁵⁹

Was die Ideenlieferanten seit dem 19. Jahrhundert neben dem Triumph romantischer *Liebe* aber ebenso oft erzählen, ist der Konflikt¹⁶⁰, der sich aus der Unvereinbarkeit von Leidenschaft und dauerhafter Liebesbeziehung ergibt.¹⁶¹

II.IV.III. *Liebe* und Eros im Märchen

Seit jeher spiegelt sich auch in Märchen eine ontologische Liebessehnsucht und Eros nimmt eine zentrale Stellung ein. Dass die meisten heute bekannten europäischen Märchen aber nur - wenn überhaupt - durch eine recht sublimen Art von Erotik bestechen und selbst Worte der erotischen Zärtlichkeit so gut wie nie zu finden sind, ist vor allem der Zensur des 19. Jahrhunderts geschuldet.¹⁶² Während in anderen Kulturen fantastische Geschichten durchaus von Erotik geprägt sein durften¹⁶³, beschränkte sich im christlichen Europa die Schilderung körperlichen Begehrens weitestgehend auf

¹⁵⁹ Arend 1993, S. 23

¹⁶⁰ U. a. bedienen der von Emmy von Rhoden verfasste Roman „Der Trotzkopf“ (1885) und seine Folgebände sämtliche Klischees „idealer“ Frauenbilder. Vor allem aber kreisen die Geschichten um das „aufmüpfige“ Mädchen Ilse, das im Laufe ihres Lebens lernen muss, was es heißt, seine Leidenschaften in Zaum zu halten und sich als sittsame Ehefrau dem eigenen Mann zu fügen.

¹⁶¹ Vgl. Sieder a. a. O., S. 8

¹⁶² Vgl. Röhrich 1988, S. 20

¹⁶³ Vgl. u. a. die Erzählungen aus „Tausendundeine Nacht“ (erste originalgetreue Übersetzung von Richard Francis Burton „The Book of the Thousand Nights and a Night“, 1888). Onlineversion unter: <http://www.public-library.uk/ebooks/97/29.pdf> [Stand 19.01.2020]

Volksmärchen und erotische Folkloren, die der Fantasie des einfachen Volkes entsprangen.¹⁶⁴

Die Unterdrückung von Sexualität, genauso wie die Offenbarung erotischer Sehnsüchte waren und sind wesentlich davon abhängig, welcher Zeitstil und welche Moralauffassung die Gesellschaft prägen. Noch erhaltene Zeugnisse einer ehemals recht lebendigen Erzählkultur verdeutlichen, dass ältere Fassungen heute noch bekannter Märchen eindeutig erotischen Charakter hatten. Das heißt aber, sie waren nicht für Kinderohren bestimmt, sondern sollten Erwachsene unterhalten und zur Diskussion anregen.^{165 166} Vor allem sogenannte „Zotenmärchen“, die in erster Linie in Männergesellschaften kursierten, sind Spiegel vornehmlich männlicher Fantasien und gleichzeitig Abbild der herrschenden sozialen Norm einer Zeit, in der es eine klare Vorstellung von weiblichen und männlichen Rollenbildern gab.¹⁶⁷ Erst als sich im 19. Jahrhundert dem Kind mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde und das Märchen¹⁶⁸ buchfähig geworden war,

164 Erotische Folklore, wie z. B. in Heiratsliedern, war sowohl Abbild als auch Wunschbild sexueller Scham- und Toleranzgrenzen. Genauso wie die direkte Zurschaustellung gibt es auch die verhüllende Erotik. Es sollte daher nicht vorschnell angenommen werden, dass diese Geschichten immer derb und vulgär sein mussten, obwohl davon auszugehen ist, dass der ländliche Teil der Bevölkerung wenig bis gar keinen Bezug zum aristokratisch-verspielten Liebesreigen hatte. Erotische Folklore beschränkte sich auch nicht auf die bäuerliche Gesellschaft, sondern fand im Rahmen von Erzähl- und Singgelegenheiten Anklang quer durch sämtliche soziale Milieus, Alters- und Geschlechtergruppen. Vgl. ebd., S. 46f

165 In einigen rätomanischen Gebieten hielten sich derartige Erzählgemeinschaften sogar bis zum ersten Weltkrieg. Vgl. Janning/Gobyn 1988, S. 6

166 Hopfgartner erforschte auf Grundlage des 2003 erschienen Mangas „Tokyo Akazukim – Tokyo Red Hood“ von Benkyo Tamaoki ausführlich das Motiv des kleinen Mädchens namens *Rotkäppchen*. Den meisten Europäern ist das Märchen nur in einer Version der Gebrüder Grimm aus dem Jahre 1812 bekannt, in der am Ende der Jäger Großmutter und Rotkäppchen zu Hilfe kommt und der böse Wolf mit einem Bauch voll Steine sein klägliches Ende findet. In der ursprünglichen Fassung, „Le petit chaperon rouge“ von Charles Perrault (1697), sind dahingegen noch zahlreiche sexuelle Anspielungen zu finden, die in Form einer moralisierenden Fabel warnend vor dem Wolf als Verführer und neben der Unterhaltung in erster Linie abschreckend wirken sollte. Vgl. Hopfgartner 2018

167 Boccaccios zusammengetragene Sammlung von Geschichten, Fabeln und Parabeln aus der Renaissance sind Zeugnis davon, wenn es heißt: „Und wer wird wohl leugnen, daß es richtiger ist, diesen Trost, wie wenig oder wieviel er bedeuten mag, den holden Damen als den Männern zu spenden? Sie tragen voll Furcht und Scham die Liebesflammen im zarten Busen verborgen, und wieviel größere Gewalt geheime Glutten haben als offenbare, das Wissen die, welche es erfahren.“ Boccaccio in der Übertragung von Karl Witte 2012, S. 8

168 Zu den wohl bekanntesten Märchensammlungen zählt die der Brüder Wilhelm und Jacob Grimm. Die handschriftliche Urfassung erschien 1810, die erste offizielle Ausgabe 1812. Mit jeder neuen

arbeitete man die Texte den zunehmend pruden Vorstellungen kindgerecht um:¹⁶⁹ Alles Anrühige wurde gestrichen oder so umgedichtet, dass die Kinder keinen Schaden nahmen – und vor allem, dass deren Sexualität keinesfalls geweckt wurde.

Auch heute noch erlauben Märchen eine „Projektion unserer Fantasmen auf die angebotenen Figurenkonstellationen“¹⁷⁰. Sie regen zu Tagträumen an, schaffen einen Ausgleich zu seelischen Spannungen, erlauben Autonomiegefühle, die im wahren Leben nicht vorhanden sein dürften und sie bieten - zumindest im Geiste - Lösungsvorschläge an, für die es in der Realität wenig bis keine Aussicht auf Erfüllung gibt.¹⁷¹ Nach wie vor kann die eine oder andere märchenhafte Erzählung als „Lehrbuch des Lebens“ betrachtet werden, das innerhalb eines ansonsten instabilen Wahrnehmungsraumes für Rückhalt sorgt.¹⁷²

Veröffentlichung wurden die Texte weiterbearbeitet und so war bereits im Zuge des zweiten Bandes alles für Kinder ungeeignet Erscheinende, Anstößige und als sexuell Empfundene gestrichen oder umformuliert worden: „Daher ist das erste Buch ganz umgearbeitet, das Unvollständige ergänzt, manches einfacher und reiner erzählt [...] Es ist noch einmal geprüft, was verdächtig erschien [...]“. Wilhelm Grimm, *Vorrede*, Cassel am 3ten Julius 1819, In: Rölleke 2014, o. S.

169 Hopfgartner a. a. O., S. 22: „Im Zuge des bürgerlichen Sozialisierungsprozesses des 19. Jahrhunderts sollte es den Idealen des aufsteigenden Biedermeier entsprechen: Anpasstheit, Häuslichkeit und Rückzug ins Private, das Bändigen der Leidenschaften und der höheren Liebe.“

170 Janning/Gobyn a. a. O., S. 9

171 Vgl. Bischof a. a. O., S. 457

172 Kast geht aus psychotherapeutischer Sicht u. a. davon aus, dass Märchenpaare und deren Entwicklung im Laufe der Geschichte Beziehungsfantasien spiegeln und daher auch paartherapeutische Hilfestellung anbieten können. Vgl. Kast 1985, S. 8f

III Janosch

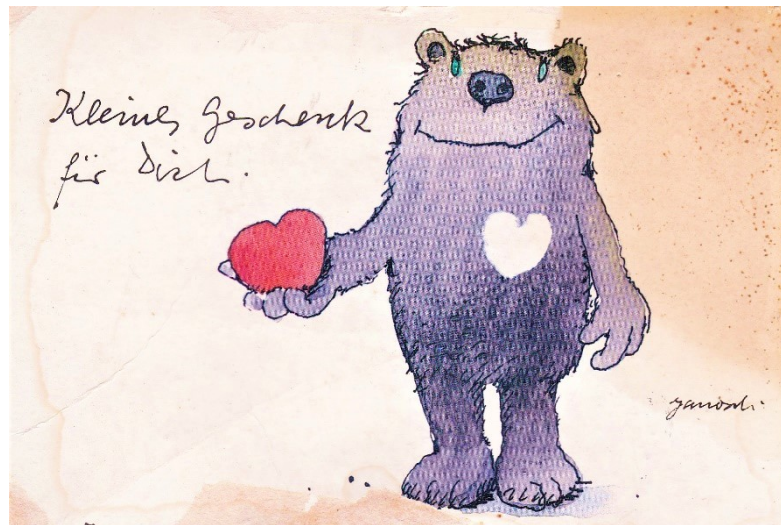


Abb. 2: Postkarte mit *Janosch*-Motiv

Wie einleitend bereits erwähnt wurde, ist *Janosch* einer der bekanntesten Kinderbuchautoren und -illustratoren im deutschsprachigen Raum. Sein wahrscheinlich größter Erfolg ist die Geschichte „Oh wie schön ist Panama“ (1978), mit der er weltweit berühmt wurde und zahlreiche Auszeichnungen und Ehrungen verliehen bekam.¹⁷³ Ab den 1980ern ist aber nicht nur seine Fangemeinde kontinuierlich angewachsen, sondern der Name *Janosch* gleichzeitig zur Marke avanciert.

Die schier unglaubliche Palette an Merchandising-Produkten reicht heute weit über Postkarten, Briefmarken, Bettwäsche, Sonnencreme, Zahnpasta und Leberwurst hinaus.

173 U. a. wurden ihm der deutsche (1979) und der französische Jugendbuchpreis, das Bundesverdienstkreuz (1993), den Prix Danube (1981), den Silbernen Griffel (niederländischer Literaturpreis, 1984), 2 mal der Silbernen Pinsel (1983/1987), die Goldene Plakette der Biennale der Illustratoren Bratislava (1979) verliehen. Darüber hinaus verlieh der Präsident von Panama *Janosch* den Orden Manuel Amador Guerrerros für besondere Verdienste, die sich der Autor mit der „Werbekampagne“ für das Land erworben hatte.

Es scheint, als gäbe es kein Produkt, das nicht mit einem kleinen *Janosch*-Motiv aufgewertet (und verteuert) werden könnte.¹⁷⁴

Janosch gilt allgemein wegen seiner niedlichen Figuren rein als Kinderbuchautor und -illustrator, was jedoch nur einen Bruchteil seiner künstlerischen Tätigkeit darstellt.¹⁷⁵ Mittlerweile umfasst sein Œuvre neben unzähligen¹⁷⁶ Kinder- und Erwachsenenbüchern über 10.000 künstlerische Arbeiten – angefangen von Zeichnungen, Aquarellen, Gemälden und Radierungen, bis hin zu Skulpturen und Theaterproduktionen.

174 Sogar Condor warb 2013 mithilfe der prominenten Kinderbuch-Figuren *Janoschs* für die Spendenaktion „Ein Herz für Kinder“. Siehe dazu: <https://www.airliners.de/neuer-logojet-vorgestellt-condor-boeing-hebt-mit-janosch-ab/29999> [Stand 20.2.2020]

175 Der vorliegenden Arbeit ging eine Feldforschung voraus (im Zeitraum von Dez. 2018 – Juli 2019). Befragt wurden 20 Erwachsene (im Alter zw. 20 und 60 Jahren) und 7 Kinder (im Alter von 4 – 11 Jahren) vornehmlich aus dem Bekanntenkreis der Autorin. Eine Zusammenfassung davon wird hier nur stark verkürzt und anonymisiert wiedergegeben. Gleich vorweg: Die Redefreudigkeit der Kinder hielt sich sehr in Grenzen, Einzig ließ sich ihnen entlocken, dass ihnen Geschichten wie „Panama“ (1979), „Komm, wir finden einen Schatz“ oder „Komm nach Iglau, Krokodil /Löwe spring“ (1999) „eben gefallen“. Was hingegen die Befragung der Erwachsenen deutlich zeigte, ist, dass *Janosch* zwar vielen – egal welchen Alters – ein Begriff ist, die meisten mit dem Namen jedoch rein Geschichten über die Freundschaft von *Tiger* und *Bär* verbinden, oder nur die *Tigerente* kennen. Mit den Kindergeschichten verbinden die meisten neben Freundschaft, Witz, Niedlichkeit, Fantasie und Buntheit. Für die meisten stellen die Liebenswürdigkeit der Figuren, der idyllische Rahmen, in den die fantastischen Geschichten eingebettet sind und der „Witz“ dahinter die wichtigsten Gründe dafür dar, *Janoschs* Bücher weiterzuempfehlen. Da sich aber mit Ausnahmen von vier Personen (– alle Jahrgang um 1980) keiner an Details der Geschichten erinnern konnte, liegt der Verdacht nahe, dass in der *Janosch*-Begeisterung auch ein Hauch von Nostalgie mitschwingt. Vor allem die Generation der 1980er hat entweder selbst *Janosch*-Kinderbücher besessen oder ab und zu *Janoschs Traumstunde* im Fernsehen gesehen. Diese Generation ist es auch, die die Kinderbücher am ehesten den eigenen Kindern vorlesen bzw. zum Selber-Lesen geben würde bzw. bereits gegeben hat. Die Nachfrage in Wiener Buchläden und Städtischen Büchereien über den Verkauf bzw. Verleih von *Janosch*-Büchern bekräftigt diese Annahme zusätzlich. Ein viel geringer Prozentsatz der interviewten Personen kannte zudem seine Illustrationen im ZEITmagazin oder wusste von seinen Tätigkeiten als Autor von Erwachsenenbüchern und freischaffender Künstler.

176 Pech 1995, S. 563: Wie viele Bücher er tatsächlich verfasst hat, lässt sich nicht so einfach sagen: Nach *Janoschs* Einschätzung existieren „über 300 Bücher in Deutsch, von den meisten mindestens 5 Fremdsprachen“, die *Janosch* Gesellschaft wiederum spricht von um die hundert Exemplaren, die in mehr als 40 Sprachen übersetzt wurden. Darüber hinaus verteilten sich nach Pech zu urteilen Mitte der 1990er mindestens 18 Lizenzausgaben vornehmlich auf Länder Europas, aber auch Asiens und der USA. Siehe dazu: „Liste der häufigsten Fragen zu Janosch“, verfasst von der *Janosch* Gesellschaft e. V., URL: <https://janosch-gesellschaft.de/de/footer/faq/> [Stand 30.5.2019]

Darüber hinaus illustrierte er unter anderem Geschichten von Marquis de Sade¹⁷⁷, Gedichte von Charles Bukowski¹⁷⁸ oder lieferte Textbeiträge wie in „Das große Buch vom Schabernack“¹⁷⁹, das er gemeinsam mit Tomi Ungerer herausgab.

Janosch hat viele Gesichter, seine Kunst besitzt mittlerweile Kultstatus. Letzteres zeigt sich nicht zuletzt in der von 2013 bis Ende 2019 wöchentlich im ZEITmagazin¹⁸⁰ abgedruckten Kolumne. In dieser beantwortete „Herr Janosch“ von der ZEIT-Redaktion und Lesern der ZEIT gestellte Fragen zu „Gott und der Welt“ in Text und Bild - mal ironisch-spöttisch, mal absurd verdreht, gleichsam dem Hedonismus frönend in subversiv-philosophischen Manier.

In meiner Auseinandersetzung mit dem Künstler *Janosch* bin ich maßgeblich von der Annahme geleitet, dass Autor und Werk eng miteinander verbunden sind. Das heißt, dass sowohl in seinen Kinderbüchern, der Kolumne im ZEITmagazin als auch in freien künstlerischen Arbeiten stets Bezüge zu seiner Biografie hergestellt werden und



Abb. 3-5: *Janosch*-Illustrationen zu Marquis de Sades „Erzählungen und Schwänke“

177 Marquis de Sade, „Erzählungen und Schwänke eines provenzalischen Troubadours aus dem XVIII. Jahrhundert oder Der Französische Boccaccio“, mit 7 Radierungen von Janosch, Merlin Verlag, Giefkendorf 1980

178 Charles Bukowski, „Verdammter Bukowski“, 22 Farbradierungen zu 21 Gedichten zu Charles Bukowski, Merlin-Verlag, Giefkendorf 1984

179 *Janosch*, „Das große Buch vom Schabernack“, 333 lustige Bilder von Tomi Ungerer mit frechen Versen von *Janosch*, Diogenes Verlag, Zürich 1990

180 Seit 1970 bildet das ZEIT-Magazin die farbig gedruckte Zeitschriftenbeilage vom deutschen Wochenblatt DIE ZEIT (herausgegeben seit 1946 vom ZEIT-Verlag Bucerius, Hamburg). Am 25.12.2019 erschien darin die letzte Kolumne von *Janosch*.

Fragen zu Identität, eigenen Träumen, Ängsten und unerfüllten Sehnsüchten miteinfließen. Am deutlichsten zeigt sich dies, sobald man sich etwas näher mit dem Menschen hinter dem Synonym *Janosch* beschäftigt.

III.I. Zur Biografie von Horst Eckert alias *Janosch*

Horst Eckert, geboren am 11. März 1931 in Oberschlesischen, dem heutigen Grenzgebiet zwischen Deutschland und Polen, verbrachte seine ersten Kindheitsjahre zusammen mit den Großeltern mütterlicherseits in einer kleinen Bergarbeiterwohnung der Grubensiedlung Hindenburg-Porembo. Die Zeit in der Steinkohlegrubensiedlung verglich er gegenüber seiner Biografin Angela Bajorek¹⁸¹ mit dem Leben im „Wilden Westen“¹⁸²: „(...) eine Mischung der Kulturen und Temperamente voller oft zwielichtiger Charaktere“¹⁸³, die meisten davon dem Katholizismus verschrieben.¹⁸⁴

Innerhalb der eigenen Familie erfuhr das ständig kränkelnde Kind Demütigungen und Gewalt, die aus heutiger Sicht dramatisch gewesen sein dürften. Seinen Vater beschrieb *Janosch* selbst als einen im Grunde schwachen Mann, der immer lieber auf der „Seite der Sieger“ stehen wollte und deshalb auch seinen Sohn nach dem SA-Sturmführer Horst Wessel benannt hatte.¹⁸⁵ Die eigenen Schwächen habe der Vater durch Übertreibung zu kompensieren versucht: Er rauchte zu viel, trank zu viel, lachte zu laut, brüllte zu laut. Seine Mutter sei eine bigotte, von einem Leben wie Zarah Leanders träumende und auf „blödsinnige Art“¹⁸⁶ fürsorgliche Mutter gewesen. Auch von ihr wurde er geschlagen und beschimpft. In „Die Lebensreise des Herrn Janosch“¹⁸⁷ bezeichnete er diese Art der

181 Bajorek, Angela, „Wer fast nichts braucht, hat alles.“, Ullstein Verlag, Berlin 2016

182 Ebd., S. 23, 27

183 Ebd.

184 Vgl. ebd., S. 24

185 Vgl. ebd., S. 20f

186 Ebd., S. 119

187 *Janosch* im Gespräch mit Joachim Lang, in: „Da, wo ich bin, ist Panama – Die Lebensreise des Herrn

Drangsalierung - nicht ohne sarkastischen Unterton - als Teil der „polnischen Folklore“¹⁸⁸. Es sei, so *Janosch*, eben normal gewesen, Kinder wie Haustiere zu behandeln. Seine engste „Vertrauensperson“ sah der Junge im Großvater, dem Vater seiner Mutter - auch wenn der kettenrauchende Verzweiflungstrinker in seinem ganzen Leben angeblich nur diesen einen Satz zu ihm gesprochen hätte: „Wenn man sich das alles so richtig überlegt, hat das ganze Überleben gar keinen Zweck.“¹⁸⁹

Am allerschlimmsten wäre aber die ständige „Bedrohung von oben“¹⁹⁰ gewesen: Die Angst vor Gott - und dem damit einhergehenden katholischen Diktum des „sündigen Fleisches“, das ihm als Kind beständig eingetrichtert wurde. Alles was die Kirche gepredigt hatte auch noch geglaubt zu haben, nehme er sich heute noch übel. Rückblickend zählt er seine Kinderjahre zur schrecklichsten Zeit seines Lebens - Alpträume davon sollten ihn bis ins Erwachsenenalter begleiten.

1949, nachdem die Eckerts sowohl die Kriegswirren der Nazis als auch die russische Besatzung überstanden hatten, übersiedelten die Eltern mit ihren zwei Söhnen¹⁹¹ nach Bad Zwischenhahn in der Nähe von Oldenburg. Horst, bereits 18-jährig, konnte zu jener Zeit weder Abitur noch eine abgeschlossene Ausbildung nachweisen (- einmal abgesehen von einer abgebrochenen Schlosserlehre). Bereits als Dreijähriger habe er jedoch davon geträumt, Maler zu werden. Seit jeher liebte er Farben, vor allem Gold, Silber, Rosa und Rot - geprägt von der ‘Rummelbudenkultur’¹⁹² seiner vermeintlichen

Janosch“, Dokumentarfilm, Regie Joachim A. Lang, SWR Südwestrundfunk 2011

188 Ebd.

189 Ebd.

190 Ebd.

191 Während der Vater Johann im Krieg war, bekam Hildegard Eckert noch ein zweites Kind. *Janosch* sprach nie viel über seinen Bruder Christian und wenn, ließ er selten ein gutes Haar an ihm: „Er war und ist ein armer Hund.“ Vgl. Bajorek a. a. O., S. 117ff, hier S. 119.

192 Ebd., S. 81

Taufpatin. Die „Karriere im Westen“ begann er jedoch einstweilig als Eisverkäufer¹⁹³, arbeitete als Maschinenreiniger einer Baumwollspinnerei oder auch als Nachtwächter.

In Richtung einer „Künstlerkarriere“ wies erstmals der Lehrgang zum Musterzeichner in der Textilfachschule Krefeld. Der Lehrer, der ihn im Rahmen dieser Ausbildung sehr beeinflusst und ihm das Zeichnen beigebracht hatte, war Gerhard Kadow, ein ehemaliger Schüler von Paul Klee. *Janosch* rückblickend über seinen Lehrer: „Kadow lehrte viel über Klee, ich konnte Klee nicht begreifen, er schien mir ein Kritzler zu sein, und ich brauchte fast zehn Jahre, um ihn dann über alles zu verehren.“¹⁹⁴

Sein Freiheitsdrang führte den jungen Künstler quer durch Europa. Auf diesen Reisen wurde nicht nur sein Hunger nach Freiheit, sondern auch die Suche nach Lebens-Kunst und Inspiration gestillt: Seine bevorzugten Reiseziele waren Paris, St. Tropez, Ibiza, La Gomera und Teneriffa – auf letzterer Insel hat *Janosch* seit 1980 seinen Lebensmittelpunkt. Neben der Entdeckung des französisch geprägten Lebensgefühls des *Savoir-vivre*, der Kunst zu leben, zu feiern und zu genießen, waren auch seine Erfahrungen mit Frauen prägend. Glaubt man *Janoschs* Erzählungen, seien diese zwar oft – wofür er seinen „polnischen Mangel an Charme“¹⁹⁵ verantwortlich machte – ein sehr einseitiges Unterfangen gewesen sein, aber: „Im Grunde war ich wahrscheinlich immer auf der Suche nach einer Frau, die sich mir hingäbe.“¹⁹⁶

Mit ebensolcher Zurückweisung verbunden wie die Liebesangelegenheiten, war der Versuch 1953 an der Hochschule der Bildenden Künste in München Malerei zu studieren. Nach mehreren „aus Mitleid“¹⁹⁷ gewährten Probeseimestern sei dem Studenten Eckert schließlich geraten worden, sich auf Grund von „Unbegabung“¹⁹⁸

193 Vgl. ebd., S. 120

194 *Janosch*, „Biografische Stationen eines Lebenskünstlers“, Janosch Gesellschaft e. V, Kellinghusen, URL: <https://janosch-gesellschaft.de/de/leben/biografie/> [Stand 16.6.2019]

195 Bajorek a. a. O., S. 128

196 Ebd., S. 126

197 *Janosch* im Gespräch mit Joachim Lang, In: Lang a. a. O.

198 Ebd.

besser etwas anderes zu suchen. Ein maßgebliches Ausschlusskriterium (für das großteils konservativ geprägte Komitee) lag darin, dass er ein Selbstporträts mit nackter Frau vorlegte, das wohl als zu obszön empfunden wurde. Gerade dieses Sujet sollte später in der Kunst *Janoschs* immer öfter auftauchen. Der Künstler rückblickend: „Es war nicht im Sinne des Professors Ernst Geitlinger. Er malte abstrakt, ich sollte auch abstrakt malen. Gegenstandslos. Es gibt nur wenige gegenstandslose Frauen. Nackte Frauen habe ich damals noch nicht abstrakt verstanden. (...) Ein Bild soll ja Freude bereiten, und nackte Frauen sind eine Freude.“^{199 200}

Was folgte waren Jahre als erfolgloser Künstler und Bohemien, der sein Geld mit Gelegenheitsjobs verdiente. *Janosch* spielte auch mit dem Gedanken, in die Schriftstellerei zu wechseln - erste Erfolge in diesem Fach hatte er bereits mit den seit 1956 publizierten und teilweise illustrierten Publikationen für das Feuilleton zu verbuchen. Unter anderem schrieb er für Blätter wie *DIE ZEIT*, *Pardon* oder auch die *Süddeutsche Zeitung*. Nach der Begegnung mit dem Verleger Georg Lentz wechselte *Janosch* schließlich ins Fach der Kinderliteratur. Lentz soll Horst Eckert geraten haben, sein erstes Buch so zu gestalten, dass „die Kinderbuchtanten erschrecken“²⁰¹. Als Anzahlung dafür gab es eine halbe Flasche Weinbrand.

Nachdem die Flasche leer war, war auch sein erstes kinderliterarisches Werk fertig.²⁰² Mit einer Auflage von 100 Stück, von denen angeblich nur 15 verkauft wurden, war sein

199 *Janosch* zit. n. Bajorek a. a. O., S. 132

200 Ernst Geitlinger (1895-1972), Maler, Wegbereiter der abstrakten Malerei in Deutschland und ab 1951 Professor für Malerei und Grafik mit abstrakt-konstruktivem Schwerpunkt an der Akademie der Bildenden Künste, München, Mitbegründer der dort ansässigen Künstlervereinigung Neue Gruppe; Während des Nationalsozialismus galt seine Kunst als entartet und er bekam Arbeits- und Ausstellungsverbot. Nichtsdestotrotz arbeitete er weiter, u. a. um sich mit seiner Kunst eine fantastisch heitere Gegenwelt zu schaffen. So entstanden Werke wie „Rosenmontag“ (1946) oder „Zirkus“ (1949), die in ihrer Poesie durchaus an Arbeiten Paul Klees oder Marc Chagalls erinnern. Vgl. Gutbrod, Helga; Ernst Geitlinger Gesellschaft; et al. (Hrsg.), „Ernst Geitlinger 1895-1972: Leben und Werk“, Verlag St. Johann, München 2006

201 Bajorek a. a. O., S. 132

202 Es ist kein Geheimnis, dass *Janosch* vor allem während seiner Zeit am Ammersee in relativer Abgeschiedenheit, weit weg vom Treiben der pulsierenden Stadt München, dem Alkohol nicht abgeneigt war. Dieser diente ihm nicht nur als Mittel gegen chronische Schmerzen, sondern sollte

Erstlingswerk „Die Geschichte von Valek dem Pferd“ aber nicht besonders erfolgreich. Die Illustrationen dazu ließen aber bereits jenen unbeholfen wirkenden, an Kinderzeichnungen erinnernden Stil erkennen, der später das Markenzeichen des Künstlers *Janosch* werden sollte.²⁰³

III.II. *Janoschs* Kinderbücher - zwischen literar-ästhetischer Kunst und massenmedialer Verwertung

Von den zahlreichen, in Greifenberg am Ammersee in teilweise aberwitzigem Tempo entstandenen Kinderbüchern, sollte zwanzig Jahre lang keines zum erhofften Erfolg führen. Dementsprechend klingt es fast wie „Ironie des Schicksals“, dass das aus der Trotzhaltung gegenüber dem ihm entgegengebrachten Unverständnis als „Kitschbuch“ konzipierte „Oh wie schön ist Panama“ (1978) zum internationalen Durchbruch verhelfen sollte. Mehr noch wurde es Fluch und Segen zugleich: 1979, ein Jahr nach der Erstveröffentlichung erhielt der Autor dafür den Deutschen Jugendbuchpreis, kurz darauf wurde davon ein Trickfilm produziert. Ab 1986 startete im deutschen Fernsehen eine ganze Sendereihe seiner Kindergeschichten im Rahmen von „Janoschs Traumstunde“²⁰⁴. Koproduziert wurde diese von deutschen, französischen, holländischen, schwedischen und dänischen Fernsehsendern und wurde in den Folgejahren zusätzlich in zahlreiche Länder verkauft. Die Nachfragen von „angeblich so

auch für Inspiration sorgen. Mit 49 wäre er aufgrund des exzessiven Alkoholkonsums beinahe gestorben, seine Bücher hätten sich dafür angeblich fast von selbst geschrieben. Janosch dazu gegenüber seiner Biografin: „Für Cholonek brauchte ich 41 Flaschen Gordon's Gin. Sie standen vor dem Haus, als das Buch fertig war, habe ich sie gezählt. Ich kam dann mit Lebervergiftung in eine Klinik.“ Ebd., S. 151, oder zur Entstehungsgeschichte von „Der Josa mit der Zaubertifel“ (Erstveröffentlichung 1960): „Ich war beim Zeichnen und Schreiben besoffen. Whisky. VAT 46. ich habe nur automatisch aufgeschrieben, was aus dem Alkohol kam. Nichts gedacht [...]“, ebd., S. 145.

203Vgl. ebd., S. 141.

204Ein ausführlicher Episodenführer unter: <http://www.zeichentrickserien.de/janoschs-traumstunde.htm#info> [Stand 30.5.2019]

auflagengierigen Verlagen“²⁰⁵ nach dem „dämlichen Bären“²⁰⁶ wollten nicht mehr abreißen - von der massenmedialen Verwertung der Geschichten und der überschäumenden Popularität der *Tigerente*, die in den Geschichten eigentlich meist nur eine Nebenrolle spielt, ganz zu schweigen.

Wie die Geschichten rund um den *kleinen Tiger* und den *kleinen Bär* spielt der Großteil der bekanntesten *Janosch*-Kindergeschichten in einem ländlichen Idyll, in dem die Figuren „in den Tag hineinleben, gutem Essen und Trinken nicht abgeneigt sind, mal naiv, mal mit Bauernschläue die kleinen Alltagsprobleme meistern, immer glücklich sind und das Leben wunderschön finden.“²⁰⁷ Aus entwicklungspsychologischer Perspektive entspricht diese kinderliterarische Form genau dem Konzept der 1950er/60er, das auf eine „besondere innere Erlebniswelt der Kinder“ fokussiert war.²⁰⁸ Schikorsky bezeichnete demzufolge *Janosch* auch treffend als den „Neoromantiker“²⁰⁹ unter den Kinderbuchillustratoren, der den in den 1970ern deutlich spürbar gewordenen gesellschaftlichen „Rückzug ins Private“²¹⁰ in seine Kinderbücher übertragen hätte. Selbst wenn *Janosch* seine Geschichten stets mit frechem Unterton versehen und bürgerliche Werte ironisch auf den Kopf gestellt hat, impliziert sein Bekenntnis zu und die Sehnsucht *nach* einer heilen, entschleunigten Welt stets auch eine Rückwärtsgewandtheit in eine verklärte Kindheit, die es so wohl nie gab. Diese These spiegelt sich nicht nur in *Janosch*s wiederkehrendem Bekenntnis, dass ihm seine Märchen selbst als idealtypischer Gegenentwurf zu der eigenen schwierigen Kindheit gedient hätten: „Da kann der Nussknacker Lari Fari Mogelzahn hemmungslos

205 Pech a. a. O., S. 565

206 Schmitt 1985, S. 65-66

207 Pech a. a. O., S. 564

208 Dieses Konzept fußt maßgeblich auf der Idee, dass sowohl der kindliche Schöpfungsdrang als auch die kindliche Kreativität durch das Betrachten von Bildern angeregt und gefördert werden könne.
Vgl. Schikorsky a. a. O., S. 144

209 Ebd., S. 168

210 Ebd.

Lügengeschichten erzählen [...] Onkel Poppoff auf Bäume fliegen [...] Bär und Tiger am Fluss leben, und niemand kommt vorbei und verbreitet Furcht.“²¹¹

Darüber hinaus reihen sich auch *Janoschs* Geschichten in jenes Gattungsspektrum ein, das bis in die 1990er bevorzugt illustriert wurde: *Kindheit* wird darin gewissermaßen als *Schonraum* dargestellt, in dem sich Kinder – unter anderem mit einer gewissen „Wildheit“ ausgestattet – von ihren Eltern emanzipiert zeigen.²¹² *Janosch* hat diese romantisch überformte Kindheitsidylle, garniert mit nostalgischen wie auch modernen Aspekten, in seine Geschichten übertragen. Dies lässt sie nicht zuletzt auch als willkommenen Gegenpol zur durchrationalisierten und konfliktgeladenen Realität der „Erwachsenenwelt“ und als rebellischen Standpunkt a la „Ich bewahre mir Kinderträume!“²¹³ erscheinen.

Der enorme Erfolg seiner Kindergeschichten in den 1980ern und 90ern machte das Synonym *Janosch* schlagartig zur Marke, die Figuren wurden zum Selbstläufer. In zahlreichen Interviews wurde angesprochen, dass die Zusammenarbeit mit diversen Verlagen und Verwertungsgesellschaften nicht immer einfach gewesen sei. Nicht nur, dass er schnell den Überblick darüber verloren hätte, wer welche Lizenzen besitze, sondern auch, dass selbst Rechte an seinen eigenen Arbeiten verloren hätte.²¹⁴ So kommt es, dass auch heute noch vermeintliche „*Janosch*-Werke“ veröffentlicht werden, die nicht aus der Feder des Künstlers stammen. Vor allem Verlage wie die *Janosch AG* veröffentlichten Bücher fremder Autoren unter seinem Namen, Grafiken werden mit

211 *Janosch* zit. n. Kohnen 2010, o. S.

212 Der Anspruch, Kindern ihr wildes, „ursprüngliches“ Kind-Sein zu erlauben, gilt seit der Reformpädagogik als Antwort auf die teils brachialen Erziehungsmethoden der Aufklärung. Spätesten mit der Romantik – wiederum als Reaktion auf die beginnende Industrialisierung und „Entfremdung“ des Menschen von der Natur – galt es, das „edle Wilde“ als Inbegriff des „einfachen Glücks“ zu verteidigen. Nicht zuletzt zählt auch Astrid Lindgrens Figur *Pippi Langstrumpf* zu den Paradebeispielen für das ins 20. Jahrhundert übertragene, romantisch überformte Kindheitsideal in Verschränkung mit der rebellischen Haltung der Protagonisten gegenüber einer vernunftgesteuerten „Erwachsenenwelt“.

213 Pech a. a. O., S. 571

214 Vgl. Bajorek a. a. O., S. 188, S. 196

fremden Texten versehen und umgekehrt. „Aber ihm ist das scheinbar egal. Er sagt, das ist einfach abgeschlossen. Aber ob das ein Buch von ihm ist oder eines von der *Janosch* AG, das macht einen großen Unterschied!“²¹⁵

Unbestritten tragen aber auch fälschlich unter dem Namen *Janosch* herausgegebene Werke dazu bei, seine Popularität - vor allem innerhalb einer Geschenk- und Messaging-Kultur ²¹⁶ - zu festigen, in der mit infantil-romantischen Illustrationen und vorformulierten, humoristisch-verkitschten Textzeilen kleine Lebensweisheiten, Freundschaftsbekundungen oder auch Liebesbotschaften überbracht werden. Dass sich das Œuvre des hier untersuchten Künstlers - wie eingangs erwähnt - aber nicht nur über liebenswert ausgestaltete Kindergeschichten mit eigentümlichen Humor definiert, sondern ebenso über beißenden Sarkasmus, latent derbe Erotik und durchaus anspruchsvolle Romane für Erwachsene²¹⁷, die sich nicht der Beschwörung einer heilen Welt verschrieben haben, scheint dabei wenig von Belangen.

Schwer von Krankheit gezeichnet, beschloss *Janosch* mit Beginn der 1980er sich der Öffentlichkeit so gut wie möglich zu entziehen und fand auf Teneriffa seine neue Heimat.²¹⁸ 2003 gab er schließlich bekannt, kein Kinderbuch mehr schreiben zu wollen.²¹⁹ Auch wenn *Janosch* seither tatsächlich kein neues Kinderbuch mehr veröffentlicht hat, lebt der seit den Anfängen kontinuierlich angewachsene Figurenkosmos rund um verschrobene, karikaturhaft überzeichnete Menschengestalten und anthropomorphisierte Tierfiguren weiter: In den Kinderbüchern, die - bereits an die

215 Der Galerist Hans-Peter Augustin im Gespräch mit der Autorin, geführt am 19.09.2019.

216 Selbst im Galeriewesen wird immer wieder betont, wie beliebt Janoschs Kunstwerke nicht als Geschenk „für unzählige Anlässe“ wären. Siehe dazu u. a. *Janosch*, in: Galerie Hunold, „Künstler A-Z“, Galerie Hunold Greven, URL: <https://www.galerie-hunold.de/kuenstler/janosch.html#page=1> [Stand: 10.12.2019]

217 Der erste wurde unter dem Titel „Cholonek oder der liebe Gott aus Lehm“ (1970) veröffentlicht. Danach folgten u. a. „Polski Blues“ (1991), „Zurück nach Uskow“ (1992), „Schäbels Frau“ (1992) und „Gastmahl auf Gomera“ (1997). Was *Janoschs* Erwachsenenromane eint, ist die Art und Weise wie er selbst „schwere“ Inhalte auf leichte, lakonische Weise den Lesenden näherbringt.

218 Vgl. Bajorek a. a. O., S. 187f

219 Das bisher letzte Kinderbuch erschien unter dem Titel „Onkel Puschkin, guter Bär“ (2003). 2008 wurde auch „*Janoschs* Traumstunde“ im Arte-Kinderprogramm beendet.

nächste Generation weitergegeben - nach wie vor überaus beliebt und weitverbreitet sind und den vielen Imitationen, Auftragsgrafiken und Merchandising-Produkten, wie auch in den seit den 1980ern entstandenen, freien künstlerischen Arbeiten. Spätestens in diesen „erwachsenen“ Bildwelten zeigt sich auch, dass Figuren wie der *kleine Bär* und der *kleine Tiger* nicht nur eine naive, niedliche Seite in sich tragen.

Seine andere „erwachsene“ Seite zeigt *Janosch* in den von 2013 bis Ende 2019 wöchentlich erschienenen Kolumne im ZEITmagazin. In dieser spielt *Herr Wondrak*, sozusagen als Alter Ego *Janoschs*, die zentrale Rolle. Die Figur wird verkörpert von einem älteren, etwas aus der Form geratenen Antihelden, der eigentümliche Tigerlatzhosen und ebenso getigerte Pantoffel trägt. Darüber hinaus hat er eine Vorliebe für Spätburgunder und vor nichts mehr Angst, seit er *Luise* liebt (- höchstens vor ihr selbst). Bei großen Problemen legt er sich gerne ins hohe Gras und hofft, dass diese ihn einfach übersehen und er schwört auf die heilsame Wirkung von Kopfstand.²²⁰



Abb. 6: ZEITmagazin-Cover
vom 25.7.2013,
illustriert von *Janosch*

²²⁰Eine Sammlung sämtlicher *Janosch*-Kolumnen aus dem ZEITmagazin unter:
<https://www.zeit.de/zeit-magazin/2019/01/janosch-fragen-illustrationen-fs> [Stand 20.6.2019]

III.III. Die Stilmittel des Künstlers *Janosch*

„Was für ein Zeichner sind Sie? Wie würden Sie Ihren Stil charakterisieren?

Ich bin ein lebender Zeichner. Gekritzelt. Ich verändere meinen Stil wenn möglich jede Woche. Ich kenne mich mit Kunst-Stilen nicht gut aus. Ich sage immer: gekritzelt. Mein Stil ist kritzeln. Vielleicht ist das ein neuer Stil.“²²¹

Als Künstler mit Hang zum „Kauzigen“ und Absurden verfasst *Janosch* Bild-Geschichten, deren Faszination *nicht* in einer vordergründigen *Niedlichkeit* liegt, sondern in der augenscheinlichen Affinität zu „Schelmen und Lügenbolden [...] Sonderlingen und Außenseitern“²²² in all ihrer Skurrilität und Mehrdeutigkeit. Darüber hinaus lässt sich aber schwer leugnen, dass über der Heiterkeit seiner bunten Bilder stets auch ein Schleier von Melancholie liegt. In seiner Art der Verniedlichung lässt *Janosch* den Ernst der Welt vielleicht erträglicher erscheinen, verzichtet dabei jedoch selten auf subversive Elemente der Brechung.

„Subversion und Melancholie gehören zum gleichen Stammbaum der Revolte gegen die instrumentelle Vernunft. In dieser Dichotomie ist die Subversion wie die Melancholie eine selbstreflexive Instanz, in der das Individuum sich seiner Macht und Ohnmacht zugleich bewusst wird.“²²³

Die umfassende Betrachtung von *Janoschs* Gesamtwerk lässt einen für sein „ganzes Denken“ charakteristisch erscheinenden Skeptizismus²²⁴ erkennen, der ihn im Zweifel wohl für den Zweifel stimmen lassen würde. Offensichtlich übt *Janosch* auch lieber *Zeitkritik* als sich einem *Zeitgeist* anzupassen.²²⁵

²²¹ Bajorek a. a. O., S. 269f

²²² Pech a. a. O., S. 146

²²³ Peter Gorsen zit. n. Jocks 2002, o. S.

²²⁴ Vgl. *Skepsis*, in: Kirchner/Michaëlis, 1907, S. 579-581

²²⁵ In der Kunst *Janoschs* findet der skeptizistische Ansatz neben Fragen zu *Liebe* seine Entsprechung vor allem in seiner Kritik an der Kirche. Letzterer hat er in Form beißender Karikaturen immer wieder deutlich Nachdruck verliehen, ohne dabei aber jemals dogmatisch aufzutreten.

In *Janoschs* literar-ästhetischen Arbeiten spannt sich der Bogen über sämtliche Genres – angefangen von Fabeln, über Märchen, bis hin zu Satire und Epik. Wollte man seine bildende Kunst in eine Kategorie einordnen, wäre die Subsumierung auf „Gegenständliche Moderne“ wohl am treffendsten, wenn auch nur sehr allgemein. Eine genaue Eingrenzung ist schwer möglich, orientiert sich der Künstler in seinem formalen Bildaufbau doch an Versatzstücken sämtlicher „Ismen“ der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Gleichsam arbeitet er - gewissermaßen als Autodidakt - abseits jeder akademischen Kategorie. Darüber hinaus scheint er gerne das Bild des ewigen Dilettanten zu vermitteln: Vehement dementierte er zum Beispiel, Talent zu haben und schon gar nicht der „graphische Spitzenreiter“²²⁶ zu sein, für den ihn viele hielten: „Ich male nur bei anderen ab – das ist bei kleinlicher Auslegung auch Diebstahl. Wird aber nicht bestraft, wenn man einen kleinen Strich anders malt, ...“²²⁷.

Seine frühen bildkünstlerischen Werke und Kinderbuchillustrationen waren in ihrer kindlich-stilisierten Gestaltung von Landschaft, Häusern und Figuren noch sichtlich geprägt von den Lehrmeistern Kadow und Geitlinger. Teilweise erinnern manche Werke – vor allem in ihrer Poesie und Märchenhaftigkeit - an Malereien von Paul Klee oder Marc Chagall. Andere formale Elemente wie leuchtend bunte Wellen oder Kreise rufen wiederum Assoziationen zu dem Künstler Friedensreich Hundertwasser hervor. Daneben entstanden kubistisch anmutende Gemälde genauso wie Motive mit „impressionistischem“ Farbauftrag.

Janosch hat viele Gesichter und seine Kunst viele Facetten. Es lässt sich aber mit Sicherheit sagen, dass der Künstler im Laufe seiner Karriere sowohl Motive, Muster als auch ganze Bildelemente mit Hilfe zahlreicher Techniken in seinen eigenen, dem Diminutiv verschriebenen Stil transformiert hat. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf seinen colorierten Grafiken. Weniger Bekanntheit als die Illustrationen mit dem

226 Bajorek a. a. O., S. 186

227 Ebd., S. 185

markanten „Krakelstrich“²²⁸ haben hingegen seine Holzschnitte oder die zahlreichen Gouachen, Tempera und Ölbilder.

Viele seiner Arbeiten spinnt *Janosch* bewusst um eine Text-Bild-Verschränkung, Sprache erfüllt daher eine die Wirkung wesentlich unterstützende Funktion: In zahlreiche seiner bildkünstlerischen Werke integriert er mehr oder weniger sinnstiftende Wortkombinationen in handschriftlichem Duktus, die - entweder begrenzt von Sprechblasen, Rahmen oder auch im Bildraum freischwebend - die Bildwirkung maßgeblich beeinflussen. Text erweist sich hier nicht nur als Bedeutungsträger in Form von Schriftsymbolen, sondern hat gleichzeitig die kalligrafische Funktion, die bildimmanente Infantilität und Naivität graphologisch zu unterstreichen.²²⁹

Inhaltlich sind die visuelle wie auch sprachliche Überzeichnung und das Spiel mit der Maskerade sicher das prägnanteste Stilelement. Der naiv anmutende Mal- und Zeichenstil lässt in Kombination mit lautmalerischen Versen bis hin zu an Nonsense grenzenden, in zittriger Handschrift verfassten Kommentaren eine gewisse Nähe zur *Neuen Frankfurter Schule*²³⁰ erkennen. Offenkundig wurzeln diese Stilmerkmale nicht zuletzt in *Janoschs* Verehrung von Friedrich Karl Waechter²³¹ und dessen Vorliebe für provokanten, hintergründigen Humor.

Neben Waechter, der unter anderem mit seinem 1970 erschienenen *Anti-Struwwelpeter* für Furore in der Kinderbuchwelt sorgte, ließ sich *Janosch* auch von Tomi Ungerer²³²

228Es lässt sich nicht eindeutig verifizieren, ob der „krakelige Strich“ intendiert oder im Laufe der Jahre – mitunter dem Alkoholkonsum geschuldet – entstanden ist. Fest steht, dass Janosch diesem Stilmittel ein Leben lang treu geblieben ist, auch wenn viele Grafiken aus den Anfängen noch etwas „weicher“ scheinen. Vgl. ebd., S. 274

229Vgl. ebd., S. 196ff

230Die *Neue Frankfurter Schule*, gegründet Mitte der 1970er von Redaktionsmitgliedern des Satiremagazins *pardon*, setzte sich u. a. kritisch mit den Theorien Horkheimers und Adornos auseinander. Vgl. Zehrer 2001, S. 193ff

231Friedrich Karl Waechter (1937-2005), deut. Zeichner, Karikaturist, Cartoonist, (Kinderbuch-)Autor, Theatermacher, Gründungsmitglied der *Neuen Frankfurter Schule* und des Satiremagazins *Titanic*

232Jean-Thomas „Tomi“ Ungerer (1931-2019), franz. Grafiker, Schriftsteller, Illustrator

inspirieren. Genauso wie Ungerer beschäftigt sich auch *Janosch* am liebsten mit Außenseitern und Einzelgängern. Beide beweisen zudem den gleichen Hang zum Unangepassten, Subversiven und Obszönen und oszillieren an der Schwelle zwischen Kinderbuch und hocherotischer Erwachsenenkunst²³³, zwischen den Lebensaltern sowie zwischen „Kunst und Pornografie“.²³⁴

III.III.I. *Janoschs* Farbpalette

*„Gold und Silber wird aufgelegt. Rosa mit Gelb zum Trillern gebracht. Dazu brauche ich noch Blattgrün und Blutrot – dann befällt mich die totale Magie.“*²³⁵

Neben der prägnanten Wirkung von *Janoschs* Strich geht ein beträchtlicher Teil der Wirkung²³⁶ seiner Werke unbestritten von ihrer Farbigkeit aus. Frühe Grafiken, vor allem jene aus der „Münchner Zeit“²³⁷, sind von einer monochromen, „erdigen“ Palette - bestehend aus Braun-, Grau-, Grüntönen und Schwarz – bestimmt. Heute ist sein Bildwerk (mit wenigen Ausnahmen) von einer Buntheit aus vorwiegend intensiv leuchtenden, satten Farben beherrscht. Manche Arbeiten bestechen geradezu durch eine expressive, kontrastreiche Farbgebung und eine großzügig angelegte Flächigkeit. Auch zwischen Kinder- und Erwachsenenillustrationen variieren die

233 Eine Sammlung von Tomi Ungerers grafischer Auseinandersetzung mit teils kontrovers diskutierten Themen rund um *Lust*, *Perversion* und *Erotik* erschien 2001 im TASCHEN Verlag unter dem Titel „Erotopscope“. Diese Vielschichtigkeit des Menschen *Janosch* lässt auch gewisse Parallelen zum österr.-ungar. Autor Felix Salten (1869-1945) erkennen, ist dieser doch neben der Tiergeschichte „Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde“, 1923 auch für den (ihm zugeschriebenen) erotischen Roman „Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne“, Privatdruck, 1906 berühmt. Faksimile von „Josefine Mutzenbacher“ unter: http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_5132343&order=1&view=SINGLE [Stand: 20.3.2020]

234 Vgl. Gorsen, „Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft.“ Rowohlt, Reinbek 1969

235 *Janosch* zit. n. Kautt, in: Kautt, Annette (Hrsg.), „Janosch“, Rossipotti-Literaturlexikon für Kinder“, URL: <https://www.literaturlexikon.de/illustratoren/janosch.html> [Stand 20.10.2019]

236 Zu Farbwirkung und Farbsymbolik vgl. Heller 2015

237 Viele von *Janoschs* Arbeiten waren als Bucheinlagen gedacht. So z. B. auch die Grafiken zu der in Kapitel III.V.II ausführlicher behandelten Publikation „Die Kunst der bäuerlichen Liebe. 1. Teil“.

Farbkombinationen kaum, höchstens, dass spätere Kinderbuchillustrationen eher den Eindruck einer naturgetreueren Tonalität erwecken. Die mit *Janosch* assoziierte „fröhliche Buntheit“ dürfte sich aber erst im Zuge des Umzugs nach Teneriffa durchgesetzt haben.

Dass *Janoschs* Bilder daher heute tendenziell mit Optimismus und Freude in Verbindung gebracht werden, liegt nicht zuletzt an einem als Hintergrundfarbe eingesetzten Gelbton, der als „kleines Gold“²³⁸ und „Farbe des Lichtes“²³⁹ Leichtigkeit, Optimismus, Glückseligkeit und Harmonie verspricht. In Kombination mit Blau und Rosa wird zudem der Eindruck von Naivität erweckt.²⁴⁰ Daneben herrscht vor allem in Bildgeschichten für Kinder Grün in sämtlichen Schattierungen vor - von „natürlichem“ Braungrün bis hin zu sattem Gelbgrün in Kleidung und Interieur. Dazu werden mit diversen Rottönen Kontraste gesetzt. Eine oftmals „süßliche“, kindlich-naive Wirkung erzeugt *Janosch* meist mit Rosa- und Pinknuancen. Mit sattem Rot und kräftigem Orangerot setzt er hingegen nur Akzente - nicht zuletzt auch, um klassisch weibliche Attribute wie bemalte Lippen, langes, wallendes Haar oder hohe Schuhe deutlich hervorzuheben. Sie erwecken somit gleichzeitig den Eindruck von Sinnlichkeit, Erotik, Leidenschaft und/oder „moralisch Verwerflichem“.

III.III.II.Das *Janosch*- Ensemble

Neben der Farbgestaltung suggerieren auch *Janoschs* cartoonhaften Figuren Leichtigkeit und Heiterkeit sowie den Anschein von Infantilität. Vor allem in den Kinderbuchillustrationen erleichtern die visuell auf wenige Merkmale reduzierten und vornehmlich stereotyp dargestellten Figuren²⁴¹ mit ihren symbolisch stilisierten

²³⁸Heller a. a. O., S. 131

²³⁹Ebd.

²⁴⁰Ebd., S. 130

²⁴¹Auffällig erscheint in diesem Zusammenhang u. a. das stereotyp eingesetzte Bild des „Zigeuners“. In *Janoschs* Darstellung vermittelt er das Bild eines eher mittellosen, anarchistisch-gauklerischen und

Formen²⁴² den Lesern sich mit den Geschichten zu identifizieren. Bereits junge Betrachter können sich in den Geschichten wiederfinden und „hinter der Maske einer Figur“²⁴³ in *Janoschs* Märchenwelten eintauchen.

Obschon diese Bildwelten reine Fantasieprodukte sind - und demnach außerhalb realer Orte angesiedelt, zitieren und kommentieren *Janoschs* Illustrationen echte soziale Umstände und gesellschaftliche Diskussionen. Die Vermenschlichung von Sprache und Verhalten der Protagonisten und die an reale Gegebenheiten angelehnte Staffage von Innen- und Außenräumen - auch wenn diese ein wenig rustikal und „verstaubt“ wirken - erlauben es den Betrachtern, die Bildwelten als *menschliche* Habitate zu interpretieren.

Zudem erleichtert *Janoschs* Rückgriff auf Tiermetaphern, die fiktiven Welten als *Wirklichkeitsillusion* anzunehmen. Diese spiegeln in einer langen Tradition – angefangen bei mythologischen und christlichen Allegorien über Fabeln bis hin zu modernen Formen (beeinflusst durch *Dschungelbuch* und Co)²⁴⁴ - menschliche Charakteristika, Affekte und Triebregungen: Je stärker tierische Darsteller in Verhalten und in der Sprache vermenschlicht werden, umso eher geben sich Wesenszüge und Emotionen zu erkennen und können mit den eigenen physischen und psychischen Vorgängen verglichen werden. Ein großer Meister der Anthropomorphisierung und Wegbereiter der Illustrationskunst war sicherlich auch Grandville²⁴⁵. Ohne seinen

trinkenden „Lumpenpacks“, das ein Leben nach eigenen Gesetzen zu führen scheint und dessen „Andersartigkeit“ sich nicht zuletzt in der *Liebe* zum Feiern und der Musik ausdrückt.

242Der symbolische Gehalt der in *Janoschs* Geschichten dargestellter Orte, Gebäude, Interieurs und Gegenstände ist - wenn auch nicht mehr ganz dem Zeitgeist entsprechend – leicht verständlich. Die Bedeutung davon ist kulturell verankert und - wie am Beispiel des Hauses und der darin befindlichen Objekte - größtenteils normiert.

243McCloud 2001, S. 51

244In der bildenden Kunst selbst war die anthropomorphisierte Darstellung von Tieren lange Zeit kein Thema. Sie wurzelt der europäischen Tradition gemäß vor allem in den Fabeln Aesops. Wiederentdeckt von Jean de la Fontaine im 17. und 18. Jahrhundert, fand er z. B. über Illustrationen von Märchen der Gebrüder Grimm zu Beginn des 19. Jhdt., fantastischen Tier-Mensch-Freundschaften wie in Rudyard Kiplings „*Dschungelbuch*“ (1894), zahlreichen animierten Disney-Produktionen wie „*Bambi*“ (1942) oder „*Dumbo*“ (1941), aber auch dystopischen Fabeln wie George Orwells „*Farm der Tiere*“ (1945) zu der reichen Symbolik aus der heute alle Medien und Genres schöpfen.

245Grandville, franz. Maler und Grafiker (1803-1847); Er hat die Kunst der Illustration - und vor allem

Einfluss wären vermutlich auch *Janoschs* Charakterbilder – wenn sich diese stilistisch noch so von Grandvilles unterscheiden mögen – undenkbar.²⁴⁶

Die von *Janosch* vorgestellten Tierfiguren werden größtenteils entgegen ihrer Zoologie entfremdet, liebenswert und zahm vorgestellt. So weckt sein Kinderbuch-Universum Assoziationen zu einem paradiesischen *Urfrieden*, in dem keine Spur von „Wildheit“ im Sinne von Gefahr vorhanden ist. Menschen, so scheint es, könnten in dieser Welt zusammen mit Tieren und anthropomorphisierten Tiergestalten problemlos in Einklang mit dem sie umgebenden Naturraum und in Frieden mit allen anderen Bewohnern leben. Und obgleich die Tiercharistika durchaus traditionelle Zuschreibungen bedienen²⁴⁷, werden diese nicht selten durch ihre Ironisierung bewusst konterkariert – wie die folgend zitierte Textpassage aus „Oh, wie schön ist Panama“²⁴⁸ verdeutlicht:

„Sie wohnten in einem kleinen, gemütlichen Haus mit Schornstein. ‚Uns geht es gut‘, sagte der kleine Tiger, ‚denn wir haben alles, was das Herz begehrt, und wir brauchen uns vor nichts zu fürchten, weil wir nämlich auch noch stark sind. Ist das wahr, Bär?‘ ‚Jawohl‘, sagte der kleine Bär, ‚ich bin stark wie ein Bär und du bist stark wie ein Tiger. Das reicht.‘“²⁴⁹

Gemäß „Man sieht, was man weiß“ und einer an Bourdieu²⁵⁰ angelehnten Soziologie der Symbolik eröffnen sich in *Janoschs* Geschichten mannigfaltige Interpretations-

die Darstellung von Mensch-Tier-Pflanzen-Verschrankungen - zu Beginn des 19. Jahrhunderts meisterhaft auf die Spitze getrieben.

246 Unter anderem verweist *Janosch* mit seiner Version von „Der Maulwurf und die Fidelgrille“ (1985) direkt auf Vorlagen aus dem 17. Jahrhundert. Diese stammten aus der Feder des franz. Schriftstellers Jean de la Fontaines (1621-1695) und wurden von Grandville grafisch bearbeitet.

247 Wie die Geschichte von frühchristlichen Tierallegorien wie in etwa dem „Physiologus“, über Conrad Gessners „Thier-Buch“ aus dem 17. Jahrhundert bis hin zu aktuellen Tierlexika zeigt, ändert sich der Symbolgehalt bestimmter Tiere nach vorherrschender (natur-)wissenschaftlicher Lehre. Je mehr man sich über bestimmte Lebewesen bewusst wird, umso eher wandelt sich die Einstellung dazu. Gleichzeitig ist die Moderne nach wie vor geprägt von tradierten Vorstellungen aus Märchen und Fabeln, die sich nicht zuletzt durch zahllose Redewendungen manifestieren – selbst, wenn sie aus wissenschaftlicher Sicht längst überholt sind.

248 *Janosch*, „Oh, wie schön ist Panama – Die Geschichte wie der kleine Tiger und der kleine Bär nach Panama reisen“, 11. Auflage, Beltz und Gelberg Verlag, Frankfurt 2013

249 Ebd., o. S.

250 Vgl. Bourdieu 1974, S. 168

möglichkeiten, je nachdem, welches Wissen, welche Erfahrungen und Vorstellungen der Betrachter mitbringt. Um einen Eindruck zu vermitteln, welcher Symbolik sich die Tieranthropomorphismen von *Janosch* bedienen, soll im Folgenden eine kleine Auswahl seiner Protagonisten vorgestellt werden. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, beschränkt sich der Umfang auf zentrale und immer wiederkehrende Figuren seiner Kinderbücher. Darauf, inwiefern in seinen „erwachsenen“ Bildern ein eventueller Bedeutungswechsel erfolgt, wird in den Kapiteln am Ende dieser Arbeit eingegangen.²⁵¹

Der Bär ist eine der bekanntesten Figuren *Janoschs*. Bären kommen zwar nicht erst seit „Oh, wie schön ist Panama“ im Repertoire vor, die verniedlichte Variante des **kleinen Bären** ist aber sicherlich eine seiner populärsten und beliebtesten Figuren. Bereits in christlichen Legenden des Mittelalters galten Bär und Bärin nicht nur als unbezwingbare und gefürchtete Bestien, sondern wurden zu liebevollen *Ernährern* und *Behütern* stilisiert. Die völlige Entfremdung vom natürlichen Vorbild gipfelte in den Tanz- und Zirkusbären. Daraufhin konnte sich schließlich auch das Bild vom gezähmten Schmusetier und Spielzeug etablieren, wie es auch in der Figur des *kleinen Bären* erscheint: Der mächtige Bär wird als knuddeliger Teddybär und liebenswert, naiver Kinderbuchprotagonist a la *Winnie Pu* (A. A. Milne, 1926) oder *Paddington* (Michael Bond, 1958) auf eine „Kuschel-Schrumpfstufe“²⁵² degradiert. *Janosch*, in bewusstem Rückgriff auf das verkitschte Motiv eines naiven und treuherzigen Zottelbären, lässt diesen zusammen mit dem *kleinen Tiger* ein beschauliches Leben in einem kleinen Häuschen am Fluss leben. Aus heutiger Sicht führen die beiden dort ein glaubwürdiges Modell einer zweckmäßigen Wohngemeinschaft. Wer lebt schon gern allein, wenn zu zweit alles doppelt Spaß macht. Und wer einen Freund hat, braucht sich bekanntermaßen vor nichts mehr zu fürchten.²⁵³

251 Siehe Kapitel III.VII

252 Schenda 1995, S. 29-32, hier 32

253 Vgl. *Janosch*, „Oh, wie schön ist Panama“, a. a. O.

Der kleine Tiger ist in *Janoschs* Universum ohne den *kleinen Bären* nicht zu denken. Auch er ist von sämtlichen Aspekten der Wildheit befreit, höchstens sein im Vergleich zum Bären lebhafteres Wesen erinnert entfernt an die einstige Rastlosigkeit des Raubtiers, das als „blutrünstiger Mörder“ verrufen war.²⁵⁴ Wie zur Untermauerung seiner Lebenswürdigkeit und kindlichen Gutgläubigkeit zieht er nicht selten die *Tigerente* hinter sich her. Die Treue zu ihr scheint genauso unumstößlich wie die Freundschaft zum *kleinen Bären*. Nur einmal vermochte ein als lasziv und intrigant vorgestelltes *kleines Schweinchen* diese ins Wanken zu bringen, als es in der unbesonnenen Katze den Spieltrieb weckte.²⁵⁵

Das kleine Schweinchen entspricht tradierten Stereotypen als es sich durch und durch „schweinisch“ verhält. Vor allem in „Guten Tag kleines Schweinchen“ (1987) mimt das frivole, lasziv gekleidete Schlemmermaul die verführerische und herrschsüchtige *Xanthippe*²⁵⁶. Es sieht nur auf den eigenen Vorteil, benimmt sich rüpelhaft und wo es auftaucht, herrscht schnell Unruhe. Gleichzeitig spiegelt das Ferkel als Sinnbild menschlicher Lasterhaftigkeit das uralte Klischee der „schmutzigen Sünde“, respektive der „Dirne“ und ruft somit „dutzende von schweinischen Beleidigungen vor allem von Frauen“²⁵⁷ in Erinnerung.²⁵⁸

Die Tigerente, die wohl als „Markenzeichen“ *Janoschs* gelten kann, taucht in vielen seiner Geschichten auf. Als fiktives – und eigentlich *lebloses* - Wesen zwischen Ente und Tiger konterkariert sie gewissermaßen die mythologische Bedeutung von Chimären²⁵⁹.

254 Vgl. Schenda a. a. O., S. 368-372

255 Vgl. *Janosch*, „Guten Tag kleines Schweinchen“, Erstveröffentlichung 1987

256 Xanthippe war die Ehefrau des griech. Philosophen Sokrates. Bereits zu Lebzeiten verbreiteten sich Anekdoten und Mythen um die u. a. als zänkisch und rigide verrufene Frau. Zum kulturgeschichtlichen Wandel des Topos „Xanthippe“ vgl. Weithmann, Michael, „Xanthippe und Sokrates – Ein Beitrag zu höherem historischem Klatsch“, dtv, München 2003

257 Vgl. Schenda a. a. O., S. 329-333, hier 329

258 Vgl. dazu u. a. die Äbtissin im Schweinskörper im „Höllensflügel“ des Triptychons „Der Garten der Lüste“ (um 1500) von Hieronymus Bosch.

259 Chimäre stammt aus der griech. Mythologie, meist ein Lebewesen zwischen Tier und Mensch beschreibend. Der Begriff kann jedoch auch allgemein auf *Mischwesen* angewendet werden.

Aufgrund ihrer Beschaffenheit und im Einsatz als Randfigur zahlreicher Illustrationen, trägt sie jedoch so gut wie nichts aktiv zum Geschehen bei. Meist liegt oder steht sie irgendwo regungslos im Bild herum, mitunter auch angebunden, als könne sie verloren gehen. Neben dem *kleinen Tiger* steht sie in enger Beziehung zu *Günter Kastenfrosch*, welcher in „Ich liebe eine Tigerente“ ein feuriges Verhältnis zu dem hölzernen Spielzeug fantasiert.

Der Frosch, auch **Günther Kastenfrosch** genannt, wohnt in einer Schachtel in der Nähe eines Sees. Er verkörpert einen pseudo-intellektuellen Phrasendrescher mit ausgeprägt egozentrischem Weltbild. Scheinbar führt sein Bewusstsein darüber, einst als biblische Plage gegolten zu haben und in sämtlichen Fabeln (- bis auf wenige Ausnahmen) eher schlecht weggekommen zu sein ²⁶⁰, zu einem übersteigerten Geltungsdrang in Kombination mit einer verminderten Toleranz was Kritik betrifft: Er ist im wahrsten Sinne ein Narzisst wie aus dem Bilderbuch. Aufgrund seiner philosophischen Ambitionen philosophiert er oft und gern und ausschweifend über den Sinn des Lebens. Neben einer ausgeprägten Leidenschaft für Fliegen, Mücken und Regenwürmer ist er von der Liebe zur *Tigerente* getrieben. Die Beziehung zu Letzterer kann daher zweifellos als „pathologisch fixiert“ betrachtet werden.²⁶¹

Die Maus ist aus biblischer Sicht ein ähnlicher Plagegeist wie der Frosch.²⁶² Auch wenn sie im Janosch-Universum an sich keine wichtige Figur ist, spielt sie in „Mutter sag, wer macht die Kinder?“ (1992) eine tragende Rolle. In dieser Erzählung wird dem kleinen Mausemädchen *Tütü* die Aufgabe übertragen, dem Mysterium von *Liebe* und *Sexualität* auf den Grund zu gehen. Dies scheint angesichts einer Mäuse nachgesagten

Bekannte Beispiele dafür sind u. a. Sphingen, Centauren oder auch Meerjungfrauen.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 101-105

²⁶¹ Zusammen bilden *Kastenfrosch* und *Tigerente* auch die Maskottchen für den von Joachim Lang konzipierten „Tigerenten Club“, einer Fernsehsendung für Kinder, die seit 1996 auf mehreren Kanälen ausgestrahlt wird. Infos zur Sendung unter: <https://www.kindernetz.de/tigerentenclub/-/id=4434/1hdo5qk/index.html> [Stand 10.12.2019]

²⁶² Vgl. Schenda a. a. O., S. 216-220

Vermehrungsfreudigkeit recht naheliegend. Ein weiteres, ebenso über Jahrhunderte tradiertes Motiv, das sich in dieser Figur spiegelt, ist die „Unschuld vom Lande“²⁶³.

Der Maulwurf kommt in unterschiedlichsten Geschichten von *Janosch* vor, unter anderem in „Die Fidelgrille und der Maulwurf“ (1985) oder in „Mutter sag, wer macht die Kinder?“ (1992). Der als blind dargestellte Einzelgänger gilt als besonnen und ruhig, jedoch durchaus empfänglich für alle anderen Sinnesreize.²⁶⁴ In gewisser Weise kann er so als Allusion auf den „blinden Seher“²⁶⁵ der Antike betrachtet werden. Auch der Autor *Janosch* meinte einst, er könne sich am ehesten mit diesem Tier identifizieren, da er ebenso wenig gut sehe, dafür aber einen ausgeprägten Geruchssinn habe.²⁶⁶ Dass der Maulwurf einst aber auch als Symbol des paganischen Ketzers galt, würde in Anbetracht der überaus kirchenkritischen Haltung des Künstler *Janosch* aber ebenso passen.

Der Vogel als stilisierte Darstellung eines Sperlings oder eines gelben Kanarienvogels wird auffällig häufig, jedoch ausschließlich als Randfigur ins Bild gesetzt. Kulturgeschichtlich betrachtet ist die Bedeutung des kleinen Sperlings überaus vielschichtig: Im Alten Ägypten galt er als Seelengeleiter, die griechische Mythologie beschrieb ihn als Begleiter der Liebesgöttin Aphrodite. Symbolisch kann er sowohl für uneingeschränkte Liebe, absolute Loyalität und Freiheitsstreben stehen, als auch für ein unheilvolles Omen.²⁶⁷ Für *Janosch* dürfte in erster Linie als Symbol für Freiheit gelten.²⁶⁸ Ob er dieses Tier darüber hinaus auch bewusst wegen seines lasterhaften Rufs²⁶⁹ in

263Der spätestens seit den bukolischen Versen bekannten motivgeschichtlichen Tradition zufolge steht die Figur in direktem Verhältnis zum (oft treulosen) Verführer, der die vermeintliche Geliebte nicht selten - wie es z. B. auch bei *Gretchen* in Goethes „Faust“ der Fall ist - ins Verderben stürzt.

264Vgl. Schenda a. a. O., S. 213-216

265*Teiresias*, ein blinder Prophet, wurde erstmals in Homers Epos „Odyssee“ erwähnt. Vgl. Homer, „Odyssee“, Reclam, Stuttgart 1976

266Vgl. Bajorek a. a. O., S. 271

267Vgl. Housel, Rebecca A., „Jack the Sparrow“, veröffentlicht am 28.2.2015, URL: <https://www.rebeccahousel.com/blog/jack-the-sparrow> [Stand: 20.3.2020]

268Bereits als Kind hat Horst Eckert die von seinem Vater gefangenen Vögel wieder aus den Käfigen geholt. *Janoschs* Engagement für Tiere reicht aber weit über die künstlerische Arbeit hinaus. Dies zeigt sich u. a. in seiner Kooperation mit der Deutschen Wildtier Stiftung.

269Vgl. Schenda a. a. O., S. 341-345

Szene setzt, bleibt spekulativ - in Vorausschau auf die Bildanalyse würde es jedenfalls passen.

Zunächst soll in den folgenden kulturphilosophischen Kapiteln die Grundlage für die Untersuchung des äußerst vielschichtigen Phänomens *Janosch* dargestellt werden.

III.IV. Zur Entwicklungsgeschichte von Kindheit und Kinderbuch

Vor rund zweihundert Jahren übernahm die Wunschkichtung Märchen das idealisierte Bild „vom göttlichen, der Gegenwart entfremdeten Kind, das den paradiesischen Urzustand der Natur“²⁷⁰ verkörpere und eine besondere „Neigung zum Wunderbaren“²⁷¹ hätte. Kern dieser Idee war, dass das Wesen des Kindes in seinem „unverfälschten“, ganzheitlichen Zugang zur Welt (noch) nicht zwischen „innen“ und „außen“, Traum und Wirklichkeit unterscheide und daher seine literarische Entsprechung am ehesten im Märchen fände. Bekräftigt durch die entwicklungstheoretischen Erkenntnisse Piagets²⁷² und Freuds²⁷³ zu Beginn des vorigen Jahrhunderts wirkt dieses romantische Erbe bis

²⁷⁰Schikorsky 2003, S. 48

²⁷¹Ebd.

²⁷²Mit „Das Weltbild des Kindes“ (Erstveröffentlichung 1926) lieferte Jean Piaget (1896-1980) wesentliche Beiträge zur Erforschung kindlichen Denkens. Als Folge seiner Befragungen von Kindern arbeitete er vier aufeinander aufbauende Entwicklungsphasen heraus: Die *sensomotorische Phase* (bis zum 2. Lebensjahr), die *präoperationale Phase* (ca. 2.-6. Lj.), die *konkret operationale Phase* (ca. 6.-12. Lj.) und im Anschluss die *formal operationale Phase*.

Während der ersten Lebensjahre werden die Grundlagen für das eigentliche Denken geschaffen. In der zweiten Phase wird alles auf die eigene Person bezogen, Ursache und Wirkung werden in Zusammenhang mit dem eigenen Handeln gesehen. Kinder sind in diesem Stadium einem animistischen, magischen Denken verhaftet, indem nicht zwingend zwischen Belebtem und Unbelebtem unterschieden werden muss und so ziemlich alles anthropomorphisiert werden kann. Erst ab dem (Vor-)Schulalter sind Kinder in der Lage abstrakt zu denken, entscheiden zunehmend nach logischen Prinzipien und nicht aufgrund ihrer Wahrnehmung. Erst in der letzten Phase ist das Kind in der Lage, rein hypothetisch Lösungsansätze zu formulieren. Vgl. Plassmann/Schmitt 2007, S. 3-7

²⁷³Sigmund Freud (1856-1939) schrieb im Rahmen seines psychoanalytischen Modells von *Es*, *Ich* und *Über-Ich* auch über die *kindliche Sexualität*. Seinem Triebmodell zufolge durchläuft die Libido als

heute nach: Sich in die kindliche Psyche hineinzuversetzen und aus dieser Perspektive heraus Themen zu erschließen, sich ihrer Ängste, Sehnsüchte und Wünsche hinzugeben und sie gleichsam anzueignen, scheint auch gegenwärtig eine der wesentlichsten Triebfedern von Kinderbuchautoren zu sein.

Damit sich ein eigenständiges Genre *Kinderbuch* etablieren konnte, musste *Kindheit* als solche überhaupt erst gesellschaftlich und kulturell verankert werden. Bis ins 18. Jahrhundert gab es weder *Kindheit* oder *Jugend*. Als Literatur für „junge Erwachsene“ kamen ausschließlich religiös-sittliche Traktate, Benimmbücher, Sach- und Ratgeberliteratur, Fabeln²⁷⁴ oder erste Liebes- und Abenteuerromane in Frage, um junge Mädchen und Knaben moralisierend und belehrend zu standesgemäßen Verhalten²⁷⁵ zu erziehen. Das *Kinderbuch*, so wie wir es heute kennen, entwickelte sich maßgeblich aus den philanthropischen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts in Verbindung mit anfangs erwähnter Verklärung des „göttlichen“ Kindes.²⁷⁶ Die Übertragung des sich darin formierten Motivs einer „heilen Kinderwelt“ in die Gegenwart, verleitet auch heute noch zu der romantisierten Vorstellung von Kindheit als eine „besonders schöne“ Zeit.²⁷⁷

sexuelle Energie, die das menschliche Leben von Anfang an beeinflusst, mehrere Entwicklungsstadien. Lustbefriedigung zielt laut Freud in den unterschiedlichsten Phasen auf bestimmte Organe ab, woraus sich auch ihre Namensgebung ableitet. Vgl. Van Haute/Huber/Westerink 2015, S. 82-98

274 Am bekanntesten sind heute noch jene Fabeln, die auf den Erzählungen des antiken Dichters und „Urvater“ der europ. Fabeldichtung *Aesop* (ca. 6. Jh. v. Chr.) beruhen. Gemäß dem Grundsatz „FABULA DOCET ET DELECTAT“ wurde seit jeher versucht, menschliche Schwächen und Irrungen besser zu veranschaulichen bzw. Kritik an der herrschenden Ordnung zu üben. Erst im 19. Jahrhundert verloren Fabeln ihren stark moralisch geprägten, belehrenden Anspruch. Vgl. Schikorsky a. a. O., S. 24f

275 Das hieß vor allem, Mädchen auf ihren Pflichtenkreis „Mutter, Gattin, Hausfrau“ und Knaben auf ihr Wirken in der Öffentlichkeit und für den Dienst des Staates vorzubereiten. Vgl. ebd., S. 77f

276 Durch den Fokus auf Autonomie und Individualität des Kindes entstanden u. a. an kindliche Sprache angelehnte Stegreifgedichte, Nonsens-Texte und Illustrationen im naiv kindlich gehaltenen Stil. Vgl. Schikorsky, S. 48

277 Daneben gibt es auch die negative Konnotation von *Kindheit*, v. a. in Form des „inneren Kindes“. Dieses soll u. a. dafür verantwortlich sein, dass sich der Mensch nicht selbst verwirklichen bzw. sein Glück nicht finden könne.

Kinderbücher sind jedoch nicht nur integraler Bestandteil der familialen, informellen Bildung, sondern auch Teil institutionalisierter Bildungseinrichtungen.²⁷⁸ Was einem Kind inhaltlich zugemutet werden kann und was nicht, wird nicht allein im Rahmen der Familie entschieden, sondern ist eingebettet in einen größeren kulturellen gesellschaftlichen Diskurs sich verändernden Moral- und Wertvorstellungen.

III.IV.I. Das Bilderbuch

Besonders das Genre *Bilderbuch* als „Spezialkunst für Kinder“²⁷⁹ erweist sich immer wieder als Indikator für einen „Wandel von Kindheit“²⁸⁰ an sich. Denn reich illustrierte Bücher²⁸¹ dienen nicht nur dazu, Kinder in die Welt der Literatur einzuführen, sondern erfüllen ebenso die Funktion der „ästhetische[n] Bilderbildung“²⁸².

Bilderbücher zeichnen sich gegenüber kinder- und jugendliterarischen Textarbeiten und reinen Bildfolgen durch eine besondere Bild-Text-Verschränkung aus. Meist gibt der Text die Handlung vor, während die Illustration dazu „Stimmungen setzt, Figuren charakterisiert, Handlungsräume konkretisiert und die Handlung vertieft oder erweitert“²⁸³.

278 Zur Sozialisationsinstanz *Familie* siehe u. a. Bourdieu 1982

279 Thiele 2000a, S. 228

280 Fuhs a. a. O., S. 27

281 Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlichte Sammlung Wilhelm Heys „Fünfzig Fabeln für Kinder“, illustriert von Otto Speckter kann als eines der ersten Bilderbücher für Kinder im heutigen Sinn betrachtet werden. Nicht zuletzt, da es die Idee einer verklärt idyllischen, kindlichen Alltagswelt umsetzt.

282 Fuhs a. a. O., S. 28

283 Thiele 2013a, S. 217. In Bezug auf Bild-Text-Verschränkung wie sie auch im Kinderbuch zu finden ist, spannt sich der kulturgeschichtliche Rahmen weit von der mittelalterlichen Buchmalerei über Comics und Graphic Novels zu TV und Werbung.

Mitunter, da das Medium in ein komplexes Gefüge von Kind, Kitsch, Kunst und Kommerz eingebettet ist, in dem nicht selten der kommerzielle Erfolg den Ausschlag gibt²⁸⁴, folgt die Gestaltung meist dem Prinzip bildlicher und inhaltlicher Einfachheit: Der Umfang beschränkt sich - ausgerichtet auf ein als „eingeschränkt“ geltendes, kindliches Rezeptionsvermögen²⁸⁵ - auf wenige Seiten, der Erzählstrang verläuft tendenziell linear mit „Happy End-Garantie“ und die Bildgestaltung besticht durch einen vornehmlich naiven und niedlich gehaltenen Stil in fröhlicher Buntheit.²⁸⁶

Gleichzeitig und auf Grund der Interdependenz in der das Bilderbuch mit anderen visuellen, digitalen und künstlerischen Einflüssen des 21. Jahrhunderts steht, lässt sich aber ebenso ein Wandel im Verständnis dessen was „kindgerecht“ ist beobachten – sowohl im Sinne offenerer Erzählkonzepte, einer von neuen Medien inspirierten (Bild-)Sprache, als auch einer Öffnung der Zielgruppe hin zu Erwachsenenliteratur.²⁸⁷

Erwachsene spielen in Bezug auf das Bilderbuch eine mehrfache Rolle: Zum einen sind sie im Laufe der letzten Jahrzehnte für den Markt als „Endverbraucher“ immer interessanter geworden. So ist unter anderem „eine eigene Geschenkekultur zwischen Erwachsenen entstanden“²⁸⁸, die über den Umweg der mit *Kindheit* assoziierten Bilder „das Bilderbuch zum Kommunikationsmittel zentraler Botschaften macht“²⁸⁹. Zum anderen sind Erwachsene nach wie vor Hauptentscheidungsträger, wenn es um die Auswahl der für Kinder geeignet erscheinende Werke geht. Der Erwachsene entscheidet letztlich über pädagogische wie künstlerisch-ästhetische Ansprüche und insofern darüber, was Kinder zu sehen bekommen und was nicht: „Bilderbücher sind so auch

284Vgl. Thiele 2003, S. 17

285Vgl. et al. Bischof a. a. O

286Vgl. Thiele 2013a, S. 217

287Vgl. Thiele 2005, S. 228

288Fuhs 2007, S. 27

289Ebd.

immer Ausdruck einer Erwachsenenkultur, nicht nur in ihren pädagogischen Werten, sondern auch in ihren grundlegenden Überzeugungen und Wertschätzungen.“²⁹⁰

Nicht zuletzt steht im Rahmen der Bilderbuchkultur die Rezeption der Geschichten in engem Verhältnis zu ihrer *Narration*. Viele der Bilderbücher sind für eine Altersgruppe gedacht, die des Lesens noch nicht mächtig ist oder gerade erst damit beginnt. Wird Kindern vorgelesen, findet unweigerlich eine *Inszenierung* des Erzählvorgangs statt. Durch Imitation, mimetische und gestische Untermalung, Kommentieren, bewusstes Auslassen und Hinzufügen von Information während des Vorlesens und dem gleichzeitigen Betrachten dazugehöriger Bilder, entsteht ein *Dialog* zwischen Vorleser und „Zuhörer“, welcher dem Schauspiel nicht unähnlich ist.²⁹¹ Unbestritten gilt dabei, dass die Interpretation von Geschichten immer auch abhängig ist von Aufmerksamkeit, Wissenstand und Erfahrungsschatz. Dass eine Illustration in ihrer Zeichen- und Symbolfunktion aber immer auch unabhängig vom Text rein als Bild betrachtet werden kann, ist in Vorausschau auf die folgenden Kapitel nicht unwesentlich. Unter Umständen erzählt sie ihre eigene Geschichte.

III.IV.II.Tabuisierung und Enttabuisierung von Sexualität im Kinderbuch

Obschon sich zeitgenössische Kinderliteratur sich neuen Strömungen gegenüber grundsätzlich offen zeigt, entspricht kein anderes Genre so sehr dem eher romantisch geprägten Grundschema - nichts Wildes, Hässliches oder gar Obszönes soll das kindliche Idyll stören. Wohl auch wegen der dem Genre immanenten Bild-Text-Verschränkung, die eine nicht unwesentliche, „gesellschaftlich-pädagogische Unsicherheit“²⁹² verbirgt.

²⁹⁰Ebd., S. 26

²⁹¹Vgl. Dittmar 2008, S. 41; ebenso Thiele 2000b

²⁹²Thiele 2000b, S. 160

Der Anspruch, Kinder zu fördern und gleichzeitig vor vermeintlich schädlichen Einflüssen zu schützen, mündet somit meist darin, dass Liebe, Zuneigung und Intimität in Kinderbüchern nur in verharmloster, kindlich naiver Weise dargestellt werden. Auch wenn gekuschelt, geknuddelt und geschmust wird, von „lieben“ oder „verliebt sein“ die Rede ist, bleiben die Handlungen im Rahmen dessen, was als für Kinder passend erachtet wird. Kindlich-erotisch konnotierte Verhaltensweisen wie Flirten, „Doktorspiele“, sexuelle Sprache und andere „kognitive Schemata für sexuelles und geschlechtstypisches Verhalten“²⁹³, wie sie bereits im frühen Kindesalter erprobt werden, dürfen nicht in den Büchern vorkommen. Der permanent vorgetragene Anspruch, aus kindlicher Perspektive heraus Themen zu erschließen, stößt spätestens hier an seine kulturell und gesellschaftlich fest verankerte, vom Mythos einer „kindlichen Unschuld“ befestigte Grenze.

Dass Kindern oder gar Säuglingen ihre eigene Sexualität²⁹⁴ abgesprochen wird, liegt vor allem daran, dass mit dem Begriff *Sexualität* auch heute noch zuallererst *Trieb*, *Lust*, *Erotik*, *Geschlechtsverkehr* und *Orgasmus* assoziiert werden. Um mit den Worten Volkmar Siguschs zu sprechen:

„Der Begriff ‚Sexualität‘ ist jung [...] welche Begriffe und Phänomene in diese neue Begrifflichkeit eingegangen sind, etwa Leidenschaft, Liebe, Begehrlichkeit, Wollust, Keuschheit, Unzüchtigkeit, Zeugung, Empfängnis. Das Ausmaß der Entfremdung wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, was aus diesen Phänomenen geworden ist, seit sie in den Begriff Sexualität eingeschmolzen sind: Leidenschaft wird zum *Joy of Sex*“, Liebe zur Beziehung, Begehrlichkeit zum Sexualtrieb, Wollust zum physiologischen Phänomen „Orgasmus“. Die Entfremdung besteht darin, daß Bereiche des höchst Persönlichen, Unkontrollierbaren, Geheimen, Eigenen umdefiniert sind zu etwas Überindividuellem, Kollektiven,

293Strauß a. a. O., S. 2

294Wanzeck-Sielert 2000, S. 9: Die Herausbildung von *Geschlechtsidentität* im Rahmen der Ich-Erkennntnis ergibt sich aus der Verschränkung von biologischem und sozialem Geschlecht. Die Einübung wiederum davon abhängiger *Geschlechterrollen* ist maßgeblich von der jeweiligen Sozialisation beeinflusst, welche auch stereotypisierend auf das Kind einwirkt. Die Unveränderbarkeit der *Geschlechtszugehörigkeit* stellt sich dabei aber erst im Alter von ca. fünf Jahren ein. Vgl. ebenso Bischof-Köhler 2006, S. 67ff

Öffentlichen und im Prinzip immer schon Bekannten. Das Abgründige wird vordergründig.“²⁹⁵

In Verschränkung mit *Kindheit* ruft dies bei vielen Erwachsenen unbewusst Argwohn, Skepsis oder Gefühle wie Scham oder Schuld hervor. Sprechen „wir“ im foucaultschen Sinn unentwegt von „unserem Sex“²⁹⁶, ist damit auch die Debatte um *kindliche Sexualität*²⁹⁷ und ihr legitimer Rahmen gedacht.

Wie sich Einstellungen verändern können, zeigt sich nicht zuletzt in der Entwicklung von „Sexualaufklärungsbücher“. Im Zuge einer interdisziplinär geführten Sexualforschung und der damit einhergehenden sexuellen Liberalisierung (- Stichwort „Sexwelle“) ab den 1960ern entstand ein regelrechtes Genre, welches sukzessive auf alle Altersgruppen ausgeweitet wurde - so auch auf das Kinder- und Jugendbuch. Unter anderem entstanden Werke wie das in den 1970er Jahren populäre Fotobilderbuch „Zeig mal!“²⁹⁸. Die Abbildung großformatiger Fotografien zweier nackter Kinder und ihrem scheinbar unbefangenen und lustvollen Spiel mit ihren Körpern folgte der Intention des Fotografen, „dem Kind zu helfen, ‚seine Fragen und Probleme zur Sexualität zu äußern und zu verarbeiten‘ und den Weg ‚zu einer glücklichen, von Liebe, Zärtlichkeit und Verantwortungsgefühl geprägten Sexualität zu finden.“²⁹⁹ Darin spiegelt sich nicht der

295 Volkmar Sigusch zit. nach Schorsch 1986

296 Vgl. Kapitel II.III.II.

297 Spätestens seit Freud ist entwicklungspsychologisch jedoch unumstritten, dass Sexualität nicht den Erwachsenen vorbehalten ist. Zwar wurde seine Libido-Theorie bezüglich *infantiler Sexualität* in den letzten hundert Jahren immer wieder heftig kritisiert, revidiert und überarbeitet, demnach hat sein Ansatz zumindest in dem Punkt Gültigkeit, dass die sexuelle Entwicklung des Menschen ein mit der Geburt einsetzender Lernprozess ist, beeinflusst von komplexen Interaktionen körperlicher Reifung und psychischer Entwicklung, sowie kultur- und geschlechtsspezifischen Sozialisationsmechanismen. Kinder weisen sich selbst durch Erproben ihre Geschlechterrollen als eine Art *sexuelles Skript* zu, das „Aspekte wie die Bindungsfähigkeit des Individuums, die Geschlechtsidentität, die sexuelle Orientierung, individuelle sexuelle Reaktionsbereitschaften etc.“ umfasst, „vor deren Hintergrund sich die Entwicklung manifester sexueller Verhaltensweisen und Aktivitäten verstehen lässt.“ Strauß 2000, S. 2

298 McBride, Will; Fleischhauer-Hardt, Helga, „Zeig mal! - Ein Bilderbuch für Kinder und Eltern“, Jugenddienst Verlag, Wuppertal 1974

299 Sauerteig 2019, S. 240

Zeitgeist der 68er-Generation und ihrer – unter anderem von Texten Marcuses³⁰⁰ geprägten -Interpretation von der Beziehung zwischen *Sexualität* und *Befreiung*³⁰¹, sondern auch der von Foucaults Theorien abgeleitete Gedanke, neue Praktiken würden unweigerlich zu neuen Individuen führen.³⁰² Unter heutigen Gesichtspunkten - und einer sensibilisierten Wahrnehmung von kinderpornografischen Inhalten als Anreiz für Pädophilie - scheint eine radikale Offenheit wie in „Zeig mal!“ allzu anstößig und grenzüberschreitend.³⁰³

Gegenwärtig äußert sich der Wunsch, Kindern mithilfe unterstützender Medien ein kindgerechtes und vor allem zeitgemäßes Bild menschlicher Sexualität zu vermitteln, nicht zuletzt anhand der zahlreichen Internet-Aufklärungsseiten und Online-Broschüren.³⁰⁴ Die darin bereitgestellten Inhalte gestalten sich vornehmlich offen und konstruktiv, ganz im Sinne innovativer Vermittlungsstrategien. Der Fokus scheint heute aber vor allem auf einem sensiblen Umgang mit *Geschlechterdiversität* und *Selbstbestimmung* zu liegen.

Dass demgegenüber in erster Linie von Seiten konservativer Strömungen lautstark Kritik geäußert wird und nicht selten vor einer „Frühsexualisierung“ und einer „Pornografisierung der Gesellschaft“³⁰⁵ gewarnt wird, zeigt, wie tabubehaftet das Thema

300Die in Publikationen wie „Eros und Kultur“ (1957) oder „Der eindimensionale Mensch“ (1967) hervorgebrachten Thesen Herbert Marcuses (1898-1979) bestimmten maßgeblich den links-alternativ ausgerichteten Sexualdiskurs der 68er Generation. Marcuse forderte dazu auf, Sexualität nicht auf den *Sexualakt* und *Erogenität* nicht auf die Genitalien zu beschränken, sondern diese Begriffe auszuweiten zu einer *polymorphen Sexualität*, die den ganzen Körper miteinbeziehe. Vgl. ebd., S. 236

301Vgl. ebd.

302Vgl. Kapitel II.III.II.

3031996 wurde die Publikation von „Zeig mal!“ nach mehreren Indizierungsgesuchen eingestellt.

304Siehe dazu u. a.:

<https://www.elternimnetz.de/kinder/erziehungsfragen/entwicklung/kindlichesexualitaet.php>
https://medonline.at/allgemeinmedizin/digital/n/2019/10023622/kindliche-sexualitaet-ist-das-normal/https://www.gewaltinfo.at/themen/2015_06/sexuelles-verhalten-im-kindesalter.php

305Begriff wie „Frühsexualisierung“ und „Pornografisierung der Gesellschaft“ dienen nicht nur konservativen, sondern auch rechtspopulistischen Lagern immer mehr dazu, frühkindliche Sexualerziehung und damit einhergehend auch das Aufbrechen starrer Geschlechterrollen als Angriff auf die „bürgerliche Gesellschaftsordnung“ zu diffamieren. Vgl. et al. Heider a. a. O., S. 19ff

Sexualaufklärung im 21. Jahrhundert nach wie vor ist. Nicht nur deshalb kann sich aber auch der tradierte, biologistisch motivierte Ansatz, Fortpflanzungsvorgänge bei Pflanzen, Tieren und Menschen auf eine Stufe zu stellen, als Vermittlungsstrategie immer noch behaupten.

Mitunter erscheint es mir sinnvoll und wichtig, Kindern zu erlauben, sich über den eigenen Körper und seine Funktionen bewusst zu werden. Eltern sollten Neugier und Sehnsüchte nicht nur nicht verbieten, sondern überholte Scham- und Peinlichkeitsgrenzen zu überwinden versuchen, um Selbstachtung und Selbstbestimmung zu fördern. Wie sich jedoch in Vorausschau auf die bevorstehende *Janosch*-Analyse zeigt, kann kaum von einem gesellschaftlichen Konsens gesprochen werden, wie kindgerechte Sexualaufklärung aussehen könnte. Während die einen nach wie vor der Meinung sind, Kinderaugen sollten am besten nicht mit Bildern nackter Körper in Berührung kommen, kritisieren andere, dass die Schemenhaftigkeit vieler Darstellungen schlichtweg an den Tatsachen vorbegehe.

III.V. Bildanalyse

Ein Bild steht nicht für sich selbst, sondern kann immer auch in einen größeren Zusammenhang gestellt, mit tieferem Sinn verstanden werden. Die Bildanalyse stützt sich daher allgemein gesprochen auf der These, dass den neuzeitlichen, europäischen Menschen sein kulturelles Gedächtnis dazu befähigt, bildimmanente Symbolik mehr oder weniger problemlos zu entschlüsseln. Nicht zuletzt deshalb, da die abendländische Kultur von einer langen Tradition an Liebesmotiviken in Schrift, Bild und Ton geprägt ist.

Die objektivierte, stilisierte Darstellung, wie bei den von *Janosch* ins Leben gerufenen Figuren, erleichtert den BetrachterInnen Identifikation und Anteilnahme. In der Rezeption können auf diese Weise unterschiedliche Rollen, indem deren Inhalte sowohl mit sprachlichen als auch visuellen Motiven auf Basis der visuellen Kultur mit persönlichen Erfahrungen in Verbindung gebracht werden, gewissermaßen „erprobt“ werden.

Erwiesenermaßen wirken Bilder unmittelbarer als Texte, da die darin enthaltenen Botschaften zuallererst sinnlich wahrgenommen werden.³⁰⁶ Zusätzlich bedeutet ein Bild zu interpretieren aber auch die *aktive* Auseinandersetzung mit dem Gezeigten und erfordert wie das Lesen von Schriftzeichen bewusstes Erfassen.³⁰⁷ *Sprache* - sei es in Form verschriftlichter oder verbaler Untermalung - kann das Abgebildete stützen: Sie kann sowohl das visuell Vermittelte mit zusätzlicher Bedeutung füllen, als auch die emotionale Wahrnehmung intensivieren.³⁰⁸

306Vgl. McCloud, a. a. O.

307Vgl. ebd., S. 57

308Dass in den Trickfilmen zu „*Janoschs Traumstunde*“ die Geschichten in einer für heutige Seh- und Hörgewohnheiten fast herausfordernden Langsamkeit ablaufen, fällt ebenso unter diesen Aspekt. Zusammen mit der Erzählstimme ergibt sich daraus meist unweigerlich eine schläfrig-idyllische Atmosphäre (- wie man es von Gute-Nacht-Geschichten erwartet). Vgl. Ebd., S. 143

Anhand ausgewählter Bilder soll in den nun folgenden Abschnitten *Janoschs* Konzept der *Liebe* - und vor allem deren Manifestation in diesen - untersucht werden. Um bei der überbordenden Fülle an Bildmaterial, das der Künstler bis heute geschaffen hat, Orientierung zu schaffen, richtet sich das Hauptaugenmerk auf künstlerische Arbeiten sowie Illustrationen aus Kinderbüchern, die „das große Mysterium“ nicht nur andeuten, sondern explizit darstellen.

Am Beginn der Überlegungen stehen deshalb das Sexualaufklärungsbuch für Kinder mit dem Titel „Mutter sag, wer macht die Kinder?“³⁰⁹ und der „Liebesratgeber“ für Erwachsene mit dem Titel „Die Kunst der bauerlichen Liebe 1. Teil“. Beide Werke wurden ungefähr zur gleichen Zeit Anfang der 1990er publiziert und sind nach wie vor im Handel erhältlich. Zudem verrät bereits der jeweilige Titel, dass dem Leser etwas über „Liebesangelegenheiten“ vermittelt werden soll.

Einleitend sei die Rahmenhandlung kurz zusammengefasst. Inwiefern sich die im Text teilweise sehr facettenreich dargebrachten Aspekte von *Liebe* auch mit den Illustrationen decken, soll im Anschluss behandelt werden. Der Fokus liegt dabei auf Symbolgehalt und selbstreferentiellen Codes, die tradierte Muster oder auch Klischees zu erkennen geben. Ein abschließender Vergleich mit anderen Bildwerken von *Janosch* mit dem Thema *Liebe* – vor allem innerhalb seiner Kolumne im ZEITmagazin - soll die Interpretationen in größere gesellschaftliche Zusammenhänge und ihre Diskurse einbetten.

309Das illustrierte Kinderbuch wird seit Jahren aufgrund expliziter Darstellungen heftig kritisiert. Neben zahlreichen Einträgen in diversen Elternforen die sich mehr oder weniger sachlich mit dem Inhalt des Buches auseinandersetzen, machte sich 2017 unter anderem die deutsche AfD dafür stark, es endgültig aus Kindertagesstätten und Grundschulen zu verbannen – wenn auch mit teilweise fragwürdiger Argumentation. Vgl. Muhsal, „Achtung Frühsexualisierung in Grundschule – Buchvorstellung Janosch von Wiebke Muhsal“, 3-minütiges Video, YouTube, veröffentlicht am 10.05.2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CL6g1oB-w2E> [Stand 20.6.2019]; ebenso: <https://www.mimikama.at/allgemein/nackte-menschen-nun-auch-bei-janosch-kein-fake/> [Stand 20.6.2019]

III.V.I., „Mutter sag, wer macht die Kinder?“³¹⁰

Zu Beginn der Erzählung taucht man ein in den Lebensalltag einer Mäusefamilie, erkundet die Umgebung, in der sie wohnt und erfährt über die Sorgen, die sie mit dem *Kater Mikesch*³¹¹ hatte. Auch das kleine Mäusemädchen *Tütü* wird vorgestellt. Sie will von ihrer Mutter wissen, woher die Kinder kommen. Die ausschweifenden Erzählungen des eben heimgekehrten Vaters verhindern zunächst, dass *Tütü* eine Antwort bekommt. Der erste Tag endet damit, dass sich alle schlafen legen „und die Eltern schliefen in dem großen Bett in dem großen Zimmer, beide zusammen, weil sie dort die Kinder machen, wenn sie Lust haben. Und sie hatten große Lust.“ (S. 16f)



Abb. 7: Janosch „Mutter sag, wer macht die Kinder?“

Am nächsten Morgen, der Vater hat das Haus bereits wieder verlassen, macht sich *Tütü* bereit für die Schule. Den Weg dorthin geht sie nicht allein, sondern gemeinsam mit ihrem besten Freund dem Maulwurf *Diddi Neumann*, der nicht nur ihr bester Freund, sondern auch ein alter (!) Herzensbrecher ist. Am Beginn des zweiten Teils der Erzählung steht somit die Beziehungsgeschichte des kleinen Mäusemädchens mit dem Maulwurf in der Phase des beginnenden Verliebtseins: Für *Diddi* stellt das – genauso wie *Küssen* – nichts Neues dar. In *Tütü*, die bislang keinerlei Erfahrungen dieser Art gemacht hat, schießt die *Liebe* ein wie „elektrischer Strom“ (S. 34). Während er ziemlich gelassen mit der Situation umgeht, fällt die kleine Maus vor Überwältigung fast in Ohnmacht.

310 Janosch, „Mutter sag, wer macht die Kinder?“ Erstveröffentlichung Mosaik Verlag 1992, hier in der Neuauflage von LITTLE TIGER VERLAG GmbH 2018 (Altersempfehlung 5-7 Jahre)

311 *Kater Mikesch* ist keine Erfindung von Janosch, sondern ursprünglich eine von Ottfrieds Preußler und Josef Lada ins Leben gerufene Kinderbuchfigur. In der *Augsburger Puppenkiste* spielte sie ebenfalls eine prominente Rolle. Außer der Tatsache, dass die *Janosch*-Figur ebenso eine sprechende Katze ist, hat sie mit dem Original aber so gut wie nichts gemein.

Endlich in der Schule angekommen, hört und sieht sie nichts mehr vor lauter Liebestaumel. Der *Lehrer Schröder*, fängt indes den Unterricht mit Rechenaufgaben an, um nach einer kleinen Gesangseinlage über *Kater Mikesch* endlich zum Hauptteil der Geschichte zu kommen - dem Aufklärungsunterricht.

Zuerst erfahren die Kinder wie es von der Blüte zur Kirsche kommt. Danach wie der Hahn – in Analogie zur Biene, die zuvor Lust auf Honig hatte – Lust auf das Huhn bekommt, sie bespringt und „mit seinem kleinen Piller seine Samen in das Huhn“ (S. 36) spritzt. „‘Das ist ungefähr wie die Liebe ...‘ ,Oh ..., die Liiiiiiebe!‘, rief Tütü. ‚Wir wissen, wie die Liebe ist, Herr Schröder. Sie ist elektrisch. Wenn ich Diddi Neumann sehe, rieselt mir ein elektrischer Strom durch die Seele. Mein Herz flattert, und ich bin ganz machtlos und muss Diddi Neumann küssen. Dann werde ich ohnmächtig.‘“ (S. 34f) Schließlich folgt die Menschenkunde: „‘Das machen sie so: Wenn die Frau Lust bekommt, sagt sie zu ihrem Mann: ‚Ach, Walter, ich liebe dich. Küss mich doch mal! Hast du Lust dazu?‘ Dann küsst der Mann die Frau, denn dazu hat er fast immer Lust [...]‘“ (S. 40). Während auf (mögliche) Positionen des Geschlechtsakts eingegangen wird, umarmt *Tütü Diddi* ebenfalls „wie eine Schlingpflanze“ (S. 42) und küsst ihn erneut. Der *kleine Leopold* erzählt, dass es seine Eltern zuhause genauso machen. Schließlich am Nachhauseweg spazieren die zwei Verliebten Maus und Maulwurf einander immer wieder küssend durch den Wald, denn „Liebespaare gehen gern spazieren“ (S. 46). *Tütü* kommt auch erst spät nach Hause. „Nach dem Essen aber sagte die Mutter: ‚Walter, ich liebe dich, küss mich doch mal. Hast du Lust?‘ Dann nahm sie den Vater bei der Pfote und zog ihn in das Bett.“ (S. 46f) *Tütü*, mit ihren Gedanken scheinbar schon wieder ganz woanders, bringt nur noch ihre Geschwister zu Bett und geht fernsehen.

III.V.I.1 Aspekte von *Liebe* – Janoschs künstlerische Übersetzung

Wie so viele Kindergeschichten von *Janosch* spielt auch diese in einem ländlichen Idyll, welches sich hier in den Bildern von Feldern und Wiesen, einem kleinen strohgedeckten Häuschen, einer bescheiden aber behaglich eingerichteten Stube, altertümlichem Interieur und zweckmäßiger, teils abgetragener Kleidung widerspiegelt. Es sind rein tierische Protagonisten: Maus, Katze und Maulwurf, was dies zusätzlich unterstreicht. Bezüge zur globalisierten Gegenwart werden auf der Bildebene hauptsächlich über eine in der Wiese liegende Coladose hergestellt (S. 21), in der Erzählung verweist nur der Fernseher des Bauern auf das 20. Jahrhundert.

Vor Beginn der eigentlichen Erzählung begegnet dem Betrachter das erste sich küssende Pärchen (S. 3). Der Kleidung nach zu urteilen, handelt es sich dabei um einen Maulwurfjungen und ein Mäusemädchen. Er umfasst mit seinen Händen ihre Schultern, während sie es mit



Abb. 8: aus *Janosch*, „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, Tütü und Diddi, Kusszene I

hängenden Armen geschehen lässt und Einverständnis dadurch suggeriert wird, dass sich ihre Schnauzspitzen leicht berühren. Die Szene erinnert sowohl an kindliche Freundschaftsbekundungen als auch an Phasen erster Verliebtheit. Mit leidenschaftlichem Küssen (als Prolog zu einem sexuellen Akt) hat dies wenig gemein. Zum einen sind die Körper nicht dicht an dicht gepresst, zum anderen signalisieren die weit ausgestreckten Arme des Maulwurfs sowie die gesenkten Pfoten der Maus eine gewisse Distanz.

Etwas anders verhält es sich bei den darauffolgenden Illustrationen einige Seiten weiter. Auf Seite 17 liegt das Mäuse-Elternpaar unter der Bettdecke lächelnd übereinander. Im Zimmer verstreut liegen Schuhe, ein handgeschriebener Zettel mit den Worten „voll Bock“ wurde an die Wand gepinnt, daneben hängt ein gerahmtes Bild einer reifen Kirsche. Für den erwachsenen Betrachter handelt es sich dabei um eine Szene während

oder nach dem Geschlechtsakt. Es ist aber auch in dieser Illustration nichts Anstößiges oder gar Obszönes dargestellt, die Stimmung wirkt entspannt und harmonisch.

Die weitere Bildfolge zeigt, wie *Tütü* auf dem Schulweg den schlafenden Maulwurf *Diddi Neumann* trifft, ihn an der Hand nimmt und weiterführt (S. 20f). Plötzlich liegt die Maus am Boden, während der Maulwurf über sie gebeugt fest ihre Schnauze hält und seine Nase gegen ihre drückt (S. 23). Lässt man den Begleittext außen vor, scheint es ganz, als wäre *Tütü* vom Maulwurf überrumpelt worden: Platt liegt sie da, und so wie er ihre Schnauze umfasst, wirkt die Szene grob. Dass der Situation unter Umständen eine gewisse Gefahr anhaftet, deutet der im Hintergrund vorbeiziehende Fuchs an - auch wenn ihn das junge Paar nicht zu interessieren scheint.



Abb. 9: aus Janosch „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, *Tütü* und *Diddi*, Kusszene II

Eine Seite weiter steht der Maulwurfjunge wieder, die willenlos wie ohnmächtig wirkende Maus in dem einen Arm, den anderen lässig in die Hüfte gestützt (S. 24). Danach ziehen sie vergnügt weiter. Erst in der Schule angekommen, kehrt sich die Rollenverteilung einmal um: Die Maus hält den Kopf des Maulwurfs und küsst (?) ihn. Er steht jedoch nur leicht nach hinten gebeugt und im Gegensatz zu vorherigen Illustrationen wirkt er weder überrascht noch überrumpelt - vorsichtshalber hat er auch seine Brille abgenommen.

Von Seite 31-37 erklärt der Mäuselehrer die Befruchtung mit Beispielen: wie die Biene zur Blume fliegt, der Hahn auf der Henne sitzt, aus der Blüte eine Frucht wird und aus Henne und Hahn Ei und Küken entstehen. Schließlich findet sich auch ein Bild eines erwachsenen Menschenpaares an die Tafel gepinnt (S. 39). Mann und Frau stehen sich lächelnd gegenüber, sie zieht an seinem Sakko. Der Lehrer spiegelt die Geste mit seinem Hemd.

Auf der nächsten Doppelseite (S. 40f) eine Illustration sich küssender Tierkinder und bereits nackter Menschen gegenüber: Auf der linken Seite liegt die Maus im Schoß des Maulwurfs, er hält zärtlich ihren Kopf. Auf der rechten Seite stehen Mann und Frau sanft lächelnd in Seitenansicht. Die Hervorhebung der weiblichen Brüste, die ausgeprägten Brustwarzen und ein erigierter Penis, sowie eine weibliche Scham, die nur in Form eines struppigen Haarbüschels angedeutet ist, kombiniert Janosch mit einem Schmetterling ³¹², der über einer blühenden Topfpflanze flattert. Letzterer suggeriert Zartheit und „entschärft“ gewissermaßen die Situation. Gleichzeitig unterstreicht er aber auch die „Anziehung“ der Geschlechter.

Auf den nächsten Seiten folgt eine weitere Steigerung, wo sich die Gegenüberstellung von sich küssendem Tier- und Menschenpaar wiederholt. Letztere vollziehen den Akt *a tergo*, wobei die Frau in der untergebenen Position lächelnd die Finger nach vorne spreizt. Der Mann umfasst sie am Bauch und grinst genüsslich aus dem Bild (S 43). In der Folge ist dasselbe Paar beim Koitus in sogenannter

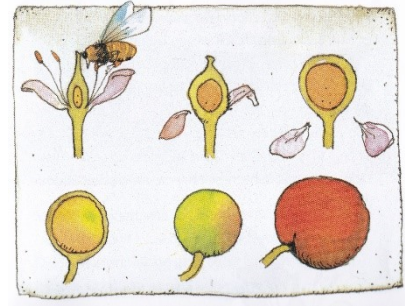


Abb. 10-12: aus Janosch, „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, Befruchtungsvorgänge bei Pflanze, Tier und Mensch

³¹²Der Schmetterling ist ikonographisch von großer Bedeutung: Aufgrund seiner Metamorphose galt das Insekt z. B. in der frühchristlichen Kunst als Sinnbild für die Auferstehung Christ, in der Renaissance als Symbol für die unsterbliche Seele. Genauso steht der Schmetterling aber auch für „Flatterhaftigkeit“ und „Leichtlebigkeit“. Siehe *Schmetterling*, in: Hartmann, P. W., „Das große Kunstlexikon“, BeyArs GmbH, URL: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8834.html [Stand: 20.3.2020]

*Missionarsstellung*³¹³ zu sehen. Schließlich entsteht im Bauch der Frau ein Baby, dass fröhlich winkend - und offensichtlich sehr selbstbestimmt - auf die Welt kommt (S. 45).

Den Abschluss bildet die Szene, in der der Mausmann seine Mausfrau durch den Raum führt, um sogleich im Bett zu landen (S. 47f). Im Vergleich zu der eingangs erwähnten, ganz ähnlichen Abbildung von Seite 17 bleibt der Akt des Mäuse-Elternpaares diesmal nicht gänzlich „unter der Bettdecke verborgen“: Sowohl die Körperhaltung der beiden, als auch die umgeworfene Stehlampe, sowie der wackelnde Lampenschirm und die im Zimmer verstreuten Kissen deuten eine leidenschaftliche Liebesbegegnung an.

III.V.I.2 Symbolgehalt und transportierte Codes

Auffällig erscheint bei der Analyse, dass *Liebe* und *Lust* gleichgesetzt und in erster Linie in Analogie zu biologischen Vorgängen in der Pflanzen- und Tierwelt gesetzt werden. Beides gilt es als ambivalent zu betrachten - selbst, wenn ein Herunterbrechen von Sexualität auf einen biologistischen Nenner die Veranschaulichung gewisser Parallelen im Paarungsverhalten zwischen Menschen und der Tierwelt begünstigen mag.

Darüber hinaus wird anhand der Tierkinder ein romantisch geprägtes Ideal von *Liebe* gezeichnet, das dem Kind vermittelt, *Liebe* suche man sich nicht aus, sie widerfahre. *Liebe* trifft einen wie ein Blitz, *Liebe* ist Leidenschaft, ausschließlich und alles in ihren Bann ziehend und - *Liebe* vernebelt die Sinne. Auch wenn es sich bei den Tierkindern streng genommen nicht um *Liebe*, sondern um eine erste Phase der *Verliebtheit* handelt, präsentiert *Janosch* mit dieser Beziehungsgeschichte nicht nur eine romantisch verklärte Sicht auf die klassische Paarbeziehung, sondern auch ein Heteronormativitätskonstrukt. Es Sowohl kindliche als auch erwachsene *Lust* illustriert er anhand stereotyper Rollenbilder, innerhalb derer die Frau die Geliebte ist und im Heim als Hort der „heilen“ Familie das emotionale Zentrum bildet³¹⁴, während die

313Die „Missionarsstellung“ oder „Visavis-Position“ gilt gemeinhin – vor allem im Vergleich zum „Doggystyle“ – als die *eigentlich menschliche*, da personalisierte (!) Stellung.

314 *Janosch* lässt in seinen Geschichten äußerst selten die Frau und Mutter zur Arbeit gehen, während der Vater zuhause bleibt, auch findet sich bei ihm kaum das Bild einer solidarischen Grundhaltung,

männlichen Darsteller dem Klischee des Ernährers, Eroberers und allzeit bereiten Mannes folgen. In den Illustrationen des Tierpärchens *Tütü* und *Diddi*, die individuelle sexuelle Skripte³¹⁵ einüben, wiederholen sich die Geschlechterstereotype. Deutlich wird dies nicht nur am Beispiel der kindlichen Kusszene von Seite 23. Konzentriert man sich rein auf die Illustration, wirkt das Ganze nicht wie eine intime Geste der Zuneigung, sondern eher wie ein „Überfallskommando“ auf das naive Mäuschen: Das Geborgenheitsgefühl wird korrumpiert, indem *Diddi Tütü* mit seiner Lust unterwirft.

Wie der Leser zudem bereits erfahren hat, ist sich *Diddi Neumann* in seiner Selbsteinschätzung sicher, „irre gut“ küssen zu können, immerhin habe er schon mehreren Mädchen den Kopf verdreht. Der kleine Maulwurf mimt - zwar nicht ganz ohne ironische Brechungen - den dominanten Eroberer und das, obwohl die Initiative zum Kuss eigentlich von dem Mäusemädchen ausgegangen war. Scheinbar muss er seiner Rolle als draufgängerischer Macho entsprechend zeigen, „wo es lang geht“, während sie, die naive, unerfahrene „Unschuld vom Lande“, sich ihm völlig hingibt und in seinen Armen willenlos wird.

Nicht nur in der Darstellung der Intimbeziehungen „bei Mäusen“ wird *Liebe* mit *Lust* gleichgesetzt, wenn die Frau zu ihrem Mann sagt: „Ach, Walter, ich liebe dich. Küss mich doch mal! Hast du Lust dazu?“. *Liebe*, *Lust* und *Kuss* leiten den Geschlechtsakt ein. Letzterer ist vorrangig zur Fortpflanzung da. In den Illustrationen zu den (pseudo-theoretischen, mehr auf technische Abläufe fokussierten) Erläuterungen der menschlichen Sexualität durch die Figur des Lehrers haben Gesten der Zuneigung oder Zärtlichkeiten wenig Platz. Dass zudem unterschiedliche Stellungen explizit behandelt werden und der Lehrer am Ende seiner Ausführungen selbst lasziv am Boden liegt, führt dazu, dass die Bildgeschichte - zumindest für den erwachsenen Betrachter - einen schmutzigen, derb-erotischen Charakter bekommt.

wie sie am ehesten noch von Tiger und Bär vorgelebt wird.

315Vgl. Strauß 2000, S. 2

Unbestritten hat *Janosch* in seiner Gegenüberstellung von *Liebe* in der Kinder- und der Erwachsenenwelt gewisse Grenzen zu überschritten. Von dieser Doppelbödigkeit leben seine Geschichten und erschließen sich daher auch je nach Alter und Erfahrungsschatz. Die ambivalente bis ablehnende Haltung gegenüber den mit diesem Buch gesetzten Maßstäben, was als *erwachsen* oder *kindlich* gilt – und vor allem „zumutbar“ ist, verdeutlicht nicht nur, die Bedeutung des Kinderbuches. Es verdeutlicht auch, dass die Kriterien, die an das Medium gestellt werden, vor allem von „erwachsenen“ Wertvorstellungen – in Interdependenz mit aktuellen Diskursen rund um *Liebe, Paarbeziehung* und *kindlicher Sexualität* - getragen werden.

III.V.II., „Die Kunst der bäuerlichen Liebe, 1. Teil“³¹⁶

In seinem 1990 erschienen Ratgeber „Die Kunst der bäuerlichen Liebe“ reagiert der Künstler *Janosch* auf ein Stereotyp der Sexualaufklärung, wenn er sich diesmal an eine erwachsene Leserschaft richtet. Da es mit der *Kunst der Liebe* - so die einleitenden Worte des Erzählers - seit Abschaffung des Paradieses tendenziell bergab gegangen sei, wolle er den Leser zurück zum „Ursprung“ (S. 5) führen - zum *bäuerlichen* wohlgemerkt, denn dieser sei die Grundlage dafür, in Zukunft wieder „fliegen“ (S. 6) zu können. Zuerst erläutert er, welche

Vorkehrungen dafür von Nutzen sein könnten: Komplimente, Blumen, eine angenehme Stimme und Balzrituale, die nach dem Vorbild der Tierwelt eingesetzt werden können. Interessierten Leserinnen rät er zudem gleich vorweg, nichts von dem zu befolgen, was



Abb. 13: *Janosch*, „Die Kunst der bäuerlichen Liebe. 1. Teil“

316 *Janosch*, „Die Kunst der bäuerlichen Liebe, 1. Teil“, Merlin Verlag, Gifkendorf 1990

in Illustrierten unter der Überschrift „ZUM NEUEN SELBSTVERSTÄNDNIS DER FRAU“ (S. 14) zu lesen sei: „Dort wird angeraten, dass Sie, die Frau, die Göttin, die Bäuerin, hinfort die Rolle des Mannes übernehmen sollen. Tun Sie das NIEMALS. ER muss auf die Knie“ (ebd.) - andernfalls würde sie der *Kunst der Liebe* den „Gnadenstoß“ (ebd.) verpassen.

Im Anschluss erläutert er die Techniken, mit Hilfe derer Mann und Frau in höhere *Liebes-Sphären* aufsteigen sollen. Sein Panoptikum der Liebeskunst beinhaltet neben der *Lüneburger Schlittenfahrt* (S. 15f), bei der der sich der Bauer in kraftvollem Sprung auf die Bäuerin stürzt (und umgekehrt), dem Tipp, bei „ununterdrückbarer Leidenschaft“ (S. 18) den anderen notfalls auch mit Hilfe von Narkosemitteln gefügig zu machen, der *Spanischen Fliege* (S. 20f), bei der die Liebespartner gemeinsam ins „Transzendentalische“ (S. 22) schweben „OHNE sich zu berühren“ (S. 23) und dem *Reiter auf Ulm* (S. 24f) auch *Lindas kleine Bauernwippe* (S. 27f), bei der sich beide durch ihre „synkopeverschobenen Rhythmologien“ (S. 28) zur Entzückung führen. Auch auf die *Wichtigkeit der Idee* (S. 33f), in regelmäßigen Abständen für Überraschungs-momente wie einem kleinen Picknick zu sorgen, im Rahmen dessen man die Frau zuerst mit Hilfe freundlicher, dann bestimmter Aufforderung in die Liegeposition bringen solle, um ihr besser „die



Abb. 14-17: aus Janosch „Die Kunst der bauerlichen Liebe. 1. Teil“,
Die Spanische Fliege,
Die Lüneburger Schlittenfahrt,
Der galaktische Nixdorfer,
Von der arithmetischen Endlosigkeit
(v. o. n. u.)

Schönheit der Natur und ... die Genialität des Weltenschöpfers“ (S. 36) schildern zu können, wird hingewiesen.

„Schließlich kommt der Erzähler *Janosch* auch auf die Kraft der Musik zu sprechen, wenn es darum geht den Angebeteten oder die Angebetete in Erregung zu versetzen. Er setzt hier - wie in vielen Illustrationen - vor allem auf die stimulierenden Klänge der Geige. Der geeignete Rahmen und die Anleitung dafür, mit Hilfe des betörenden Saiteninstruments die Körper in Schwingung zu versetzen, werden sowohl in *Die vorgalaktische Geige* (S. 38f) als auch im Kapitel *Der galaktische Rixdorfer* (S. 42f) beschrieben.

Die darauffolgende *Liebeskunst Üppe und Oppe* (S. 46f), liege laut dem Autor hingegen rein darin, sich in die gleichen Gedanken zu versenken und sich einfach nur auszumalen, wie schön zukünftige Kinder einmal werden könnten. War in den vorangegangenen Kapiteln stets die Rede von *einem* Mann und *einer* Frau, kommt *Janosch* in seiner Ausführung zum *Bulganischen Wechselreiter* (S. 50f) auch auf eine *ménage à trois* zu sprechen.

Nach einer (im Vergleich zu den vorherigen) nicht minder diffusen Lektion über das Machtverhältnis zwischen *Sieger* und *Besiegter* beziehungsweise *Besiegtem* und *Siegerin* in der *Kunst der bäuerlichen Liebe*, mündet das Ganze schließlich in dem etwas desillusioniert anmutenden Aufruf, sich endlich eine *Ewige Lydia* (S. 56) zu suchen: Eine „vieler nachfolgender Lydien“ (ebd.) werde schließlich passen und unter Umständen sogar *aus freien Stücken* Unterschlupf gewähren - ab einem gewissen Alter sage ohnehin kaum jemand „nein“.

III.V.II.1 Aspekte der *Liebe* – *Janoschs* künstlerische Umsetzung

Dass sich hinter all der Komik und Absurdität in der *Kunst der bäuerlichen Liebe* auch eine gewisse Tragik verbirgt, spiegeln die Illustrationen wider. In insgesamt zwölf Grafiken erscheinen die für *Janoschs* Erwachsenenwerke typisch anmutenden Gestalten, die sich auf sehr rustikale Weise in der Ausübung intimer, äußerst experimentell

wirkender Handlungen erproben. Selten erwecken sie den Eindruck, es herrsche eine harmonische Ausgewogenheit zwischen den Beteiligten - meistens wirkt es schlicht wie ein Kräftemessen der Geschlechter.

Die Hälfte der Szenen zwischen fast gänzlich nackten Frauen und halbentblößten Männern spielt in äußerst spartanisch ausgestatteten Schlafstätten: ein geschwungener Bettrahmen, eine einfache Matratze, ein, zwei Polster, eventuell Wandbilder. Die farbige Ausgestaltung ist hauptsächlich in erdigen, rustikalen Braun-, Grün- und Grautönen gehalten.

In der ersten Abbildung auf dem Cover des Buches eines scheinbar in die Jahre gekommenen Liebespaares, halten beide die Köpfe einander zugewandt, die Blicke sanft auf den jeweils anderen gerichtet. Zärtlich die Arme über die Schultern gelegt, wird ein ruhiges Bild von Vertrautheit und Zuneigung vermittelt. Fast wirkt es so, als hätte eine Hochzeitfotografie aus den 1930ern als Vorlage gedient - nur Kleidung und Frisur der Frau erscheinen zeitgenössisch.

Während das erste Bild das Gefühl von Geborgenheit vermittelt, deutet das darauffolgende Sujet (S. 9) bereits auf die ironisch bis sarkastische Note der als „Ratgeber“ getarnten Satireschrift hin: Plump und dümmlich wirkt die Dame, die ihre Arme seltsam verdreht in die Luft hebt. Der Mann kniet neben ihr und betet sie an. Wie in anderen Bildern auch ist der weibliche Part hier eher überdimensioniert gezeichnet, während der männliche hingegen fast erbärmlich wirkt.

In der dritten Illustration, jener zur *Lüneburger Schlittenfahrt* (S. 17), verkehrt sich die Komik schließlich in Dramatik: Der Mann scheint die Frau im wahrsten Sinne des Wortes überrumpelt zu haben. Dementsprechend sieht die zu Boden gestoßene Frau aus, als würde sie um Hilfe schreien. Gestik wie Mimik der beiden haben nichts Zärtliches, sondern verdeutlichen nur die Verzweiflung und Grausamkeit ihres triebhaften Begehrens. Verstärkt wird dieser Eindruck zudem durch rot verschmierte Münder und eine im Hintergrund vorbeiziehende Figur mit Sense. Vor allem dieser Rückgriff auf das

Stilmittel des *Memento mori*³¹⁷ unterstreicht den Unterschied zu einer ähnlichen Kinderbuchillustration in „Mutter sag, wer macht die Kinder?“ (S. 17)³¹⁸ - das Spiel verkehrt sich in der Erwachsenenwelt zum bitteren Ernst.

In den folgenden drei Grafiken lächeln die Protagonisten, während sie vergnügt und heiter ihre akrobatisch anmutenden Spielchen treiben: In der Illustration der *Spanischen Fliege* (S. 21) schweben zwei nackte Körper wie schwerelos durch den ansonst leeren Bildraum. Auch der derbe Charakter vorangegangener Grafiken verliert sich ein wenig.

Bei dem *Reiter auf Ulm* (S. 25) sitzt ein zwergenhaft wirkender Mann auf einer im Gegensatz zu ihm voluminös und übergroß wirkenden, nackten Frau. In dieser Szene, die auf einem Teppich spielt, scheint ausnahmsweise die Bäuerin tonangebend. Während er halb entblößt auf dem Schoß der Frau sitzt hält sie ihn mit der einen Hand an einem Bein, mit der anderen an den Haaren. Gleichzeitig hat er genießerisch die Hände gefaltet, sie lächelt in Richtung des Betrachters. Gerahmte Bilder an der Wand (ein Kanarienvogel und ein kleines Häuschen mit rauchendem Schornstein) erzeugen eine wohlig-warme Stimmung im geschützten Rahmen des Hauses. Vergleichbar harmonisch, wenn auch akrobatischer, erscheint auch die Szene in *Lindas Bauernwippe* (S. 29).

Geht es schließlich um *Die Wichtigkeit der Idee* (S. 35), wirkt das ganze eher wie eine Trauerszene: Auf einer kleinen Anhöhe kniet ein Mann im Anzug, in der einen Hand hält er ein fast leeres Weinglas, mit der anderen fasst er sich an die Brust. Die Dame liegt wie tot neben ihm - wie Schneewittchen mit langem, schwarzem Haar, bloßen Brüsten, nur ein Stück Stoff über den Bauch. Die Beine leicht gespreizt und die Arme auf den Bauch

317Das Stilmittel des *Memento mori* (lat. „Gedenke des Todes“) steht sinnbildlich für die Vergänglichkeit allen Irdischen und zieht sich quer durch die Kunst sämtlicher Epochen. Seinen Höhepunkt erlebte es vor allem in der Kunst des Mittelalters (z. B. Totentanz-Motive) und des Barocks (u. a. Vanitas-Stillleben). Moderne, gänzlich areligiöse Verweise erschöpfen sich hingegen nicht zuletzt in den cartoonesken Totenkopf-Motiven Ed Hardys.

318Vgl. Kapitel III.V.I.1

gefaltet starrt sie wie paralysiert aus dem Bild. Die düster, schwarz-grüne Farbpalette des Drucks vermittelt zusätzlich den Eindruck von Morbidität.

In den Illustrationen zur *Vorgalaktischen Geige* (S. 39) und zum *Galaktischen Nixdorfer* (S. 45) scheint die Erregung wiederum in erster Linie durch das Geigenspiel des Mannes hervorgerufen zu sein. Während im ersten Bild die Frau noch andächtig am Bettrand kniet und nur die Unterkörper der beiden entblößt sind, vermittelt das zweite eine verstörende Dramatik: Wie eine üppige Furie mit riesigen Brüsten setzt die Frau zum Sprung auf das am Kopfende des Bettes kauende, kleine fiedelnde Männlein an. Einzelne feine Linien quer durch das Bild verstärken – ähnlich den Speedlines im Comic – die Dynamik zusätzlich.

Auch in der Illustration zu *Üppe und Oppe* (S. 47) wird man den Verdacht nicht los, dass es sich nicht unbedingt um eine beiderseitiges Vergnügen handelt: Während der Mann Schuhe, Hosen und Hut trägt, sitzt die im Vergleich zum ihm zierlich wirkende Frau gänzlich nackt und mit eigenartig dümmlich wirkenden Blick auf seinem Schoß. Der Genuss scheint hier eindeutig auf *seiner* Seite, während die passive Haltung der Frau das Bild einer Sexpuppe a la Kokoschka zitiert.

Die *ménage à trois*-Illustration des *Bulganischen Wechselreiters* (S. 51) erinnert an männliche Vergewaltigungsfantasien, in der der Bauer das Opfer „sein darf“. Die Zwergenhaftigkeit der üppig geformten Protagonistinnen deutet darauf hin, dass er sich ohne weiteres der beiden Frauen auf seinem Rücken entledigen könnte – wenn er nur wollte. Neben den lächelnden Mienen verdeutlicht aber auch der Hundewelp im Bildvordergrund, dass es sich bei dieser Aktion mehr um ein Spiel als um eine tatsächliche Gefahr für sein Herrchen handelt.

Wenn es schließlich im Kapitel *Von der arithmetischen Endlosigkeit* tatsächlich darum geht, wer in dem ewigen Kampf der Geschlechter nun gesiegt hat, wer *Sieger* und wer *Besiegte* sein könnte, darf in der entsprechenden Illustration die Frau auf dem Bett thronen, während sich das ebenso entblößte Männlein – steif wie beim

Bauchmuskeltraining und doch mit Grinsen im Gesicht - als „Fußabstreifer“ gibt (S. 55). Zum Abschluss begegnet dem Betrachter wieder das bereits vom Einband her bekannte Bild eines älteren Paares (S. 57). Züchtig gekleidet und mit friedvollem Blick wirft es nun die Frage auf, ob nach dem ewigen „Reigen“³¹⁹ am Ende nicht doch ein versöhnliches Ende stehen könnte.

III.V.II.2 Symbolgehalt und transportierte Codes

Wie der Erzähler selbst bekundet, erhebt er im Zuge seiner Anleitungen „Anspruch auf Vollständigkeit, gerade kulturgeschichtlicher Art“ (S. 50). Und tatsächlich scheint *Janosch* bei seinen Ratschlägen auf die ganze Kulturgeschichte Bezug nehmen zu wollen: Was er als „Ratgeber für Erwachsene“ titulierte, wirkt auf den ersten Blick wie eine abstrus anmutende Aneinanderreihung geistversprühender Zoten in gleichsam apollinisch-dionysischer Verschränkung³²⁰. In diesen wird so ziemlich alles karikiert, was im Laufe der Jahrhunderte an Theorien zu Liebe und Leidenschaft hervorgebracht wurde.

Bereits der Titel, der einem sofort an Werke wie Ovids „Liebeskunst“ oder Erich Fromms „Die Kunst des Liebens“ denken lässt, hält durch das Attribut „bäuerlich“ erste Irritationen bereit: Der Bauer steht doch spätestens seit dem mittelalterlich poetischen Klischee des *Dörpers*³²¹ - als grober, ungehobelter Gegenpol zum kultivierten Adel oder gebildeten Stadtmenschen - sinnbildlich für *Niederes*, *Derbheit* und *Unmaze*³²². Die *Liebe*, gewissermaßen das höchste Gut des Menschen, verlangt jedoch *Zivilisiertheit*, *Sensibilität* und *Empathie*.

Auch wenn *Janosch* im Zuge seiner Abhandlung über „Die Kunst der bäuerlichen Liebe“ sämtliche Berufsgruppen und politische Gesinnungen miteinzubeziehen und

319Vgl. Arthur Schnitzler, „Reigen – Zehn Dialoge“, Erstdruck 1903

320Vgl. Vogel 1966

321 Vgl. Ehrismann a. a. O., S. 50ff

322Vgl. ebd.

seine Ratschläge „geschlechtsneutral“ zu halten versucht, setzt er den Berufsstand des Landwirts in direkte Beziehung zum „Ursprünglichen“. Auch der Vergleich mit der antiken Bukolik scheint daher berechtigt, selbst wenn hier nicht das freie Leben der Hirten und ihre Verbindung zur Natur verklärt werden, sondern das Leben von Bauer und Bäuerin.

In der Tradition antiker Autoren und mittelalterlicher Dichter stellt der Autor ein Regelwerk an Umgangsformen auf, welches das *Werben* als kanonische Choreografie inszeniert und daher nur in der strikten Befolgung zur ersehnten Erfüllung führen kann. Innerhalb dieses Kanons offenbart er dem Leser einerseits absurde Obszönitäten im Spiel des erotischen Kräftemessens, andererseits unternimmt er den Versuch, die sinnliche *Liebe* ins Göttliche zu erheben. Im Großen und Ganzen versteht sich *Liebe* hier als Erfüllung sexueller Gelüste, in der sich Zwischenmenschlichkeit rein auf das Körperliche reduziert. Aspekte von partnerschaftlicher Zuneigung wie Achtsamkeit, Autonomie oder Geborgenheit gehen (scheinbar) unter.

Die vom Autor in diesem Werk propagierte sexuelle Libertinage speist sich jedoch nicht aus einem triebhaften Verlangen in den Diensten der Fortpflanzung, sondern aus einem glückverheißenden Hedonismus, der gewohnte Routinen durchbricht: „Sinnengewinn durch Lustgewinn“ könnten Schlussfolgerung und Devise lauten. Offenkundig geht es um die Freiheit das zu tun, was man will und um Grenzüberschreitung - auch in dem Sinne, sich ins Surreale zu flüchten, um „abzuheben“ und zu „fliegen“. Im Wissen um die Unwahrscheinlichkeit eines ewig währenden, lustvollen Liebesglücks, wählt Janosch so den durchaus zeitgemäßen, vom Konsum geprägten Ausweg in Form sich stetig erneuernder Erregungszustände.

Janosch zeichnet seine dionysischen Befreiungsschläge aber gemäß einer vorromantischen, an die antike Verschränkung von Naturrecht und Liebesfreiheit erinnernde Entkoppelung von *Liebe* und Sexualität. Diese bietet zugleich ein Erklärungsmodell dafür, warum das Streben nach *le grand passion* sowohl im arkadischen Naturraum als auch im privaten Schlafgemach seine Opfer fordert. Im

Unterschied zur absolutistisch-männlichen Herrschaft vergangener Zeiten könnten hier jedoch - sozusagen im Sinne eines „demokratisierten Sadomasochismus“³²³ - jederzeit Rollenzuschreibungen ausgetauscht werden, was sogar der foucaultschen Forderung nach einer Revitalisierung der *ars erotica* entspräche.

Indem er auf das altbewährte Instrument der *Galanterie* verweist, gibt sich der Autor schließlich als abgeklärter Verführer, der behauptet, die Regeln der Liebeswerbung zu kennen. Vielleicht versucht er gerade deshalb die Flüchtigkeit von *le grand amour* mit der Fiktion einer „ewige(n) Lydia“ (S. 56) zu kompensieren. Jedoch: „Sie wird freilich fälschlicherweise so genannt, denn nichts ist ewig, auch diese wird nicht ewig währen, viel eher wird sie nur die erste vieler nachfolgender Lydien sein, und dann ...“ (S. 58).

Am Ende pointiert *Janosch* seinen Katalog an Liebesratschlägen noch mit dem fast hämisch anmutenden Zuspruch, die Hoffnung nicht zu verlieren, eine halbwegs „gewillte“ *Lydia* werde sich schon noch finden. Dies impliziert nicht nur die Zufälligkeit, unter der (dauerhafte) Liebesbeziehungen entstehen können, sondern ebenso, dass sowohl die Freiheit der Wahl des Liebespartners als auch die erotische Freiheit ab einem gewissen Alter mehr denn je ein Paradox darstellen.

Nach dem Lobgesang auf die *Liebe*, der sowohl ihre Bedeutung für das Individuum als auch ihre universale, kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung würdigt, wird am Ende das Streben nach Glück in einer von Unbeständigkeit geprägten Welt doch eher als Sisyphusarbeit dargestellt. So spiegelt das von *Janosch* durchaus als Persiflage zu betrachtende Nachschlagewerk in Sachen Liebestechniken eine - in Analogie zu der schließlich auch realpolitisch gescheiterten sexuellen Befreiung - eher desillusionierte Sicht auf Produkt und Ursache jeglicher Art von Ratgeberliteratur, die einem glauben lassen möchte, es gäbe ein Rezept für dauerhafte Erfüllung.

323Heider 2014, S. 162

III.VI. Facetten von *Liebe* in *Janoschs* Kolumne im ZEITmagazin



Abb. 18: *Janosch* zur Frage
„Wie erkennt man, wenn man wirklich liebt?“

Vergleicht man nun die Arbeiten aus den 1990ern mit den von 2013 bis Ende 2019 publizierten *Janosch*-Kolumnen im ZEITmagazin, schien die Hauptfigur *Herr Wondrak* – gewissermaßen als Alter Ego des Autors *Janosch* - seine *Lydia* in der weiblichen Begleitfigur *Luise* schlussendlich gefunden zu haben. Erotische Begehrlichkeiten oder sexuelle Wünsche offen zu bekunden fand im Rahmen des Feuilletons jedoch wenig bis gar keinen Platz. Hier lag die Betonung, ähnlich wie im Kinderbuch, eindeutig auf Aspekten von Freundschaft und scheinbar typischen, harmlosen Alltagsszenen einer heteronormativen Paarbeziehung. In Anbetracht der Kontinuität, in der *Luise* über Jahre hinweg in den Kolumnen auftauchte, beschreibt der zeitgenössische Begriff der „Lebensabschnittspartnerschaft“³²⁴ ihre Beziehung zum altersweisen Hobbyphilosophen *Wondrak* ganz treffend.

³²⁴Eine Sammlung jener Illustrationen, die vornehmlich um das Paar *Wondrak* und *Luise* kreisen, findet

Neben all dem Spott und der Ironie, die *Janosch* für die *Liebe* übrighat, verkörperte die Figur *Luise* eine für die Menschheit ontologische Liebessehnsucht, die sich aus dem Wunsch nach Geborgenheit, Halt und Erregung speist. Gleichzeitig markiert das Erscheinen der Figur *Luise* gewissermaßen einen Wendepunkt hin zur Darstellung partnerschaftlicher Liebesbeziehungen, in der die Frau dem Mann ebenbürtig (und zuweilen sogar überlegen) ist.



Abb. 19-20: aus *Janosch*, „Herr Wondrak liebt Luise sehr“

Daneben fand mit *Luise* aber ebenso die bereits in den Kinderbüchern vorgezeichnete, geschwisterlich anmutende und mit romantischem Pathos versehene Freundesliebe - mit der Betonung auf Einander-beschützen, Füreinander-einstehen und gemeinsame kleine Abenteuer erleben - ihre Fortsetzung: Sie fuhren gemeinsam Rad, tanzten, verbrachten gemütliche Abende auf der Couch und äußerten ihre Zuneigung durch intime Codes wie zärtlichen Umarmungen, Küsse und kleinen Neckereien. Nicht zuletzt schien *Janosch* auch hier von einer romantischen Vorstellung der Ausschließlichkeit und einem völligen Einssein mit dem Partner geprägt zu sein.

Dadurch, dass der Künstler das Paar aber als unverheiratet und nicht unter einem Dach lebend zeichnete, stellte er den romantischen Mythos zugleich in Frage.

Daneben unterzogen die bildkünstlerischen Anekdoten aus dem Beziehungsalltag von *Wondrak* und *Luise* auch jene Wahrheitsspiele einer ironischen Betrachtung, mit denen gegenwärtig versucht wird, dem Dilemma der Unvereinbarkeit von Leidenschaft und

sich in: *Janosch*, „Herr Wondrak liebt Luise sehr“, Pattloch Verlag, München 2017.

dauerhafter *Liebe* entgegenzuwirken. *Herrn Wondraks* Ratschlag Nummer eins, um partnerschaftlichen Konflikten kompromissbereit gegenüber zu treten: „Einfach niemals nein sagen“³²⁵. Daneben galt die partnerschaftliche Suche nach Lustgewinn in Form des gemeinsamen Schwelgens in lukullischen Genüssen – gewissermaßen als „Sex des Alters“- ebenso als Indikator für „wahre Liebe“³²⁶, wie – als Anspielung auf die Selbstreferentialität der *Liebe* - das vorspielen des „richtigen Liedes zur richtigen Zeit“³²⁷:

„Herr Janosch, wie drückt man Liebe aus, die so groß ist, dass man keine Worte dafür findet?

*,Wenn es Wondrak so geht, setzt er sich neben das Radio, wartet bis ein Liebeslied kommt, das genau treffend ist, ruft dann Luise herbei und sagt: Hör mal zu, das ist für Dich!’“*³²⁸

Nach wie vor vermitteln die Illustrationen aus dem ZEITmagazin ein von der modernen Konsumkultur geprägtes und dem Drang nach ständiger Erregung ausgerichtetes Bild offener gehaltenen Liebesbeziehungen, wie es unter anderem Eva Illouz³²⁹ als bezeichnend für die westlich geprägte Gegenwartskultur skizziert hat: Eine bedingungslose Treue erweist sich darin zum Beispiel als relativ haltlos. Vielversprechender scheint – auch aus Sicht von *Herrn Wondrak* – eine Form sequenzieller Polygamie, in welcher Liebespartner beliebig ausgetauscht werden können, sofern sich die Gelegenheit bietet und man nur Lust dazu habe. Angst um die soziale Existenz oder um die Beziehung zu *Luise* schien sich *Herr Wondrak* dabei nicht machen zu müssen. Hauptsache *Luise* war da, wenn er sie brauchte, denn mit den

325 Vgl. *Janosch* im ZEITmagazin, 25.1.2019

326 Vgl. *Janosch* im ZEITmagazin, 9.11.2018

327 *Janosch*, „Herr Janosch, was machen Sie denn da?“, In: ZEITmagazin, Nr. 46/66, ZEIT ONLINE GmbH, editiert am 6.5.2017, URL: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2016-09/janosch-fragen-kinderbuchillustrationen-fs> [Stand: 25.5.2019]

328 *Janosch*, „Herr Janosch, was machen Sie denn da?“, In: ZEITmagazin, Nr. 46/66, ZEIT ONLINE GmbH, editiert am 6.5.2017, URL: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2016-09/janosch-fragen-kinderbuchillustrationen-fs> [Stand: 25.5.2019]

329 Vgl. Illouz 2003, S. 215

Jahren glich der Gedanke, dass seine *Luise* einmal weg sein könnte, offenkundig doch immer mehr einem Alptraum. Und übertragen in die nicht an ein bestimmtes Zielpublikum gebundenen, freien künstlerischen Arbeiten *Janoschs*, darf sie schließlich die Hülle auch ganz fallen lassen.

III.VII. Der Hedonist und sein disparates Bild von *Liebe* – *Janoschs* Kunst im größeren Kontext

„Ich hatte es nicht aufgegeben, Maler sein zu wollen – hauptsächlich, um Mädels zu kriegen.“³³⁰

Innerhalb der von *Janosch* geschaffenen Motive ergibt sich ein sehr disparates Bild von *Liebe*: Zum einen artikulieren viele seiner Bilder – sowohl in den Kinderbüchern als auch in der Kunst für Erwachsene – eine dem Menschen innewohnende Sehnsucht nach geschwisterlicher Geborgenheit, zum anderen sind sie voll von erotischen Konnotationen. Unzüchtige und unmoralische Darstellungen stehen bei ihm sinnbildlich sowohl für die biblische Ursünde³³¹, als auch für eine stilisierte Form der Lust im Sinne einer ironisch gebrochenen *ars erotica*. Daneben stellt er die *Liebe* als Produkt rein rationaler Entscheidungen dar, verkehrt sie in ihr Gegenteil und beschreibt sie als unberechenbare Naturgewalt. Weiters geriert er sich mit Hilfe seiner -

³³⁰Zit. aus *Janosch*, „Gastmahl auf Gomera“, S. 88

³³¹Siehe u. a. *Janosch*, „Bibel 2 – 4“, 2008

Protagonisten als libertiner „Techniker“, der vorgibt, die „Tricks“ zu kennen, mit denen man das Objekt der Begierde mühelos erobern könne, nur um sich im nächsten Blatt hoffnungslos in minniglich anmutender Schwärmerei zu verlieren. Oft scheint dabei das Gefühl der Verliebtheit – ein immer wieder zu erneuernder Erregungszustand – wichtiger als die wahrhaftige, auf Gegenseitigkeit beruhende *Liebe*.

Zusätzlich unterstrichen wird das bunt zusammengewürfelte Bild durch die zahlreichen Bezüge, die Janosch quer durch die Kulturgeschichte herstellt: angefangen bei antiken Quellen, über christliche Schriften³³², Liebesgedichten der deutschen Romantik³³³, Märchen und Sagen bis hin zu erotischer Literatur und Figuren aus Spielfilmen und Fernsehserien. Serielle Querverweise sind im Laufe seiner Karriere nicht nur zu Autoren wie Ovid, Boccaccio und de Sade entstanden, sondern auch zu Leinwand-Heldinnen wie *Suzie Wong*³³⁴ oder *Frau Brinkmann*³³⁵.



Abb. 21-23: Janosch „Wir sind Susi Wong“, „Das hier bleibt unter uns“, „Na, wie geht's denn so, Frau Brinkmann?“ (v. o. n. u.)

332 In ihrer zoophilen Gestalt erinnern Grafiken Janoschs, wie z. B. die um 2008 entstandenen „Bibel 2“ und „Bibel 4“, an Buchillustrationen Katsushika Hokusais - v. a. an „Der Traum der Fischersfrau“ (um 1815).

333 Vgl. dazu u. a. die Radierungen zu Janosch, „Der deutschen Dichtung Liebeslaube“. 6 Original-Farbradierungen zu Liebesgedichten der deutschen Romantik von Friedrich Bieniak, Heinrich Heine, Friedrich Rückert, Adolf Schults, Theodor Storm, Merlin, Gifkendorf 1986

334 *Suzie Wong* war die titelgebende, exotisch anmutende Leinwandprostituierte in „Die Welt der Suzie Wong“ (GB/USA 1960, Originaltitel „The World of Suzie Wong“, Regie Richard Quine).

335 *Frau Brinkmann* war vor allem in den 1980ern/90ern aus der Fernsehserie „Die

So unterschiedlich die Liebesmotive auch sein mögen, sie sind fast immer „eingebettet“ in ein eher bescheiden eingerichtetes, häusliches Umfeld mit Küche, Sofa und natürlich einem Bett. Diese sowohl Wärme als auch Intimität versprechenden Stätten bürgerlicher Wohnkultur verwandelt *Janosch* in ein merk- und denkwürdiges Arkadien, wo nicht nur Sehnsüchte gestillt, sondern ebenso - mit ironischem bis spöttischen Unterton - lustvolle Fantasien erprobt werden.

Unweigerlich entsteht dabei der Eindruck einer psychopathologischen Persönlichkeit, die den Künstler *Janosch* als Beziehungsanarchisten erscheinen lässt. Für diesen gilt vor allem das körperliche Begehren als treibender Faktor, feste Bindungen sind mit dem Freiheitsgedanken wenig bis gar nicht vereinbar. Seine männlichen Protagonisten suchen permanent nach einem Ventil, um ihrer spielerischen Triebhaftigkeit, ihrer Impulsivität und ihrer Unberechenbarkeit freien Lauf zu lassen - ohne jedoch zusätzliche Verpflichtungen eingehen zu müssen. Gleichzeitig sind sie auf der Suche nach Schutz, Halt und bedingungsloser *Liebe*. Unter Umständen mag es die Angst vor Enttäuschung sein, welche es ihnen oftmals unmöglich macht, sich in den Armen der Geliebten einfach nur geborgen zu fühlen.

In den Kinderbüchern hingegen liegt die Betonung auf der großen Bedeutung, die Freundschaft für das Individuum hat: „Wer einen Freund hat, der braucht sich vor nichts mehr zu fürchten“, ist eine der zentralen Botschaften aus Geschichten wie „Komm, wir finden einen Schatz“. Diese steht in den *Janosch*-Geschichten - genauso wie im wahren Leben - für innigen Zusammenhalt, Vertrauen, sozialen Rückhalt, Anerkennung, Wohlbefinden, die Bewahrung vor Einsamkeit - und natürlich für Vergnügen. *Tiger* und *Bär* - um nur bei den bekanntesten Figuren zu bleiben - erleben gemeinsame Abenteuer, teilen schöne Momente, versorgen und kümmern sich umeinander und stehen einander zur Seite, wenn es einmal nicht so gut läuft.³³⁶ Bei all den heiteren Abenteuern in

Schwarzwaldklinik“ (D 1984-1989, Idee Herbert Lichtenfeld, Produktion Wolfgang Rademann) bekannt.

³³⁶Gleichzeitig sprechen die Figuren gewissermaßen aus den Büchern zu den Rezipienten und können durch die Identifikation mit ihnen selbst zu Freunden werden und bei der Alltagsbewältigung helfen.

Janoschs Werk kommt aber sowohl in der Kunst für ein erwachsenes Publikum als auch in den Kinderbüchern klar zum Ausdruck, dass Freundschaften gefährdet sind, sobald andere Facetten des Gefühls mit ins Spiel kommen.

Auffallend häufig werden in der romantischen, auf Exklusivität beruhenden Ausprägung von *Liebe* Macht- und Besitzansprüche geltend gemacht³³⁷, die *Paarliebe* in tradierten Gefügen innerhalb längst überholt geltender Rollenbilder zeigen. So scheint in *Janoschs* Bildgeschichten die Beziehung zwischen Mann und Frau von vornherein konfliktbehaftet. Der Autor dazu selbst in „Das Wörterbuch der Lebenskunst“³³⁸:

„Frauen / Geh mir doch weg mit den Frauen! (siehe auch: *Männer*)

Männer / Geh mir doch weg mit den Männern! (siehe auch: *Frauen*)

Mann und Frau / Sollte man voreinander schützen.

Komplimente / Sind wie eine leichte Narkose der Seele. Alle sagen, sie hätten sie längst durchschaut. Und dann kommt einer damit an, und sie werden wehrlos wie in einer Betäubung. Am meisten die Frauen.

Einsamkeit (freiwillige) / Nichts ist schöner und freundlicher.“³³⁹

Neben all der Bewunderung und Verehrung, die *Janosch* für das weibliche Geschlecht hegt, scheint das von ihm gezeichnete erwachsene Frauenbild auch relativ stark von der strengen katholischen Erziehung geprägt zu sein.³⁴⁰ Bereits 1987 kritisierte Astrid Matthie zudem:

„Die Hauptfiguren oder Helden seiner Geschichten sind männlich; weibliche Gestalten sind Dekoration, Randfiguren, auch mal Negativkontrast für einen positiven Helden. Neben der gottergebenen

337 Vgl. dazu u. a. die Beziehungsgeschichte von Günter Kastenfrosch und seiner Tigerente in *Janosch*, „Ich liebe eine Tigerente – Kleiner Beziehungsberater“, Little Tiger Verlag, Gifkendorf, Erstveröffentlichung 1999

338 Vgl. *Janosch*, „Das Wörterbuch der Lebenskunst“, Goldmann Verlag, München 1995

339 Ebd., S. 26ff

340 Begriffe wie „sündige Eva“, „verbotene Frucht“ oder „Verstoß gegen das siebte Gebot“ sind in Interviews mit *Janosch* immer wieder gefallen. Vgl. Bajorek, a. a. O. 123, 240

Bäuerin zeigt Janosch das duldsame und das aufreizende Sexualobjekt, die Dumme, die Mißgünstige und die Geltungssüchtige. Kreativität, Phantasie, die für Janoschs männliche Hauptfiguren die wichtigsten Qualitäten sind, entwickeln sie nicht. Allenfalls sind sie verständnisvolle Zuhörerinnen für den von Abenteuern heimkehrenden Helden.“³⁴¹

Nach umfassender Betrachtung seiner Kinderbuchillustrationen, der surreal anmutenden Traumlandschaften, Illustrationen pikanter „Doktorspielchen“ oder derb anmutender Sexualkundebücher - erweisen sich Vorwürfe von Sexismus und Misogynie zwar als relativ haltlos, unbestritten pendelt sein Frauenbild auffallend häufig zwischen den Polen „Heilige“ und „Hure“.³⁴² Die Frau als Objekt der Begierde weckt aus heutiger Sicht den Eindruck einer gewissen Geringschätzung, obwohl der Autor *Janosch* damit seine größte Verehrung und sein schier unersättliches Verlangen nach dem anderen Geschlecht artikuliert. Die Tatsache, dass sich Lustsuche und Lustgewinn in einer wenig variantenreichen Dramaturgie (halb-)nackter Frauenfiguren zusammenfasst, während sich vornehmlich schnurrbärtige, grobleinige gekleidete Männerfiguren tendenziell zugeknöpft geben, hinterlässt einen etwas bitteren Beigeschmack.

Der *Janosch*’sche Hedonismus unter dem Deckmantel der Naivität existiert zwar genauso in der Kinderliteratur, freilich erscheint die offen bekundete Zügellosigkeit in diesem Genre durch lukullischen Genuss kompensiert – geschlemmt wird immer und überall und umso mehr bei Liebeskummer: „‘Was hast du, mein alter Junge?’ rief der kleine Bär. ‚Bist du verwundet? Oder schmerzt es dich an Leib und Seele oder wo?’ ‚An Leib und Seele’, heulte der kleine Tiger, ‚denn ich habe lauter Liebeskummer.’ ‚O je’, rief

341 Matthie zit. n. Hoshe a. a. O., o. S.

342 Vgl. dazu *Janoschs* Stellungnahme im Interview mit dem *Deutschen Jugendinstitut* 1994, in: Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.), „Handbuch Medienerziehung im Kindergarten, Teil 1: Pädagogische Grundlagen“, Leske + Budrich, Opladen 1992, S. 282; ebenso Bajorek a. a. O., S. 237

der kleine Bär. „Das kenne ich, schmerzt hart wie Eisen. Da muß ich dir sofort etwas kochen. Apfelmus.“³⁴³

Vor allem wegen der kongenialen Verbindung von kindlicher Naivität und symbolischem Laster funktioniert *Janoschs* Liebesmotivik: Während sich die Tierkinder aus den Kinderbüchern von einer zwar widerständigen, aber doch herzerreißenden, niedlich-drolligen Seite zeigen, enthüllen dieselben, mittlerweile oftmals erwachsenen Tiere in der „freien“ Kunst ihr „wildes“, animalisches Potential. *Tiger* und *Bär* stehen dann nicht mehr nur symbolisch für treue Begleiter,

„Seelentröster“ und Beschützer, sondern folgen dem Lustprinzip indem sie das Tier im Menschen entfesseln. Genau in diesem Spannungsfeld zwischen Verniedlichung und animalischer Gewalt wird die emotionale Spannung vieler *Janosch*-Motive sichtbar.

Die meisten seiner Arbeiten weisen autobiografische Züge auf, somit ist klar, dass sie sich auch an den erwachsenen (männlichen) Leser richten. Seine Bildgeschichten lassen sich ebenso unweigerlich auf der Folie männlich-erotischer Fantasien interpretieren. Die Darstellung weiblicher Figuren in einem Zustand völliger Hingabe bis hin zur regelrechten Apathie bestätigt diesen Ansatz. Nicht zuletzt erinnern auf diese Weise gezeichnete weibliche Figuren an leblose Sexpuppen und Assoziationen zu Oskar Kokoschkas Alma-Puppe liegen nicht fern.³⁴⁴



Abb. 24: *Janosch*
„Vom Bären getragene Frau und Mann mit Geige“

343 *Janosch*, „Bei Liebeskummer Apfelmus, Ein Kochbuch für die Kunst am Leben“, Mosaik Verlag, München 1996.

344 vgl. Gorsen 1987, S. 250

Kokoschka verstieß mit der offenen Bekundung seines sexuellen Fetischs gegen gesellschaftliche Moral- und Anstandsprinzipien. Obwohl er das Schamgefühl vieler Zeitgenossen verletzte, gelang es der Kunstgeschichtsschreibung, die Puppe als „Träger



Abb. 25: Janosch „Paar auf dem Sofa mit Fuchs“

einer komplizierten Phantasiewelt, eines ‚fixierten Luftschlosses‘“ darzustellen. Hauptsächlich deshalb, weil die Puppe im Auge des Betrachters gleichzeitig als Symbol für die eigenen sexuellen Wünsche fungiert.

Die Analogie zwischen *Janosch* und Kokoschka liegt jedoch nicht in der pathologischen Fetischisierung lebensgroßer Puppen. Vielmehr stehen beide Künstler für die von Gorsen ³⁴⁵

beschriebene „Körperlichkeit im Zeichen menschlicher Kulturleistungen“. In vielen Motiven *Janoschs* spiegelt sich der Diskurs über Sexualität und den ihr immanenten Zwiespalt von „Sinnlichkeit und Liebe, Trieb und Geist“³⁴⁶ wider, der weder als natürlich noch als selbstverständlich geltend „nur mehr in der Reflexion auf ihre obszöne, pornographisch entfremdete Gestalt neu besessen und gelebt“³⁴⁷ werden kann.

Janoschs Bilder leben weniger von einer verfeinerten Erotik, vielmehr bieten sie dem Betrachter eine zwar lustvolle, jedoch relativ derb anmutende Verspieltheit, die das Triebhafte im Menschen feiert. Damit karikiert er nicht nur moderne, ätherische Liebesformen, sondern verhöhnt zugleich die Schönheit im Anblick zweier sich liebender Körper.³⁴⁸ Hierzu sei Gorsen nochmals treffend zu zitieren: Denn da wo die Erotik

³⁴⁵Ebd.

³⁴⁶Gorsen 1987, S. 363

³⁴⁷Ebd.

³⁴⁸Vgl. ebd., S. 357

„die natürlichen Funktionen der Sexualität übertreibt, beginnt sie diese, sei es durch Verfeinerung oder auch Vergröberung, überhaupt erst zu kultivieren. Die Übertreibung und das Maßlose, die orgienhafte Komponente des menschlichen Liebesgenusses gehört zu den großen Leistungen der Kultur und der Kunst gegenüber der Natur. Diese kennt den geistigen Genuß des Immer-noch-Mehr und der Transzendenz nicht, so wie in jenen gegen das natürliche Gebot der Mäßigung fortwährend verstoßen wird.“³⁴⁹

Da wie dort beharrt *Janosch* auf einem anarchistischen und dennoch patriarchalen, heteronormativen Weltbild und dem entsprechenden Rollenverständnis und verwehrt sich so einer „Überwindung des geschlechtlichen Antagonismus“³⁵⁰. Die „Marke *Janosch*“ steht nicht nur für Liebenswürdigkeit und Heiterkeit, sondern ebenso ein subversiv pervernes Wesen, das sowohl in Kinderbuchillustrationen als auch in erotischer Erwachsenenkunst nach Befreiung seiner urtümlichen Gelüste sucht.

Schließlich eröffnen sich auch Parallelen zu Künstlern, die üblicherweise nicht mit dem Namen *Janosch* in Verbindung gebracht werden. Im Gegensatz zu den in vorigen Kapiteln bereits genannten Verwandtschaften zu Künstlerfreunden wie Tomi Ungerer oder Friedrich Karl Waechter scheint die Verbindung des charmant-gewitzten und niedlich-bunt illustrierenden „Kinderphilosophen“ zum Aktionisten und *Enfant terrible* Otto Muehl vielleicht zu weit hergeholt. Dennoch sei die These erlaubt und im Sinne des Arguments hier vor allem auf



Abb. 26-27: *Janosch*
 „Luise schützt mich“,
 „Ich liebe Marie“ (v. o. n. u.)

³⁴⁹Gorsen 1969, S. 32f

³⁵⁰Gorsen, „Erklärendes Wörterverzeichnis“, in: ebd., S. 164

Zeichnungen und Gemälde Muehls aus den 1980ern³⁵¹ verwiesen. Ohne nicht auch das große Trennende im Auge zu behalten, werden vor allem die darin enthaltenen Machtgebärden in Augenschein genommen.³⁵²

Wie der Kunst- und Medientheoretiker Peter Weibel proklamierte, beruhe die Kunst der Nachkriegsmoderne - insbesondere der Wiener Aktionismus - nicht, wie zumeist angenommen, auf Protest und Raserei, sondern auf Verdrängung, auf „ mit Tabu belegte[n] Einschreibungen traumatischer Erfahrungen in maskierter Gestalt [...]“³⁵³. Die darin enthaltene ironische Komponente basiere auf einer völligen Übertreibung, indem sie unter anderem öffentlich als „obszönes Kampfmittel gegen Sexualverdrängung und Sexualtabu“³⁵⁴ eingesetzt wurde.³⁵⁵ Aber, so Weibel weiter, „ganz das Gegenteil ist der Fall. Getarnt als Kunst wird das unterdrückte Wissen, dessen man sich nicht bewusst ist, ausgedrückt. Kunst ist nicht nur ein Mechanismus der Repräsentation von Realität, sondern auch ein Mechanismus der Repräsentation des Unbewussten.“³⁵⁶

Allgemeiner gefasst und aus dem eigentlichen Kontext genommen beweisen Weibels Thesen nicht nur in der Deutung des aktionistischen Prinzips ihre Gültigkeit, sondern es kann schließlich auch für den hier zu untersuchenden Künstler *Janosch* festgehalten werden:

„Wie wir wissen, kehrt das Verdrängte und Tabuisierte wieder, wenn auch auf jene maskierte Weise, mit der das Unbewusste zu uns spricht.“

351 Siehe dazu u. a. Otto Muehl in der Sammlung Leopold, unter:
<https://www.leopoldmuseum.org/de/ausstellungen/23/otto-muehl> [Stand 20.3.2020]

352 Da *Janosch* seine Arbeiten zwar signiert jedoch nie datiert hat, kann bei der zeitlichen Einordnung nur von einem ungefähren Zeitraum ausgegangen werden.

353 Weibel 2006, S. 29-35

354 Gorsen 2004, S. 81

355 Indirekt verweist Weibel damit auf Freuds *Triebtheorie* und die darin enthaltene These, Kunst und Kultur wären das Resultat eines *Triebverzichts* und demzufolge immer auch eine Art *Ersatzbefriedigung* unterdrückter Sexualität. Vgl. Freud 1972, S. 56

356 Weibel a. a. O., S. 29-35

Repräsentiert wird also nicht nur das Bewusste und Gewollte, auch das Unbewusste und Nicht-Gewollte kann repräsentiert werden. Die Form der Repräsentation [...] hat die Form der Maske, der Entstellung und Verstellung, der Entzerrung und Verzerrung also die Form der Metaphern und Metonymie, wie im Traum.“³⁵⁷

Unbestritten gelten Muehls Paarimaginationen - besonders jene aus den 1980ern - als ungleich radikaler und expressiver im Gestus als *Janosch* meines Wissens je gearbeitet hat. Bei genauerer Betrachtung aber verbindet auch Letzterer Erotik und Sexualität mit Dominanz und Gewalt. So entpuppt sich die Maskerade des *Janosch*'schen Figurenkosmos stets auch als Spiel mit Doppelidentitäten, das nicht nur unterschiedliche Liebeskonzepte in ein und derselben Figur offenbart, sondern *Liebe* als ein „Auseinander von Kopf und Geschlecht in ein und demselben Individuum“³⁵⁸ problematisiert. Ähnlich hat auch Gorsen für die Kunst der Moderne attestiert.

Zwar wären nach eigener Aussage die Jugendrevolten der 1960er an *Janosch* vorbeigegangen, mit der Auflehnung gegen Bigotterie und Doppelmoral und dem Wunsch nach einer Befreiung und Profanierung der Sexualität dürfte er aber durchaus sympathisiert haben. In einem mit dem österreichischen Journalisten Matthias Dusini geführten Interview antwortete *Janosch* auf die Fragen zu Jugendrevolte und militantem Linkem:

„Ich musste arbeiten wie ein Schwein. Sympathisiert habe ich wohl; auf dem Dorf, wo ich wohnte, hielt man mich für einen dieser Leute. Am meisten hat mich die Sexrevolte interessiert. Das eine oder andere Mädels aus diesen Kreisen fiel mir dann auch zu. Sie kamen diese vierzig Kilometer zu mir aufs Land, in dem Glauben, ich sei Mitglied mit Glied der Revolution. Andere durften ja nicht frequentiert werden.“³⁵⁹

Freilich bestreitet *Janosch* jede Nähe zu radikalen Bewegungen wie der Kommune „Der Friedrichshof“³⁶⁰. Im Unterschied zu einer auf ungebremster Schockwirkung,

³⁵⁷Ebd., S. 35

³⁵⁸Gorsen 1987, S. 358

³⁵⁹Dusini 2006, o. S.

³⁶⁰„Der Friedrichshof“ wurde zu Beginn der 1970er vom Wiener Aktionisten Otto Muehl gegründet

Verletzung und Enthemmung³⁶¹ abzielenden Radikalität - im Realpolitischen wie auch in der Kunst - gibt es bei *Janosch* eine durchaus humoristische unter dem Deckmantel der Vergeblichkeit, der Infantilität und der Naivität zu entdeckende Wahrheit über die *Liebe*.

Nichtsdestotrotz mutet *Janosch* seinem Publikum – jung wie alt - einiges zu. Er war und ist einer der wenigen Kinderbuchillustratoren, der in seinen Bildern Tabus wie Sex, Erotik und Alkoholkonsum bricht. Deshalb erinnert die in Wort und Bild manifestierte Zotigkeit *Janoschs* ebenso an den einen oder anderen anstößigen Kinderreim, wie zum Beispiel an jenen aus der Sammlung Peter Rühmkorfs³⁶²: „Lakritzen, Lakritzen / die Mädchen haben Ritzen / die Jungen haben ‘n Hampelmann / da ziehn die Mädchen gerne dran“³⁶³. Auch Rühmkorf bekannte sich offen dazu, „das Drastische, das Vulgäre zu schätzen.“³⁶⁴ Und wie in derartigen Versen zeigt sich auch in vielen Bildern von *Janosch* die Ambivalenz von kindlicher Unbefangenheit und einer derb-drolligen Erotik.

„aktions-analytische Organisation“ genannt. Ihr Beginn kann zwar als zeittypisches Phänomen betrachtet werden, die Kommune nahm jedoch schnell sektenartige Züge an. Um das Zentrum im Burgenland bildeten sich eine Reihe von Stadtkommunen – v. a. in Deutschland. Die Auflösung der Organisation begann 1988 mit dem Beginn des Strafprozesses gegen den Gründer Muehl. Der zu einer Art „machtversessenen Oberguru“ mutierte Aktionskünstler wurde u. a. wegen Sittlichkeitsverletzungen, Unzucht mit Minderjährigen, Vergewaltigung, Verstößen gegen das Suchtmittelgesetz und Zeugenbeeinflussung verurteilt. Vgl. Frank 2013

361 In der Muehl-Kommune wurde an „Enthemmung durch Selbstdarstellung“ geglaubt. Nicht zuletzt führte Muehls konsequente Ausübung davon zum Tatbestand der Pädophilie und damit auch zum endgültigen Überschreiten eventuell noch vorhandener judikativer Grauzonen.

362 Rühmkorf, Peter, „Über das Volksvermögen, Exkurse in den literarischen Untergrund“, Rowohlt Verlag, Reinbek 1967

363 Ebd., S. 40

364 Ebd.

IV Conclusio

Um abschließend die wichtigsten Aspekte der hier vorliegenden Untersuchung zum Autor und Künstler *Janosch* zusammenzufassen, sollen die eingangs formulierten Forschungsfragen nochmals in Erinnerung gerufen werden. Vor allem werde ich auf jene eingehen, die mich auch in der Bildanalyse geleitet haben.

Als erstes wurde die Frage gestellt, was der neuzeitliche Mensch unter dem schillernden Begriff *Liebe* versteht. Mögliche Antworten dazu wurden sowohl unter philosophischen, biologistischen, soziologischen als auch systemtheoretischen Gesichtspunkten erläutert. Am wesentlichsten scheint die Feststellung, dass *Liebe* ein Grundbedürfnis des Menschen ist, das unabhängig von kulturellen oder gesellschaftlichen Konventionen in seiner Integrationsfunktion absolut verbindlich für jede Gesellschaft ist, die auf Vertrauen, Solidarität und Empathie aufbaut. Gleichzeitig richtete die vorliegende Untersuchung ihr Augenmerk auf jene Aspekte der *Liebe*, die eindeutig von kulturgeschichtlichen Variablen abhängen. *Liebe* ist daher keineswegs nur ein *Gefühl* sondern ein „zentrales Phänomen der Kultur [...] dem im Wandel der Zeiten in ganz verschiedenen , vielfältigsten Formen ganz unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen zugeordnet werden müssen.“³⁶⁵

In den Untersuchungen zur westlichen Kulturgeschichte der Paarbeziehung bestätigte sich die eingangs aufgestellte These, dass das um 1800 aufkeimende Konstrukt der *romantischen Liebe* nicht nur im sozialen Verband der Familie, sondern auch in sämtlichen kulturellen (Sub-)Systemen nach wie vor eine zentrale Stellung einnimmt. Es ist jedoch in abgeänderter Form und im Verbund mit anderen Motiven zu einem individuellen Narrativ geworden.

Mit der Analyse von Foucaults Argumentation über *Sexualität* zeigte sich, inwiefern hegemonial geführte Diskurse und individuelle Praxen in Wechselwirkung stehen und

³⁶⁵Ebd., S. 13

inwiefern die platonischen Dialoge über Lust und Wahrheit auch gegenwärtig von Relevanz sein könnten: Individualismus, Freiheit (der Wahl) und Autonomie des Subjekts prägen und prägten die Partnersuche nach konsumistischen, strategischen Gesichtspunkten. *Liebe* sei zu einer Suche nach Erfüllung rein hedonistischer Genussansprüche geworden. In Zeiten in denen Liebe und Sexualität getrennt erlebt würden, entstehe aber eine neue Freiheit, die dazu ermächtige, durch eine Renaissance der antiken *ars erotica* zu neuen Praktiken und somit auch zu „neuen“ Individuen zu gelangen.

Die Selbstreferenzialität *der Liebe* und die damit in Zusammenhang stehenden immer wiederkehrenden atavistischen Muster in der Trivialliteratur des 21. Jahrhunderts, die selbst im Informationszeitalter unaufhörlich und unendlich kitschige Geschichten³⁶⁶ von grenzenloser Leidenschaft und ewiger *Liebe* hervorbringen, wurde mit Niklas Luhmann eingeleitet. In seiner Darstellung vom Wandel einer passiv erlittenen Liebestragödie hin zur positiv besetzten Leidenschaft und von Exzess und Maßlosigkeit hin zum Idiom der *romantischen Liebe*, ist der Weg der etablierten Romankultur als Generator eines neuen Wissens über die *Liebe* nachvollziehbar.

Sämtliche Kulturmedien bieten Lern- und Orientierungshilfe in Sachen *Liebe*. Gleichzeitig wird das Erleben von *Liebe* aber auch mehr denn je von Kulturproduzenten bestimmt: Die medial vermittelten Liebescodes und -metaphern sind keineswegs postmoderne Erfindungen der Roman-, Film- oder Werbeindustrie. Das Repertoire an Versatzstücken, die sowohl als Vorlagen für das Gelingen der *Liebe* aber auch als deren Ersatzbefriedigung dienen, umfasst die Menschheitsgeschichte. Der Großteil der heute medial vermittelten Bilder ist jedoch nach wie vor von einer romantisch-verklärten Vorstellung der *Liebe* geprägt, in der sich das dyadisch gedachte Paar und der „eheliche

³⁶⁶Es sei an dieser Stelle nochmals an die Romanverfilmungen Rosamunde Pilchers und ihre klingenden Titel wie „Irrwege des Herzens“ (1996), „Magie der Liebe“ (1998) oder „Zerrissene Herzen“ (2000) verwiesen.

Hafen“ als Happy End und „Silberstreif am Horizont“ einer frustrierenden Partnersuche abzeichnen.

Über die Entwicklungsgeschichte von Mythen, Märchen und Romanen hin zur Entstehung von Kinderbüchern wurde schließlich pädagogischen und sozialisatorischen Aspekten des Phänomens *Kindheit* nachgegangen. Auf Grund der Interdependenz in der das illustrierte Kinderbuch mit anderen visuellen, digitalen und künstlerischen Einflüssen des 21. Jahrhunderts steht, lässt sich sowohl ein Wandel im Verständnis von „kindgerecht“, als auch eine Öffnung der kindlichen Zielgruppe hin zu Erwachsenen beobachten („No-Age“-Literatur). Was auch für die darauffolgende Untersuchung von Horst Eckert alias *Janosch* nicht unwesentlich war, ist das Wissen um „eine eigene Geschenkekultur zwischen Erwachsenen“³⁶⁷, die über den Umweg der mit Kindheit assoziierten Bilder „das Bilderbuch zum Kommunikationsmittel zentraler Botschaften macht“³⁶⁸.

Wie sich ebenso zeigte, spielen Erwachsene in Bezug auf das Bilderbuch eine mehrfache Rolle: Zum einen sind sie im Laufe der letzten Jahrzehnte für den Markt als Endverbraucher immer interessanter geworden. Zum anderen sind sie es, die nach wie vor die Auswahl für ihre Kinder treffen. Darüber hinaus üben sie als Vorleser wesentlichen Einfluss auf die kindliche Wahrnehmung der Bild-Text-Verschränkung aus. Es herauskristallisierte sich auch heraus, dass nach wie vor eine nicht unwesentliche „gesellschaftlich-pädagogische Unsicherheit“³⁶⁹ bezüglich illustrierter Medien herrscht. Die „Angst vorm Bild“ spiegelt sich nicht zuletzt in der Kritik erotischer Inhalte – selbst, wenn es sich um ein Sexualaufklärungsbuch handelt.

Durchaus im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht, dass der Künstler ein solches Aufklärungsbuch verfasst hat und darin seinem Publikum einiges zumutet. Im Zuge dessen Werkanalyse stellte sich heraus, wie wenig *Janosch* seinem oftmals als niedlich

367Fuhs 2007, S. 27

368Ebd.

369Thiele 2000b, S. 160

und liebenswürdig beschriebenen Image entspricht. Zwar hält er in seiner Kunst – und vor allem in seinen Kinderbuchillustrationen – die mit romantischen Pathos verklärte, geschwisterliche Freundschaft hoch, daneben bildete sich aber ein ebenso bedeutsamer lüsterner, derb-erotischer Kanon heraus, in dem sich das „Prinzip Obszön“³⁷⁰ unter dem Deckmantel der Infantilität verbirgt. Viele seiner Blätter zeigen dies in einem surreal anmutenden *Garten der Lüste*³⁷¹, in dem sich Tiere, Fabelwesen, halbnackte Frauen und bärtige Männer zu einem bunten Reigen zu Tanz und Musik einfinden.



Abb. 28: Janosch „Karmische Bindung“

Diese offenkundige Lusternheit im Spannungsfeld von Verniedlichung und Bestialität in Bildern trauter Zwei- und Dreisamkeit spiegelt ein ganzes Bündel an Sehnsüchten, die am „freien Markt der sexuellen Begegnungen“³⁷² als kollektives Gedächtnis aller Männerfantasien erhältlich sind. Nicht zuletzt persifliert Janosch darin aber auch die von Foucault propagierte Renaissance einer *ars erotica*, die der Suche nach der Wahrheit in sich selbst dienen soll.

Weiters lässt sich sagen, dass die von Janosch artikulierten hedonistischen Genussansprüche, die heimelige Lusternheit, sowie die explizit zur Schau gestellte Erotik ein Nachhall der sexuellen Befreiung der 1960er Jahre sind. Zwar wurden im Zuge der Emanzipationsbewegung hegemoniale Männlichkeitsbilder zur Disposition gestellt,

370 Vgl. Gorsen 1969

371 Vgl. Hieronymus Boschs Triptychon „Der Garten der Lüste“ (um 1500)

372 Illouz 2011, S. 25

die Klischees hetero-männlicher Fantasien konnten damit jedoch - wie sich nicht zuletzt auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung gezeigt hat - keinesfalls zu Fall gebracht werden³⁷³: In sämtlichen Arbeitsfeldern des Künstlers sind die Figuren tendenziell anarchische Desperados, die nach ihren eigenen Gesetzen leben. Auf den ersten Blick scheinen sie friedliebend und niedlich, hilfsbereit und gesellig, auf den zweiten Blick nur auf ihren Genuss bedacht - und mitunter widerständig, wenn es ihnen verwehrt wird, so zu leben, wie sie wollen.

Meist scheitert *Janoschs* künstlerische Suche nach dem „ozeanische[n] Gefühl“³⁷⁴ an dem beständigen Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern. Wenn es auch Journalistinnen wie Katja Engler gibt, die schreiben, dass die Darstellung von Frauen als „leckere Früchtchen“, sich gegenwärtig als „schlichte Liebeserklärung, bei der der Mann gemeinhin weniger gut wegkommt als das Weib“³⁷⁵ lesen ließen, so geht dies meiner Meinung nach an den Tatsachen vorbei: Die (halb-)nackte Frau nimmt in *Janoschs* Œuvre als Spiegel des männlichen Begehrens eine zentrale Stellung ein - entweder als vollbusige „Überfrau“, verführerische und berechnende Lolita oder als dümmliches bis leblos wirkendes „Sexpüppchen“. Zwar lassen alle diese Frauen den Mann an ihrer Seite auch auf eine Art lächerlich wirken, doch dienen sie hauptsächlich seinem Wohlbefinden.

In den letzten Jahrzehnten haben sich die Leitbilder bezüglich Partnerschaft und Beziehung stark gewandelt, die traditionellen, geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibungen wurden als Klischees enttarnt. Nichtsdestotrotz scheinen „tiefsitzende kulturelle Eigenschaftssets“³⁷⁶ es nahezu unmöglich zu machen, Normen und Stereotype der heterosexuellen Idealpaarung tatsächlich zu sprengen. Wie wissenschaftliche Studien zeigen, tendieren die postmodernen Gesellschaften dazu -

373 Vgl. dazu et al. Heider 2014

374 Fromm a. a. O., S. 105

375 Engler 2006, o. S.

376 Döge/Volz 2002, S. 22

bewusst und unbewusst sowohl im Sinne von *Doing Gender*³⁷⁷ als auch *Performing Gender*³⁷⁸, sich möglichst den gesellschaftlich tradierten Normvorstellungen anzupassen und sich innerhalb davon rollenkonform zu verhalten. „Auf dem Hintergrund dieser Daten lässt sich vermuten, dass die derzeitige Entwicklung zu neuen Geschlechterrollen weithin auf der Oberfläche verläuft, die Tiefenschichten hingegen sich aber viel langsamer, wenn überhaupt, bewegen.“³⁷⁹ Demzufolge spiegeln auch *Janoschs* Paarbilder nicht nur die geheimen Sehnsüchte eines grundsätzlich erotomanisch gestimmten Mannes nach Erfüllung und Ekstase, sondern halten dem ewigen „Kampf der Geschlechter“ - und einer nach wie vor doppelbödigen Sexualmoral - den Spiegel vor.

Am Ende zeugen *Janoschs* Werke aber vor allem von einer tiefst menschlichen Suche nach *Freiheit und Liebe* und dem schier unlösbaren Unterfangen, beides zu vereinen. In diesem Sinne bleibt nur die Hoffnung, eines Tages wie *Herr Wondrak* - altersweise und zur Ruhe gekommen - auf eine *Luise* zu treffen, um mit ihr im banal anmutenden Alltag einer partnerschaftlich (!) gelebten Beziehung doch noch den einen oder anderen gemeinsamen kleinen Glücksmoment zu finden.

377 Vgl. West 1987, S. 125-151

378 Vgl. Butler 1991

379 Döge/Volz a. a. O., S. 24: *Geschlecht* als transdisziplinärer Forschungsgegenstand gestaltet sich äußerst komplex. Zum einen findet eine – am biologisch bestimmten Geschlecht orientierte - Geschlechtszuweisung den heteronormativen Kategorien männlich/weiblich entsprechend bereits vor der Geburt eines Kindes statt. An diese normierende Geschlechterordnung sind gewisse Erwartungshaltungen geknüpft, welche sowohl Einfluss auf die Entwicklung der (Geschlechts-)Identität als auch auf gesellschaftliche, soziale und biologische Aspekte haben. Eng miteinander verknüpft, beruhen diese Aspekte auf einer gesellschaftlich und kulturell verankerten, daher *keineswegs überhistorisch* fixierten Ordnung. Gender- als auch Geschlechtsidentitäten wären demnach nichts Statisches, sondern grundsätzlich verhandelbar.

IV.I. Abschließend: Zur Frage des „Kindgerechten“ von *Janoschs* Kinderbüchern

Die abschließende, durchaus berechtigt erscheinende Frage, ob *Janoschs* Kinderbücher überhaupt noch „kindgerecht“ seien, kann aus pädagogischer und entwicklungspsychologischer Sicht nicht wirklich beantwortet werden - höchstens mit einem „Ja, aber...“³⁸⁰: So zauberhaft, liebenswert, fantasievoll, absurd und heiter seine Geschichten auch sein mögen, haftet ihnen doch oft ein etwas bitterer Beigeschmack an.

Gleichwohl sich zum Beispiel die in „Mutter sag, wer macht die Kinder?“ vermittelte, beginnende Liebesgeschichte zweier Tierkinder durchaus mit tatsächlichen kindlichen Erwartungen deckt, schwingt die Sicht des erwachsenen Erzählers relativ stark mit. Das wird nicht zuletzt an der Figur des Lehrers deutlich, der am Ende seiner Ausführungen über menschliche Sexualität lasziv und mit offenem Hemd am Boden liegt. Vor allem in den Augen des erwachsenen Betrachters kann dies und auch, dass „Papa immer Lust hat“, irritieren – selbst, wenn es stimmen mag. Eine permanente Lustbereitschaft im Rahmen eines Kinderbuches festzuschreiben und ohne dabei ebenso auf Aspekte wie Partnerschaft, Beziehung oder Zärtlichkeit einzugehen, erscheint weder pädagogisch sinnvoll noch entspricht es der viel zitierten *Politischen Korrektheit*. In Kombination mit der Überdeutlichkeit so mancher Illustration bekommt das Buch aus heutiger Sicht einen eher derb-erotischen Charakter, der nicht ins gegenwärtige Erziehungsmodell passen mag. Eine tiefgründigere Auseinandersetzung - vor allem in Bezug auf die Aspekte der Selbstverantwortung und Rollendiversität - würde die Geschichte mit Sicherheit „korrekter“, vermutlich aber auch weniger authentisch machen.

Dass das Buch nach wie vor verlegt wird, möchte einen fast erstaunen. Vergleicht man die Entwicklung von Sexuaufklärungsbüchern der sechziger und siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bis in die Gegenwart, scheint in den letzten Jahrzehnten eine

³⁸⁰ Wesentliche Anregungen zu meiner Kritik verdanke ich dem Psychologen und Familientherapeuten Mag. Stephan Mantsch, sowie dem Kinder- und Jugendliteraturforscher Mag. Franz Lettner.

bereits überwunden geglaubte Prüderie Oberhand gewonnen zu haben.³⁸¹ Aufgrund des aktuellen Diskurses über Achtsamkeit und (*political*) *correctness* wird mit Argusaugen beobachtet, was in der Rubrik „Sexualaufklärung für Kinder“ vorgelegt wird. Fast immer kann mit emotionsgeladener Kritik gerechnet werden. Das sei ganz einfach ein „gesellschaftliches Phänomen, das mit Schichten und mit Haltung zu tun hat,“³⁸² so der Kinder- und Jugendliteraturforscher Franz Lettner. Dass gleichzeitig die kindliche Psyche von zweideutigen Bildern wie jenen von *Janosch* dermaßen irritiert wird, wie manche (auch vorurteilsfreie) erwachsene Betrachter gerne vermuten, ist jedoch aus wissenschaftlicher Sicht fraglich.

Janosch passte gut in das antiautoritär gestimmte Klima der 1970er. Seine Kinderbücher hatten aber schon damals relativ wenig mit kindlicher Realität zu tun: Mögen sie noch so frech, witzig und liebevoll gestaltet sein, eine kindliche Sprache sprechen sie selten. Selbst die allseits bekannte „Panamareise“ spiegle laut Lettner mehr eine „sentimentale Erwachsenenengeschichte, die in den Kinderraum implementiert wurde“³⁸³.

Nichtsdestotrotz kommen die Märchen von *Janosch* in ihrem schematischen Aufbau mit leicht nachvollziehbaren Handlungssträngen und den reduziert gehaltenen, stilisierten Illustrationen Rezipienten aller Altersstufen entgegen - gerade wegen ihrer Mehrdeutigkeit: Während sich kleine Kinder auf die grundlegende Wort-Bild-Verschränkung konzentrieren können, ohne überfordert zu werden, entdecken etwas ältere mitunter Parallelen zu bekannten Märchen oder können satirische Komponenten entschlüsseln.³⁸⁴

381 Viele der Bücher, die damals noch als selbstverständlich hingenommen wurden, sind mittlerweile im Zuge von Indizierungsgesuchen vom Markt verschwunden. So z. B. auch das in den 1970ern sehr populäre Fotobilderbuch des US-Fotografen Will McBride mit dem Titel „Zeig mal!“. Aus heutiger Sicht rücken viele der darin enthaltenen Aufnahmen an den Rand der Kinderpornografie.

382 Mag. Franz Lettner im Gespräch mit der Autorin, geführt am 1.10.2019

383 Ebd.

384 Selbstredend ist die Rezeption von Bildern immer abhängig von der Perspektive, von der betrachtet wird, von der Aufmerksamkeit und der jeweiligen Situation des Rezipienten. Sie variiert je nach Wissensstand, Prägung und Interesse – ein Erwachsener interpretiert dargestellte Situationen anders

Grundsätzlich gilt: Es ist nichts gegen Geschichten zu sagen, deren Protagonisten „in den Tag hineinleben, gutem Essen und Trinken nicht abgeneigt sind, mal naiv, mal mit Bauernschläue die kleinen Alltagsprobleme meistern, immer glücklich sind und das Leben wunderschön finden.“³⁸⁵ Auch wenn *Janoschs* Geschichten heute oftmals wie „aus der Zeit gefallen“ scheinen, laden die liebevoll gestalteten Illustrationen nach wie vor zum (Wieder-)Entdecken und Träumen ein.

Janosch kann jedoch dahingehend kritisiert werden, dass er - entgegen realistischer und problemorientierter Tendenzen der Kinderliteratur (spätestens ab den 1980er)³⁸⁶ - sich wenig um unterschiedliche Lebensentwürfe abseits traditioneller Rollen- und Familienbilder kümmerte und insgesamt betrachtet auch kein glaubwürdig emanzipatorisches Frauenbild entwarf, dass auf Autonomie und Gleichberechtigung basiert.

Auch wenn im Rahmen dieser Arbeit *Janoschs* Figurenkosmos nur sehr verkürzt dargestellt werden konnte, kristallisierte sich ein relativ deutliches Bild davon heraus, inwiefern die von *Janosch* vermittelten Stereotype - und insbesondere das der Frau - zu einem der Hauptkritikpunkte werden konnten: Die Problematik, die in Figuren wie dem *kleinen Schweinchen* steckt, ist dabei gar nicht so sehr, dass sich ein gezeichnetes Ferkel - salopp formuliert - auch „wie ein Schwein“ verhält. Das Problem ist, dass *Janosch* so gut wie keine Darstellung aktiver und vor allem positiv besetzter Frauenrollen, die tatsächlich vorbildhaft wirken könnten, anbietet – weder in den „freien“ künstlerischen Arbeiten noch in den Kinderbüchern.

Theresia Riedmaier warnte diesbezüglich, dass viele Verlage Bücher immer wieder auflegten „ohne zu berücksichtigen, daß mit den alten Darstellungen auch alte Werte vermittelt werden. Ein adäquates Bild von Partnerschaft wird so kaum vermittelt.“³⁸⁷

als ein Kind im Kindergartenalter.

385 Pech a. a. O., S. 564

386 Vgl. dazu et al. Schikorsky a. a. O., Leitner/Rabus 1999

387 Mutz a. a. O., S. 2

Damit würden Mädchen wie Jungen permanent Stereotype vorgezeichnet, die „typisch weibliches“ und „typisch männliches“ Rollenverhalten weiter tradierten.

Heute herrscht Konsens darüber, dass Kinderbücher neben der reinen Unterhaltung immer auch eine Sozialisations- und Bildungsfunktion erfüllen. Es obliegt daher meiner Meinung nach in erster Linie den Eltern, erstens für eine Bandbreite an unterschiedlichsten Themengebieten und Zugängen zu sorgen und zweitens - und das vor allem - ihren Kindern im alltäglichen Leben selbst eine positive Vorlage zu liefern. Wenn Kindern Raum für eine dem Alter entsprechende, kritische Auseinandersetzung mit Inhalten kinderliterarischer Werke und deren vielleicht sogar als verstörend empfundenen Illustrationen gegeben wird, können ihnen Bücher wie „Mutter sag, wer macht die Kinder?“ oder „Guten Tag, kleines Schweinchen“ durchaus zugemutet werden – selbst wenn diese aus pädagogischer oder elterlicher Sicht vielleicht nicht unbedingt dem Zeitgeist oder dem subjektiven Bild des „Kindgerechten“ entsprechen. Reine Vermeidungsstrategien wie die andernorts propagierte „Verbannung“³⁸⁸ von *Janoschs* Werken aus Kinder- oder Klassenzimmern kann und soll hier jedenfalls nicht zugestimmt werden.

388 Eine kleine Auswahl an kritischen Kommentaren zu *Janoschs* Kindergeschichten bieten u. a.: <https://lovisraeubermutter.wordpress.com/2016/04/06/warum-ist-janosch-sexistisch-ii/> [Stand 20.1.2020], <https://www.mimikama.at/allgemein/nackte-menschen-nun-auch-bei-janosch-kein-fake/> [Stand 20.1.2020] <https://www.news4teachers.de/2017/09/die-afd-empoert-sich-ueber-ein-aufklaerungsbuch-von-janosch-offensive-fruehsexualisierung/> [Stand 20.1.2020]

V Anhang

V.I. Literaturverzeichnis

Janosch, „Die Kunst der bäuerlichen Liebe, 1. Teil“, Merlin Verlag, Gifkendorf 1990

Janosch, „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, Erstveröffentlichung Mosaik Verlag 1992, hier in der Neuauflage von LITTLE TIGER VERLAG GmbH 2018

Angela, Alberto, „Liebe und Sex im Alten Rom“, Wilhelm Goldmann Verlag, München 2014

Arend, Helga, „Vom süßen ‚Rausch‘ zur ‚stillen Neigung‘. Zur Entwicklung der romantischen Liebeskonzeption“, Centaurus Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1993

Badinter, Elisabeth, „Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute“, München 1984

Bajorek, Angela, „Wer fast nichts braucht, hat alles. Janosch. Die Biographie“, Ullstein, Berlin 2016

Barthelmes, Jürgen, „Die neuen, alten Formen der Liebe. Aus dem Vortrag: Der unerlöste Eros, oder die Tränen der Erkenntnis - Konzepte und Dramaturgien von Paarbeziehungen“, in: Informationsdienst „beziehungsweise“, Ausgabe 17/1995

Bastl, Beatrix, „Tugend, Liebe, Ehre: Die adelige Frau in der frühen Neuzeit“, Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 2000

Bauschulte, Manfred, „André Breton und der Surrealismus, Die Suche nach dem Gold der Zeit“, Deutschlandradio, Köln, veröffentlicht am 20.02.2016,
URL: https://www.deutschlandfunk.de/andre-breton-und-der-surrealismus-die-suche-nach-dem-gold.704.de.html?dram:article_id=346252 [Stand 24.4.2019]

Betz, Felicitas, „Eros und Liebe - in der Schöpfung wie im Märchen“, in: Janning, Jürgen, Goby, Luc (Hrsg.), „Liebe und Eros im Märchen, Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft“, Bd. 11, Erich Röth-Verlag, Kassel 1988

Bigger, Stephen, „Betwixt and between: pubescent liminality and contested places in fiction for young people“, University of Worcester, Worcester, 11.5.2010,
URL: https://eprints.worc.ac.uk/902/2/Bigger_Barnboken_submitted_2010.pdf [Stand 3.5.2019]

Bischof, Norbert, „Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben“, 3. Auflage, Piper, München/Zürich 2004

Bischof-Köhler, Doris, „Von Natur aus anders. Die Psychologie der Geschlechtsunterschiede“, 3. Auflage, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 2006

Boccaccio, Giovanni, „Das Dekameron“, in der Übertragung von Karl Witte, Albatros Verlag, Mannheim 2012

Bourdieu, Pierre, „Zur Soziologie der symbolischen Formen“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974

- Bourdieu, Pierre, „Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982
- Brackert, Helmut, „Minnesang, Mittelhochdeutsche Texte und Übertragungen“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 2008
- Brown, Peter, „Die Keuschheit der Engel, Sexuelle Entsagung, Askese und Körperlichkeit im frühen Christentum“, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1994
- Burkart, Günter, „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe“, in: Hahn, Kornelia; Burkart, Günter (Hrsg.), „Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen“, Leske + Budrich, Opladen 1998
- Burkart, Günter, „Soziologie der Paarbeziehung: Eine Einführung“, Springer Fachmedien, Wiesbaden 2018
- Butler, Judith, „Das Unbehagen der Geschlechter, Gender Studies“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991
- Cline, W. Foster; Fay, Jim, „Parenting with Love and Logic, Teaching Children Responsibility“, Pinon Press 1990
- David, Thomas, „Ich bin markiert vom Tod“, In: DIE ZEIT, Nr. 18, veröffentlicht am 26.4.2007, ZEIT-ONLINE GmbH, Hamburg,
URL: <https://www.zeit.de/2007/18/KJ-Ungerer-Interview> [Stand 25.5.2019]
- Dittmar, Jakob F., „Comic-Analyse“, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2008
- Döge, Peter; Volz, Rainer (Hrsg.), „Wollen Frauen den neuen Mann? Traditionelle Geschlechterbilder als Blockaden der Geschlechterpolitik“, Zukunftsforum Politik, Nr. 47, Broschürenreihe der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., Sankt Augustin November 2002,
URL: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=70abe778-84ef-0eb1-1e9c-b55dd0b16866&groupId=252038 [Stand 16.5.2019]
- Dülmen, Andrea van (Hrsg.), „Frauen. Ein historisches Lesebuch“, 6. Auflage, C. H. Beck Verlag, München 1995
- Dusini, Matthias, „Der Mensch ist eine Sau“, Dusini im Gespräch mit *Janosch*, Falter 14/06, Falter-Verlag, Wien 2006, URL: <https://www.falter.at/zeitung/20060404/der-mensch-ist-eine-sau> [Stand 30.10.2019]
- Eco, Umberto, „Postscript to the Name of the Rose“, Harcourt, New York 1984
- Elias, Norbert, „Über den Prozeß der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Band II. Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation“, Suhrkamp Verlag 1976
- Endress, Heinz-Peter, „Don Quijotes Ideale im Umbruch der Werte vom Mittelalter bis zum Barock“, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991
- Engler, Katja, „Ein Eigenbrötler, dem die Liebe alles ist“, in: WELT AM SONNTAG, Axel Springer SE, Berlin, veröffentlicht am 5.3.2006
- Ehrisman, Otfried, „Ehre und Mut, Aventiure und Minne: Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter“, C. H. Beck Verlag, München 1995

Erdmann, Nicola, „Sind wir zusammen? Oder was? Das Leben als Mingle“, in: WELT, Axel Springer SE, veröffentlicht am 08.01.2014,

URL: <https://www.welt.de/icon/article123501933/Sind-wir-zusammen-Oder-was-Das-Leben-als-Mingle.html> [Stand 20.5.2019]

Faulstich, Werner; Glasenapp, Jörn (Hrsg.), „Liebe als Kulturmedium“, Wilhelm Fink Verlag, München 2002

Foucault, Michel, „Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983

Foucault, Michel, „Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2“, 13. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2017a

Foucault, Michel, „Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3“, 13. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2017b

Frank, Arno, „Die Enthemmung der Kunst“, in: SPIEGEL ONLINE, SPIEGEL ONLINE GmbH & Co. KG, Hamburg, veröffentlicht am 27.5.2013, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kritischer-nachruf-auf-den-aktionskuenstler-otto-muehl-a-902152.html> [Stand 20.6.2019]

Freud, Sigmund, „Abriß der Psychoanalyse – Das Unbehagen in der Kultur“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1972

Freund, Ulli; Riedel-Breidenstein, Dagmar, „Kindliche Sexualität zwischen altersangemessenen Aktivitäten und Übergriffen. Hinweise für den fachlich-pädagogischen Umgang“, Broschüre erstellt im Auftrag des Landesjugendamt Brandenburg, Strohalm e. V., Berlin 2006,

URL: https://mbjs.brandenburg.de/media_fast/6288/kindliche_sexualitaet.pdf [Stand: 15.5.2019]

Fridl, Raimund, „Der Konkubinat im kaiserzeitlichen Rom: von Augustus bis Septimius Severus“, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1996

Fromm, Erich, „Die Kunst des Liebens“, 58. Auflage, Econ Taschenbuch Verlag, München 2000

Fuhs, Burkhard, „Brauchen Kinder (noch) die Werte, wie sie im Bilderbuch vermittelt werden?“, in: Thiele, Jens; Hohmeister, Elisabeth (Hrsg.), „Neue Impulse der Bilderbuchforschung“, anlässlich der wissenschaftlichen Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2007

Giddens, Anthony, „Wandel der Intimität – Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1993

Gorsen, Peter, „Der Wiener Aktionismus in seinen Festen des psychophysischen Naturalismus“, in: Hummel, Julius; Klocker, Hubert (Hrsg.), „Wiener Aktionismus“, Sammlung Hummel, Mazotta, Wien/Milano 2004

Gorsen, Peter, „Prinzip Obszön – Kunst, Pornographie und Gesellschaft“, Rowohlt Verlag, Reinbek b. Hamburg 1969

Graf, Helena, „Kritischer Blick auf ein Kinderbuch von Janosch und auf Werbestrategien in den Medien“, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2012

Greis, Jutta, „Drama Liebe, Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts“, Stuttgart 1991

Hahn, Kornelia; Burkart, Günter (Hrsg.), „Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen“, Leske + Budrich, Opladen 1998

H. B., „Johann Heinrich Pestalozzi, sein Leben, sein Wirken und seine Bedeutung“, in: Pädagogische Blätter, 3. Jg., Heft 6, Eberle & Rickenbach, Einsiedeln, veröffentlicht am 15.3.1896,
URL: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=scs-002:1896:3::69#540> [Stand 2.5.2019]

Heller, Eva, „Wie Farben wirken“, 8. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2015

Hesiod, „Theogonie“, übersetzt und erläutert von Raoul Schrott, Carl Hanser Verlag, München 2014

Hopfgartner, Irene, „OH PLEASE MR. WOLF! Zum Manga Tokyo Akazukim. Eine Kulturgeschichte des Rotkäppchenmotivs“, Bachelorarbeit, Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2018

Hoshe, Raimund, „3Hennen und ein König, Das Bild der Frau im Bilderbuch“, in: DIE ZEIT, Nr. 46, ZEIT-ONLINE GmbH, veröffentlicht am 6.11.1987,
URL: <https://www.zeit.de/1987/46/3-hennen-und-1-koenig> [Stand 20.6.2019]

Huizinga, Johan, „Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden“, Reclam Verlag, Stuttgart 2015

Hurrelmann, Bettina (Hrsg.), „Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1995

Illouz, Eva, „Warum Liebe weh tut“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2011

Illouz, Eva, „Der Konsum der Romantik – Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus“, Campus-Verlag, Frankfurt a. M. 2003

Jäger, Michael, „Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance“, DuMont, Köln 1990

Janning, Jürgen, Goby, Luc (Hrsg.), „Liebe und Eros im Märchen“, Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 11, Erich Röth-Verlag, Kassel 1988

Janosch, „Das Wörterbuch der Lebenskunst“, Goldmann-Verlag, München 1995

Janosch, „Oh, wie schön ist Panama – Die Geschichte wie der kleine Tiger und der kleine Bär nach Panama reisen“, 11. Auflage, Beltz und Gelberg Verlag, Frankfurt 2013

Janosch, „Herr Janosch, was machen Sie denn da?“, in: ZEITmagazin, Nr. 46/66, ZEIT ONLINE GmbH, veröffentlicht am 6.5.2017,
URL: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2016-09/Janosch-fragen-kinderbuchillustrationen-fs> [Stand 25.5.2019]

Janosch Gesellschaft e. V., „Janosch, Horst Eckert. Biografische Stationen eines Lebenskünstlers“,
URL: <https://janosch-gesellschaft.de/de/leben/biografie/> [Stand 16.6.2019]

Janosch Gesellschaft e. V., „Liste der häufigsten Fragen zu Janosch“,
URL: <https://janosch-gesellschaft.de/de/footer/faq/> [Stand 30.5.2019]

Jocks, Heinz-Norbert, „Das Prinzip Obszön und die verlorene Subversion“, Heinz Norbert Jocks im Gespräch mit Peter Gorsen, in: KUNSTFORUM International, Bd. 162 Über das Kanonische, Köln 2002,
URL: <https://www.kunstforum.de/artikel/das-prinzip-obszon-und-die-verlorene-subversion/> [Stand 15.8.2019]

Kaltwasser, Nadja, „Zwischen Traum und Alptraum, Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts“, Springer Fachmedien, Wiesbaden 2000

Kast, Verena, „Mann und Frau im Märchen. Eine psychologische Deutung“, Walter-Verlag, Olten 1985

Kautt, Annette (Hrsg.), „Rossipotti-Literaturlexikon für Kinder“, Onlinelexikon,
URL: <https://www.literaturlexikon.de/illustratoren/janosch.html> [Stand 20.10.2019]

Kirchner, Friedrich; Michaëlis, Carl, „Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe“, 5. Auflage, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig 1907

KLEINERGAST, „Die „heile“ Welt von Janosch, Conni & Co. – und warum ich sie meiner Tochter nicht zumute“, Onlineartikel, veröffentlicht am 30.05.2013,
URL: <http://kleinerdrei.org/2013/05/die-heile-welt-von-janosch-conni-co/> [Stand 15.10.2018]

Kohnen, Alexander, „Der kindlich Ketzer“, in: WELT AM SONNTAG, Axel Springer SE, Berlin 19.12.2010,
URL: <https://www.welt.de/print/wams/kultur/article11719983/Der-kindliche-Ketzer.html> [Stand 20.5.2019]

Kramp, Klaus, „Artusdichtung und Minnegesang: Die deutsche Literatur im hohen Mittelalter“, in: „Das hohe Mittelalter, Besichtigung einer fernen Zeit“, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1988

Kruse, Iris; Sabisch, Andrea (Hrsg.), „Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel – Denkspiele – Bildungspotenzial“, Kopaed, München 2013

Lang, Joachim, „Da, wo ich bin, ist Panama – Die Lebensreise des Herrn Janosch“, Dokumentarfilm, Regie Joachim A. Lang, SWR Südwestrundfunk, 2011

Lange, Günter (Hrsg.), „Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch“, 2. korrigierte und ergänzte Auflage, Schneider Hohengehren, Baltmannsweiler 2013

Leuscher, Udo, „Arkadien - Entstehung einer Traumlandschaft“, PDF-Version, veröffentlicht 2003,
URL: <http://www.udo-leuschner.de/pdf/arkadien.pdf> [Stand 15.7.2019]

de Lorris, Guillaume, „Der Rosenroman“, ins Deutsche übertragen mit einer Einleitung von Manfred Krüger, Ogham Verlag, Stuttgart 1985

Luhmann, Niklas, „Liebe als Passion - Zur Codierung von Intimität“, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982

Malinowski, Bronislaw, „Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest-Melanesien. Liebe, Ehe und Familienleben bei den Eingeborenen der Trobriandinseln / Britisch-Neu-Guinea. Eine ethnographische Darstellung“, Grethlein & Co., Leipzig/Zürich 1928,
URL: https://archive.org/stream/Malinowski_1928_Geschlechtsleben_der_Wilden_k/Malinowski_1928_Geschlechtsleben_der_Wilden_k_djvu.txt [Stand 20.9.2019]

McCloud, Scott, „Comics richtig lesen“, veränderte Neuausgabe, Carlsen Verlag GmbH, Hamburg 2001

Meyer, Cordula; Friedmann, Jan, „Ungeheurer Bildungsdruck. Interview mit dem dänischen Familientherapeuten Jesper Juul“, in: SPIEGEL ONLINE, SPIEGEL ONLINE GmbH & Co. KG, Hamburg, veröffentlicht am 12.3.2012,
URL: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/84339473> [Stand 14.7.2019]

Mutz, Katharina, „Kinderbuchautor Janosch – Zeichnen statt sprechen“, Begleitartikel zum Radiointerview mit *Janosch* auf Radio SRF 2 Kultur, SRF SSR Schweizer Radio und Fernsehen, Bern 2017, URL: <https://www.srf.ch/kultur/kunst/zeichnen-statt-sprechen> [Stand 16.7.2019]

Nötzoldt-Linden, Ursula, „Freundschaft: Zur Thematisierung einer vernachlässigten soziologischen Kategorie“, Westdeutscher Verlag, Opladen 1994

Oetken, Mareile (Hrsg.), „Texte lesen Bilder sehen, Beiträge zur Rezeption von Bilderbüchern“, BIS, Oldenburg 2005

Panofsky, Erwin, „Et in arcadia ego, Poussin und die Tradition des Elegischen“, in: „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“, DuMont, Köln 1978

Pech, Klaus-Ulrich, „Abenteuer auf dem Plüschsofa - Janosch ‚Oh wie schön ist Panama‘“, in: Hurrelmann, Bettina (Hrsg.), „Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1995

Pierre, José, „Recherchen im Reich der Sinne: Die zwölf Gespräche der Surrealisten über Sexualität 1928-1932“, aus dem Französischen von Martina Dervis, C. H. Beck Verlag, München 1993

Plassmann, Ansgar A.; Schmitt, Günter, „Entwicklungsstufenmodell nach Jean Piaget“, in: Plassmann, Ansgar A.; Schmitt, Günter, „Lern-Psychologie“, Universität Duisburg-Essen, Essen 2007, URL: http://www.lern-psychologie.de/skripte/piaget_skript.pdf [Stand 15.7.2019]

Raoul Schrott, „Die Blüte des nackten Körpers. Liebesgedichte aus dem Alten Ägypten“, Carl Hanser Verlag, 2010

Rebenich, Stefan, „Die 101 wichtigsten Fragen: Antike“, C. H. Beck Verlag, München 2008

Röhrich, Lutz, „Erotik und Sexualität im Volksmärchen“, in: Janning, Jürgen; Goby, Luc (Hrsg.), „Liebe und Eros im Märchen“, Veröffentlichungen der europäischen Märchengesellschaft, Band 11, Röth, Kassel 1988

Rölleke, Heinz (Hrsg.), „Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen“, Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm, Reclam Verlag, Stuttgart 2014

Sauerteig, Lutz, „Von Hodann zu Amendt: Vorstellungen von sexueller ‚Liberalisierung‘, kindlicher Sexualität und Geschlechterverhältnissen in der Sexualerziehung um 1900 und um 1968“, in: Siegfried, Detlef; Templin, David (Hrsg.), „Lebensreform um 1900 und Alternativmilieu um 1980. Kontinuitäten und Brüche in Milieus der gesellschaftlichen Selbstreflexion im frühen und späten 20. Jahrhundert“, V&R unipress GmbH, Göttingen 2019

Schikorsky, Isa, „Kinder- und Jugendliteratur“, DuMont, Köln 2003

Schmid, Wilhelm, „Die Geburt der Philosophie im Garten der Lüste“, 4. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2015

Schmidt, Uwe, „Panama riecht nach Bananen“, in: DIE ZEIT, Nr. 28, 7.7.1978, ZEIT-ONLINE GmbH, Hamburg, URL: <https://www.zeit.de/1978/28/panama-riecht-nach-bananen> [Stand 25.5.2019]

Schmitt, W. Christian, „Interview mit Janosch“, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Heft 2, Frankfurt 1985

Schorsch, Eberhard, „Vom Trieb und von der Liebe: Volkmar Sigusch – Ein Aufklärer denkt nach über das, was wir „Sexualität“ nennen und verdrängen: ‚Die Mystifikation des Sexuellen‘“, in: DIE ZEIT, Nr. 13, veröffentlicht am 21.3.1986, ZEIT-ONLINE GmbH, Hamburg,
URL: <https://www.zeit.de/1986/13/vom-trieb-und-von-der-liebe> [Stand 15.7.2019]

Sheff, Elisabeth, „Relationship Anarchy, Polyaffectivity, and Chosen Families – How do they stay together without recognizable commitment?“, in: Psychology Today, New York veröffentlicht am 10.09.2018,
URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/the-polyamorists-next-door/201809/relationship-anarchy-polyaffectivity-and-chosen-families> [Stand 20.3.2019]

Sieder, Reinhard; Eder, Franz X.; Hammer-Tugendhat, Daniela (Hrsg.), „Liebe: Diskurse und Praktiken“, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 18. JG., Heft 3, Studien Verlag, Innsbruck 2007

Siegfried, Detlef; Templin, David (Hrsg.), „Lebensreform um 1900 und Alternativmilieu um 1980. Kontinuitäten und Brüche in Milieus der gesellschaftlichen Selbstreflexion im frühen und späten 20. Jahrhundert“, V&R unipress GmbH, Göttingen 2019

Stangl, Werner, „Lexikon für Psychologie und Pädagogik“, Onlinelexikon,
URL: <https://lexikon.stangl.eu/11307/kindheit/> [Stand: 2.5.2019]

Strauß, Bernd, „Sexualität“, in: „Lexikon der Psychologie“, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg 2000, URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/sexualitaet/14152> [Stand 20.5.2019]

Thiele, Jens, „Das Bilderbuch“, in: Lange, Günther (Hrsg.), „Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur, Band I Grundlagen – Gattungen“, 2. Auflage, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2000a

Thiele, Jens, „Das Bilderbuch. Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption“, 2. erweiterte Auflage, Isensee Verlag, Oldenburg 2000b

Thiele, Jens; Steitz-Kallenbach, Jörg (Hrsg.), „Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis“, Herder Verlag, Freiburg im Breisgau 2003

Thiele, Jens, „Im Bild sein...zwischen den Zeilen lesen, Zur Interdependenz von Bild und Text in der Kinderliteratur“, in: Oetken, Mareile (Hrsg.), „Texte lesen Bilder sehen, Beiträge zur Rezeption von Bilderbüchern“, BIS, Oldenburg 2005

Thiele, Jens; Hohmeister, Elisabeth (Hrsg.), „Neue Impulse der Bilderbuchforschung“, anlässlich der wissenschaftlichen Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 2007

Thiele, Jens, „Bilderbuch“, in: Lange, Günter (Hrsg.), „Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch“, 2. korrigierte und ergänzte Auflage, Schneider Hohengehren, Baltmannsweiler 2013a

Thiele, Jens, „Zwischen Bilderbuch und Kunst, Überlegungen zu dem schwierigen Verhältnis von Kind und Kunst im Medium Buch“, in: Kruse, Iris; Sabisch, Andrea (Hrsg.), „Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel – Denkspiele – Bildungspotenzial“, Kopaed, München 2013b

Traub, Ulrike, „Theater der Nacktheit, Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900“, transcript Verlag, Bielefeld 2010

Uhle, Reinhard; Gaus, Detlef, „Pädagogischer Eros“, in: Faulstich, Werner; Glasenapp, Jörn (Hrsg.), „Liebe als Kulturmedium“, Wilhelm Fink Verlag, München 2002

Van Haute, Philippe; Huber, Christian; Westerink, Herman (Hrsg.), „Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)“, V&R unipress GmbH, Göttingen 2015

Vergeiner, Renate, „Bormazo, Ein Garten gegen Gott“, Birkhäuser Verlag, Basel 2017

Vogel, Martin, „Apollinisch und dionysisch: Geschichte eines genialen Irrtums“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1966

Wagner, Birgit, „Liebe allein oder zu zweit? Fragmente einer europäischen Kulturgeschichte“, in: Sieder, Reinhard; Eder, Franz X.; Hammer-Tugendhat, Daniela (Hrsg.), „Liebe: Diskurse und Praktiken“, Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 18. JG., Heft 3, StudienVerlag, Innsbruck 2007

Wanzeck-Sielert, Christa, „Kindersexualität – auch eine Lebensenergie“, in: „Praxis Grundschule Heft 3. Aspekte der Sexualerziehung“, Westermann Schulbuchverlag, Braunschweig 2000

Weibel, Peter, „Re-Präsentation des Verdrängten, Die Kunst als Spiegel des sozial Unbewussten?“, c/o ZKM Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe 2006,
URL: http://www.peter-weibel.at/images/stories/pdf/2006/0901_RE_PRAESENTATION.pdf [Stand 15.8.2019]

Weithmann, Michael, „Xanthippe und Sokrates – Ein Beitrag zu höherem historischem Klatsch“, dtv, München 2003

West, Candace; Zimmerman, Don, „Doing Gender“, in: „Gender & Society“, Heft 1, 1987

Wolf, Christian, „Liebe ist Biochemie – und was noch?“, www.dasGehirn.info, veröffentlicht am 28.03.2013, URL: <https://www.dasgehirn.info/handeln/liebe-und-triebe/liebe-ist-biochemie-und-was-noch> [Stand 21.4.2019]

Zehrer, Klaus Cäsar, „Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der ‚Neuen Frankfurter Schule‘“, Dissertation, überarbeitete Fassung, Universität Bremen, Bremen 2001,
URL: http://elib.suub.uni-bremen.de/publications/dissertations/E-Diss259_zehrer.pdf [Stand 20.6.2019]

V.II. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: <i>Janosch</i> „Ich liebe dich du mausescharfes Luder“, Farbradierung, ca. 20 x 15 cm, 2015, © Janosch; Bildquelle: https://www.zimmermann-heitmann.de/janosch/ich-liebe-dich-du-mausescharfes-luder [Stand 23.3.2020]	3
Abb. 2: Postkarte mit <i>Janosch</i> -Motiv, aus dem Fundus der Autorin	51
Abb. 3-5: <i>Janosch</i> -Illustrationen zu Marquis de Sades „Erzählungen und Schwänke“, aus: Marquis de Sade, „Erzählungen und Schwänke eines provenzalischen Troubadours aus dem XVIII. Jahrhundert oder Der Französische Boccaccio“, Giefkendorf 1980, S. 105, 130, 60.....	53
Abb. 6: ZEITmagazin-Cover vom 25.7.2013, illustriert von <i>Janosch</i> als Auftakt zur wöchentlichen Kolumne; Bildquelle: https://www.derstandard.at/story/1373513667850/nach-drei-jahren-haengematte-janosch-ist-zurueck-im-zeitmagazin [Stand 23.2.2020]	62
Abb. 7: <i>Janosch</i> „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, © LITTLE TIGER VERLAG GmbH, Giefkendorf 2018	85

Abb. 8: aus <i>Janosch</i> , „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, <i>Tütü und Diddi</i> , Kussszene I, © LITTLE TIGER VERLAG GmbH, Gifkendorf 2018, S. 3	87
Abb. 9: aus <i>Janosch</i> , „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, <i>Tütü und Diddi</i> , Kussszene II © LITTLE TIGER VERLAG GmbH, Gifkendorf 2018, S. 23	88
Abb. 10-12: aus <i>Janosch</i> , „Mutter sag, wer macht die Kinder?“, Befruchtungsvorgänge bei Pflanze, Tier und Mensch, © LITTLE TIGER VERLAG GmbH, Gifkendorf 2018, S. 33, 35, 43	89
Abb. 13: <i>Janosch</i> , „Die Kunst der bäuerlichen Liebe. 1. Teil“, © Merlin Verlag, Gifkendorf 1990.....	92
Abb. 14-17: aus <i>Janosch</i> „Die Kunst der bäuerlichen Liebe. 1. Teil“, <i>Die Spanische Fliege, Die Lüneburger Schlittenfahrt, Der galaktische Nixdorfer, Von der arithmetischen Endlosigkeit</i> (v. o. n. u.), © Merlin Verlag, Gifkendorf 1990, S. 21, 17, 45, 55.....	93
Abb. 18: <i>Janosch</i> zur Frage „Wie erkennt man, wenn man wirklich liebt?“, aus <i>Janosch</i> , „Herr Wondrak liebt Luise sehr“, © Pattloch Verlag, München 2017, o. S.	101
Abb. 19-20: aus <i>Janosch</i> , „Herr Wondrak liebt Luise sehr“, Farbradierung, 20 x 88,5 cm; Bildquelle: Art 28 GmbH & Co. KG (Hrsg.), „EDITIONEN + UNIKATE, Janosch 2018“, © Art 28 GmbH & Co. KG, Artwork © Janosch film und medien AG, S. 51.....	102
Abb. 21-23: <i>Janosch</i> „Wir sind Susi Wong“, Farbradierung, 15 x 19,5 cm; Bildquelle: Art 28 GmbH & Co. KG (Hrsg.), „EDITIONEN + UNIKATE, Janosch 2018“, © Art 28 GmbH & Co. KG, Artwork © Janosch film und medien AG, S. 54 <i>Janosch</i> „Das hier bleibt unter uns“, Farbradierung, ca. 15 x 20 cm, 2016; © Janosch film und medien AG; Bildquelle: https://www.galerie-hunold.de/product/das-hier-bleibt-unter-uns-ist-das-klar/ [Stand 23.3.2020] <i>Janosch</i> „Na, wie geht,s denn so, Frau Brinkmann?“, Farbradierung, ca. 15 x 20 cm, 2012, © Janosch; Bildquelle: https://www.zimmermann-heitmann.de/janosch/wie-geht-es-denn-so-frau-brinkmann [Stand 23.3.2020]	105
Abb. 24: <i>Janosch</i> „Vom Bären getragene Frau und Mann mit Geige“, Farbradierung, ca. 25 x 20 cm; Bildquelle: https://www.zeller.de/index.php?id=1268&backPID=1268&search_pid=1268&begin_at=1400 [Stand 23.3.2020]	109
Abb. 25: <i>Janosch</i> „Paar auf dem Sofa mit Fuchs“, Farbradierung, 26,5 x 29,5 cm; Bildquelle: https://www.zeller.de/index.php?id=179 [Stand 23.3.2020]	110
Abb. 26-27: <i>Janosch</i> „Luise schützt mich“, Farbradierung, 7,8 x 7,8 cm; Bildquelle: Art 28 GmbH & Co. KG (Hrsg.), „EDITIONEN + UNIKATE, Janosch 2018“, © Art 28 GmbH & Co. KG, Artwork © Janosch film und medien AG, S. 28 <i>Janosch</i> „Ich liebe Marie“, Farbradierung 7,8 x 9,8 cm; Bildquelle: Art 28 GmbH & Co. KG (Hrsg.), „EDITIONEN + UNIKATE, Janosch 2018“, © Art 28 GmbH & Co. KG, Artwork © Janosch film und medien AG, S. 28.....	111
Abb. 28: <i>Janosch</i> „Karmische Bindung“, Farbradierung, 20 x 88,5 cm; Bildquelle: Art 28 GmbH & Co. KG (Hrsg.), „EDITIONEN + UNIKATE, Janosch 2018“, © Art 28 GmbH & Co. KG, Artwork © Janosch film und medien AG, S. 50f	118

V.III. Transkript

Auszug aus dem Gespräch mit den Galeristen Hans-Peter und Alexander Augustin (Galerie Augustin, Wien am Lugeck, 19.9.2019):

Wagner Nicole (WN): Wird *Janosch* hierzulande überhaupt als ernstzunehmender Künstler gesehen?

Augustin Hans-Peter (AH): Dass man *Janoschs* Kunst in die Ecke der Geschenke-Kunst rückt, das tut mir weh. Das ist sicher nicht gerechtfertigt. Ich meine, bei *Janosch* ist das Problem, dass es nur mehr extrem wenige Originale gibt. Die ganzen Druckvorlagen, die die ganzen Details enthalten und wunderschöne Aquarelle, die sind alle im Eigentum der *Janosch* AG. Meines Wissens gibt es da ein Spielzeugmuseum, wo die ausgestellt sind. Aber Zugriff hat keiner mehr darauf, auch nicht *Janosch* aufgrund der dubiosen Verträge, die damals abgeschlossen worden sind. Aber in den Aquarellen gibt es ein sehr schönes, selbstständiges Werk, da gibt es wirklich tolle Sachen. Wenn jetzt ein Kunde hereinkommt und sagt, er möchte etwas von *Janosch* kaufen, Radierung oder Original, dann frage ich ob er eher die kindlich naiven oder die unter Umständen erotischen Arbeiten für Erwachsene meint. Wobei man sagen muss, dass er in Bezug auf Erotik in letzter Zeit nichts mehr gemacht hat. Es gibt frühe Arbeiten aus den 1960ern und 70ern und dann Mitte der 80er wie die „Frau Brinkmann“ und andere, die aber praktisch immer im Rahmen waren. Mit den Grauslichkeiten eines Muehl oder Frohner ist das kein Vergleich. Eigentlich war *Janosch* immer brav.

WN: Macht das seine Art der Darstellung? Die Niedlichkeit in den Tieranthropomorphismen, oder was ist es, dass *Janosch* harmloser erscheinen lässt? Ich denke ja, sie sind nur oberflächlich betrachtet harmlos, inhaltlich unterscheiden sie sich hingegen wenig.

AH: Er hat immer gesagt, das sind sexy alte Männer, wenn ich gefragt habe. Er hat ja eine sehr nette Partnerin. Bei Pressegesprächen hat er sich immer ganz anders dargestellt,

als er privat ist. Da weiß man nie, was gut erfunden oder wahr ist, aber das gehört zu *Janosch* einfach dazu.

WN: *Janosch* wird ja auch immer bekrittelt, vor allem wegen seiner sexistischen Art der Frauendarstellung (...).

AH: Ja, aber das ist doch lächerlich. Mit Sexismus hat das ganze überhaupt nichts zu tun. Ich kenne hunderte Bilder von ihm, aber wo sich da ein Sexismus herausgekehrt haben sollte, weiß ich nicht. Wenn ich mir da den Dreck vom Muehl anschau! (...) Also für mich nicht, ich habe sie immer nett und charmant empfunden. Aber man kann ja immer alles hineininterpretieren in ein Kunstwerk. Und zu verlangen, die Kinderbücher aus den Kinderzimmern zu nehmen, da ist die Gesellschaft krank. Man muss wissen, dass der Verlag noch immer Bücher von *Janosch* herausgibt, die nicht von *Janosch* sind. Und dass Zeichnungen von ihm wiederkehrend mit anderen Texten versehen werden. Aber ihm ist das scheinbar egal. Er sagt, das ist einfach abgeschlossen. Aber ob das ein Buch von ihm ist oder eines von der *Janosch* AG, das macht einen großen Unterschied.

Augustin Alexander (AA): Wer bei der Frau Brinkmann ein Problem hat, der hat selber ein Problem.

AH: ((zeigt unterschiedliche Grafiken von *Janosch*)) Das ist aus dem letzten Jahr. Die sind auch aus den letzten fünf Jahren. Das sind uralte Bilder aus den 80er/90er Jahren. Er hat die Farben komplett geändert. In den 70er Jahren war noch alles so erdtönig, beige, braun, schwarz - meistens auch als Beilage zu Büchern herausgegeben. Das Bunte ist erst so Mitte der 80er dazugekommen. Die sind eher aus der Münchner Zeit, hätte ich einmal angenommen. Erst in Teneriffa dürfte ihn die Sonne des Südens inspiriert haben.

WN: War er „weicher“ in der Münchner Zeit als bis vor fünf, sechs Jahren?

AH: Man muss sagen, dass die Blätter, der letzten zwei, drei Jahren nicht mehr die Aussage gehabt haben, dass du in einer Ausstellung das Blatt zehnmal verkauft haben können hättest - manche schon. Aber die Popularität im Sinne ich bin mit den Büchern

groß geworden, jetzt kauf ich mir auch noch ein zwei Bilder von ihm, das wird sich aufhören.

Auszug aus dem Gespräch mit dem Kinder- und Jugendliteraturforscher Mag. Franz Lettner (Institut für Jugendliteratur, 1040 Wien, 1.10.2019):

Lettner Franz (LF): Ich vertrete relativ vehement, dass *Janosch* – vor allem, wenn man seine Anfänge betrachtet – nicht für Kinder gemacht ist. Erst über Merchandising ist das Ganze in die Kinderwelt hineingekommen. Einige Kollegen haben berichtet, dass sie in der Familie zwar nicht *Janosch* gelesen haben, aber die Tigerente war da – in welcher Form auch immer. Das war ganz einfach ein „Zeitgeist“, jetzt sagt man wahrscheinlich „Blase“ dazu.

Ich hab mir auch den Film [„Oh, wie schön ist Panama“, Anm.] noch einmal angesehen – wir haben ihn bei unseren Festivals ja auch immer gezeigt – den mögen viele. Vor allem aber auch, weil das [die Festivals, Anm.] für ein Alter ist, wo die Eltern mitgehen. Die Eltern lieben das. Dann schleppen sie ihre Kinder mit und so kennen die das auch. Das ist relativ einfach und ich denke, so funktioniert das auch. Aber die Geschichte selbst hat mit Kinderalltag wahnsinnig wenig zu tun. Jetzt kann man es zwar als kleine Fantasiereise mit Freunden interpretieren, also alles in den Kinderraum implementieren, aber an sich ist das eine sentimentale Erwachsenengeschichte.

Wagner Nicole (WN): Ich finde in seinen Kinderbüchern – auch in Bezug auf die *Liebe* – ist es vor allem die Freundschaft, die er herausstreicht und die er über die partnerschaftliche Liebe stellt, wo es dann auch um Sinnlichkeit geht. Da vertritt er – und nicht nur da – ein sehr veraltetes Rollenklischee.

LF: Ja! ((lacht))

WN: Und deswegen auch – das kennen Sie wahrscheinlich – das Aufklärungsbuch von *Janosch*, in dem er Rollenklischees und Muster und teilweise romantisch verklärt.

FL: Nein, das kenn ich gar nicht. Aber ich kann es mir gut vorstellen. Bei *Janosch* macht es ganz viel Sinn, seine Geschichten auf der Folie seiner Persönlichkeit und der Figur zu sehen. Ich denke mir – auch wenn das eine gewisse Küchentischpsychologie ist, das was er in Interviews gesagt hat, wie er aufgetreten ist und wie er sich sprachlich geäußert hat, das deckt sich so absurd in so vielen Facetten - Geschlechterfrage sowieso. Jetzt stammt er natürlich aus einer anderen Zeit, das ist auch klar.

WN: Das stimmt schon, dass man *Janosch* aus dieser Perspektive heraus lesen muss. Nur wenn seine Kinderbücher nach wie vor rezipiert werden, stellt sich die Frage, inwiefern ist *Janosch* überhaupt noch „zeitgemäß“? Vor allem die Generation, die selbst mit Janosch aufgewachsen ist, gibt die Geschichten wieder an ihre Kinder weiter. Ich bin zwar auch der Meinung, ein Kinderbuch ist immer nur so gut, wie es auch reflektiert wird. (...) Aber was fällt Ihnen auf, beim schnellen Durchschauen?

LF: ((lacht)) Das ist echt super! Es ist echt ein Wahnsinn, dass die [Verlage, Anm.] das machen! Das ist total spannend, denn ich war jetzt gerade im September in Troisdorf im Bilderbuchmuseum bei einem Workshop zum Thema „Tabu im Bilderbuch“ und ich meine, das geht alles nicht mehr. Es ging in den 70er- und 80er-Jahren, jetzt ist das einfach nicht mehr möglich. Wenn man in den Mainstreammarkt hineinschaut – die „Connie“-Bücher kennen Sie vielleicht, die gibt es bei Carsen auch im Pixie-Format - die hat beim Duschen - also, wenn sie „Baden“ geht, den Badeanzug an. Da hat sich ganz viel verändert. Und wenn ich mir das [„Mutter sag, wer macht die Kinder?“, Anm.] anschau, in dieser Derbheit in der *Janosch* das darstellt, das kann man witzig finden oder auch nicht, aber das ist natürlich auch derb.

Bei dem Workshop war auch ein Vortrag von Anke Kuhl und Katharina van der Gathen. (...) Die haben darüber gesprochen was möglich ist und was nicht, worüber gestritten wird und worüber nicht, oder was spannend war - was bei Lizenzen in anderen Ländern möglich ist und was nicht.

Frau van der Gathen ist Sexualpädagogin und macht Workshops mit Erwachsenen und Kindern. Dann haben sie auch Aufklärungsbücher seit den 1960er Jahren, bzw. 50ern bis in die Gegenwart gezeigt und wie sich das entwickelt hat. Was z. B. in Bezug auf Nacktheit möglich war, auf Fotos, Explizitheit usw. (...) Jetzt ist das so ein tabuisierter Bereich, den man sich früher einfach nicht vorstellen konnte - in den 60er 70ern war wahnsinnig viel möglich! Wir haben auch darüber diskutiert, dass es mittlerweile Dinge gibt, die wir nicht mehr als selbstverständlich nehmen. Also wo wir sagen, das geht einfach nicht.

Ich hab mir jetzt z. B. noch einmal „Zeig mal!“ angeschaut, ein Fotobilderbuch aus den 1970er-Jahren. 1995 wurde es nach dem zweiten Indizierungsversuch vom Markt genommen. Das ist brutal! Da gibt es Seiten, wo ich mir denke, das ist so nahe an der Kinderpornografie dran, dass man es nicht mehr machen würde. Bei anderen Dingen finde ich das zwar wieder massiv übertrieben, aber insgesamt hat es einen Wechsel gegeben. Darum wundert es mich nur, dass es [„Mutter sag, er macht die Kinder?“, Anm.] am Markt funktioniert.

Die zwei [van der Gathen und Kuhl, Anm.] haben zum Beispiel auch gesagt, dass sie noch nie in eine Schule zu einer Lesung eingeladen wurden – einfach, weil es nicht geht. Sie machen dann eben in anderen Zusammenhängen Workshops mit Eltern und mit Kindern, aber auch da gehen die Meinungen immer weit auseinander. Das ist bei dem Buch [„Mutter sag, wer macht die Kinder?“, Anm.] das Gleiche. Das ist einfach eine ideologische Frage, würde ich sagen. Darüber spricht man nicht und es gibt ganz viele Gründe dagegen zu sein. Das ist aber kein kinderliterarisches Problem, sondern ein gesellschaftliches Phänomen, dass mit Schichten zu tun hat und mit Haltungen. Ich selbst hätte nie ein Problem damit gehabt, es meiner Tochter in die Hand zu drücken – nicht im Sinne, dass es zu explizit gewesen wäre. Das ist eine Frage, die müsste sich ein Sexualpädagoge anschauen, der dann sagen kann, ob man das machen kann oder nicht. Es schadet sicher niemanden, das ist nicht der Punkt. Bei allem was auf dem Markt ist, ist das nicht der Punkt. Der Punkt ist die „Kindgemäßheit“, die ist ganz zentral. Jetzt

kann man sagen, auf dem Markt gibt es ja ganz viele (Kinder-)Bücher, die für Erwachsenen gemacht wurden: künstlerische Bücher usw. Es geht aber darum, ob von einer kindlichen Perspektive aus erzählt wird, oder ob diese nur „aufgelegt“ ist. (...) Als Literaturkritiker würde ich sagen, das interessiert mich überhaupt nicht, denn es ist ein erziehungsberatendes Buch. Da geht es um Aufklärung, das ist ganz eindeutig. Dementsprechend ist es weniger vom literar-ästhetischen Gesichtspunkt zu bewerten, da ist Janosch nicht mehr „zeitgemäß“ - obwohl die Frage nach der „Zeitgemäßheit“ eine interessante ist (...).