

Sonderdruck aus:

Renate Möhrmann (Hg.)

rebellisch verzweifelt infam

Das böse Mädchen als ästhetische Figur

Unter Mitarbeit von Nadja Urbani

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

„Bad good girls“ in der internationalen Kinderliteratur

Vom Bilderbuch bis zur Young Adult Novel

„Freche Mädchen – freche Bücher“ (Thienemann), Freche Mädchen – freche Manga“ (Tokyopop), dies sind nur zwei erfolgreiche Buchreihen, die dokumentieren, dass sich das zeitgenössische Mädchenbild offensichtlich gewandelt hat. Doch nicht nur das Adjektiv ‚freck‘ erlebt eine Konjunktur auf dem aktuellen Mädchenbuchsektor, sondern auch die Adjektive ‚böse‘ bzw. ‚bad‘ in Kombination mit dem Nomen ‚Mädchen‘ bzw. ‚girl‘ kommen gleich mehrfach in Buchtiteln oder Serien vor. Zu den bekanntesten Werken gehören sicher *Bad Girls* (1996)¹ der britischen Autorin Jacqueline Wilson oder der gleichnamige Roman, ebenfalls 1996 erschienen, der amerikanischen Schriftstellerin Cynthia Voigt, dessen Fortsetzung *Bad, Badder, Baddest* (1997) noch eine Steigerung des bösartigen Verhaltens der Hauptfiguren erwarten lässt.² Ganz abgesehen von Gwyneth Harolds *Bad Girls in School* (2006)³ und der *Bad Girls Don't Die*-Serie von Katie Alexander (2010ff.).⁴ Selbst auf dem deutschsprachigen Buchmarkt wird man fündig. Neben zahlreichen Titeln, die man eher der ‚Chick Lit‘⁵ zuordnen würde, z.B. die *Gossip Girl*-Serie (2002-2011)⁶ von Cecily von Ziegesar, tauchen vermehrt auch Werke auf, die sich an jüngere Leserinnen wenden, wie etwa Martina Dierks *Böse Mädchen* (2007).⁷ Die als böse oder bad apostrophier-

1 Jacqueline Wilson. *Bad Girls*. London: Doubleday, 1996.

2 Cynthia Voigt. *Bad Girls*. New York: Scholastic, 1996; und *Bad, Badder, Baddest*. New York: Scholastic, 1997.

3 Gwyneth Harold. *Bad Girls in School*. London: Heinemann, 2006.

4 Bisher sind zwei Bände erschienen: Katie Alexander. *Bad Girls Don't Die: From Bad to Cursed*. New York: Hyperion, 2010; und *Bad Girls Don't Die: As Dead as It Gets*. New York: Hyperion, 2012.

5 Der Terminus ‚Chick Lit‘ hat sich um die Jahrtausendwende im amerikanischen Sprachraum etabliert. Er setzt sich aus der anglierten Form von spanisch ‚chica‘ (=Mädchen) und der Abkürzung von ‚literature‘ zusammen. Mit diesem Begriff wird eine Literatur beschrieben, die sich an hippe junge Frauen und Mädchen wendet. Meilensteine sind Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (2001) und die Fernsehserie *Sex and the City* (USA 1998-2004). Siehe Annette Peitz. *Chick Lit. Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010.

6 Cecily von Ziegesar. *Gossip Girls*. New York, London: Bloomsbury, 2002ff. Bislang sind 17 Bände erschienen, der letzte mit dem Titel *Gossip Girls. Psycho Killer*.

7 Martina Dierks. *Böse Mädchen*. Hamburg: Oetinger, 2007.

ten weiblichen Figuren sind aber weitaus nicht so böse, wie man aufgrund des Titels vermuten könnte. Im Grunde handelt es sich bei ihnen um junge Mädchen im Alter zwischen 12 bis 16 Jahren, die sich durch aufmüpfiges Verhalten gegenüber Gleichaltrigen, Eltern, Lehrern und anderen Autoritätspersonen auszeichnen, immer einen frechen Spruch parat haben und sich nicht so ohne Weiteres ins Bockshorn jagen lassen. Notfalls wehren sie sich auch handgreiflich gegen Attacken von anderen Mädchen oder Jungen. Wenn sie auch nicht immer durch schulische Leistungen glänzen, dann doch durch den Einfallsreichtum ihrer Streiche. Diese sollen nicht nur für Unterhaltung sorgen, sondern richten sich zuweilen auch gegen Unruhestifter oder Mitschüler/innen, die schwächere Schüler mobben und ausgrenzen, so dass sie durchaus einen erzieherischen Zweck verfolgen.

Wenn man also genauer hinschaut bzw. liest, so entpuppen sich die entsprechenden Mädchen zwar als aufmüpfig und rotzfrech, richtig böse sind sie allerdings nicht, und die Sympathien der Leserschaft sind mehr oder minder auf ihrer Seite. Durch die narrativen Strategien wird die Leserlenkung noch verstärkt, denn die Handlung wird nicht nur größtenteils aus der Sicht der sogenannten ‚bösen Mädchen‘ geschildert, ihre von den anderen Figuren als ‚schlecht‘ oder ‚böse‘ eingestuften Taten und Sprüche werden entweder als harmlose pubertäre Streiche oder als berechtigte Abwehrmaßnahmen dargestellt. Insofern wirken die entsprechenden Werke bei näherer Betrachtung eher wie eine Mischung aus den Internatsgeschichten von Enid Blyton und Astrid Lindgrens Pippi Langstrumpf, die bis heute als Prototyp des frechen und rebellischen Mädchens angesehen wird.⁸

Doch selbst Astrid Lindgren musste die Darstellung ihrer Hauptfigur in erheblichem Maße revidieren, bevor sie einen Verlag für ihr Manuskript finden konnte. Die als „Ur-Pippi“ bezeichnete erste Fassung, die dank der Forschungen von Ulla Lundqvist⁹ der schwedischen Forschung schon seit den 1980ern bekannt war und anlässlich des 100. Geburtstags der Autorin im Jahr 2007 auch in deutscher Übersetzung erschien¹⁰, verdeutlicht im Vergleich mit der allseits bekannten Pippi-Trilogie, dass die ursprüngliche Pippi-Gestalt sich weitaus frecher gegenüber den Erwachsenen, aber auch gegenüber den benachbarten Geschwistern Tommy und Annika verhält. Wegen ihres herablassenden Tons, ihrer respektlosen Sprüche und ihres oft schon übertriebenen Verhaltens weckt die Ur-Pippi weder Empathie noch Sym-

8 Astrid Lindgren. *Pippi Langstrumpf*. Übersetzt von Cäcilie Heinig. Hamburg: Oetinger, 1949 (schwed. EA 1945).

9 Vgl. Ulla Lundqvist. *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess föruttsättningar*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1979.

10 Astrid Lindgren. *Ur-Pippi*. Übersetzt von Angelika Kutsch. Hamburg: Oetinger, 2007.

pathie, sondern erscheint eher wie eine grotesk überzeichnete Kunstfigur (siehe hierzu den Beitrag von Inge Wild in diesem Band).

Wenn sich schon Astrid Lindgren veranlasst sah, ihre Ur-Pippi so umzu-
modellern, dass sie zwar weiterhin rotzfroh und schlagfertig ist, aber nun-
mehr aufgrund ihrer Großzügigkeit und Hilfsbereitschaft die Sympathie der
Leserschaft auf ihrer Seite hat, ließe sich nicht zu Unrecht vermuten, dass
sich hier ein Wesenszug der kinderliterarischen frechen bzw. bösen Mädchen
offenbart, der offenbar die internationale Kinderliteratur bis in die Gegen-
wart hinein prägt. Wenn weibliche Hauptfiguren in der Kinderliteratur als
froh oder böse charakterisiert werden, dann wird ihr Verhalten in der Regel
durch äußere Umstände motiviert. Diese Umstände bieten gleichsam ein
Rechtfertigungsmuster und fordern infolgedessen den Leser heraus, sich mit
den Beweggründen für das frohe bzw. normabweichende Verhalten ausei-
nanderzusetzen und in einem weiteren Schritt sich mit der entsprechenden
Figur zu identifizieren oder zumindest Verständnis für diese aufzubringen.
Man denke hier nur an weitere starke und rebellische Mädchen aus ande-
ren Kinderromanen Astrid Lindgrens, wie etwa die Pfarrerstochter Madita¹¹
oder Ronja Räubertochter¹², oder auch an die rote Zora aus Kurt Helds *Die
rote Zora und ihre Bande* (1941)¹³, die als Anführerin einer Jungenbande für
Verwirrung und Aufruhr in einem kroatischen Küstenort sorgt. Muss man
also entweder Mitglied einer Jungenbande sein, als Tochter eines Räubers
aufwachsen oder über einen Koffer voller Geldstücke und übermenschliche
Kräfte verfügen, um sich Frechheiten und Rebellentum gegenüber den
Erwachsenen herausnehmen zu können?

Die zu Beginn genannten Buchtitel deuten an, dass es auch andere Kons-
tellationen geben kann, in denen Mädchen sich verbal, mitunter auch hand-
greiflich, gegen Regeln, Vorschriften und Strafen widersetzen. Sehr oft spie-
len sich diese Konflikte im häuslichen und/oder schulischen Bereich ab. Die
frehen – oder zuweilen auch bösen – Mädchen reiben sich dabei an ihren
Eltern, Geschwistern, Lehrer/innen, aber auch Mitgliedern der peer group,
so dass Alltagsschilderungen und die damit zusammenhängenden persönli-
chen Nöte und kleinen Probleme dominieren. Eine so phantastische Figur
wie Pippi Langstrumpf erübrigt sich folglich. Für diese Tendenz stehen z.B.
die *Drei !!!*¹⁴, eine Serie für Mädchen, die in Analogie zu der überaus erfolg-

11 Astrid Lindgren. *Madita*. Übersetzt von Anne-Liese Kornitzky. Hamburg: Oetinger, 1962 (schwed. EA 1960).

12 Astrid Lindgren. *Ronja Räubertochter*. Übersetzt von Anne-Liese Kornitzky. Hamburg: Oetinger, 1982 (schwed. EA 1981).

13 Kurt Held. *Die rote Zora und ihre Bande*. Aarau: Sauerländer, 1941.

14 Die Bände dieser Serie werden von wechselnden Autorinnen geschrieben. Der erste Band mit dem Untertitel „Die Handyfalle“ erschien 2006 beim Stuttgarter Kosmos-Verlag. Seitdem sind mehr als 30 Bände erschienen.

reichen *Drei ???-Serie*¹⁵ geschaffen wurde. Bei den *Drei !!!* handelt sich um eine Gruppe von drei jungen Detektivinnen, die entweder auf eigene Faust ermitteln oder von anderen den Auftrag erhalten, einen Fall aufzuklären. Dass die drei selbsternannten Detektivinnen sich nicht nur auf ihren Verstand, ihre Schlagfertigkeit und ihre Teamarbeit verlassen, sondern mitunter auch zu nicht ganz legalen Mitteln greifen, um an Beweismaterial zu gelangen, kommt in fast jedem Band vor, wird aber nicht weiter reflektiert. Um sich gegen Kriminelle, ob echte oder nur vermeintliche, zur Wehr setzen zu können, nehmen sich die drei Detektivinnen Marie, Franzi und Kim allerlei Freiheiten heraus, seien es freche Sprüche, Einbrüche in fremde Wohnungen oder Entwendung verdächtiger Unterlagen. Ihre Frechheit, die zuweilen in zickiges Benehmen umschlägt, und ihre Dreistigkeit werden durch die erfolgreiche Überführung des Übeltäters gerechtfertigt. Im juristischen Sinn verhalten sich die drei Detektivinnen nicht immer korrekt und werden dadurch selbst zu Gesetzesbrechern.

Pippi Langstrumpf und die rote Zora sind nicht die ersten frechen Mädchen, die in der internationalen Kinderliteratur auftauchen. Bereits im 19. Jahrhundert kommen weibliche Figuren in Kinderbüchern vor, die sich durch ein nonkonformes Verhalten auszeichnen, das zuweilen von der Gesellschaft als ‚böse‘ kategorisiert wird. Im Nachfolgenden soll zumindest ansatzweise diese kinderliterarische Tradition nachgezeichnet werden.

Insbesondere bei der Mädchenliteratur des 19. Jahrhunderts wird man fündig. Diese diente zwar vorwiegend der Sozialisation der weiblichen Leserschaft, indem ihr vorbildliches und mustergültiges Verhalten als Voraussetzung für die Anerkennung durch die Gesellschaft in Form von Beispiel- und Exempelgeschichten vor Augen geführt wurde. Der in ihnen vermittelte Tugendkatalog sollte auf die zukünftige Rolle der Mädchen als Hausfrau, Ehefrau und Mutter vorbereiten. Alle damit in Konflikt stehenden Verhaltensweisen werden als Laster gebrandmarkt, die durch Verhaltensmaßregeln, Tadel, ermahnende Ansprachen bis hin zur körperlichen Züchtigung ausgetrieben werden müssen. Beharren die weiblichen Hauptfiguren auf ihrem trotzigem und aus Sicht der Erziehungsinstanzen ‚bösem‘ oder uneinsichtigem Verhalten, zieht das weitere Konsequenzen nach sich.

Neben Romanen und Erzählungen, die den Werdegang eines jungen Mädchens darlegen, spielte in diesem Kontext gerade die in Europa und den USA populäre Puppengeschichte (engl. *doll story*) eine zentrale Rolle. Puppen dienten nicht nur dem Zeitvertreib, sondern wurden als Erziehungsmittel instrumentalisiert, indem sie die Mädchen in ihrer Rolle als Puppenmütter

15 Es handelt sich hierbei um eine der erfolgreichsten Jugendbuchserien. Sie wurde von Robert Arthur konzipiert, erschien 1964 in den USA und wurde vom Kosmos-Verlag übernommen. Die seit 1993 von deutschen Autoren fortgeschriebene Serie umfasst mittlerweile mehr als 160 Bände.

schon sehr früh an entsprechende Rollenbilder und erwünschte Verhaltensweisen heranführen sollten.¹⁶ Vor allem die beliebten Puppen-Memoiren¹⁷ hatten die Funktion, erzieherisch auf das Verhalten von Mädchen einzuwirken und ihnen gleichsam einen Spiegel vorzuhalten. Die Puppe übernimmt als „Spionin“ in diesen Büchern gleichsam die Überwachungsaufgabe der Mutter bzw. Gouvernante. In Julie Gourauds *Memoirs of a Doll* (1856) ruft das Mädchen Adelaide, als ihre Puppe von einer Freundin bewundert wird: „Oh take her, my dear [...] and keep her till I ask for her; it will be so much less trouble for me, for that doll is the torment of my life, and I sometimes think she is a spy on all my actions“.¹⁸

Weil Puppen die Augen niemals schließen, können sie bei Tag und Nacht ihre Puppenmütter beobachten und deren falsches Verhalten bloßstellen. Die damit einhergehende Botschaft, dass Mädchen gleichsam von „unsichtbaren Augen“ umgeben und folglich einer ständigen Kontrolle unterworfen sind, legt der weiblichen Leserschaft nahe, sich selbst – auch bei Abwesenheit von Erziehungsinstanzen – zu kontrollieren, weil ihre Vergehen oder bösen Handlungen von den Puppen verraten werden könnten. Dieser durchaus bedrohliche, wenn nicht sogar gruselige Aspekt der Puppengeschichte war als Disziplinarmaßnahme zweifellos beabsichtigt, hat aber auch zu Gegenreaktionen geführt, wie etwa Clara Bradfords fast schon satirisch zu nennender Puppenroman *Ethel's Adventures in the Doll Country* (1880).¹⁹ Obwohl Ethel bereits elf Puppen ihr Eigen nennt, wünscht sie sich weit aus mehr, wobei für sie der materielle Aspekt (Besitztum) im Vordergrund steht, nicht die ihr von den Eltern zugeschriebene Rolle als umsorgende Puppenmutter.²⁰ Entsprechend unachtsam geht sie mit ihnen um, bestraft sie für falsches Verhalten, indem sie ihnen die Arme und Beine abreißt oder die Augen aussticht. Sie stellt diese sogar vor Gericht und verurteilt sie zum Tod durch Erhängen, lässt dann aber Gnade vor Recht ergehen. Im Traum wird Ethel von einer Feenpuppe ins Puppenland geholt, wo sie der Puppenkönigin Rede und Antwort stehen soll. Die an ihr vorbeiziehende Parade der von ihr mutwillig zerstörten Puppen betrachtet Ethel mit Skepsis. Sie empfindet kein Mitleid, sondern die ganze Situation erscheint ihr absurd

16 Zur Bedeutung von belebtem Spielzeug in der internationalen Kinderliteratur vgl. Lois Kuznets. *When Toys Come Alive. Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven, London: Yale University Press, 1994.

17 Das bekannteste Werk dürfte Julie Gourauds *Mémoires d'une poupée* (Paris: Bedelet, 1839) sein, das in mehrere Weltsprachen übersetzt wurde.

18 Julie Gouraud. *Memoirs of a Doll*. London: George Routledge, 1856. S. 34.

19 Clara Bradford. *Ethel's Adventures in the Doll Country*. London: John F. Shaw & Co, 1880.

20 Vgl. Eugenia Gonzalez. „I sometimes think she is a spy on all my actions': Dolls, Girls, and Disciplinary Surveillance in the Nineteenth-Century Doll Tale“. *Children's Literature* 39 (2011): S. 33-57.

und lächerlich. Folglich lehnt sie das Urteil der Puppenkönigin mit der Begründung ab, dass Puppen nicht lebendig, sondern unbelebte Spielobjekte seien. Aus dem Traum erwacht, zieht Ethel ungerührt die Konsequenz, dass sie diejenige sei, die Macht über ihre Puppen besitze und dass sie mit ihnen anstellen könne, was sie wolle. Ethel vertritt eine durchaus pragmatische und nüchterne Sichtweise auf ihr Spielzeug – Sanktionen hat sie trotz ihres sadistischen Verhaltens gegenüber ihren Puppen offensichtlich nicht zu befürchten. Aber Bradfords Erzählung stellt einen Sonderfall im Subgenre der Puppengeschichte dar. Weitaus diffiziler und zuweilen auch plumper fallen die Strafmaßnahmen gegenüber ungehorsamen und bösen Mädchen in den klassischen Mädchenbüchern des 19. Jahrhunderts aus.

So ist die zwölfjährige Halbwaise Katy Carr aus Susan Coolidges amerikanischem Kinderklassiker *What Katy Did* (1872)²¹ dermaßen ungestüm, dass selbst die strengen Maßnahmen ihrer Tante nicht fruchten. Trotz aller Ermahnungen denkt sie sich ständig neue Streiche aus, zerreißt ihre Kleider und stiftet ihre Geschwister und Mitschülerinnen zu allerlei Unfug an. Die Strafe folgt auf dem Fuß: Katy stürzt von einer schlecht befestigten Schaukel, muss infolge einer Rückgratverletzung monatelang das Bett hüten und ist seitdem auf den Rollstuhl angewiesen. Als „Belohnung“ für ihre gewandelte Lebensführung ist sie nach zwei Jahren wieder in der Lage, erste Gehversuche zu unternehmen.

Das französische Pendant stellt Sophie Comtesse de Ségurs „Sittenroman für Kinder“ *Les malheurs de Sophie* (1859)²² dar. Die Autorin stellt nicht das tugendhafte Kind, sondern das unartige, zuweilen sogar grausame Kind in den Mittelpunkt des Geschehens und wendet sich damit explizit gegen das romantische Bild von der Kindheit als Lebensphase der Unschuld und Harmonie.²³ Sophie ist eigenwillig und lässt sich nicht mit Verboten einschüchtern. Sie schneidet sich die Wimpern ab, damit sie länger nachwachsen, löst

21 Susan Coolidge. *What Katy Did*. Boston: Roberts Brothers, 1872.

22 Sophie Comtesse de Ségur. *Les malheurs de Sophie*. Paris: Hachette, 1859.

23 Die französische Kinderliteratur der Romantik hatte ihre Hochphase in den 1840 bis 1860er Jahren und orientierte sich vor allem an den Kindermärchen von E.T.A. Hoffmann. Die siebenjährige Marie Stahlbaum aus Hoffmanns Kindermärchen *Nußknacker und Mausekönig* (1816) kann in gewisser Weise als früher Vorläufer eines Mädchens, das sich den Vorstellungen der Erwachsenen widersetzt, angesehen werden. Ihre Berichte über die phantastischen Begebenheiten mit dem Nußknacker werden ihr von den Eltern und Geschwistern nicht geglaubt. Sie wird als „Träumerin“ titulierte, und als sie weiterhin an ihrer Darstellung festhält, droht ihr der Vater, ihr Spielzeug aus dem Fenster zu werfen. Marie verstummt daraufhin und zieht sich immer mehr in ihre Traumwelt zurück. Vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer. „Romantic Images of Childhood in Children's Literature“. *Romantic Prose Fiction*. Hg. Bernhard Dieterle/Mannfred Engel/Gerald Gillespie. Amsterdam: Benjamins, 2008. S. 183-203.

ihre Wachspuppe in heißem Wasser auf, zerschneidet die Goldfische aus dem Aquarium und zerstückelt eine Biene. Diese Aktionen basieren immer auf Fehlinformationen oder auf der Neugier Sophies, dennoch werden ihre Untaten von den Eltern unnachgiebig bestraft, indem sie nur Wasser und Brot als Nahrung erhält, mit der Peitsche geschlagen wird, die getötete Biene tagelang an einem Halsband tragen muss oder mit einem Pappschild mit der Aufschrift „Diebin“ vor dem Personal bloßgestellt wird. Die Strafen, die sie erleidet, sind oft dem tatsächlichen Vergehen nicht angemessen, zeigen zuweilen sogar sadistischen Charakter. Das Fehlverhalten der Eltern wird dagegen nicht sanktioniert (etwa als der Vater versehentlich Sophies Katze tötet). Im Vorwort hat die Autorin angegeben, dass das Mädchen Sophie ein Selbstportrait sei und dass sich an ihm exemplarisch der Wandel von einem bösen, lügenhaften, naschhaften und jähzornigen Kind zu einem Geschöpf von vorbildlicher Tugendhaftigkeit erkennen lasse. Oberflächlich gesehen scheint diese Aussage zuzutreffen, denn nachdem Sophie sämtliche nur vorstellbaren Fehler begangen und endlich den Wert der Tugend erkannt hat, wird sie mit einer reichen Erbschaft belohnt.²⁴ Doch das Vorwort und der moralische Wandel Sophies sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier eine unglückliche Kindheit, die offensichtlich diejenige der Autorin spiegelt, dargestellt wird. Sophie leidet unter den launischen Ausfällen des Vaters und den bigotten Moralvorstellungen der Mutter, ihre misslungenen Versuche, die Liebe der Eltern zu erlangen und die Schuldkomplexe, die selbst bei geringfügigen Vergehen den Gedanken an den Tod nahe legen, tauchen mehrfach in dem Kinderroman auf. Ségur kritisiert hinsichtlich der Beziehung zwischen Sophie und ihren Eltern nicht nur den übertriebenen Tugendkanon und den Erziehungsstil, sondern lässt das Ergebnis des Erziehungsprozesses offen. Dass Sophie viele Dinge aus Unwissenheit und Neugier macht oder sich von ihrer überbordenden Fantasie treiben lässt, wird von niemandem erkannt, sondern im Gegenteil von den Erziehungsinstanzen als Verkörperung des Bösen, das es auszumerzen gilt, eingestuft.

Im Vergleich dazu nimmt sich *Der Trotzkopf* (1880)²⁵ von Emmy von Rhoden nahezu zahm aus. Die Hauptfigur Ilse Macket weist zu Beginn der Handlung eher jungenhafte Züge auf. Sie schert sich weder um ihr Aussehen noch um ihre Schulbildung, sondern reitet lieber in der freien Natur umher und widersetzt sich allen Bemühungen der Stiefmutter, aus ihr eine gebildete junge Dame zu machen. Ihr trotziges Verhalten beschert ihr auch im Mädchenpensionat zunächst allerlei Ärger, erst eine Warngeschichte der von ihr geliebten Lehrerin Fräulein Güssow bewirkt einen Gesinnungswandel. Obwohl das Verhalten von Ilse getadelt wird und sie sich mit ihren Strei-

24 Vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Bd. 2. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999. S. 981f.

25 Emmy von Rhoden. *Der Trotzkopf*. Stuttgart: Weise, 1880.

chen allerlei Frechheiten herausnimmt, wird auf der Erzählebene durchaus mit ihrem Selbstbestimmungsdrang sympathisiert. Mit ihrem anfänglichen Hang zum Crossdressing²⁶, ihrem unverstellten natürlichen Benehmen, gewinnt sie nicht nur die Sympathie der sie umgebenden Figuren, sondern auch der Leserschaft.

Oberflächlich gesehen können der Plot und der Wandel Ilse von einem sich jungenhaft gebärdenden Mädchen zu einer wohlherzogenen jungen Dame als Bestätigung des Klischees von der dreifachen Bestimmung der Frau, wie er bereits in Joachim Heinrich Campes *Väterlicher Rath für meine Tochter* (1789)²⁷ formuliert wird, gesehen werden. Eine genaue Lektüre enthüllt jedoch die Brüchigkeit der tradierten Frauenrollen ebenso wie die innerfamiliären Spannungen und psychischen Konflikte der weiblichen Figuren. Die von der bürgerlichen Frauenbewegung aufgeworfenen Fragen nach der Bestimmung der Frau in der modernen Gesellschaft kommen virulent auch im *Trotzkopf* vor. Die Zukunftsungewissheit, die Entscheidung für Beruf oder Ehe und der Diskurs über die Entwicklung einer Geschlechtsidentität bestimmen in mehr oder minder deutlicher Form die Narration in Rhodens Mädchenroman. Bereits mit dem Buchtitel weist von Rhoden auf ein wesentliches Merkmal der weiblichen Pubertät hin. Mit „Trotzkopf“ hat die Autorin in Analogie zur kleinkindlichen Trotzphase einen Begriff gewählt, der auf das Phänomen der Infantilisierung des Mädchens hinweist. Kennzeichnend für diese Phase sind freches, unangepasstes Verhalten, jugenhaftes Benehmen und Verweigerungsstrategien als Zeichen für eine bestimmte weibliche Entwicklungsphase, die entwicklungspsychologisch als weibliche Vorpubertät, zuweilen auch als „zweites Trotzalter“ interpretiert wird. Bereits 1805 hatte sich der Spätromantiker Ernst Moritz Arndt in seiner Schrift *Fragmente über Menschenbildung*²⁸ mit dem Wesen der weiblichen Pubertät auseinandergesetzt und als ihre Merkmale das „Kindlich-Verspielte“ des jungen Mädchens sowie seine Sprödigkeit gegenüber dem männlichen Geschlecht betont.²⁹ Aber erst Rhoden ist es gelungen, die Ideen Arndts in einem Mädchenbuch umzusetzen. Sie stellt die psychische Entwicklung der weiblichen Figuren, die sich in der Phase der Pubertät befinden, in den Fokus. Infolgedessen handelt es sich weniger um eine Beispielgeschichte, wenn auch Ele-

26 Crossdressing spielt in der internationalen Mädchenliteratur eine bedeutende Rolle, siehe Victoria Flanagan. *Into the Closet. Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*. New York: Routledge, 2007.

27 Joachim Heinrich Campe. *Väterlicher Rath für meine Tochter*. Braunschweig: Schulbuchhandlung, 1789.

28 Ernst Moritz Arndt. *Fragmente über Menschenbildung*. Altona: J.F. Hammerich, 1805.

29 Vgl. Dagmar Grenz. *Mädchenliteratur. Von den moralisch belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1981.

mente des Tugend-Laster-Schemas übernommen werden, als vielmehr um eine psychologische Geschichte, in deren Mittelpunkt die Entwicklung eines jungen Mädchens steht.³⁰ Der Titel des Buchs weist schon unterschwellig auf das Interesse der Erwachsenen an der Überwindung dieser Phase und die Eingliederung des jungen Mädchens in die Gesellschaft hin. Auch wenn durch den Handlungsverlauf angedeutet wird, dass das Stadium der Trotzphase überwunden werden muss, gibt die Autorin durch die Charakterisierung der Hauptfigur doch deutlich ihre Sympathie für diese zu verstehen. Ilse dient als gelungenes Beispiel der praktizierten Methode. Anfänglich benimmt sie sich noch wie ein Junge, reitet auf dem Gut der Eltern umher, kümmert sich nicht um ihr Äußeres und verstößt gegen „weibliche“ Tugenden wie Sanftmut, Freundlichkeit und Selbstverleugnung. Als Ilses zentrale Eigenschaft wird ihr Trotz angesehen, womit jede Form des Widerspruchs bezeichnet wird. Durch die Erziehung im Pensionat und das Verhalten ihrer Mitschülerinnen passt sie sich allmählich den Idealvorstellungen einer tugendhaften Frau an, die dabei ihre Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit bewahren soll. Ilse wird nicht aufgrund ihrer Tugenden, sondern aufgrund ihrer Fröhlichkeit, Kameradschaftlichkeit und ihres natürlichen Aussehens und Verhaltens geliebt. Selbst nach dem Aufenthalt im Pensionat bewahrt sie ihren rebellischen Charakter, der sich in dem Drang, Streiche zu spielen und in gelegentlichen Trotzanfällen äußert. Bei der Darstellung der psychischen Entwicklung Ilses, die anfänglich durch Distanz zur Stiefmutter und eine fast ödipale Bindung an den Vater bestimmt ist, greift Rhoden auf ein entwicklungspsychologisches Modell zurück, das erst um die Jahrhundertwende durch Sigmund Freud wissenschaftlich etabliert wurde. Die Gefühlsschwankungen Ilses, ihr Wechsel zwischen Unbekümmertheit, Trauer, Trotz, Scham und Stolz vermitteln ein anschauliches Bild der psychischen Verfassung eines jungen Mädchens, das sich in einer Umbruchphase befindet. Obwohl von Rhoden mit dem *Trotzkopf* an die Tradition des Backfischromans anknüpft, entfernt sie sich durch die Psychologisierung der Hauptfigur zugleich davon, so dass ihr Roman durchaus als „Entwicklungsroman eines Mädchens“³¹ angesehen werden kann.

Mit ihren eher unkonventionellen Einstellungen und Verhaltensweisen, der Vorliebe für Jungenkleidung und für ein jugenhaftes Benehmen, entspricht Ilse einem Mädchentyp, der in der englischsprachigen Forschung

30 Siehe Dagmar Grenz. „Der Trotzkopf – ein Bestseller damals und heute“. *Geschichte der Mädchenlektüre*. Hg. Dagmar Grenz/Gisela Wilkending. Weinheim: Juventa, 1997. S. 115-122; Susanne Zahn. *Töchterleben. Studien zur Sozialgeschichte der Mädchenliteratur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1983.

31 Vgl. Gisela Wilkending. „Man sollte den Trotzkopf noch einmal lesen“. *Geschichte der Mädchenlektüre*. Hg. Dagmar Grenz/Gisela Wilkending. Weinheim: Juventa, 1997. S. 123-137.

als „tomboy“ bezeichnet wird. War dieser Begriff zunächst nur für Jungen, die sich durch ein flegelhaftes Verhalten auszeichnen, reserviert, wandte man ihn seit Ende des 16. Jahrhunderts auch für Vertreterinnen des anderen Geschlechtes an, sofern sie ebenfalls durch Unbescheidenheit, Wildheit und den Hang zur Widerrede auffielen.³² Als erster amerikanischer Roman, der die tomboy-Tradition begründete, wird Louisa May Alcotts *Little Women* (1868) angesehen. Die Rolle des tomboy nimmt die jugendhafte Jo March ein. Die Ambivalenz des in Alcotts Roman ausgedrückten Frauenbilds kommt gerade bei dieser Figur zum Vorschein. Einerseits werden die Werte der Häuslichkeit und Familie hochgehalten, andererseits wird auf der Unabhängigkeit der Frau insistiert. Diese subversive Kritik am herkömmlichen Frauenideal wird vor allem an Jo March deutlich, die sich durch androgyne Züge auszeichnet: Sie verübt mutwillig Streiche, lässt sich die Haare kurz schneiden, will Jungenbücher schreiben und konkurriert mit berühmten männlichen Schriftstellern wie Charles Dickens und William Shakespeare.³³ Der Erfolg von Alcotts Roman führte jedenfalls dazu, dass sich im englischsprachigen Raum im Bereich der Mädchenliteratur bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die tomboy-Tradition lebendig hielt. Zu den bekanntesten Werken gehören die Mädchenbuchklassiker *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1903)³⁴ von Kate Douglas Wiggin, *Roller Skates* (1936)³⁵ von Ruth Sawyer und die *Little House*-Serie (1932-1943)³⁶ von Laura Ingalls Wilder ebenso wie die *Ramona*-Serie (1968-1999) von Beverly Cleary³⁷ oder die populären Internatsserien von Enid Blyton³⁸ und Angela Brazil³⁹. Von allen entsprechenden Figuren aus Enid Blytons Romanen dürfte das Mädchen George aus der *Famous Five*-Serie (1942-1963)⁴⁰ sicher am bekanntesten sein. George, die eigentlich Georgina heißt, trägt kurze Haare und Jungenkleidung. Sie orientiert sich eher an ihren älteren Vettern als an der Cousine Anne. Wegen ihres forschenden und draufgängerischen Verhaltens wird sie von

32 Michelle Ann Abate. *Tomboys. A Literary and Cultural History*. Philadelphia: Temple University Press, 2008. S. XIII.

33 Shirley Foster/Judy Simons. *What Katy Read. Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. Houndsmills/London: Macmillan, 1995. S. 85ff.

34 Kate Douglas Wiggin. *Rebecca of Sunnybrook Farm*. New York: Houghton Mifflin, 1903.

35 Ruth Sawyer. *Roller Skates*. New York: Viking, 1936.

36 Laura Ingalls Wilder. *Little House in the Big Wood*. New York: Harper & Brothers, 1932.

37 Beverly Cleary. *Ramona the Pest*. New York: Harper & Collins, 1968.

38 So etwa die *Naughtiest-Girl*-Reihe (1940-1952). Enid Blyton. *The Naughtiest Girl at School*. London: Georges Newnes, 1940.

39 Z.B. Angela Brazil. *A Terrible Tomboy*. London: Hodder & Stoughton, 1904.

40 Enid Blyton. *Five on a Treasure Island*. London: Hodder & Stoughton, 1942.

vielen auch für einen Jungen gehalten (was durch den androgynen Namen noch unterstrichen wird).

Doch eigentlich sind die Mädchen, die als tomboy charakterisiert werden, nicht böse, eher frech und zuweilen auch rebellisch. Auch wenn sie ihre Umgebung gelegentlich nerven und manchmal über die Stränge schlagen, begegnet man ihren Streichen und unüberlegten Aktionen eher mit Nachsicht als mit strengen Moralpredigten und Strafen. Wenn ihr Verhalten als ‚bad‘ charakterisiert wird, dann eher von besonders strengen Erzieher/innen oder anderen Obrigkeitsvertretern, deren rigide Moralauffassungen oft relativiert oder in ein ironisches Licht gestellt werden.

Äquivalenzen lassen sich zwischen dem weiblichen tomboy und dem Typus des ‚bad good boy‘ finden, der sich in der amerikanischen Abenteuer- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts etabliert hatte.⁴¹ Dieser Typus hat sich gleichsam als Gegenreaktion auf den didaktischen Kinderroman *The Story of a Bad Boy* (1869)⁴² von Thomas Bailey Aldrich entwickelt. Aldrichs Werk fand durch die Sonntagsschulen eine weite Verbreitung, verleitete aber kritische Autoren auch zu Parodien und Gegenentwürfen. Mit Tom Sawyer (aus *The Adventures of Tom Sawyer*, 1876)⁴³ schuf Mark Twain den Prototyp des bad good boy, der zwar immer wieder bei seiner Familie und der Kleinstadt-Gesellschaft aneckt, mit seinem Charme, seiner Hilfsbereitschaft und seinem Mut seine Verfehlungen mehr als ausgleichen kann. Obwohl Toms Verhalten nicht immer gutgeheißen wird, sind ihm die Sympathien der Leserschaft sicher, zumal ihm mit dem braven Streber Sid eine eher negativ gezeichnete Kontrastfigur gegenübersteht. Die Kombination von ‚bad‘ und ‚good‘ deutet genau diese Ambivalenz gegenüber literarischen Figuren wie Tom Sawyer oder Huckleberry Finn an. Sie sind keine tugendhaften Vorbilder und wollen dies auch nicht sein, aber sie haben das Herz auf dem rechten Fleck, weshalb man ihnen ihre Dummheiten und unüberlegten Handlungen am Ende nachsieht. Sie sind weder richtig böse noch richtig gut im Sinne der didaktisch-moralischen Kinderliteratur, aber wirken aufgrund dessen weitaus lebendiger und authentischer als die eher flachen Charaktere, die sich entweder durch grenzenlose Güte oder nicht zu ändernde Boshaftigkeit auszeichnen.⁴⁴

41 Vgl. hierzu Jeremy Griswold. *Audacious Kids. Coming of Age in America's Classic Children's Books*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992. S. 144ff.

42 Thomas Bailey Aldrich. *The Story of a Bad Boy*. Boston: Fields, Osgood & Co, 1870.

43 Mark Twain. *The Adventures of Tom Sawyer*. Chicago: American Publishing Company, 1876.

44 Mit der Ambivalenz der männlichen Genderkonstruktionen in der Kinderliteratur und im Film befasst sich der Sammelband *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Hg. John Stephens. New York: Routledge, 2002.

Die als tomboy oder Trotzkopf bezeichneten Mädchentypen weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten mit dem bad good boy auf, so dass man diese auch als ‚bad good girl‘ charakterisieren könnte. Diese Umschreibung versinnbildlicht, dass die entsprechenden weiblichen Hauptfiguren nicht eindeutig einem Gut-Böse-Schema zugeordnet werden können. Aber entgegen der pädagogischen Intention, die Mädchenfiguren durch Belehrung und anschauliche Beispiele zum Guten hin zu bekehren, bewahren sich diese in der Regel ihre Frechheit und ihr Rebellentum, wenn diese auch gezähmt oder besser kaschiert werden, um gewissen Anforderungen der Gesellschaft Genüge zu tun.

Dem Mädchentyp des bad good girl begegnet man in zig Varianten der europäischen und nordamerikanischen Kinderliteratur bis in die Gegenwart hinein, angefangen vom Bilderbuch bis zum Adoleszenzroman für eine jugendliche Leserschaft (im Englischen hat sich für diesen Romantypus die Bezeichnung ‚Young Adult Novel‘ durchgesetzt). Eine reine Titelaufzählung würde Seiten füllen, aber auf entsprechende Mädchenfiguren im Bilderbuch soll dennoch kurz eingegangen werden. Der Prototyp des frechen, unangepassten Mädchens, das sich allen Erziehungsversuchen zunächst widersetzt, ist *Struwwelliese*, das Gegenstück zu Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* (1845).⁴⁵ Das Buch, mit Illustrationen von Franz Maddalena und einem Text von Julius Lütje, erschien erstmals 1890⁴⁶ und erlebte zahlreiche Neuauflagen und Neuillustrationen. Die hölzernen Verse haben wenig von dem Charme der Originalvorlage: „Seht einmal, wie gähnt sie, alle Glieder dehnt sie; ungewaschen, ungekämmt, Rock zerrissen, bis aufs Hemd, Loch im Strumpf und Loch im Schuh, pfui, du garst'ges Liesel du!“ Während Hoffmann noch von der Idee der Aufklärung geprägt war und seine Zeichnungen und Verse auf den ironischen Unterton der grotesk überzeichneten Situationen hinweisen, fehlen entsprechende subtextuelle Andeutungen in der *Struwwelliese*, das den Geist der wilhelminischen Ära verströmt, vollends. Weibliche Charakterschwächen werden an den Pranger gestellt und „Zündel-Gretchen“, „Naschlott“ und die „neugierige Klara“ entgehen ihrer strengen Bestrafung nicht, sofern sie nicht rechtzeitig ein Einsehen haben und ihr „böses“ Verhalten ändern.

So humorlos sind andere Bilderbücher, die ‚bad good girls‘ oder freche Mädchen in den Mittelpunkt stellen, nicht. Am verrücktesten sind sicher die Bilderbücher über Eloise (1955-2002)⁴⁷, von Hilary Knight und Kay

45 Das Buch erschien zuerst 1845 unter dem Titel *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorirten Tafeln für Kinder von 3 bis 6 Jahren* bei der Literarischen Anstalt Loening und Rütting (Frankfurt). Erst bei der dritten Auflage von 1847 wurde der Titel in *Der Struwwelpeter* umgeändert.

46 Julius Lütje/Franz Maddalena. *Struwwel-Liese*. Fürth: Löwensohn, 1890.

47 Hilary Knight/Kay Thompson. *Eloise*. New York: Simon & Schuster, 1955.

Thompson. Eloise lebt mit ihrer Gouvernante in einem Apartment im Plaza Hotel in New York, weil ihre Mutter, eine berühmte Schauspielerin, kaum Zeit für ihre Tochter hat. Eloise berichtet naiv von ihren ganzen Abenteuern: Ob sie Weihnachten im Hotel feiert oder nach Paris fährt, immer passieren unvorhergesehene Unfälle und andere Missgeschicke, deren Ursache immer Eloise selber ist, ohne dass es ihr aber bewusst zu sein scheint. Und wenn doch, dann geht sie mit einer flapsigen Bemerkung nonchalant darüber hinweg – die Gouvernante wird schon alles regeln. Der Widerspruch zwischen ihren Weltvorstellungen und den tatsächlichen Umständen wird kongenial durch den Gegensatz zwischen Text und Bild wiedergegeben. So behauptet Eloise, dass man ohne Angst und ohne sich um den Verkehr zu kümmern, einfach den Place de l'Etoile in Paris überqueren kann, denn die Autos würden immer anhalten. Auf dem gegenüberliegenden Bild sieht man hingegen mehrere Autos, die zusammengestoßen sind. Das Chaos und den Aufruhr nutzt die Gouvernante, um Eloise schnell vom Ort des Geschehens wegzuziehen, während diese noch einen Schnappschuss mit ihrer Kamera macht.

Der ironische Kontrast zwischen Text- und Bildaussage bestimmt auch Valérie Larrondos und Claudine Desmarteaus Bilderbuch *Als Mama noch ein braves Mädchen war* (2001)⁴⁸, das Partei für alle schlimmen und nicht immer braven Kinder ergreift. Denn die Aussagen der Mutter „In deinem Alter habe ich aber immer alles aufgegessen, keine Schimpfwörter benutzt oder die Katze am Schwanz gezogen“, werden durch die Bilder konterkariert. Auf ihnen sieht man die Mutter als Kind, wie sie eben doch diese Dinge und noch vieles mehr tut. Und wie man sich einer aggressiven und gemeinen, von der Mutter verordneten Spielkameradin erwehrt, ist Thematik des Bilderbuchs *Bootsie Barker Bites* (1992)⁴⁹ von Barbara Bottner und Peggy Rathmann. Die Ich-Erzählerin muss einen Tag mit Bootsie Barker im Kinderzimmer verbringen und sieht sich den Attacken Bootsies zunächst wehrlos ausgesetzt. Bootsie sieht zwar mit ihren blonden Locken und dem Rüschenkleid nett aus, hinter ihrem süßlichen Lächeln verbirgt sich jedoch eine Tyrannin. Bootsie gibt vor, ein Dinosaurier zu sein und rechtfertigt damit ihre Kratz- und Beißangriffe, das Zerreißen des Lieblingsbuchs und das Umwerfen des Aquariums. Den Vorwürfen der Ich-Erzählerin begegnet ihre Mutter immer mit Unverständnis und der Aufforderung, „play nicely, girls!“. Schließlich gelingt es der Ich-Erzählerin jedoch, Bootsie mit ihren eigenen Waffen zu schlagen.

48 Valérie Larrondo/Claudine Desmarteau. *Als Mama noch ein braves Mädchen war*. Übersetzt von Thomas Minssen. Zürich: Bajazzo, 2001 (franz. EA 2000).

49 Barbara Bottner/Peggy Rathmann. *Bootsie Barker Bites*. New York: Putnam, 1992.

Eine fast unerschöpfliche Quelle für die Darstellung böser bzw. frecher Mädchen bieten Märchenparodien an, so etwa die zahlreichen Adaptationen und Neufassungen von Rotkäppchen, in denen die Heldin den Spieß umdreht und den Wolf in die Flucht treibt, tötet und sogar aufisst.⁵⁰ Vergleichbare Rollenwechsel von einem braven, bescheidenen und hilfsbereiten Mädchen, das auf den verheißenen Märchenprinzen wartet, zu jungen Frauen und Mädchen, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen und dafür notfalls auch mal über die Stränge schlagen, findet man in Parodien und modernisierten Fassungen anderer bekannter Märchen, sei es Schneewittchen, Dornröschen oder die Schöne und das Biest.

Ob Mädchen nun als böse, hinterlistig oder nur als frech eingestuft werden, hängt nicht allein vom zeitgenössischen Kindheitsbild ab, sondern auch von den narrativen Strategien und der Perspektivierung in den entsprechenden kinderliterarischen Werken. Die damit verknüpfte Ambivalenz bringt die Oberhexe in Otfried Preußlers *Die kleine Hexe* (1957)⁵¹ auf den Punkt: „Nur eine böse Hexe ist eine gute Hexe“. Weil die kleine Hexe diesen Sachverhalt zunächst nicht durchschaut, tut sie tatsächlich nur Gutes und wird deshalb vom Hexenrat verstoßen. Dass also gut und böse keine universalen Normen sind, sondern – je nach Standpunkt – unterschiedlich interpretiert werden können, ist eine Botschaft, die die Hauptfigur, aber auch der kindliche Leser, im Verlauf der Geschichte erkennt.

Dass dieser Erkenntnisprozess nicht immer ohne Probleme abläuft, erfährt die Hauptfigur in Louise Fitzhughs *Harriet the Spy* (1964).⁵² Die elfjährige Harriet lebt in New York und wird von einer Gouvernante betreut, weil ihre Eltern meist außer Haus sind. Da Harriet später eine berühmte Schriftstellerin werden will, hat sie sich ein Notizbuch zugelegt, dem sie alle ihre Gedanken anvertraut. Um Anregungen zu bekommen, spioniert sie ihre Nachbarn und Klassenkameraden aus. Dass sie damit in deren Privatsphäre eindringt, ist ihr nicht bewusst, ebenso wenig, dass ihre bissigen Bemerkungen über das Verhalten und Aussehen der von ihr beobachteten Personen durchaus verletzend sind. Sie gerät allerdings in eine psychische Krise, als ihr Notizbuch in die Hände ihrer Klassenkameraden gelangt. Seitdem wird sie von ihnen gemieden und gemobbt. Harriet wehrt sich mit heftigen Attacken, so dass sie schließlich von einem Psychiater betreut werden muss. Dieser erkennt ihre schriftstellerische Begabung, erfasst aber zugleich, dass Harriet aufgrund der Familiensituation unter einem emotionalen und moralischen

50 Zahlreiche Beispiele können den Monographien von Beckett entnommen werden. Sandra Beckett. *Recycling Red Riding Hood*. New York: Routledge, 2002; Sandra Beckett. *Red Riding Hood for All Ages*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

51 Otfried Preußler. *Die kleine Hexe*. Stuttgart: Thienemann, 1957.

52 Louise Fitzhugh. *Harriet the Spy*. New York: Harper & Row, 1964.

Defizit leidet. Sie war bislang nicht in der Lage, von ihrer eigenen Sichtweise zu abstrahieren und die Perspektiven anderer Menschen zu übernehmen. Aus ihrer Sicht entsprechen ihre Aufzeichnungen, so verletzend sie mitunter sind, der Wahrheit, während diese von den Betroffenen als gemein, arrogant und unverschämt angesehen werden. Aufgrund ihrer Erfahrungen beherzigt Harriet nunmehr die ihr von der Gouvernante mitgegebene Devise, dass man nicht immer die Wahrheit sagen dürfe, um andere nicht zu verletzen. Ihre soziale Reintegration erreicht Harriet dann durch das öffentliche Bekenntnis, dass sie mit ihren Notizbuchaufzeichnungen übertrieben und gelogen habe. Dass eine Lüge, die im generellen moralischen Verständnis als verwerflich und Anzeichen „bösen“ Verhaltens eingestuft wird, gebraucht wird, um das Vertrauen und die Freundschaft der Gleichaltrigen wiederzuerlangen, veranschaulicht die psychologische Komplexität der in diesem Roman angesprochenen Frage nach den Bewertungsmaßstäben, die dem Handeln und Denken der Figuren zugrundeliegen.⁵³

Obwohl die bislang vorgestellten Mädchenfiguren als böse und/oder frech bezeichnet werden, scheinen diese Kriterien doch nur bedingt, wenn überhaupt, zutreffend zu sein. Es stellt sich folglich die Frage, ob in der Kinderliteratur überhaupt „böse“ Mädchen in dem Sinne vorkommen, dass diese durch moralisch fragwürdige, ja sogar eher abstoßende Charaktereigenschaften auffallen. In der älteren Kinderliteratur wird diese Rolle eher Nebenfiguren zugesprochen, seien es die bösen Stiefschwestern, die als Topos in etlichen Märchen vertreten sind, oder Mädchen wie Anni Haberzettl aus Erich Kästners *Das doppelte Lottchen* (1949)⁵⁴, die schwächere Mitschülerinnen piesackt, so dass die ihr von Luise verabreichte Ohrfeige mehr als gerechtfertigt zu sein scheint. Ob dies zu einem Gesinnungswandel geführt hat, wird allerdings nicht erwähnt. Solche bösen Nebenfiguren dienen offensichtlich eher dazu, das Verhalten der weiblichen Hauptfiguren, auch wenn diese nicht immer als Ausbund an Tugend dargestellt werden, in ein besseres Licht zu rücken.

Dennoch findet man in der Nachkriegsliteratur kinderliterarische Werke, die wirklich „böse“ Mädchen als Hauptfiguren wählen. Diese sind entweder kriminell veranlagt oder psychisch labil, so dass sie zu Verhaltensweisen neigen, die von den Mitmenschen als böse, gemein und hinterhältig charakterisiert werden. Diese Verhaltensweisen können sich entweder in verbalen

53 Lügen spielen in der Kinderliteratur eine wichtige Rolle. Zum Zusammenhang von Lügen und kognitiver, emotionaler und moralischer Entwicklung von Kindern siehe Bettina Kümmerling-Meibauer/Jörg Meibauer, „Lügenerwerb und Geschichten vom Lügen“. *Spracherwerb und Kinderliteratur*. Hg. Wolfgang Klein/Jörg Meibauer. Sonderheft der Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 162 (2011): S. 114-134.

54 Erich Kästner. *Das doppelte Lottchen*. Hamburg: Dressler, 1949.

Attacken, Intrigantentum und Hang zum Lügen, aber auch in emotionaler Kälte oder dem Hang zur Brutalität und Gewalt äußern.

Ein frühes Beispiel ist der amerikanische Jugendroman *Tomboy* (1950)⁵⁵ von Hal Ellson. Obwohl der Buchtitel zunächst eine Verbindung mit dem Tomboy-Motiv nahelegt, entspricht die Hauptfigur Kerry nicht diesem Typus. Kerry wächst in einer Slumgegend auf. Sie findet weder bei ihrem zum Alkoholiker gewordenen Vater noch bei ihrer ungeliebten Stiefmutter Halt und schließt sich der kriminellen Jugendbande ‚The Harps‘ an, die weder vor Vandalismus noch vor Diebstählen und Hehlerei Halt machen. Im Gegensatz zu den anderen weiblichen Mitgliedern der Bande lässt sich Kerry zunächst nicht auf sexuelle Beziehungen ein. Sie versucht vielmehr, die männlichen Mitglieder durch besonders brutales Verhalten gegenüber den Mädchen zu beeindrucken, indem sie etwa brennende Zigaretten am Körper einer Verräterin ausdrückt oder andere mit einem nassen Gürtel schlägt. Als sie allerdings erfährt, dass ihre Mutter eine Prostituierte gewesen ist, kennt sie keine Grenzen mehr. Sie beteiligt sich an den kriminellen Machenschaften, geht ein Verhältnis mit dem Bandenchef ein und befindet sich am Schluss mit ihm zusammen auf der Flucht vor der Polizei. Dieser sensationsschmeichende Roman, der erkennbar an die populäre pulp fiction anknüpft, greift eine in den 1950er Jahren viel diskutierte Debatte über die Ursachen von Jugendkriminalität auf. Das gefühlskalte und rücksichtslose Verhalten von Jugendlichen wie der Romanfigur Kerry wurde auf den Einfluss populärer Medien, wie Comics, Fernsehen und Kino⁵⁶, die Desillusionierung der Nachkriegszeit und die aufkommende Jugendkultur mit dem Typus des jugendlichen Rebellen (teen rebel) zurückgeführt.⁵⁷

Mit einer gehässigen, lügenden und hinterlistigen weiblichen Figur wird der Leser in Rebecca James' *Beautiful Malice* (2010)⁵⁸ konfrontiert. Fünf Jahre nach Alices Unfalltod wird die Vorgeschichte aus der Perspektive ihrer ehemaligen Freundin Katherine in Rückblenden wiedergegeben. Katherine ist wegen der Vergewaltigung und Ermordung ihrer jüngeren Schwester Rachel, die sie nicht verhindern konnte, schwer traumatisiert und von

55 Hal Ellson. *Tomboy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1950.

56 Vor allem die Filme *Blackboard Jungle* (USA 1955) und *Rebel without a Cause* (USA 1955) übten einen nachhaltigen Einfluss auf die nordamerikanische und europäische Teenager- und Jugendkultur aus.

57 Vgl. zu diesem Aspekt Ramona Caponegro. „Where the ‚Bad‘ Girls Are (Contained): Representations of the 1950s Female Delinquent in Children's Literature and *Ladies' Home Journal*“. *Children's Literature Association Quarterly* 34.4 (2009): S. 312-329, hier S. 320; Thomas Hine. *The Rise and Fall of the American Teenager*. New York: Perennial, 2000. S. 40ff., und Leerom Medovoi. *Rebels: Youth and the Cold War Origins of Identity*. Durham: Duke University Press, 2005. S. 140-150.

58 Rebecca James. *Beautiful Malice*. Sydney: Bantam, 2010.

Schuldgefühlen geplagt. Sie zieht mit ihren Eltern in eine andere Stadt, um sich von den Erinnerungen befreien zu können. Dort freundet sich die allseits beliebte und schöne Mitschülerin Alice mit ihr an. Allerdings fällt Alice durch ein egozentrisches Verhalten auf, das zuweilen sadistische Züge offenbart. Sie horcht zunächst Katherines Geheimnisse aus, um ihr einzureden, dass sie selbst schuld am Tod der Schwester sei, macht ungeniert Katherines Freund Mick Avancen und geht sogar eine Beziehung mit dem Vater ihres Liebhabers ein. Ihre Bindung zu Katherine nimmt zunehmend obsessive Züge an, sie vereinnahmt ihre Freundin und wickelt sie mit ihrer charmanten Art immer wieder um den Finger. Katherine fühlt sich zunehmend von ihr wie von einem Stalker verfolgt, ohne sich den hinterlistigen Fragen nach ihrer Familiengeschichte entziehen zu können, die sie emotional aufwühlen. Erst am Schluss, kurz vor ihrem Unfalltod, enthüllt sich das Psychogramm von Alice, die zusammen mit ihrem Bruder von Pflegeeltern aufgezogen wurde. Der Hass auf die Mutter, die sie weggegeben hat, und die Pflegeeltern, die sie seelisch verwahrlosen lassen, führt dazu, dass Alice keine emotionale Bindung zu anderen Menschen, außer zu ihrem Bruder, eingehen kann. Dieser ist allerdings mitschuldig an der Ermordung von Rachel und wurde deshalb zu einer hohen Haftstrafe verurteilt. Alice macht dafür Katherine und deren Eltern verantwortlich und sinnt auf Rache, indem sie diese durch ihr zunächst freundliches Wesen für sich einnimmt. Aufgrund ihrer hohen Intelligenz ist es ihr möglich, ihre Herzlosigkeit und Boshaftigkeit hinter einer scheinheiligen Maske zu verstecken. Dass Alice neurotisch veranlagt und psychisch gestört ist, offenbart sich erst, als sie alle Freundschaften zerstört und auch den Tod von Mick verschuldet hat.

Noch mehr wird der Leser allerdings herausgefordert, wenn er nicht nur mit psychisch instabilen Mädchenfiguren, sondern auch mit jungen Mörderinnen oder Mitwisserinnen von Morden konfrontiert wird.⁵⁹ Der Mordfall Mary Bell, der 1968 großes Aufsehen in Großbritannien erregte und langanhaltende Debatten über den Umgang mit jugendlichen Mördern auslöste, war die Grundlage für Anne Cassidys heftig diskutierten Roman *Looking for JJ* (2004).⁶⁰ Die elfjährige Mary Bell, die von ihrer Mutter schwer misshan-

59 Die Darstellung von Mädchen als Mörderinnen war bis in die 1990er Jahre hinein in der Kinderliteratur tabuisiert. Eine der ersten Mörderinnen ist dann auch eine Puppe. Die Porzellanpuppe Marchpane aus Rumer Goddens Kinderklassiker *The Doll's House* (London: Michael Joseph, 1947) verübt aus Eifersucht einen Mordanschlag auf eine andere Puppe und kann erst durch zwei Schwestern, denen das Puppenhaus gehört, an weiteren Übeltaten gehindert werden. Die Eifersüchteleien und Konkurrenzkämpfe (bis hin zu dem unbewussten Wunsch, die Konkurrenz aus dem Weg zu räumen) zwischen den Schwestern spiegeln sich im Puppenspiel und werden auf diese Weise sublim in die Spielzeugwelt transformiert.

60 Anne Cassidy. *Looking for JJ*. New York: Scholastic, 2004.

delt und sexuell ausgebeutet worden war, hatte innerhalb weniger Wochen kaltblütig zwei Kleinkinder ermordet. Weil sie unmündig war, kam Mary Bell nach dem Urteil zunächst in eine Jugendstrafanstalt für Jungen und später in ein Frauengefängnis. Nach ihrer Freilassung wurde sie von Journalisten immer wieder aufgespürt und infolgedessen von Nachbarn gemieden. Die Prozessakten, die Zeitungsberichte und die reißerische Biographie einer Journalistin bilden die Basis des Romans, die aber durch fiktionale Einschübe und eine andere Mordversion (diese orientiert sich mehr an dem Mordfall James Bulger von 1993, als zwei zehnjährige Jungen den zweijährigen James Bulger aus einer Shopping Mall entführten und später umbrachten) ergänzt werden.

Die 17-jährige Highschool-Schülerin Alice Turrell träumt davon, nach dem Schulabschluss zu studieren. Allerdings weiß niemand außer der sie betreuenden Sozialarbeiterin, dass sie in Wahrheit die wegen Mordes verurteilte Jennifer Jones ist. Obwohl ihr Journalisten und Detektive auf der Fährte sind, konnte sie bislang ihre Identität geheim halten. In Rückblenden wird die Vorgeschichte, immer im Wechsel mit Episoden aus der Gegenwart, berichtet. Die zehnjährige Jennifer lebte mit ihrer Mutter zusammen, die zunächst erfolgreich als Model arbeitete. Als sich keine Agenturen mehr für diese interessierten, trat sie in Pornofilmen auf und versuchte auch, ihre Tochter dafür zu missbrauchen. Jennifer wird immer mehr sich selbst überlassen, hinzu kommen häufige Ortswechsel und die wechselnden Männerbekanntschaften der Mutter. In einer Kleinstadt freundet sich Jennifer mit der gleichaltrigen Michelle und dem jüngeren Mädchen Lucy an. Michelle hänselt Lucy wegen ihrer Anhänglichkeit, behandelt aber gelegentlich auch Jennifer von oben herab. Bei einem heimlichen Ausflug kommt es zu einem Streit zwischen Jennifer und Michelle. Als Michelle ihr die Freundschaft aufkündigt, schlägt Jennifer sie in ihrer Wut mit einem Baseballschläger nieder. Die vermeintlich tote Michelle legt sie in ein Erdloch, das sie mit Zweigen zudeckt. Lucy wird zum Schweigen verpflichtet. Dennoch kann Lucy ihre Zunge nicht hüten und plaudert das Geheimnis aus. Jennifer führt die Polizei zum Erdloch, das aber leer ist. Es stellt sich heraus, dass Michelle noch gelebt und sich sterbend in ein nahegelegenes Gebüsch geschleppt hatte. Jennifer wird zu sieben Jahren Jugendstrafe verurteilt. Ihre Mutter sucht nur den Kontakt zu ihr, um für die Regenbogenpresse über ihre Tochter berichten zu können. – Trotz aller Maßnahmen wird das Geheimnis von Alice alias Jennifer von einer Journalistin entdeckt. Sie gehen einen Deal ein: Wenn Alice/Jennifer ihr ein Interview gewährt, wird ihre Identität nicht aufgedeckt. Dennoch kommt ihr ein Detektiv auf die Schliche. Alice ist gezwungen, ihr Aussehen zu verändern, einen neuen Namen anzunehmen und die ihr vertraut gewordene Sozialarbeiterin zu verlassen. Sie beginnt ein Literaturstudium an einer renommierten englischen Universität und trennt sich auch von ihrem Freund, dem sie die Wahrheit über ihr vergangenes Leben gestanden hatte.

Durch die dreifache Namensgebung (Jennifer Jones, Alice Turrell, Kate Rickman) und die Verbindung von drei Zeitstufen, die durch Rückblenden und Träume über die Zukunft miteinander verzahnt sind, entsteht ein komplexes psychologisches Portrait eines Mädchens, das körperlich und seelisch verwahrlost ist und erst durch das Zusammenleben mit der Sozialarbeiterin Zuwendung erfährt. Die Rückblenden setzen immer dann ein, wenn Alice durch Zeitungsberichte, Fotos oder Sinneseindrücke an die für sie schmerzliche Vergangenheit erinnert wird. Trotz der schlechten Erfahrungen mit ihrer Mutter, die ihr keinen Halt bietet, kann sie von dieser nicht loskommen, sondern lässt sich immer wieder auf neue Treffen mit ihr ein. Dadurch ist sie emotional unausgeglichen, was sich in plötzlichen Wutausbrüchen und fast schon schizophren wirkenden Reaktionen zeigt. Ihre Hilflosigkeit und tiefe Verletzlichkeit offenbaren sich vor allem dann, wenn sie mit den Berichten aus der Boulevardpresse, die sie als „monster“ oder „child murderer“ titulieren, konfrontiert wird. Die Frage, die seinerzeit während des Prozesses im Mordfall Mary Bell nicht oder nur unzureichend diskutiert wurde, nämlich, warum das Mädchen zur Mörderin wurde, steht im Fokus von Cassidys Roman. Durch die Gegenüberstellung von Ausschnitten aus der Boulevardpresse, Interviewpassagen mit der Mutter, Aussagen der Richter und betreuenden Sozialarbeiter mit den Erinnerungsfetzen von Alice/Jennifer entsteht ein komplexes Gefüge, das einfache Schuldzuweisungen nicht mehr zulässt. Im Verlauf der Romanlektüre relativiert sich das von der Presse stilisierte Bild von der gefühllosen und eiskalten Mörderin. Alice muss sich ihrem früheren Ich stellen und akzeptieren, dass sie vor sieben Jahren etwas sehr Böses und Fürchterliches getan hat. Eine erste Erkenntnis ihrer Schuld ist das Eingeständnis ihrer kriminellen Vorgeschichte ihrem Freund gegenüber, auch auf die Gefahr hin, dass dieser dann nichts mehr von ihr wissen will – was dann zunächst auch eintritt. Sie muss zugleich einsehen, dass sie nur dann ungestört ein neues Leben aufbauen kann, wenn sie ihre neue, dritte Identität akzeptiert, und dass sie das in der Öffentlichkeit von ihr gezeichnete Bild der „bösen Mörderin“ nicht beeinflussen kann.

Die Konfrontation mit Figuren, die eine gebrochene Biographie aufweisen – und deren zunächst unbegreifliches und deshalb mit dem Epitheton „böse“ titulierte Verhalten hohe kognitive Anforderungen an die präsumtive Leserschaft stellt –, setzt ein gewisses Maß an Einsicht in die gesellschaftlichen und sozialen Umstände voraus, die die entsprechenden Verhaltensmuster geprägt und gefördert haben. Dies erweist sich besonders in einem weiteren amerikanischen Jugendroman von Robert Cormier mit dem Titel *Tenderness* (1997).⁶¹ In diesem Roman treffen zwei traumatisierte Jugendliche aufeinander, die in ihrem Elternhaus keine Anerkennung gefunden haben. Das Lieblingswort der 16-jährigen Lori ist „tenderness“, weil sie selbst

61 Robert Cormier. *Tenderness*. New York: Random House, 1997.

nie so etwas wie Liebe oder Zuwendung erfahren hat, während der 18-jährige Eric Poole zärtliche Gefühle nur beim Erwürgen von Kleintieren und später jungen Mädchen spürt. Eric entwickelt sich zu einem Serienkiller, der seine Eltern ermordet, um seine sexuellen Perversionen ausleben zu können. Er schützt ausgerechnet Lori vor einer Motorrad-Gang, die sich ihm später, als er seine Jugendstrafe verbüßt hat, wie eine Klette anheftet. Obwohl er einen Mordanschlag auf sie verübt, hält sie weiterhin zu ihm und unterstützt ihn sogar auf der Suche nach weiteren Mordopfern. Sie verhindert auch, dass er einem von der Polizei auf ihn angesetzten Lockvogel auf den Leim geht. Gesetz und Moral gelten für sie nicht mehr, sie bekennt sich dazu, Mitwisserin eines Serienmörders geworden zu sein, weil ihr bislang nur Eric Interesse entgegengebracht hat.

Cormier versteht es in diesem Jugendroman meisterhaft, mit der Klaviatur der Gefühle zu spielen. Als Leser reagiert man zunächst verstört auf die Darstellung der beiden jugendlichen Hauptfiguren. Im Verlauf der Romanhandlung wird man jedoch immer mehr in die Gedanken- und Gefühlswelt von Eric und Lori hineingezogen, so dass man zwar keine Sympathie, doch zumindest Empathie mit ihnen empfinden kann.⁶² Die Empathie ist dabei gegenüber Lori, die bei einem tragischen Bootsunfall ums Leben kommt und als vermeintliches weiteres Opfer von Eric zu dessen Verhaftung führt, weitaus stärker, weil diese – im Gegensatz zu Eric – durchaus Einfühlungsvermögen zeigt. Auch wenn sie das Leben junger Mädchen wenig achtet und sogar deren Tod in Kauf nimmt, ihre sexuelle Ausstrahlung ausnutzt, um ältere Männer um ihr Geld zu erleichtern, und aus heiterem Himmel zu Gewaltausbrüchen neigt, wird durch die narrative Strategie der Ich-Erzählung – Lori berichtet von den Ereignissen aus ihrer Sicht im Wechsel mit Passagen, die Erics Werdegang mithilfe eines heterodiegetischen Erzählers schildern – eine Darstellungsweise umgesetzt, die den Leser emotional und intellektuell herausfordert.

Selbst böse Mädchen wie Kerry, Alice, Jennifer und Lori, die das Leben anderer Personen auf dem Gewissen haben, ihnen Nahestehende absichtlich körperlich und seelisch verletzen, nicht vor Intrigen und Lügen zurückschrecken und ihre Attraktivität bewusst einsetzen, um die Gefühle anderer Menschen in ihrem Sinne auszunutzen, werden nicht so böse dargestellt, dass man die Beweggründe und sozial-gesellschaftlichen Umstände, die zu ihrer emotionalen Kälte oder psychischen Instabilität geführt haben, nicht nachvollziehen kann. Die entsprechenden Werke geben zwar einen Einblick in den Abgrund menschlicher Verhaltensweisen, aber vor einer Darstellung

62 Vgl. hierzu auch Bettina Kümmerling-Meibauer. „Emotional Connections. The Representation of Emotions in Young Adult Literature.“ *Contemporary Adolescent Literature and Culture*. Hg. Mary Hilton/Maria Nikolajeva. London: Ashgate, 2012.

des abgrundtief Bösen ohne Erklärung der Vorgeschichte schrecken sie dennoch zurück. Dies mag einerseits der kindlichen bzw. jugendlichen Leserschaft geschuldet sein, andererseits ist es literarisch durchaus reizvoller, über die Ambivalenz der moralischen Kategorien gut versus böse zu reflektieren und der Leserschaft die Aufgabe zu überlassen, sich selbst ein Urteil über die frechen, rebellischen und bösen Mädchen zu bilden.

Inhaltsverzeichnis

Renate Möhrmann	
Einleitung	11
Inge Wild	
Das ganz andere Mädchen. Überlegungen zu Astrid Lindgrens Kinderbuchklassiker <i>Pippi Langstrumpf</i>	23
Bettina Kümmerling-Meibauer	
„Bad good girls“ in der internationalen Kinderliteratur. Vom Bilderbuch bis zur Young Adult Novel	45
Petra Fohrmann	
Wanted! Böse Hexen im Kinderfernsehen	67
Susanne Kord	
Böses Blut. Pubertierende Mädchen und sexuelle Neugier in archetypischen Geschichten	85
Michaela Krützen	
Sad Girl. Bad Girl! Mad Girl? Die Figur Sally Draper in der Fernsehserie <i>Mad Men</i>	103
Claudia Gerhards	
„In jedem bösen Mädchen steckt auch mindestens ein gutes.“ Moral und Erziehung in TV-Coaching-Formaten am Beispiel von <i>Die Mädchen-Gang</i>	137
Ina Schabert	
Luder haben kurze Haare. Zur Symbolik abgeschnittener Locken	155
Gaby Pailer	
Schwarzäugige Mordbrennerin. Fontanes <i>Grete Minde</i> , eine Tochter von Cervantes' <i>La gitanilla</i>	171

Rudolf Druх	
Böse Bürgermädchen.	
Über den gnadenlosen Weg höherer Töchter zum Ehestand	
in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns	187
Hiltrud Gnüg	
Colettes <i>Claudine à l'école</i> / <i>Claudine erwacht</i> .	
Ein pikanter Schulmädchenreport aus bösem Mädchenblickwinkel	199
Lieselotte Steinbrügge	
Vom Ende des bösen Mädchens.	
Zu Amélie Nothombs Roman <i>Antéchrista</i>	217
Helga Abret	
„Teufelsengel“.	
Die Geschichte eines „merkwürdigen“ Mädchens.	
Clara Viebigs Roman <i>Charlotte von Weiß</i> (1930)	227
Gisela Brude-Firnau	
Eine Autorin wirbt um Erbarmen mit dem bösen Mädchen.	
Elfriede Jelineks <i>Die Ausgesperrten</i> (1980)	247
Jean-Pierre Dubost	
Gruppenbild mit (bösen?) Mädchen.	
Zur Poetologie des Weiblich-Übermoralischen	
im Werk Georges Batailles	267
Renate Hof	
„I shall not exist if you do not imagine me“.	
Lolita als böses Mädchen?	293
Nicole Colin	
Recycleter Missbrauch.	
Lulu oder Vom modernen Umgang mit bösen Mädchen	313
Renate Möhrmann	
Bad to the Bone.	
Das machiavellistische Mädchen in Lillian Hellmans	
Theaterstück <i>The Children's Hour</i> und seinen Verfilmungen	
von William Wyler (USA 1936/1961)	331

Claudia Liebrand	
Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse Mädchen trifft der Blitz.	
Mervyn LeRoys <i>The Bad Seed</i> (USA 1956)	349
Lisa Gotto	
Bösewerden.	
Mädchen, Macht und Medium in <i>The Exorcist</i> (William Friedkin, USA 1973)	371
Peter Scheinpflug	
Emilia will Virginia morden.	
Böse Mädchen im italienischen Krimi-Zyklus Giallo	389
Sascha Keilholz	
Agent Cooper und die Twin Peaks Girls.	
Oder: Laura Palmer und die Heiligsprechung des bösen Mädchens	409
Rolf Lessenich	
Das böse Mädchen im postmodernen Roman.	
Mario Vargas Llosa, <i>Das böse Mädchen /</i> <i>Travesuras de la niña mala</i> (2006)	435
Thomas Wortmann	
Im Zwielficht der Fiktion.	
Ian McEwans Roman <i>Atonement</i> (2002)	449
Elke Liebs	
Böse Mädchen in der Oper	475
Franziska Schößler	
„Wer hat Angst vor Josephine Beuys?“	
Die Guerrilla Girls sprengen den (US-amerikanischen) Kunstmarkt	491
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	509