

Inka Rupp

Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* als Inversion des Backfischromans und kinderliterarische Zäsur

Zusammenfassung: *Pippi Langstrumpf* (1949; Orig.: *Pippi Långstrump*, 1945) stellt eine Zäsur in der restaurativ und regressiv geprägten deutschen Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegszeit dar, indem das Werk sowohl mit der gängigen Konzeption des Mädchenbuchs als auch mit bis dahin vorherrschenden Genderrollenbildern generell bricht. Der Rezeption und Bedeutung *Pippi Langstrumpfs* für die Entwicklung der deutschen Kinder- und Jugendliteratur der 1950er und 1960er Jahre widmet sich der erste Teil des Beitrags. Im Fokus steht im Anschluss die Untersuchung der Genderverhältnisse in den drei Bänden der *Pippi Langstrumpf*-Reihe: Hierbei wird letztere zunächst als Inversion traditioneller Mädchenromane vorgestellt, während in einem zweiten Schritt das figürliche Umfeld und die transgressive Gestaltung der Protagonistin im Vordergrund stehen.

1 *Pippi Langstrumpf* als Initialzündung für die deutsche Nachkriegsliteratur

Im Jahr 2020 feierte ein Kinderbuch seinen 75. Geburtstag, das insbesondere die deutsche Kinder- und Jugendliteratur entscheidend geprägt und verändert hat: *Pippi Langstrumpf*, noch während des Zweiten Weltkriegs verfasst, ist weltweit das beliebteste Werk Astrid Lindgrens (Kümmerling-Meibauer 2004, 630) und genießt besonders in Deutschland den Status eines absoluten Klassikers (Surmatz 2005, 3; Zamolska 2019). In der deutschen Kinder- und Jugendliteratur der unmittelbaren Nachkriegszeit stellte die phantastische Erzählung um das stärkste Mädchen der Welt, das sich ihre Regeln selbst macht, Torten am Stück verspeist und Erwachsene in die Luft wirft, ein Novum und zugleich einen Normenbruch dar, ein Überschreiten des Bisherigen und einen radikalen Neubeginn.

Während in Bezug auf die Weimarer Republik eine beginnende Ablösung von tradierten kinderliterarischen Erzählformen und Genderstereotypen zu beobachten ist,¹ scheinen diese progressiven Tendenzen in der Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegszeit vergessen zu sein, lässt sich doch ein Rückbezug auf Klassiker und kinderliterarische Muster des 19. Jahrhunderts beobachten (Kaminski 2002, 307–308). In der restaurativ orientierten Konstruktion heiler Kindheitswelten in der Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegszeit war kein Platz für innovative neue Narrative und

1 Vgl. hierzu den Beitrag von Christian Heigel in diesem Band.

formale Experimente (Kaminski 2002, 303–304, 307) – stabile Verhältnisse sollten, wenn nicht in der Alltagsrealität, so doch in den Büchern für Kinder und Jugendliche herrschen. Die Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegszeit stellte keine Fragen und „hat vor allem versäumt, sich selbst in Frage zu stellen“ (Kaminski 2002, 299). Die Reproduktion überkommener Erzählmuster und Genderstereotype führte zu Konformität und beispielsweise in der Mädchenliteratur zur Wiederholung des Immergleichen: „Texte und Themen der Mädchenliteratur wirken wie untereinander austauschbare Fertigteile. Die Bücher jener Jahre lesen sich wie eine nicht endenwollende Wiederkehr des Gleichen.“ (Kaminski 2002, 308) Entsprechend negativ fielen die Reaktionen auf die deutsche Kinder- und Jugendliteratur aus: „Wie hübsch und rührend ist das alles – und wie unzulänglich“, bemerkte beispielsweise die Pädagogin Anna Siemsen (1947, 296) im Hinblick auf eine Ausstellung zu Kinder- und Jugendliteratur im Jahr 1947 in Hamburg, die, so Siemsen, ebenso gut im Jahr 1912 hätte stattfinden können.

Die Innovativität und der Mut, alte Strukturen aufzubrechen, welche der Kinder- und Jugendliteratur der deutschen Nachkriegszeit so offenkundig fehlten, kündigten sich jedoch schon bald an – in Form einer Flut von Übersetzungen aus dem Ausland. „Keiner konnte kaufen, keiner durfte lesen, was zwischen 1933 und 1945 im Ausland erschien, aber nachdem sich auch diese Grenzen wieder öffneten, griffen besonders die jungen Leute gierig nach allem, was auf sie gewartet hatte.“ (Schönfeldt 2007, 82) Eine Schlüsselrolle nahm dabei das Werk Astrid Lindgrens ein: „Ihre Bücher haben die Festung der alten Jugendliteratur im Sturm genommen“, notierte emphatisch Richard Bamberger (1967, 26), Gründer des Internationalen Instituts für Jugendliteratur- und Leseforschung. Allen voran der Erstling *Pippi Langstrumpf*, der in der BRD im Jahr 1949 veröffentlicht wurde:² Mit der Omnipräsenz von Nonsenselementen, der Abwesenheit jeglicher Didaxe und der Betonung des kindlichen Lustprinzips anstatt des Imperativs des Gehorsams markiert *Pippi Langstrumpf* einen Bruch sowohl mit stilistischen als auch pädagogischen Maßgaben der Zeit (Surmatz 2005, 86 und 89; Kaminski 2002, 302, 308–309). Auch über das prominenteste Kinderbuch der Weimarer Republik, Erich Kästners *Emil und die Detektive*, geht *Pippi Langstrumpf* einen großen Schritt hinaus: Während Emil und seine Freunde in ihrem Detektivspiel die verfassungsmäßige und militärische Ordnung der Erwachsenen nachahmen,³ sich „wie kleine ernste Männer“ (Kästner 1995, 119) die Hände schütteln und am Ende von den Erwachsenen gelobt werden, möchte Pippi weder wie die Erwachsenen sein noch deren Lob erhalten. Sie macht sich ihre eigenen Regeln und weist damit einmal mehr

² In der DDR erschien *Pippi Langstrumpf* erst im Jahr 1975. Die Rezeption des Buches in der DDR bedarf einer gesonderten Untersuchung.

³ Emil schlägt vor, „wie im Reichstag“ (Kästner 1995, 114) abzustimmen; die Jungen halten eine „Funktionärsversammlung“ ab (Kästner 1995, 120), bilden „Stafetten“ und einen „Nachrichtendienst“, stellen „Vorposten“ auf und halten „Ersatzleute“ bereit (Kästner 1995, 86, 89). Der Anführer der Jungen sieht aus wie „Napoleon während der Schlacht bei Leipzig“ (Kästner 1995, 101). Vgl. dazu auch den Beitrag von Christian Heigel in diesem Band.

über Kästners Klassiker hinaus, in dem Emil verkündet: „Denn es geht natürlich nicht, daß jeder einfach tut, was er will.“ (Kästner 1995, 114) Als unbesiegbares, schlagfertiges Mädchen, das tut, was ihm gefällt, steht die Figur Pippis zudem zeitgenössischen Gendervorstellungen diametral gegenüber.

Kaum verwunderlich ist, dass das Kinderbuch *Pippi Langstrumpf* nach seinem Erscheinen keine einhellige Zustimmung unter zeitgenössischen Rezensent*innen hervorrief, sondern sowohl in Schweden als auch in Deutschland auf Kritik stieß: Zu Befürchtungen, dass die Fliegenpilze verspeisende, aufmüpfige Pippi zum Vorbild ihrer jungen Leser*innen geraten könnte, gesellten sich Vorwürfe der Grobheit, Herzlosigkeit oder der mangelnden Originalität (Surmatz 2002b, 186–188). Der schwedische Psychologieprofessor John Landquist bezeichnete Pippi 1946 gar als Ausgeburt einer geisteskranken Phantasie und schrieb dem Buch eine „schädliche Wirkung auf Kinder“ zu (Landquist 2002, 184). Die deutschen Kritiker*innen hatten es mit einer gegenüber dem schwedischen Original veränderten Buchfassung zu tun, gingen doch in den Übersetzungsprozess zensierende, pädagogisierende Änderungen ein (Surmatz 2005, 133; Kümmerling-Meibauer 2004, 630). Bedenkt man, dass bereits Astrid Lindgren selbst die Urfassung der *Pippi* noch einmal überarbeitet und deren Radikalität abgemildert hatte (Nix 2002, 228–230),⁴ präsentiert sich *Pippi Langstrumpf* den deutschen Leser*innen bereits in zweifach gezähmter Form. In der ersten deutschen Übersetzung von 1949⁵ werden beispielsweise Nonsensverse ausgespart und Fabuliergegeschichten Pippis abgemildert, zum Schutz der kindlichen Leser*innen wird aus einem Fliegen- ein Steinpilz und das Ausgangsnarrativ wird um implizit wertende Kommentare ergänzt (Surmatz 2005, 134, 139–140, 143). So wird etwa einer Szene, in der Pippi eine ganze Torte verspeist, „ohne Grundlage im Schwedischen“ der Satz „Thomas und Annika saßen da und starrten Pippi erschrocken an“ beigelegt (Surmatz 2005, 137).

Den Kritiker*innen, die *Pippi Langstrumpf* mit Skepsis und Ablehnung begegneten, standen jene Rezensten*innen gegenüber, welche die Neuerscheinung begrüßten, indem sie das Buch unter anderem als lange überfällige Alternative zur gängigen Mädchenliteratur der Zeit würdigten (Surmatz 2002b, 168–188). Im Laufe der 1950er Jahre fand eine umfassende positive Neubewertung des unter erwachsenen Rezipient*innen umstrittenen Buches statt, an dem nicht zuletzt die zunehmende Etablierung der Kinder- und Jugendliteratur an Hochschulen und pädagogischen Akademien Anteil hatte (Müller 2009, 253). Im Zuge der „Theorie des guten Jugendbuchs“ wurden das Zurücktreten moralisierend-didaktischer Inhalte und eine kindgemäße, an den Bedürfnissen der Zielgruppe orientierte Literatur gefordert (Müller 2009, 255) – zwei Maßgaben, die *Pippi Langstrumpf* beispiellos erfüllte. Die phantastische Erzählung

⁴ Vgl. auch Kümmerling-Meibauer 2004, 629 und Surmatz 2002a, 69–70, 72.

⁵ Insgesamt existierten allein von 1949 bis 2001 13 deutsche Fassungen in verschiedenen Überarbeitungsstufen (Surmatz 2005, 118, 133). In den Jahren 2007 und 2008 erschien bei Oetinger eine aktualisierte, überarbeitete Textfassung der drei Bände mit bunten Illustrationen, in der die Begriffe „Negerkönig“ und „Negerprinzessin“ durch „Südseekönig“ und „Südseeprinzessin“ ersetzt wurden.

um das stärkste Mädchen der Welt wirkte in der durch Konformität geprägten Kinder- und Jugendliteratur der deutschen Nachkriegszeit als „Katalysator“ und „Initialzündung“ (Surmatz 2005, 4), beeinflusste und beflügelte die literarische Entwicklung der 1950er und 1960er Jahre und bereitete der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Nachkriegszeit, getragen von Autoren wie Otfried Preußler, Michael Ende und James Krüss, den Boden (Kümmerling-Meibauer 2004, 630; Kaminski 2002, 313). Wie Astrid Surmatz festhält, ist „Lindgrens Einfluß auf die Umgestaltung und Erneuerung der deutschen Kinderliteratur und -kultur in den letzten fünfzig Jahren [...] unschätzbar“ (Surmatz 2005, 4).

2 Genderaspekte in *Pippi Langstrumpf*

Der Überblick über die Situation der Kinder- und Jugendliteratur um 1945 zeigt, dass in *Pippi Langstrumpf* Kindheits-, Erziehungs- und Genderkonzepte der Zeit gleichermaßen außer Kraft gesetzt werden. Der Frage, wie sich die Überwindung genderspezifischer Strukturen im Genauen vollzieht, widmet sich die folgende Analyse. Zum untersuchten Textkorpus gehören neben dem ersten Band *Pippi Langstrumpf* auch die beiden Folgebände *Pippi geht an Bord* (dt. Erstausgabe 1950) und *Pippi in Taka-Tuka-Land* (dt. Erstausgabe 1951).⁶ Im ersten Teil der Untersuchung steht die Frage im Fokus, inwiefern *Pippi Langstrumpf* eine Überschreitung, ja eine Inversion des traditionellen Mädchenbuchs darstellt. Anschließend wird Pippi selbst als grenzüberschreitende Figur analysiert und auch die anderen handelnden Figuren werden hinsichtlich ihrer Verortung im traditionellen binären Geschlechterrollenmodell befragt.

2.1 *Pippi Langstrumpf* als Inversion des traditionellen Mädchenbuchs

„Wie ein richtiger Junge saß sie auf dem Pferd und ließ die Füße an beiden Seiten herunterhängen. Das kurze Kleid ließ die unordentlichen, bunten Strümpfe sehen und die hohen plumpen Lederstiefel waren sichtlich seit Tagen nicht gereinigt.“ (Rhoden 2011, 13) Dass diese Beschreibung sich nicht auf Pippi Langstrumpf bezieht, sondern aus einem Klassiker der Backfischliteratur stammt – Emmy von Rhodens *Trotzkopf* von 1885⁷ –, lässt sich nicht zuletzt anhand der wertenden Erzählstimme erkennen, welche Unordentlichkeit und Unsauberkeit bemängelt und auf die Jungenhaftigkeit der Protagonistin Ilse verweist. Trotzdem scheint letztere Ähnlichkeiten mit Pippi zu

⁶ Aus den drei Bänden wird jeweils unter Angabe der Sigle P1, P2 oder P3 zitiert.

⁷ Vgl. hierzu auch die Beiträge von Jana Mikota und Nadine J. Schmidt, Weertje Willms sowie Philipp Schmerheim in diesem Band.

besitzen: Neben den Übereinstimmungen im Erscheinungsbild pflegt auch die fünfzehnjährige Ilse einen Lebensstil frei von autoritärer Bevormundung und wird als ungestümer Wildfang eingeführt. Während Ilse gemäß dem Muster des Backfischromans diese Eigenschaften jedoch ablegen muss und von ihrem Vater in ein Pensionat verwiesen wird, wo eine Umerziehung zur gesellschaftsfähigen Dame stattfindet, entzieht sich Pippi jeglicher Einpassung. Im Folgenden soll anhand einzelner Aspekte erläutert werden, inwiefern *Pippi Langstrumpf* den Maßgaben des traditionellen Backfischromans zuwiderläuft und diese parodistisch überformt.⁸

2.1.1 Autonomie statt Abhängigkeit

Während die Protagonistin der traditionellen Mädchenliteratur ein „unterdrücktes, unselbständiges Wesen“ darstellt, „den Weisungen und Vorstellungen der Erwachsenen und ihrer Institutionen vollständig unterworfen“ (Freund 1982, 35), ist Pippi als völlig unabhängige Figur konzipiert. Sie lebt allein in der Villa Kunterbunt und hat anstelle elterlicher Autoritätspersonen ein Äffchen und ein Pferd, um die sie sich kümmert. In der traditionellen Mädchenliteratur treten Eltern als entscheidende Agenten der Normvermittlung auf (Freund 1982, 32) – bei Pippi sind sie als autoritäre Instanz ausgeschaltet: Pippis Mutter ist verstorben, als Pippi noch in der Wiege lag, und ihr Vater, Kapitän eines Schiffes, ist seit einem Sturm auf hoher See verschollen (P1, 9). Anstatt die Geschichte eines vereinsamten Waisenkindes zu erzählen, wird das Sujet der Elternlosigkeit in *Pippi Langstrumpf* positiv gewendet: „Sie hatte keine Mama und keinen Papa, und eigentlich war das sehr schön, denn so gab es niemanden, der ihr sagen konnte, dass sie schlafen gehen sollte, wenn sie gerade mitten im schönsten Spiel war [...]“ (P1, 9). Der Mangel an elterlichen Bezugsfiguren bedeutet im Fall Pippis, durchaus provokant (Pietzcker 2000, 273), einen Zugewinn an Freiheit und Selbstbestimmung. Dies stellt insbesondere einen Kontrast zur Mädchenliteratur der unmittelbaren Nachkriegszeit dar, suchen die Protagonistinnen derselben doch oftmals nach „Innerlichkeit, nach Familie und Anlehnung an Autoritäten, die für Recht und Ordnung sorgen“ (Kaminski 2002, 308).

Ein völlig autonomes Leben ist für die neunjährige Pippi möglich, weil sie mit zwei Eigenschaften ausgestattet ist, die sie sowohl vor existenzieller Not als auch vor dem Zugriff erzieherischer Institutionen bewahren: ihre übernatürliche Stärke und ihr unerschöpflicher Reichtum in Form von Goldmünzen, der ihr finanzielle Unabhängigkeit verschafft. Pippi wird zudem als äußerst selbstbewusste Figur eingeführt: Gleich zu Beginn des ersten Kapitels betont sie zweimal, dass sie in der Lage ist, sich um sich selbst zu kümmern: „Hab keine Angst! Ich komm immer zurecht!“ (P1, 9), äußert sie gegenüber ihrer Mutter, die sie als Engel im Himmel imaginiert, und wiederholt diese Aussage gegenüber den Matrosen auf dem Schiff ihres Vaters (P1, 11).

⁸ Diese These findet sich sowohl bei Winfried Freund (1982, 31) als auch bei Angelika Nix (2002, 256).

Diese Dopplung und die „festen Schritte[]“, mit denen Pippi die Matrosen verlässt, ohne noch einmal zurückzublicken (P1, 12), unterstreichen Pippis Eigenständigkeit.

2.1.2 Stärke statt Schwäche

Joachim Heinrich Campe hielt 1789 im *Vaeterlichen Rath* fest, dass das „Weib schwach, klein, zart, empfindlich, furchtsam“ (Campe 2016, 18) sei.⁹ Die Figur Pippis durchkreuzt dieses fest im kollektiven Geschlechterdenken verankerte Bild, denn „nirgends [...] gab es jemanden, der so stark war wie sie“ (P2, 156). Während die Protagonistinnen traditioneller Mädchenbücher oftmals der Anlehnung an eine starke männliche Figur bedürfen oder von dieser gerettet werden müssen, ist es Pippi, die wiederholt Jungen aus einer Notlage befreit: Sie rettet den Nachbarsjungen Ville vor fünf anderen Jungen, die ihn verfolgen (P1, 29–31), und trägt in einer spektakulären Rettungsaktion zwei kleine Jungen in ihren Armen aus einem brennenden Hochhaus (P1, 130). Zudem rettet sie zweimal ihren Freund Tommy, als dieser von einem Stier (P1, 79) und von einem Hai (P3, 355) angegriffen wird. Das Moment des *Gendercrossing* wird auch evident, wenn Pippi kräftige und gefürchtete Männer besiegt, so zum Beispiel den „Strolch“ Laban, „einen unerhört starken Kerl“, vor dem sich sogar die Polizei fürchtet (P2, 218), oder den starken Adolf im Zirkus, den angeblich stärksten Mann der Welt (P1, 94–97). Mit Pippis übernatürlicher Stärke geht physische Unverwundbarkeit einher: Sie verletzt sich weder bei ihrem Flugversuch (P1, 76) noch trägt sie beim Verzehr eines Fliegenpilzes Schaden davon (P1, 74), vom Angriff des wütenden Stiers spürt sie nur ein Kitzeln (P1, 81).

2.1.3 Selbsterziehung statt Fremderziehung

Pippi besitzt qua der ihr verliehenen Eigenschaften der übernatürlichen Stärke und des Reichtums die Möglichkeit, ein Leben nach eigenen Vorstellungen, frei von der Bevormundung Erwachsener und gesellschaftlicher Institutionen zu führen. Da innerhalb der Gesellschaft ein Kind ohne Erziehungsrahmen jedoch ein Tabu darstellt, bleibt Pippi in der Villa Kunterbunt nicht lange unbehelligt:

Die Tanten und Onkel der Stadt fanden, dass das durchaus nicht ginge. Alle Kinder müssten doch jemanden haben, der sie ermahnt, und alle Kinder müssten in die Schule gehen und rechnen lernen. Und darum bestimmten alle Mütter und Väter, dass das kleine Mädchen in der Villa Kunterbunt sofort in ein Kinderheim solle. (P1, 36)

Die staatliche Exekutive steht schon bald in Form zweier Polizisten vor dem Gartentor der Villa Kunterbunt. Als Pippi erklärt, sie wolle nicht mitkommen, entgegnet einer

⁹ Zum Modell der Geschlechtscharaktere Campes vgl. den Beitrag von Jennifer Jessen in diesem Band.

der Polizisten, sie „solle nicht glauben, dass sie machen könne, was sie wolle. Sie habe mit ins Kinderheim zu kommen, und das augenblicklich! Er ging schnell auf sie zu und griff sie am Arm.“ (P1, 38) Diesem hier buchstäblichen Zugriff durch staatliche Erziehungsinstitutionen weiß Pippi sich zu entziehen und wendet die Situation zu einem Fangenspiel mit den Polizisten, im Zuge dessen die Vertreter des Staates ironisiert und ihrer Macht beraubt werden. Eine Verkehrung des traditionellen Verhältnisses von Kind und Erwachsenen findet sich in der Verabschiedung der Polizisten durch Pippi, trägt sie diese doch mit den Worten „Nein, jetzt hab ich keine Zeit mehr weiterzuspielen“ (P1, 40) hinaus „und setzt sie wie zwei Kinder im Krabbelalter vor das Gartentor. Als Pointe der Vorstellung drückt sie jedem zum Trost einen verbrannten Pfefferkuchen in die Hand.“ (Nix 2002, 253)

Neben dem Kinderheim ist die zweite in der Erzählung präsente Erziehungsinstitution die Schule. Diese bzw. das Pensionat nimmt in traditionellen Mädchenbüchern als Ort der Erziehung, Willensbrechung und Einpassung in den weiblichen Geschlechtscharakter eine zentrale Rolle ein (Freund 1982, 34). Im *Trotzkopf* beispielsweise lernt die Protagonistin Ilse im Pensionat, ihren Trotz zu überwinden, sich unterzuordnen und sich in ihre weibliche Bestimmung – eine vollendete Dame, Gattin und Mutter zu werden – zu fügen. Pippi jedoch beschließt, nachdem sie einen Tag in der Schule verbracht hat, diese nicht mehr zu besuchen – ein Entschluss, der auch die Zustimmung der Lehrerin erhält – und entzieht sich somit dem (Um-)Formungsprozess, den die vormals ungestümen Mädchen der Backfischromane durchlaufen müssen. In ihrem einmaligen denkwürdigen Schulbesuch sprengt sie den Rahmen der schulischen Didaxe und wiederum lässt sich ein Rollentausch und damit eine Verkehrung des hierarchischen Verhältnisses von erwachsener Autoritätsperson und Kind feststellen, fordert Pippi die Lehrerin doch dazu auf, sich in eine Ecke zu setzen und dort allein ihrem kindischen Verhalten – den Rechenübungen – zu frönen (P1, 49). Pippi kennt keine Autoritäten, sie duzt die Lehrerin und entscheidet selbstbestimmt. Während erwachsene Figuren beispielsweise im *Trotzkopf* in der Regel Verhaltensvorbilder und Autoritätspersonen darstellen, sind Erwachsene in *Pippi Langstrumpf* zuweilen habgierig, auf den eigenen Vorteil bedacht (Freund 1982, 35) und gewaltbereit. Durch Pippi, die ihnen verbal und physisch überlegen ist, wird ihr Verhalten der Lächerlichkeit preisgegeben.

Neben staatlichen Erziehungsinstanzen wird im Fall Pippis auch die zweite basale Erziehungsinstanz der Eltern ausgehebelt. Der Vater, im traditionellen patriarchalen Rollenverständnis der Entscheidungsträger der Familie, gilt anfangs als verschollen und ist auf die Sphäre des Meeres verbannt. Auch als er im zweiten Teil der Trilogie unvermittelt als handelnde Figur in der Narration auftritt – er ist, wie von Pippi vermutet, Südseekönig geworden und möchte Pippi nun auf seine Insel holen –, besitzt er keinerlei Bestimmungsrecht über seine Tochter. Anders als Ilse, die sich der Weisung ihres Vaters, ein Pensionat zu besuchen, fügt, trifft Pippi Entscheidungen unabhängig vom Willen ihres Vaters. Als Pippi, schon an Bord des Schiffes, beschließt, doch in der Villa Kunterbunt und damit bei Tommy und Annika zu bleiben, entgegnet er schließlich: „Mach, was du willst“ [...]. „Das hast du immer getan.“ Pippi nickte zu-

stimmend. ‚Ja, das hab ich immer getan‘, sagte sie ruhig. Und dann umarmten sie sich wieder, Pippi und ihr Papa, sodass ihre Rippen knackten.“ (P2, 277)

Die Beziehung Pippis zu ihrem Vater ist nicht durch ein hierarchisches Machtgefälle geprägt, sondern stellt eine Begegnung auf Augenhöhe dar, die dadurch ermöglicht wird, dass die Kluft zwischen Kind und Erwachsenem nivelliert wird (Pietzcker 2000, 276): Pippis Vater spielt und rangelt mit seiner Tochter und nimmt weniger die Rolle einer Autoritätsperson als vielmehr die eines ebenbürtigen Freundes ein. Im spielerischen Kampf, im Zuge dessen sich Vater und Tochter durch das Zimmer schleudern, trägt Pippi den Sieg davon (P2, 255) und ihr Vater muss sich eingestehen, dass seine Tochter mittlerweile stärker ist als er (P2, 266), was als Überwindung der traditionellen patriarchalen Dominanz gedeutet werden kann. Während Pippi sich im zweiten Band gegen ein Leben bei ihrem Vater und für ihre autonome Existenz in der Villa Kunterbunt entscheidet, ist sie im dritten Band bereit, ihm auf der Taka-Tuka-Insel zumindest einen Besuch abzustatten. In dem vorangegangenen Brief des Vaters, in dem er schreibt: „Du kommst – das ist mein königlicher und väterlicher Wille“ (P3, 331), scheint der Duktus des Patriarchen auf, allerdings geht diesem ausdrücklichen Befehl eine Reihe von Argumenten voraus, mit der Efraim Langstrumpf seine Tochter dazu bewegen will, auf die Insel zu kommen, denn schließlich weiß er ebenso gut wie die Leser*innen, dass Pippi nur dann in die Südsee reisen wird, wenn sie selbst es möchte.

Anders als die Protagonistinnen der klassischen Mädchenliteratur verweigert Pippi die traditionelle Sozialisation über Erziehung und Bildung (Nix 2002, 232). Indem sie das Kinderheim und die Schule ablehnt und ein von elterlichen Autoritäten unabhängiges Leben führt, bildet sie einen Kontrapunkt zu den Protagonistinnen der Backfischromane, deren Einpassung in das patriarchale gesellschaftliche System sujetbildend im Zentrum der Handlung steht.

2.1.4 Entgrenzung statt Begrenzung

Entgegen der traditionellen schulischen Didaxe steht Pippi für das Prinzip des Lernens durch eigene Erfahrung. Als die Polizisten als Argument für die Notwendigkeit des Schulbesuchs anführen, dass sie so beispielsweise lernen könne, was die Hauptstadt von Portugal sei, entgegnet Pippi beiläufig, dass sie bereits in Lissabon gewesen sei (P1, 38). Zusammen mit ihrem Vater und seiner Mannschaft hat Pippi zahlreiche Länder auf der ganzen Welt bereist und somit eine Sphäre für sich reklamiert, die in der traditionellen Kinder- und Jugendliteratur Jungen vorbehalten war: die der abenteuerlichen, exotischen Ferne.¹⁰ Die Ausbildung, welche die Protagonistinnen traditioneller Mädchenliteratur im begrenzten Raum des Pensionats erfahren, zielt darauf ab, diese auf die Ehe und das ebenfalls begrenzte Feld häuslichen Wirkens

¹⁰ Zur Abenteuerliteratur für Jungen im 19. Jahrhundert vgl. den Beitrag von Weertje Willms in diesem Band.

vorzubereiten, während männliche Protagonisten auf Reisen in die Ferne ihren Horizont erweitern, ihre Identität festigen und ihre Berufswahl treffen können. Zwar tauscht Pippi die Weite der Weltmeere gegen eine Existenz in der Villa Kunterbunt ein, diese kann jedoch keineswegs als Manifestation traditionell weiblicher Häuslichkeit gedeutet werden.

2.1.5 Unordnung statt Ordnung

Als alleinige Zuständige für die Haushaltsführung in der Villa Kunterbunt übernimmt Pippi Tätigkeiten wie Kochen, Backen, Putzen und Nähen – und damit traditionell weibliche Aufgaben. Pippi bricht jedoch mit den Maßgaben von Ordentlichkeit und Reinlichkeit, die zur Ausbildung des Backfischmädchens gehören, sieht es doch bei Tommys und Annikas erstem Besuch bei Pippi so aus, „als ob Pippi vergessen hätte, am Wochenende sauber zu machen“ (P1, 18). Zudem findet eine „Entheiligung der Küche“ statt, „die ansonsten gerade in Mädchenbüchern den traditionellen Ort häuslichen Friedens darstellt“ (Surmatz 2005, 133). So rührt Pippi beispielsweise mit einer Bürste Pfannkuchenteig, sodass er an die Wände spritzt (P1, 20), klettert mit Tommy und Annika über die Küchenmöbel oder holt zu festlichen Anlässen auch ihr Pferd in die Küche (P1, 140). Praktiken traditionell weiblich konnotierter Häuslichkeit invertiert Pippi subversiv, indem sie sie in lustvolles Spiel transformiert: Aus dem Putzen des Küchenfußbodens wird ein Schlittschuhlaufen auf Bürsten (P1, 71) und zum Mittagskaffee wirft sie ihren Gästen Kaffeetassen und Brötchen auf einen Baum hinauf (P1, 65). Eine Tischdecke bestickt sie mit „merkwürdig“ anmutenden Blumen, die ihrer Aussage nach in Hinterindien wachsen (P, 136). In ihrem häuslichen Wirken dominieren kraft- und schwungvolle Verben wie „schleudern“, „werfen“, „schlagen“ sowie „losgehen auf“ (P1, 20, 22, 24), die mehr mit dem – männlich besetzten – Feld kämpferischen Ungestüms assoziiert sind als mit dem traditionell ruhigen Wirken der ordentlichen Hausfrau.

2.1.6 Lustprinzip statt Selbstverleugnung

Eine zentrale ‚Tugend‘, welche Backfischmädchen in ihrem Einpassungsprozess erlernen müssen, ist die der Selbstverleugnung (Campe 2016, 20). Damit verknüpft sind Zurückhaltung und Nachgiebigkeit, welche in der künftigen Ehe dazu dienen sollen, den Wünschen und Maßgaben des Mannes stets Vorrang zu gewähren und so seine „Glückseligkeit“ (Campe 2016, 16) sicherzustellen. Pippi jedoch tut, was ihr gefällt, und folgt ihren Neigungen und spontanen Eingebungen, wenn sie zum Beispiel die halbe Nacht Ball spielt (P1, 33) oder, wenn ihr danach ist, ein großes Wandgemälde auf ihre Wohnzimmertapete malt (P1, 123). Mitunter lernt sie sogar – doch nur, solange sie Lust darauf hat: „Nein, Fridolf [...], nein, jetzt pfeifen wir drauf. Jetzt klettere ich auf die Mastspitze und gucke nach, wie das Wetter morgen wird.“ (P1, 133)

Eine weitere Tugend, die für Backfischmädchen gilt und seit der Aufklärung als bürgerliche Tugend reklamiert wird, ist die der Mäßigkeit. Pippi jedoch bricht auch mit dieser und steht mit ihrem stets wortgewaltigen und raumgreifenden Auftreten in starkem Kontrast zum Ideal des züchtigen, stillen Mädchens, das sich zu benehmen weiß. Bereits ihr Name – Pippilotta Viktualia Rollgardina Pfefferminz Efraimstochter Langstrumpf (P1, 47) – stellt ein einziges Sich-nicht-Bescheiden dar. In diesem Kontext fällt vor allem ein Kapitel besonders auf: Das Kaffeekränzchen im Hause Settergren, das als Inversion des Maßhaltens gelten kann. Pippi durchbricht mit ihrem Ankommen das ruhige Gespräch der anwesenden Damen, setzt sich auf „den besten Stuhl“ (P1, 113), ist als Erste am Kuchenbuffet und häuft „so viele Kuchenstücke, wie sie nur erwischen [kann], auf einen Teller, [wirft] fünf Zuckerstücke in eine Kaffeetasse, leert[] die halbe Sahnekanne in die Tasse“ (P1, 114) und verspeist im Weiteren noch eine ganze Sahnetorte (P1, 115). Zudem unterbricht sie fortlaufend das Gespräch der Damen, die sich über ihre Dienstmädchen mokieren, und überformt deren Klagen parodistisch durch Fabuliergeschichten über das Dienstmädchen Malin. Es könnte nicht deutlicher sein, dass die Figur Pippis das Gegenbild des traditionell auf Mädchen projizierten Ideals sittsamer Zurückhaltung verkörpert: „An die Stelle des Zwangs zur Ordnung, zum Anstand, zur Beherrschung der Gestik, zur Zurückhaltung beim Sprechen oder Essen [...] tritt mit dieser Figur das kindliche Lustprinzip [...]“ (Pietzcker 2000, 274)

2.1.7 Seeräuber statt feine Dame

Für das Kaffeekränzchen im Hause Settergren macht Pippi sich zurecht, bis sie glaubt, sie werde die Feinste der Gesellschaft sein (P1, 112). Sie trägt ihr Haar wie eine „Löwenmähne“ offen (P1, 112) und schminkt sich mit Rotstift und Ruß, sodass sie „beinahe gefährlich [aussieht]“ (P1, 112). Doch bereits ihr alltägliches Erscheinungsbild stellt einen Affront gegen das tradierte Mädchenideal dar: „Im Gegensatz zu den fein herausgeputzten Heldinnen früherer Mädchenbücher wirkt sie mit dem selbstgenähten Kleid, den verschiedenfarbigen Strümpfen und den übergroßen Schuhen grotesk“ (Kümmerling-Meibauer 1997, 6) und clownesk (Surmatz 2005, 154). Pippis Lederschuhe, die doppelt so groß sind wie ihre Füße (P2, 157), invertieren Maßgaben der Mode für Mädchen und Frauen, die gewöhnlich auf eine Einengung der Bewegungsfreiheit abzielen und kleinen weiblichen Füßen den Vorzug geben. Große Schuhe sind männlich konnotiert und können als Signum für (Bewegungs-)Freiheit gelesen werden. Auch Pippis kurzes Kleid garantiert Bewegungsfreiheit und ist zugleich eine Spitze gegen Anforderungen an weibliche Sittsamkeit und Züchtigkeit. Auffällig ist Pippis Selbstbewusstsein in Bezug auf ihr Erscheinungsbild: Sie ist voll und ganz zufrieden mit sich und stolz auf ihr rotes Haar und ihre Sommersprossen – in älteren Kinderbüchern noch Merkmale von Hässlichkeit (Kümmerling-Meibauer 1997, 6). In *Pippi geht an Bord* wird in einer Apotheke ein Mittel gegen Sommersprossen verkauft, Pippi jedoch hätte lieber ein Mittel für noch mehr Sommersprossen (P2, 163).

Neben der Ironisierung traditioneller Maßgaben in Bezug auf das Erscheinungsbild junger Mädchen werden auch die weiblichen Tugenden der Anmut und Grazie persifliert, reklamiert Pippi diese beiden Eigenschaften doch für sich, als sie mit Bürsten an den Füßen den Boden wischt: „Ich hätte eigentlich Schlittschuhprinzessin werden sollen“, sagte sie und hob ein Bein hoch in die Luft, sodass die Scheuerbürste an ihrem linken Fuß ein Stück der Hängelampe kaputt schlug. „Grazie und Anmut habe ich wenigstens“ [...].“ (P1, 71 und 73)

Das Ideal, das am Ende der erfolgreichen Entwicklung eines jeden Backfischmädchens steht, wird in *Pippi geht an Bord* explizit angesprochen, als die Lehrerin Pippi fragt: „[D]u willst doch sicher eine wirklich feine Dame werden, wenn du groß bist? [...] Ich meine eine Dame, die immer weiß, wie sie sich benehmen soll, und immer höflich und wohlerzogen ist.“ (P2, 199) Die Gefragte ist sich da jedoch nicht so sicher, ist sie doch schon „so gut wie entschlossen, Seeräuber zu werden“ (P2, 200). Pippi denkt jenseits des klassischen binären Geschlechtermodells und reklamiert für sich sowohl die Möglichkeit, eine feine Dame zu werden, als auch das Diskursfeld Abenteuer und Ferne und somit eine traditionell männliche Sphäre. Im Motiv der feinen Dame wird erneut die Maßgabe der Selbstverleugnung parodiert, als Pippi fragt, ob „Eine-Wirklich-Feine-Dame“ Magenknurren haben dürfe (P2, 201), und Zucht und Anstand werden schließlich gänzlich über Bord geworfen, als Pippi auf dem Kopf stehend Karussell fährt und ihr Ballkleid ihr über den Kopf rutscht: „Die Leute [...] sahen nur ein rotes Mieder und eine blaue Hose mit weißen Punkten und Pippis lange, dünne Beine mit einem schwarzen und einem geringelten Strumpf [...]. „So ist das, wenn Eine-Wirklich-Feine-Dame Karussell fährt“, sagte Pippi [...].“ (P2, 209)

2.1.8 Zwischenfazit

Wie dargelegt, werden in der *Pippi*-Trilogie zentrale Elemente, durch die sich der weibliche Geschlechtscharakter seit Campe definiert, aufgerufen und parodistisch invertiert: Pippi ist weder passiv noch schwach, weder ordnet sie sich unter noch verleugnet sie ihre Wünsche und Bedürfnisse. Das bürgerliche Ideal der sitzenden feinen Dame wird dezidiert persifliert und damit auch die Gattung des traditionellen Backfischromans. Lindgren setzt ein Mädchen ins Zentrum ihrer Erzählung, aber nicht, um ihren Zähmungs- und Einpassungsprozess als Exempel für die Leserinnen vorzustellen – im Gegenteil: Sie stattet ihre Protagonistin mit Eigenschaften aus, die ihr ein autonomes Dasein frei von Zwängen ermöglichen. Durch ihre besonderen Eigenschaften entzieht sich Pippi der Einpassung und Domestizierung und stellt in ihrer Figurenkonzeption das genaue Gegenteil zum Mädchen der *Trotzkopf*-Tradition dar.

Bereits im formalen Aufbau der *Pippi Langstrumpf*-Reihe lässt sich eine Abweichung vom traditionellen Mädchenbuch feststellen: Anstatt das Heranwachsen und die Veränderung der Protagonistin darzustellen, bleibt Pippi immer Kind – am Ende nimmt sie gar Pillen gegen das Erwachsenwerden ein (P3, 392). So reihen sich anstelle einer kausalen, fortlaufenden Handlung kurze Episoden, in denen einzelne Ereig-

nisse, wie beispielsweise der Besuch der Polizisten, erzählt werden, aneinander (Surmatz 2005, 81). Damit ist die phantastische Erzählung um Pippi Langstrumpf dem Genre des Lausbubenromans in der Tradition von *Tom Sawyer* verwandt, wobei hier bemerkenswerterweise ein Mädchen die Rolle des Lausbuben einnimmt (Nix 2002, 230 und 246). Anstatt der traditionellen Warn- und Abschreckungsgeschichten, die den Einpassungsprozess der Protagonistinnen in der traditionellen Mädchenliteratur begleiten, überschreitet Pippi ständig Grenzen des Erlaubten, Normierten und Möglichen, *Pippi Langstrumpf* kann somit als Gegenentwurf zur *cautionary tale* gelten (Surmatz 2005, 97).

Die Wahl des weiblichen Geschlechts für die Figur Pippis verstärkt ihr subversives Potenzial, da insbesondere die traditionelle Mädchenerziehung und das traditionelle Mädchenbuch „ein Höchstmaß an repressiver Erziehungspraxis“ (Freund 1982, 36) aufweisen. Indem es sich bei der eigenständigen, starken Pippi, die unabhängig von Erwachsenen und Erziehungsinstitutionen nach dem Lustprinzip lebt, um eine weibliche Protagonistin handelt, werden überkommene Kindheits- und Erziehungskonzepte im Allgemeinen und Weiblichkeitskonzepte im Besonderen infrage gestellt.

2.2 Pippi und ihr Umfeld

Wendet man den Blick dem Figurenarsenal aus Pippis räumlichem Umfeld – der nicht näher bestimmten kleinen Stadt – zu, fällt auf, dass dort traditionelle Geschlechterrollenbilder vorherrschen: Der Arzt ist männlich, seine Assistenz weiblich (P3, 310), im Eisenwarengeschäft arbeitet ein Verkäufer, in der Bäckerei eine Verkäuferin (P3, 309 und 310) und im Zirkus treten Geschlechterstereotype besonders markant hervor, wenn zierliche, reizende Akrobatinnen in rosa Tüllröckchen (P1, 91) dem als unbesiegbare angepriesenen starken Adolf gegenüberstehen. Gewaltbereitschaft ist in der Trilogie auffällig oft Eigenschaft männlicher Figuren¹¹ und die Rollen klassischer Bösewichte wie Diebe oder Strolche sind ausschließlich männlich besetzt. Weibliche Negativfiguren sind seltener und werden mit anderen, subtileren Negativeigenschaften versehen: In Bezug auf Fräulein Rosenblom, der reichen ‚Wohltäterin‘, wird ihre unerbittliche Strenge betont, während die Damen beim Kaffeekränzchen über ihre Angestellten herziehen. Eine wiederkehrende positiv konnotierte Figur bildet die

¹¹ Gewaltbereites oder gewaltsames Verhalten zeigen die prügelnden Nachbarsjungen (P1, 29–30), der Strolch Laban (P2, 218), zwei Landstreicher (P1, 105), zwei Diebe (P3, 373–374), einer der Polizisten (P1, 38), ein reicher Tourist (P3, 291–292) sowie ein Mann namens Blomsterlund, der sein Pferd schlägt und auch der Schulkasse Schläge androht (P2, 194–195). Zudem treten ein Apotheker (P2, 173) und ein Verkäufer (P2, 163) als verbale Aggressoren auf.

Im Hinblick auf die weiblichen Figuren ist die Akrobatin Miss Carmencita zu nennen, die nach Pippi schlägt, um sie von ihrem Pferd zu verschrecken (P1, 90), und Fräulein Rosenblom, die Pippi Prügel androht, sollte sie nicht folgsam sein (P3, 321).

Lehrerin, die Pippi mit Freundlichkeit und Geduld begegnet (P1, 47 und 55) und damit einen Kontrapunkt zu männlichen Aggressoren bildet.

Obgleich in der Figur Pippis das Ideal des sitzamen, ordentlichen Mädchens invertiert wird, ist es in der Erzählung dennoch präsent: in der Figur des Nachbarmädchens Annika. Die Geschwister Tommy und Annika Settergren wohnen neben der Villa Kunterbunt und sind äußerst brave, ordentliche und wohlerzogene Kinder. Die Ankunft Pippis vertreibt die oftmals empfundene Langeweile der Geschwister, halten mit ihrer neu gewonnen Freundin Pippi doch zugleich Phantasie, Unberechenbarkeit und Abwechslung Einzug. Das Nachbarschaftsverhältnis Pippis mit der Familie Settergren ist topographisch als Gegenüberstellung von Norm und Normbruch angelegt: Mit Vater, Mutter, den zwei Kindern und einer Hausangestellten verkörpern die Settergrens die gut situierte bürgerliche Normalfamilie, während die Villa Kunterbunt eine Inversion bürgerlicher Häuslichkeit darstellt, einen Raum, in dem gesellschaftliche Regeln und Verhaltensnormen außer Kraft gesetzt werden. Tommy und Annika sind ihrer Freundin Pippi als Kontrastfiguren und Verkörperungen des Bekannten gegenübergestellt, vor deren Hintergrund das Außergewöhnliche der Protagonistin besonders deutlich hervortritt (Surmatz 2005, 83; Pietzcker 2000, 277; Nix 2002, 242). Als Manifestationen der Norm stellen Tommy und Annika Verkörperungen traditioneller Geschlechterstereotype dar: Annika „mit ihren blonden Seidenlocken, ihrem rosa Kleid und ihren kleinen weißen Lederschuhen“ (P1, 79) wird als ängstlich, vorsichtig und auf Ordentlichkeit bedacht charakterisiert. Bei dem ersten Satz, den sie Pippi gegenüber äußert, handelt es sich um eine internalisierte Verhaltensregel: „Lügen ist hässlich“, sagte Annika, die endlich wagte, den Mund aufzumachen.“ (P1, 17) Tommy hingegen wird als mutig, unternehmungslustig und risikobereit vorgestellt; auf Vorschläge Pippis, beispielsweise in einen hohlen Baum zu klettern, geht er stets begeistert ein: „Tommy war ganz wild darauf, hinunterzuklettern. Es war ziemlich mühsam, zu dem Loch zu kommen, denn das war hoch oben, aber Tommy hatte Mut.“ (P1, 68) Gemäß traditioneller gesellschaftlicher Anforderungen an Jungen versucht Tommy, keine Angst zu zeigen (P1, 142) und Tränen zurückzuhalten: „Wahrhaftig – Tommy hätte auch gern ein bisschen geweint, wenn es niemand gesehen hätte. Aber das ging ja nicht.“ (P2, 272) Toxische Auswirkungen, die derartiger spezifisch männlicher unterdrückter Emotionalität zugeschrieben werden,¹² deuten sich auch bei Tommy an: Um seinen Gefühlen Luft zu machen, tritt er Steine ins Wasser und als keine mehr übrig sind, beißt er die Zähne zusammen und sieht „mörderisch aus“ (P2, 274). Annika hingegen weint häufig, wenn sie Angst hat oder traurig ist, und scheut sich im Gegensatz zu ihrem Bruder nicht, Verletzlichkeit zu zeigen. Eine Nivellierung der strengen Rückbindung Tommys an stereotype Männlichkeitsvorstellungen findet sich jedoch in dem Umstand, dass auch er an einer Stelle „ängstlich“ (P1, 67) ist und seine Tränen nicht immer zurückhalten kann (P1, 82; P2, 277; P3, 382).

12 Zu toxischer Männlichkeit und deren Ursachen vgl. z. B. Jack Urwins *Boys Don't Cry* (2017).

In ihrer vor allem zu Beginn ausgeprägten Vorsichtigkeit, Folgsamkeit und Ordentlichkeit steht Annika der Protagonistin Pippi als weibliche Kontrastfigur gegenüber. Anders als Annika ist Pippi niemals ängstlich und wiederholt nicht unhinterfragt vermittelte Normen und Werturteile. In Bezug auf die beiden kontrastierenden Mädchenfiguren hat der Ausspruch „Sei Pippi, nicht Annika“ in diversen Medien Popularität gewonnen. In diesem verkürzenden und daher durchaus kontrovers diskutierten Appell, den es als Graffiti an Häuserwänden gibt, als T-Shirt-Aufdruck oder Poster, werden mit der Referenz auf die literarischen Figuren Annika und Pippi zwei Weiblichkeitsbilder einander gegenübergestellt: Während Annika das brave, angepasste Mädchen verkörpert, das traditionellen Zuschreibungen an Weiblichkeit entspricht, steht Pippi für einen Weiblichkeitsentwurf außerhalb dieses Stereotyps, der überkommene Strukturen kritisch hinterfragt.

Die außergewöhnliche, wandelbare, mit Superkräften ausgestattete Figur Pippis bietet jedoch weniger Identifikationspotenzial als die Figur Annikas, die als Verkörperung des Bekannten nahbarer ist.¹³ Eine Identifikation mit den Nachbarskindern Annika oder Tommy wird auch durch die Erzählperspektive begünstigt, fällt doch der Blick oftmals von außen auf Pippi¹⁴ und eine interne Fokalisierung ist in ihrem Fall äußerst selten,¹⁵ meist bleiben ihre Gedanken und Gefühle verborgen: „Bei Pippi weiß man eigentlich nie was“ (P1, 35), stellt Tommy fest und auch die Erzählinstanz hält sich mit Aussagen hinsichtlich Pippis Gedankenwelt zurück: „Woran Pippi dachte, war nicht so leicht zu raten.“ (P2, 246) Die Protagonistin bildet gleichsam ein undurchschaubares, unberechenbares Mysterium, was maßgeblich zum Reiz ihrer Figur beiträgt, eine Identifikation jedoch erschwert – Pippi stellt daher vielmehr eine bewunderte Bezugs- und Vorbildfigur dar. Dass sie diese Funktion auch für Jungen erfüllt, zeigt exemplarisch die Figur Tommys. Letzterer bewundert Pippi „ehrfürchtig“ (P2, 235) und nimmt sie sich zum Vorbild: „Ich will Seeräuber werden, genau wie du, Pippi.“ (P2, 234) Tatsächlich übertrifft Pippi männliche Vorbildfiguren der Literaturgeschichte, erscheint doch Robinson neben ihr fade, wie Pippi selbst feststellt: „Ich finde, es ist nicht weit her mit seinem Schiffbruch. Was hat er denn den ganzen Tag getrieben? Hat er Kreuzstickereien gemacht? Juhu, jetzt komm ich!“ (P2, 239)

Durch den Einfluss der selbstbewussten Freundin ermutigt, vollzieht die vorsichtige Annika über die drei Bände hinweg eine Entwicklung, die einem allmählichen Aufbrechen des anfänglichen Genderstereotyps gleichkommt: Unter den ermuntern-

13 Aus einer Studie des IZI (Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen) geht hervor, dass die kindlichen Rezipient*innen zu Pippi aufschauen und sie bewundern, sie als Freundin haben möchten, sich jedoch nicht mit ihr identifizieren (vgl. Haager 2015, 80).

14 Man denke beispielsweise an die ikonische Schlusszene der Trilogie, in der Tommy und Annika aus ihrem Haus Pippi im Nachbarhaus beobachten, wie sie träumerisch in eine Kerzenflamme blickt (P3, 394).

15 Der Aussage Carl Pietzckers, der Blick der Erzählinstanz falle nie in Pippis Inneres (Pietzcker 2000, 279), muss widersprochen werden. Als Pippi einen Tag ohne Annika und Tommy verbringt, erhalten die Leser*innen Einblick in ihre Gedanken (P1, 123–124).

den Worten Pippis und Tommys überwindet sie ihre Angst vor dem dunklen Inneren des hohlen Baumes (P1, 70), tritt im Zuge der Schiffsreise in die Südsee aus ihrer gewohnten, begrenzten Lebenswelt heraus, ist weniger auf penible Ordentlichkeit und Sauberkeit bedacht (P1, 12, 65, 134) und glaubt schließlich „fast“ wie Pippi und Tommy Seeräuber werden zu wollen, wenn sie groß ist (P3, 339).

2.3 Pippi als transgressive Figur

Im Gegensatz zu den Figuren Tommy und Annika, die in ihrer Konzeption weitestgehend das traditionelle binäre Geschlechterrollenmodell repräsentieren, unterwandert Pippi dessen Beschränkungen transgressiv und gefällt sich sowohl in der Rolle der herausgeputzten Dame als auch in jener der pistolenbewehrten Freibeuterin. Als selbstbewusste, laute, aktive, freche, mutige und starke Figur, die stets eine dominante, anleitende Rolle einnimmt, verkörpert sie Eigenschaften, die traditionell Jungen zugeschrieben werden. Zugleich ist sie jedoch auch fürsorglich, liebevoll, sanft und bergend und rückt gegenüber Tommy und Annika in die Nähe einer Mutterfigur: Als sie im zweiten Band der Trilogie zunächst vorhat, zu ihrem Vater in die Südsee umzuziehen, wendet sie sich zum Abschied an die Geschwister:

Wie komisch ihre Augen aussehen, dachte Tommy. Genau so hatte seine Mama ausgesehen, als Tommy einmal sehr, sehr krank gewesen war. Annika lag wie ein kleines Häufchen auf der Kiste. Pippi nahm sie tröstend in die Arme. „Leb wohl, Annika, leb wohl!“, flüsterte sie. „Weine nicht.“ (P2, 276)

In Pippis Umarmung fühlt Annika sich geborgen: „Sie fühlte Pippis Arme ganz fest um sich. Das war so ein wunderbar sicheres Gefühl!“ (P2, 280) Wie Angelika Nix (2002, 242) richtig festhält, ist Pippi nicht nur das personifizierte Abenteuer, sondern in paradoxer Weise zugleich die Verkörperung von Sicherheit und Geborgenheit. Als solche ist Pippi auch mit Wärme und Häuslichkeit assoziiert: „Pippi lachte herzlich und öffnete die Tür zur Küche. Oh, wie schön das war, wieder ins Licht und in die Wärme zu kommen!“ (P1, 136) Aber auch auf dem Meer erweist sich Pippi als Garantin für Geborgenheit, steuert sie doch das Schiff „mit sicherer Hand“ (P3, 341). In der Figur Pippis verschränken sich der männlich konnotierte Motivkomplex um Abenteuer, Mut und Reiselust und der weiblich konnotierte Topos warmer, häuslicher Geborgenheit. Traditionelle Gendergrenzen werden in der Figur Pippis invertiert, die in verschiedene Rollen schlüpft und Lausbube und Mutter, feine Dame und Seeräuber zugleich ist.

Pippi überwindet jedoch nicht nur Grenzen des binären Geschlechtermodells, sondern erweist sich auch in erweitertem Kontext als potenzierte transgressive Figur. Mit ihren übernatürlichen Eigenschaften überschreitet sie die Grenze des Menschenmöglichen und damit die Trennlinie zwischen Realität und Phantasie, in Bühnensituationen überschreitet sie die Grenze zwischen passivem Zuschauen und aktiver Teilhabe (P1, 90; P2, 211–212), auf ihren Schiffsreisen überwindet sie geo-

graphische Grenzen und mit ihren Nonsensversen bricht sie die Sprachordnung auf (Nix 2002, 249; Freund 1982, 38). Nicht zuletzt spielt Pippi transgressiv mit den Rollen von Kind und Erwachsener: Mal müssen Tommy und Annika die übermütige Pippi bremsen und sie gemäß ihrem Wunsch abends zudecken (P1, 33), mal schlüpft Pippi in die Rolle der Erwachsenen, wenn sie die Geschwister als „[l]iebe Kinder“ (P1, 137) anspricht, sie beschenkt und bewirtet und sagt, wann es Zeit für sie ist, nach Hause zu gehen (P1, 22). Auch in Bezug auf Erwachsene verkehrt sie oft spielerisch die Rollen, wenn sie beispielsweise traditionell an Kinder gerichtete Floskeln verwendet – „Papa Efraim, wie bist du gewachsen!“ (P2, 248); „Nein, seht mal an, die Tante Laura [...] Und hübscher denn je!“ (P3, 297) – oder Erwachsene gleich Kindern lobt und beschenkt. Pippi tritt sowohl gegenüber Kindern (im Fall der prügelnden Jungen) als auch gegenüber Erwachsenen (man denke beispielsweise an Blomsterlund, der sein Pferd misshandelt) als moralische Instanz auf und sucht sich Kinder und Erwachsene gleichermaßen als Spielgefährten.

Auch in ihrem Denken zeigt sich Pippis transgressiver Charakter, überwindet sie doch gesellschaftlich gefestigte Ordnungsstrukturen, entwirft in ihren Phantasiegeschichten Alternativszenarien zum Gewohnten und entlarvt so den Konstruktcharakter gesellschaftlicher Normen: Wieso ist es normal, vorwärts zu gehen? Wieso kann man am eigenen Geburtstag nicht auch andere beschenken? Diese offene, fragende Haltung frei von erzieherischen Normen ist nicht zuletzt in Bezug auf überkommene Genderrollenbilder von zentraler Bedeutung. Pippi invertiert traditionelle weibliche Gendernormen und hält dazu an, Ordnungen nicht einfach unhinterfragt hinzunehmen. Als ein Mädchen auf der Suche nach ihrem Vater an Pippis Gartenzaun vorbeikommt, zeigt sie sich entgegen ihrer sonstigen Art nicht hilfsbereit, sondern erzählt dem Mädchen Phantasiegeschichten und erteilt ihm so eine Lektion: „Du musst doch merken, dass das gelogen ist. Du darfst dir doch nicht alles Mögliche von den Leuten einreden lassen!“ (P1, 63)

Gar nicht zu Pippis progressiv angelegter, das binäre Genderrollenmodell invertierender Figur scheint es jedoch zu passen, dass sie Tommy und Annika wiederholt genderspezifische Geschenke macht: Annika erhält von Pippi stets dekorative, schmückende Dinge – ein „Kästchen, dessen Deckel mit rosa Muscheln besetzt war“ und einen Ring (P1, 22), eine Korallenkette (P1, 33), eine Schmetterlingsbrosche (P1, 137) und einen „hübsche[n] Sonnenschirm“ (P3, 388) –, während Tommy Dinge mit praktischerem Nutzen erhält – ein Notizbuch (P1, 33), eine Pfeife (P1, 137), einen Dolch (P1, 22) und einen Farbkasten (P3, 388); zum Spielen bekommt Annika ein Puppenservice und Tommy einen Jeep (P3, 388). Man kann diese Geschenkwahl, die binäre Genderstereotype reproduziert, als Abschwächung des progressiven Potenzials der Figur Pippis deuten – es muss jedoch berücksichtigt werden, dass Pippi den Geschwistern eine Freude machen will und, da diese die traditionellen Genderstereotype verkörpern, ihre Geschenke entsprechend auswählt. Als Tommy und Annika mit Pippi einen Spielzeugladen besuchen, entscheidet sich Annika bezeichnenderweise für eine „wunderbare Puppe mit blonden Locken und einem rosaseidenen Kleid“ – ein Abbild ihrer selbst – und Tommy für ein Luftgewehr und eine Dampfmaschine (P2, 169).

Pippi, in ihrem Zugleich von feiner Dame und Seeräuber, würde sich, so lässt sich vermuten, sowohl über eine Korallenkette als auch über einen Dolch freuen.

3 Fazit

Wie gezeigt wurde, stellt *Pippi Langstrumpf* einen „Normen- und Konventionsbruch in vielerlei Hinsicht“ (Surmatz 2005, 86) dar. Die Bücher um das stärkste Mädchen der Welt, das nach dem Lustprinzip lebt, widersetzen sich zur Zeit ihres Erscheinens der herrschenden pädagogischen Didaxe sowie tradierten Gendermustern der Kinder- und Jugendliteratur. Die Figur Pippi bricht innerhalb der diegetischen Welt gesellschaftliche Konventionen und das Buch *Pippi Langstrumpf* stellt selbst einen Normenbruch innerhalb der Literatur der Nachkriegsgesellschaft dar. Es überschreitet Gattungsgrenzen, indem es märchenhafte¹⁶ und phantastische Elemente mit Nonsenselementen verknüpft und sowohl an das Genre des Lausbubenromans als auch – inversiv – an jenes des traditionellen Mädchenbuches anknüpft (Kümmerling-Meibauer 2004, 629; Nix 2002, 258). Somit kann im Hinblick auf *Pippi Langstrumpf* von einer doppelten Transgression gesprochen werden: Zu der Transgression hinsichtlich der kinderliterarischen Gattungen tritt die Konzeption Pippis als transgressive Figur, die aus dem Rahmen tradierter Ordnungen ausbricht. Als weibliche Heldin negiert und invertiert sie Maßgaben, die in traditioneller Mädchenliteratur seit der Aufklärung an weibliche Leserinnen herangetragen werden. Vor der Kontrastfolie der binären Geschlechtscharaktere, verkörpert durch Tommy und Annika, hebt sich die transgressive Figurenkonzeption der Protagonistin besonders deutlich ab – in Bezug auf Pippi greifen traditionelle Rollenstereotype nicht. Als mutiges, selbstbestimmtes, kreatives Mädchen wird Pippi zum Vorbild sowohl Tommys als auch Annikas und steht für genderübergreifende Werte wie Phantasie, Hilfsbereitschaft, kritisches Denken und moralisches Handeln. Obgleich bereits 75 Jahre alt, hat Pippi keineswegs an Aktualität verloren. Angesichts der zu beobachtenden Rückkehr zu tradierten Gendervorstellungen in populären Werken der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur¹⁷ wohnt der normüberschreitenden und nunmehr ikonischen Figur Pippis noch immer subversives Potenzial inne.

¹⁶ Zur Betrachtung Pippis in der Tradition des fremden Kindes der romantischen Kunstmärchen vgl. Surmatz 2005, 83; Nix 2002, 232–234 und 256 sowie Kümmerling-Meibauer 1997, 3–9.

¹⁷ Vgl. hierzu die Beiträge von Sarah Ruppe und Henriette Hoppe.

Literatur

1 Primärliteratur

- Campe, Joachim Heinrich. *Vaeterlicher Rath für meine Tochter*. Berlin: Edition Holzinger, 2016 [1789].
- Kästner, Erich. *Emil und die Detektive. Ein Roman für Kinder*. Hamburg: Dressler, 1995 [1928].
- Lindgren, Astrid. *Pippi Langstrumpf*. Einmalige Jubiläumsedition zum 100. Geburtstag von Astrid Lindgren. Bd. 1–3. Aus dem Schwedischen übersetzt von Cäcilie Heinig. Hamburg: Oetinger, 2007 [1945, 1946, 1948].
- Rhoden, Emmy von. *Der Trotzkopf*. Berlin u. a.: Ueberreuter, 2011 [1885].

2 Sekundärliteratur

- Bamberger, Richard. „Astrid Lindgren und das neue Kinderbuch“. *Gibt uns Bücher, gibt uns Flügel. Almanach 1967*. Hg. P. J. Schindler. Hamburg: Oetinger, 1967, 23–38.
- Freund, Winfried. „Astrid Lindgren: ‚Pippi Langstrumpf‘ – Das Mädchenbuch im Zerrspiegel“. *Das zeitgenössische Kinder- und Jugendbuch*. Hg. Ders. Paderborn: Schöningh, 1982, 30–40.
- Haager, Julia Sophie. „Was macht Pippi Langstrumpf zum Klassiker?“. *BR-Online. Televizion*. 28. Februar 2015. https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/televizion/28_2015-2/Haager-Was_macht_Pippi_Langstrumpf_zum_Klassiker.pdf (25. November 2020).
- Kaminski, Winfried. „Neubeginn, Restauration und antiautoritärer Aufbruch“. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. Reiner Wild. Stuttgart u. a.: Metzler, 2002, 299–327.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. „Geschlecht und Charakter in der Kinderliteratur“. *Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg* 2 (1997), 1–10. https://www.ph-heidelberg.de/fileadmin/user_upload/deutsch/Lesezentrum_Archiv/Hefte_01-05/kuemerling.pdf (24. November 2020).
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. „Pippi Långstrump“. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Bd. 2. Hg. Dies. Stuttgart u. a.: Metzler, 2004, 628–632.
- Landquist, John. „Schlecht und preisgekrönt. Eine Reflexion über gute und schlechte Kinderbücher“ [Orig.: *Aftonbladet*, 18. August 1946]. *Astrid Lindgren. Zum Donnerdrummel! Ein Werkporträt*. Hg. Astrid Surmatz/Paul Berf. Hamburg: Oetinger, 2002, 181–185.
- Müller, Sonja. „Astrid Lindgren im Spiegel der deutschen Literaturpädagogik der späten 1950er und 1960er Jahre. Von Anna Krüger bis Malte Dahrendorf“. *Astrid Lindgren – Werk und Wirkung. Internationale und interkulturelle Aspekte*. Hg. Svenja Blume/Bettina Kümmerling-Meibauer/Angelika Nix. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2009, 253–270.
- Nix, Angelika. *Das Kind des Jahrhunderts im Jahrhundert des Kindes. Zur Entstehung der phantastischen Erzählung in der schwedischen Kinderliteratur*. Freiburg/Br.: Rombach, 2002.
- Pietzcker, Carl. „Ausbruch aus dem Ghetto des Mädchenbuchs. Astrid Lindgrens ‚Pippi Langstrumpf‘“. *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens*. Hg. Ina Brückel/Dörte Fuchs/Rita Morrien/Margarete Sander. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, 273–293. <https://freidok.uni-freiburg.de/data/3478> (13. Oktober 2020).
- Schönfeldt, Sybil Gräfin. *Astrid Lindgren*. Überarb. Neuausgabe. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2007 [1987].
- Siemsen, Anna. „Jugendbücher, eine Aufgabe der neuen Erziehung“. *Schola. Monatsschrift für Erziehung und Bildung* 2.5 (1947), 296–299.

- Surmatz, Astrid. „Von ‚Ur-Pippi‘ zu Pippi“. *Astrid Lindgren. Zum Donnerdrummel! Ein Werkporträt*. Hg. Dies./Paul Berf. Hamburg: Oetinger, 2002, 67–109. [= Surmatz 2002a]
- Surmatz, Astrid/Paul Berf (Hg.). „Wir lehnen dieses berühmte Pippibuch entschieden ab...“. Frühe Reaktionen auf *Pippi Langstrumpf* aus dem deutschsprachigen Raum“. *Astrid Lindgren. Zum Donnerdrummel! Ein Werkporträt*. Hamburg: Oetinger, 2002, 186–188. [= Surmatz 2002b]
- Surmatz, Astrid/Paul Berf. *Pippi Långstrump als Paradigma. Die deutsche Rezeption Astrid Lindgrens und ihr internationaler Kontext*. Tübingen u. a.: Francke, 2005.
- Urwin, Jack. *Boys Don't Cry. Identität, Gefühl und Männlichkeit*. Aus dem Englischen übersetzt von Elvira Willems. Hamburg: Nautilus, 2017 [2016].
- Zamolska, Anna. „Lindgren, Astrid“. *KinderundJugendmedien.de*. Zuletzt aktualisiert am 13. April 2019. <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/autoren/947-lindgren-astrid> (24. November 2020).

