



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Heidi:  
Bilder und Entwicklung  
1880/81 und 2015“

verfasst von / submitted by

Edith Maria Huemer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

R 190 591 333 A

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Werkerziehung UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Assoz.-Prof.<sup>in</sup> Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Anna Babka



# Inhalt

|                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. <i>Heidi</i> und die gläserne Decke des Bildungsromans.....</b>        | <b>3</b>   |
| <b>2. Bildnisse von Unschuld und Hysterie .....</b>                          | <b>14</b>  |
| <b>2.1. Unschuld festhalten .....</b>                                        | <b>26</b>  |
| <b>2.2. Transmediale Phänomene im Dispositiv .....</b>                       | <b>34</b>  |
| <b>2.3. Zwischen feministischem Sieg und Backlash.....</b>                   | <b>37</b>  |
| <b>3. <i>Heidi</i>-Medien im Sexualitätsdispositiv .....</b>                 | <b>44</b>  |
| <b>3.1. Sequenzvergleich – Natürlich nackt auf die Alm .....</b>             | <b>44</b>  |
| 3.1.1. Inszenierung des Striptease .....                                     | 49         |
| 3.1.2. Narrative Funktionen der Dresscodes .....                             | 52         |
| <b>3.2. Figurenvergleich.....</b>                                            | <b>60</b>  |
| 3.2.1. Weibliche Vorbilder .....                                             | 61         |
| 3.2.2. Figurenkonstellation im medizinischen Diskurs .....                   | 69         |
| 3.2.3. Geissengeneral und Märchenprinzessin .....                            | 78         |
| <b>3.3. Erzählvergleich – Einfühlung, Belehrung, Direktadressierung.....</b> | <b>83</b>  |
| 3.3.1. Imitation kindlicher Wahrnehmung .....                                | 83         |
| 3.3.2. Dominante Deutung mit seriellen Mitteln.....                          | 86         |
| 3.3.3. Perspektiven auf das Kind.....                                        | 89         |
| <b>4. Conclusio.....</b>                                                     | <b>94</b>  |
| <b>5. Literaturverzeichnis.....</b>                                          | <b>99</b>  |
| <b>6. Anhang .....</b>                                                       | <b>104</b> |
| <b>Abstract.....</b>                                                         | <b>104</b> |



# 1. *Heidi* und die gläserne Decke des Bildungsromans

*Heidi* kennen viele – ob Kindergartenkind oder Großeltern, ob in Japan, in der Türkei oder im Alpenraum. Wie nur wenige andere Stoffe schaffte es die Erzählung von Johanna SPYRI, über Jahrzehnte und sogar Jahrhunderte hinweg tradiert zu werden. Zunächst als ein gedrucktes Buch erschienen, gab es bald eine Stummfilmversion, es folgten Serienadaptionen, Bilderbücher und andere Erzählformate, jeweils unter den medialen Bedingungen und gesellschaftlichen Umständen ihrer Zeit. Die aktuellsten Adaptionen, ein Film und eine Serie, stammen aus dem Jahr 2015.

„Eine Geschichte für Kinder und auch für solche, welche die Kinder lieb haben“<sup>1</sup>, so lautet die Widmung der Autorin SPYRI in ihren beiden *Heidi*-Bänden. Mit diesem Signum, gar Leitmotiv,<sup>2</sup> versieht die Autorin zwölf ihrer 31 Bücher und damit auch die beiden *Heidi*-Bände: *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880) und *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (1881). Das Signum stellt damit bereits einen ersten Interpretationshinweis dar. Ein zweiter Hinweis für die Interpretation befindet sich im Titel des ersten *Heidi*-Bands *Heidis Lehr- und Wanderjahre*, nämlich eine Referenz auf Johann Wolfgang von Goethes idealtypischen Bildungsromane *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. SPYRI verweist auf den Bildungsroman schlechthin und so kann dies folglich auch als Programmatik von *Heidi* interpretiert werden. Wie die Erzählung dieses Versprechen einlöst und inwiefern Heidi eine Entwicklung macht, diese Frage eröffnet SPYRI mit ihrer Titelgebung: Auf welche Art und Weise funktioniert *Heidi* wie ein Bildungsroman für „Kinder und auch für solche, welche die Kinder lieb haben“? Und wie konfigurieren die aktuellsten *Heidi*-Adaptionen aus dem Jahr 2015, ein Film und eine Serie, die Entwicklungsmöglichkeiten der Protagonistin im Vergleich dazu? Dies untersucht die vorliegende Arbeit.

Didaktische Absichten werden der Autorin SPYRI in der Forschungsliteratur mehrfach unterstellt und auch nachgewiesen. So sind für Ingrid und Klaus DODERER die realistischen Naturschilderungen in *Heidi* zwar bemerkenswert, haben aber darüber hinaus keine literarische Funktion: Die Naturschilderung würden bloß eine Kulisse für SPYRIS Erziehungsabsichten

---

<sup>1</sup> Spyri, Johanna (1880): *Heidi's Lehr- und Wanderjahre*, Gotha: Friedrich Andreas Perthes.

Sowie: Spyri, Johanna (1881): *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, Gotha: Friedrich Andreas Perthes.

<sup>2</sup> Vgl. Härle, Gerhard (1999): Die Alm als pädagogische Provinz – oder: Versuch über Johanna Spyris *Heidi*, in: Bernhard Rank (Hrsg.): *Erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher: Was macht Lust auf Lesen?*, Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, S. 64.

bilden.<sup>3</sup> DODERER/DODERER geht es um eine Bewertung des Doppelromans hinsichtlich seiner Eignung für die „heutige Jugend.“<sup>4</sup> Dabei kommen sie zu einer sehr kritischen Einschätzung bezüglich der „zweifelhaften Wertvorstellungen und Lebensmaximen“<sup>5</sup>, auf denen die Existenz der Protagonistin Heidi beruhe. Eine solche Bewertung ist nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, die hingegen die neuesten *Heidi*-Adaptionen als popkulturelle Texte weniger unter moralisch-pädagogischen, sondern hinsichtlich ihrer jeweiligen medial-ästhetischen Strategien im Kontext der Entwicklungsmöglichkeiten eines Mädchens befragt.

Einen anderen Blick wirft Heidy MÜLLER auf die „literaturgeschichtlichen Koordinaten“ des vermeintlichen Bildungsromans *Heidi* und arbeitet heraus, auf welche zeitgenössischen pädagogischen Schriften sich die Autorin stützt. Es handle sich um ein „Konglomerat pädagogischer Auffassungen, die im achtzehnten Jahrhundert begründet wurden und im neunzehnten (wie auch im zwanzigsten) Jahrhundert grosse Breitenwirkung entfalteten.“<sup>6</sup> Versatzstücke aus den pädagogischen Schriften von Johann Heinrich PESTALOZZI, Jean-Jacques ROUSSEAU'S *Émile ou de l'éducation* und Johann Wolfgang von GOETHE'S *Wilhelm Meister*-Romanen findet MÜLLER in *Heidi* wieder. Parallelen zwischen *Heidi* und *Wilhelm Meister* können in ihrem ideellen Fundament gezogen werden:

in der Naturverherrlichung im Gefolge Rousseaus, im Interesse an pädagogischen Experimenten, im Bildungsoptimismus der Aufklärungszeit, im Streben nach harmonischer Verbindung von Kultur und Natur [...] und im Vertrauen darauf, dass selbst verfehlte Schritte und Irrwege zu einem guten Ziel führen.<sup>7</sup>

GOETHE ist dabei aber wesentlich säkularer, im Kontrast dazu ist SPYRIS Weltbild von ihrem pietistischen Glauben geprägt, so MÜLLER. Welche weiteren Einflüsse und Versatzstücke aus pädagogischen Lehren des 19. Jahrhunderts und Goethes Bildungsroman greift SPYRI sonst noch auf? Welche Ideen aus Bildungstheorien und Literaturgeschichte finden sich in *Heidi* wieder?

---

<sup>3</sup> Vgl. Doderer, Klaus/Doderer, Ingrid (1986): Johanna Spyris ›Heidi‹. Fragwürdige Tugendwelt in verklärter Wirklichkeit, in: Jörg Becker (Hrsg.): *Die Diskussion um das Jugendbuch: Ein forschungsgeschichtlicher Überblick von 1890 bis heute*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 221.

<sup>4</sup> im Jahr 1969, Anm. EH

<sup>5</sup> Doderer/Doderer (1986), S. 223.

<sup>6</sup> Müller, Heidy M. (1989): Pädagogik in Johanna Spyris Heidi-Büchern. Literaturgeschichtliche Koordinaten eines «Bildungsromans», in: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 69, 11, S. 929.

<sup>7</sup> Müller (1989), S. 922.

Im ersten Abschnitt der *Heidi*-Erzählung von SPYRI, der von Heidis erstem Aufenthalt bei ihrem Großvater auf der Alp handelt, ist Heidi „das Objekt einer Erziehung, die auf pädagogischen Idealvorstellungen Jean-Jacques Rousseaus basiert,“<sup>8</sup> so MÜLLER: Die Übereinstimmungen liegen dabei in der Naturverbundenheit, der Abwesenheit von vermeintlich künstlichen äußeren Einflüssen wie etwa Büchern oder Religion sowie der vielen Erlebnisse und Herzenswärme. Im weiteren Handlungsverlauf des Doppelromans, während ihrer Zeit bei Familie Sesemann in Frankfurt, soll Heidi nun aber doch mit einer gewissen schulischen Bildung, die ihr der Großvater auf der Alm noch verwehrt hat, in Berührung kommen und etwa lesen lernen. Die militärisch anmutenden Versuche des Hauslehrers scheitern jedoch, Heidi lernt nicht zu lesen und ist auch vom Nutzen dieser Fähigkeit nicht überzeugt. Die späteren Bemühungen der Großmutter Sesemann fruchten dann doch – sie folgen pädagogischen Prinzipien von PESTALOZZI. Im Zentrum stehen dabei die vermeintlichen Naturanlagen des Kindes, die sorgsam und gezielt gelenkt und geformt werden sollen:<sup>9</sup>

„Heidi“, sagte nun die Großmama, „jetzt will ich dir etwas sagen: Du hast noch nie lesen gelernt, weil du deinem Peter geglaubt hast; nun aber sollst du mir glauben, und ich sage dir fest und sicher, daß du in kurzer Zeit lesen kannst wie eine große Menge von Kindern, die geartet sind wie du und nicht wie der Peter. Und nun mußt du wissen, was nachher kommt, wenn du dann lesen kannst – du hast den Hirten gesehen auf der schönen grünen Weide –, sobald du nun lesen kannst, bekommst du das Buch, da kannst du seine ganze Geschichte vernehmen, ganz so, als ob sie dir jemand erzählte, alles, was er macht mit seinen Schafen und Ziegen und was ihm für merkwürdige Dinge begegnen. Das möchtest du schon wissen, Heidi, nicht?“ Heidi hatte mit gespannter Aufmerksamkeit zugehört, und mit leuchtenden Augen sagte es jetzt, tief Atem holend: „O, wenn ich nur schon lesen könnte!“<sup>10</sup>

Auf körperliche Ertüchtigung legt Großmutter Sesemann in Frankfurt – im Gegensatz zu PESTALOZZI – keinen Wert. Auch weicht SPYRI von der Lehre ROUSSEAU in mehreren Punkten deutlich ab. So lernt Heidi in Frankfurt von Großmutter Sesemann das Beten und auch eine gewisse pietistische Glaubenslehre, solche Einflüsse sieht ROUSSEAU für seinen Jüngling widerum erst ab dem 18. Lebensjahr vor.<sup>11</sup> Und in einem weiteren grundlegenden Punkt widerläuft Spyris pädagogische Intention deutlich der rousseau'schen Erziehungslehre. Zwischen der geistigen Beschränktheit des Ziegenhirten Peter und der lebhaften Intelligenz und

---

<sup>8</sup> Müller (1989), S. 924.

<sup>9</sup> Vgl. Müller (1989), S. 927.

<sup>10</sup> Spyri (1881), S. 157–158.

<sup>11</sup> Vgl. Müller (1989), S. 927.

Wissbegierigkeit der einige Jahre jüngeren Heidi entsteht ein starker Kontrast.<sup>12</sup> MÜLLER zufolge weicht Spyri damit markant von Rousseaus Konzeption der Geschlechtscharaktere und dessen Zielsetzungen der Mädchenerziehung ab. Sie macht mit Heidi ein Mädchen zur Heldin eines – vermeintlichen – Bildungsromans. Damit setzt sie sich deutlich über Rousseaus beschränkte Vorstellungen von Mädchenerziehung hinweg.

Wie eingangs bereits erwähnt, verweist SPYRI mit der Titelgebung „Lehr –und Wanderjahre“ des ersten *Heidi*-Bands auf *Wilhelm Meister* als Idealtypus des deutschsprachigen Bildungsromans im 19. Jahrhundert und darüber hinaus. Solche Referenzen auf Johann Wolfgang von GOETHE und dessen Romantitel haben eine literaturgeschichtliche Tradition. Ein ebenfalls sehr erfolgreicher Jugendroman erscheint 1863, konzipiert für ein speziell weibliches Publikum: Clementine HELM setzt mit *Backfischchens Leiden und Freuden* einen Verweis auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*.<sup>13</sup> In eine Tradition einer trivialisierenden und banalisierenden Goethe-Rezeption lässt SPYRI sich mit ihrem programmatischen Vorsatz „mit Heidi selbst so etwas wie einen Bildungs- oder Entwicklungsroman für Kinder zu schreiben“<sup>14</sup>, einreihen.

Als Protagonisten von Bildungsromanen sind zumeist männliche Figuren bekannt. Inwiefern macht Spyri hier einen Versuch, die gläserne Decke des Bildungsromans zu durchbrechen und einen Roman über Bildung und damit einhergehend die Emanzipation eines Mädchens zu schreiben? Um das einordnen zu können, muss Heidis Entwicklung genauer betrachtet werden: In welcher Art und Weise dienen *Heidis Lehr- und Wanderjahre* der Selbsterfahrung, zu welcher Erkenntnis führen sie?

Zeichnen wir also Heidis Bildungsverlauf überblicksmäßig einmal kurz nach. Das Waisenkind Heidi kommt als etwa Fünfjährige, begleitet bzw. geführt von ihrer Tante Dete, die sich bisher um sie gekümmert hat, in die Obhut ihres Großvaters auf die Alm. Dort ist sie mit keinerlei formaler Bildung konfrontiert, der Großvater verhindert sogar Heidis Schulbesuch. Nachdem Heidi drei Jahre unter der Fürsorge ihres Großvaters auf der Alm verbracht hat, will ihre Tante Dete sie mit nach Frankfurt nehmen, wo sie selbst eine Anstellung hat. Dort soll Heidi dem gehbehinderten Kind Klara Gesellschaft leisten und auch Unterricht erhalten. Der Unterricht des Hauslehrers in Frankfurt bewirkt bei Heidi aber keinen Lernprozess. Später gelingt es der Großmutter Sesemann, Heidi das Lesen, Beten und Nähen beizubringen. Zurück

---

<sup>12</sup> Vgl. Müller (1989), S. 925.

<sup>13</sup> Vgl. Müller (1989), S. 922.

<sup>14</sup> Härle (1999), S. 64.

auf der Alm, ist es Heidi, die eine belehrende Rolle einnimmt. Sie gibt den verschiedenen Romanfiguren religiöse Unterweisungen und versucht Peter das Lesen zu lehren – mit disziplinierenden Methoden und restriktiven Maßnahmen.

Gerhard HÄRLE vergleicht *Heidi* mit *Wilhelm Meister*: Wilhelm Meister initiiert seine Lehrjahre selbst, in dem er sich von der väterlichen Welt abkehrt und auf Wanderung begibt. Heidi hingegen wird gegen ihren Willen nach Frankfurt geschickt – ausgerechnet in die Goethe-Stadt.<sup>15</sup> Während die Bildungsmotivation bei *Wilhelm Meister* also intrinsisch ist, wird Heidi genötigt. Weil ihr Großvater ihr die Schulbildung verweigert, so suggeriert die Oberflächenstruktur des Textes, müsse Heidi nach Frankfurt. Dementsprechend wäre es für sie unerlässlich, das Leid des Heimwehs in Frankfurt zu erleben und die Erfahrung der Fremde zu machen, um sich zu entwickeln.

In der Tiefenstruktur des Textes entdeckt HÄRLE hingegen das Scheitern dieser Option auf Bildung – nämlich eine Entfremdung.<sup>16</sup> Der Aufenthalt in Frankfurt führe nicht dazu, dass Heidi sich findet. Heidi verliert sich und damit ihre Identität in Frankfurt. Hierbei handelt es sich aber nicht um einen produktiven Misserfolg innerhalb eines Bildungskontextes, der im weiteren Verlauf zu einem Erfolg führt und innerhalb eines Lernprozesses stattfindet. Hinweise auf das intellektuelle Wachstum von Heidi fehlen, ihr Verhalten und ihre Äußerungen bleiben vor und nach dem Aufenthalt gleich kindlich, gar naiv.<sup>17</sup> Damit widerspricht die Figur Heidi dem „Ethos der Bildung zu gesellschaftlicher Teilhabe“, so Bettina HURRELMANN.<sup>18</sup> Heidi finde ihr Vorbild nicht im Protagonisten des *Wilhelm Meister*, sondern in einer anderen Figur, die bei Goethe ausscheiden und daher sterben müsse, weil sie dem Bildungsideal widerspricht: Mignon. Beide Kinder seien „Sehnsuchtsgestalten“<sup>19</sup>: Während Mignon sich nach ihrem Herkunftsland Italien sehnt, hat Heidi Heimweh nach der Alm. Welche weiteren Parallelen zwischen Heidi und Mignon sind noch auffällig? In Mignon, dem „romantisch-poetischen Wesen, das zugrunde gehen muß, damit der Held des klassischen Bildungsromans seinen Weg findet“<sup>20</sup>, zeigt sich das Vorbild für Heidi, so HURRELMANN: „Sie gehört zu niemandem, sieht fremdartig aus, lernt nur mühsam Lesen und Schreiben, ist ständig in Bewegung, klettert und springt, ist weder Knabe noch Mädchen, sondern von androgynem Charakter –

---

<sup>15</sup> Vgl. Härle (1999), S. 74.

<sup>16</sup> Vgl. Härle (1999), S. 74.

<sup>17</sup> Vgl. Härle (1999), S. 79.

<sup>18</sup> Hurrelmann, Bettina (1997): Mignons erlöste Schwester. Johanna Spyris ›Heidi‹, in: Bettina Hurrelmann (Hrsg.): *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 209.

<sup>19</sup> Hurrelmann (1997), S. 210.

<sup>20</sup> Hurrelmann (1997), S. 209.

und sie hat erschreckende Anfälle.“<sup>21</sup> HURRELMANN charakterisiert hier Mignon, deren Merkmale auch auf Heidi zutreffen. Beide Figuren weichen damit vom idealen Mädchenbild ihrer Zeit ab. Elisabeth ABGOTTSPON gleicht das Mädchenbild in *Heidi* mit der Ratgeberliteratur seiner Entstehungszeit ab und kommt zum Schluss, dass Heidi zwar bürgerliche Tugenden und vermeintlich typisch weibliche Wesenszüge besitzt, dass sich aber auch vermeintlich männliche Charakterzüge in der Beschreibung von Heidi wiederfinden. Heidi verhalte sich nicht immer gemäß der weiblichen bzw. bürgerlichen Verhaltensregeln. Diese Verhaltensweisen passen nicht zur Vorstellung einer „zurückhaltenden weiblichen Bescheidenheit“, sie könnten sogar als „Vorformen von Hysterie“ interpretiert werden, die sich in Heidis Anfällen bemerkbar machen.<sup>22</sup> HURRELMANN erkennt in Mignons Vater, dem Harfner, Heidis Großvater Öhi wieder. Der familiäre Hintergrund der Mignon stellt sich folgendermaßen dar: Ihre Eltern waren Geschwister, wussten aber über ihre Verwandtschaftsbeziehung nicht Bescheid. Nachdem sie getrennt wurden und beide in den Wahnsinn verfielen, starb Mignons Mutter. Mignons Vater, der Harfner, flüchtete – vermutlich nach Graubünden. In SPYRIS Graubünden finden sich nun also Spuren von Mignon wieder. In *Heidi* ist es jedoch nicht die Vater-, sondern die Großvaterfigur, die Schuld auf sich geladen hatte. Der Öhi sei, so erzählt man sich im Dorf, „unter das Militär gegangen nach Neapel“<sup>23</sup> und habe dort jemanden im Raufhandel erschlagen.

In SPYRIS Erzählung sind die Eltern ausgespart – „wie überhaupt alle Bezüge auf Geschlechtliches“, so HURRELMANN, die der Autorin gar eine „Angst vor Sexualität“ unterstellt.<sup>24</sup> In *Heidi* verkörpern nun sowohl der Großvater, der Doktor und auch Herr Sesemann Facetten eines „asexuellen idealisierten Vaters“<sup>25</sup>: „Der Inzest, der bei Goethe die Figuren Mignons und des Harfners als ein Fluch verbindet und überschattet, ist bei Spyri peinlich getilgt.“<sup>26</sup> Heidi als elternlos, als Waise darzustellen, ist das eindeutigste Indiz dafür, dass Spyri jedes Anzeichen von Sexualität eliminiert.

Heidi und Mignon ereilt nicht dasselbe Schicksal: Als Mignon ihrem Kindsein entwächst, muss sie der Logik des Textes nach sterben. Mignon überlebt die Erzählung nicht, ihr Tod ist

---

<sup>21</sup> Hurrelmann (1997), S. 209.

<sup>22</sup> Abgottsporn, Elisabeth (2002): *Heidi auf dem Weg in die Westschweiz: Vom Wildfang zum anständigen Mädchen*. Lizentiatsarbeit, Zürich, S. 275.

<sup>23</sup> Spyri (1880), S. 8.

<sup>24</sup> Hurrelmann (1997), S. 210.

<sup>25</sup> Hurrelmann (1997), S. 210.

<sup>26</sup> Hurrelmann (1997), S. 210.

konstitutiv für den Handlungsverlauf und die Sinnstiftung innerhalb der *Wilhelm Meister*-Romane. Die Figuren Mignon und Heidi unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Sexualität, so HURRELMANN: Mignon müsse sterben, weil das auf sie gerichtete Begehren nicht ausgelebt werden kann und darf. Heidi hingegen darf zurück auf die Alm. Doch auch Heidi darf der Logik der Romane gemäß nicht erwachsen werden. Sie entzieht sich einer Weiterentwicklung. Vergleicht man Heidi mit dem titelgebenden Bildungsroman, wird augenscheinlich, wie die romantischen Anteile der Erzählung entschärft und domestiziert werden, so HURRELMANN: „Aber trotz symbolischer »Ermäßigung«, Entsexualisierung und religiöser Beschwichtigung“<sup>27</sup> dürfe auch ein wunderbares Kind wie Heidi nicht erwachsen werden. Deswegen unterläuft Heidi die Bildungserfahrung, die ein klassischer Bildungsroman vorsehen würde.

Während HURRELMANN hier einen Unterschied zwischen den Figuren Mignon und Heidi festmacht, verweist HÄRLE auf deren fundamentale Gemeinsamkeit in ihrer Bereitschaft zur Aufopferung: Heidi willige ebenso wie Mignon ein, sich als Opferfigur hinzugeben und nimmt im weiteren Verlauf ihres Lebens eine dienende Rolle ein.<sup>28</sup> Und noch in einem weiteren Punkt entgegnet HÄRLE HURRELMANN: Heidi lerne nicht nichts. Dem Roman liegt ein „mädchenspezifisches“ Bildungskonzept zugrunde.<sup>29</sup> Spyri greift zurück auf „vorklassische Muster, auf die Idee des natürlichen Kindes, wie es bei Rousseau anzutreffen ist, und auf die Idee der ‚Herzensbildung‘, die der Empfindsamkeit entstammt.“<sup>30</sup> Heidi lernt im Doppelroman zwar Lesen, aber nicht Schreiben, sie erwirbt also rezeptive, aber keine produktiven Fähigkeiten, dies reduziert oder verhindert gar Handlungsfähigkeit. HÄRLE beobachtet bei Spyri einen „Vorbehalt gegen ein aktives und emanzipiertes Frauenleben“<sup>31</sup>, auch wenn dies in einem Widerspruch zu ihrem eigenen Wirken stehe. Was Heidi schlussendlich dennoch lerne, das sei „die Funktionalisierung von Kindern, insbesondere von Mädchen.“<sup>32</sup> Diese Funktionalisierung macht sich in vielen Sequenzen des Romans bemerkbar. Obwohl Heidi in aktuellen Adaptionen des Stoffs für Film und Fernsehen sehr wohl auch produktive literale Fähigkeiten erwirbt, spielt auch 2015 Funktionalisierung immer noch eine Rolle, wie ich zeigen werde. *Heidis Lehr- und Wanderjahre* beginnt gleich mit einer Funktionalisierung. Nicht ihrer Bildung oder Entwicklung wegen kommt Heidi nach Frankfurt, sondern sie soll dort in erster Li-

---

<sup>27</sup> Hurrelmann (1997), S. 211.

<sup>28</sup> Vgl. Härle (1999), S. 83.

<sup>29</sup> Vgl. Härle (1999), S. 72.

<sup>30</sup> Härle (1999), S. 69.

<sup>31</sup> Härle (1999), S. 72.

<sup>32</sup> Härle (1999), S. 80.

nie eine Gespielin für das kranke Mädchen Klara sein. Durch die ihr als Schweizerkind zugeschriebenen Qualitäten als ‚edle Wilde‘ – als natürlich und unschuldig – soll sie einen ‚guten Einfluss‘ auf ihre kränkliche Spielgefährtin ausüben:

»Wir hatten ja beschlossen, wie Sie wissen, Herr Sesemann, eine Gespielin für Klara ins Haus zu nehmen, und da ich ja weiß, wie sehr Sie darauf halten, dass nur Gutes und Edles Ihre Tochter umgebe, hatte ich meinen Sinn auf ein junges Schweizermädchen gerichtet, indem ich hoffte, eines jener Wesen bei uns eintreten zu sehen, von denen ich schon so oft gelesen, welche, der reinen Bergluft entsprossen, sozusagen, ohne die Erde zu berühren, durch das Leben gehen.«<sup>33</sup>

In weiterer Folge entwickelt Heidi sich zu einem Medium Gottes. Auch hier lässt sich von einer Funktionalisierung sprechen, wenn etwa der Großvater durch Heidi wieder zu Gott und zur Dorfgemeinschaft findet. Viele Stellen der beiden Romanbände betonen die außerordentlichen Qualitäten von Heidi als Haushälterin. Auch hier liegt eine Funktionalisierung in einer sehr pragmatischen Angelegenheit vor. Ebenfalls pragmatisch mutet der Vorschlag des Arztes an, Heidi zu adoptieren, damit sie später für ihn sorgen könne. Bei dieser Adoption geht es nur vordergründig um das Wohlergehen der Heidi, eine Hauptmotivation jedoch ist die Absicherung des Arztes, der Heidi als künftige Pflegerin für sich reservieren will:

»Mein lieber Freund«, sagte kürzlich der Herr Doktor, mit dem Öhi oben auf der Mauer stehend, »Sie müssen die Sache ansehen wie ich. Ich teile alle Freude an dem Kinde mit Ihnen, als wäre ich der nächste nach Ihnen, zu dem das Kind gehört; ich will aber auch alle Verpflichtungen teilen und nach bester Einsicht für das Kind sorgen. So habe ich auch meine Rechte an unserem Heidi und kann hoffen, daß es mich in meinen alten Tagen pflegt und um mich bleibt, was mein größter Wunsch ist. Das Heidi soll in alle Kindesrechte bei mir eintreten; so können wir es ohne Sorge zurücklassen, wenn wir einmal von ihm gehen müssen, Sie und ich.«<sup>34</sup>

Eine Funktionalisierung nicht innerhalb der Erzählung, sondern deren Konfiguration auf einer paratextlichen Ebene machen DODERER/DODERER aus. Sie unterstellen SPYRI die Absicht, „[d]ie Leistungen ihrer jungen Romanheldin nicht als autonome Handlungen erscheinen zu

---

<sup>33</sup> Spyri (1880), S. 142.

<sup>34</sup> Spyri (1881), S. 176–177.

lassen, vielmehr als gottgewollte Fügungen, zu deren Funktionieren der Mensch als Werkzeug dient.“<sup>35</sup> Spyri diene *Heidi* als Demonstrationsversuch, um Gottes wunderbare Handlungen zu schildern. Heidi wird als Protagonistin demnach nicht als Bildungsideal oder Entwicklungsfigur, sondern als Instrument oder gar Werkzeug der anderen Romanfiguren oder der Erzählerin interpretiert. Dies entspricht einem Konzept von spezifischer ‚Mädchenbildung‘. Dementsprechend wird Heidi wenig individualisiert gezeichnet, vielmehr als Typus oder gar Projektionsfläche dargestellt. Bei Heidi handle es sich um „keine voll individualisierte Figur.“<sup>36</sup> Spyri mag *Heidi* zwar als Bildungsroman ins Spiel bringen, dessen Typus entspricht die Handlung aber nicht. Im Gegenteil: Heidi, die Heldin des Romans, widersetzt sich der Bildungserfahrung im klassischen Sinn. Daher stellt sich die Frage, ob und warum es dennoch lohnt, das Motiv der Bildung weiterhin zu verfolgen.

Nun könnte man einwenden: Entwicklungsverweigerung ist kein unbekanntes Motiv in der Kinder- und Jugendliteratur, sondern sogar ein häufiges Charakteristikum.<sup>37</sup> Während Entwicklungsverweigerung im Kanon der Kinder- und Jugendliteratur jedoch häufig mit Fantasie begegnet wird, trifft die Entwicklungsverweigerung in *Heidi* auf die Funktionalisierung ihrer Figur. Als Figur stellt Heidi – wie auch Mignon – eine Projektionsfläche, ein Medium, dar.

1879 erschien SPYRIS erster *Heidi*-Roman. Mit einer Frau als Autorin und einem Mädchen als Protagonistin stellen sich die Fragen, unter welchen feministischen Vorzeichen Heidi entstand und inwiefern der Stoff feministisch interpretiert werden kann. Schon der Titel des Doppelromans – *Heidis Lehr- und Wanderjahre* und *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* – intendieren eine Lesart als Bildungsroman. Damit wären die *Heidi*-Romane einer Gattung zugehörig, die in der Literaturgeschichte vorrangig männlichen Protagonisten und auch männlichen Autoren vorbehalten ist bzw. war. Betrachtet man Heidi und ihre Entwicklung im Doppelroman genauer, ist eine Einordnung als Bildungsroman in Zweifel zu ziehen. Ebenso fragwürdig erscheint eine feministische Lesart. Vor dem Hintergrund einer heimatümlichen Alpenkulisse, die der lebensfeindlichen Stadt gegenübersteht, überwindet Heidi zwar viele Höhenmeter, aber nur wenige Rollenklischees.

---

<sup>35</sup> Doderer/Doderer (1986), S. 219.

<sup>36</sup> Hurrelmann (1997), S. 202.

<sup>37</sup> Vgl. Lexe, Heidi (2003): *Pippi, Pan und Potter: Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur* (=Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich), Wien: Edition Praesens.

2015 erscheinen im deutschsprachigen Raum zwei wichtige *Heidi*-Adaptionen – zuerst eine computeranimierte Serienauskopplung für den ZDF, kurz vor Jahresende dann ein Kinofilm von Alain Gsponer. Während der bekannte *Heidi*-Titelsong zur computeranimierten Serie von Andreas Gabalier gesungen wird, der für antifeministische Aussagen bekannt ist, interpretiert Filmkritikerin Sophie Charlotte RIEGER Heidi im Spielfilm aus 2015 als „queerfeministische Heldin.“<sup>38</sup> *Heidi* wird in der Serie von 2015, im Spielfilm von 2015 sowie im Doppelroman von 1880/81 jeweils anders inszeniert, mutet aber sowohl Ende des 19. Jahrhunderts als auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts frei und vermeintlich emanzipiert an. Die Erzählung von Spyri dreht sich aber im Kern um die Funktionalisierung eines Kindes. Wie gehen Film- und Fernsehadaptation mit dem limitierten Mädchenbild der literarischen Vorlage um? Dies wird in der vorliegenden Arbeit untersucht.

SPYRIS Erzählung ist von einem Widerspruch getragen, der sich aus seinem Freiheitsbestreben einerseits und aus einer spezifischen Vorstellung von Weiblichkeit andererseits speist. Die daraus resultierende Ambivalenz bildet den Kern der Erzählung. Folglich ist davon auszugehen, dass sich jede Adaption, die der literarischen Vorlage in den Grundzügen folgt, mit diesen Widersprüchen auseinandersetzen muss. Die vorliegende Arbeit untersucht, inwiefern die Adaptionen des *Heidi*-Stoffs 2015 das Konzept der kindlichen Unschuld und die Idealisierung von Natur und Natürlichkeit, die dem Doppelroman zugrunde liegen, aufgreifen, um mit diesen Vorstellungen beschränkte Entwicklungsmöglichkeiten von Mädchen und Frauen zu rechtfertigen. Dahinter liegt die Frage, was die Neuadaptionen über die Gültigkeit des in *Heidi* vermittelten Mädchenbilds aussagen.

An der Textoberfläche der beiden *Heidi*-Bände ist keine Rede von Sexualität, sie spielt aber in der Tiefenstruktur des Textes eine Rolle: Die limitierten Entwicklungsmöglichkeiten der sogenannten ‚Mädchenbildung‘ hängen, wie die vorliegende Arbeit zeigt, mit dem Thema Sexualität zusammen. Durch eine Pathologisierung weiblicher Sexualität werden Handlungs- und Entwicklungsmöglichkeiten von und für Mädchen und Frauen eingegrenzt und gerechtfertigt. Michel FOUCAULT beschreibt mit dem Sexualitätsdispositiv, wie Geschichtsschreibung und Weltbilder ausgehend von Sexualität ihre Wirkmächtigkeit entfalten sowie Wissen und Macht hervorbringen. Dabei kommen verschiedenen Medien wesentliche Bedeutung zu. Ausgehend von Foucaults Analyse des Sexualitätsdispositivs behandelt der erste Teil der vorliegenden Arbeit die Frage, wie die mit dem Sexualitätsdispositiv beschriebenen Vorstellungen

---

<sup>38</sup> Rieger, Sophie Charlotte (2015): Heidi - Eine queerfeministische Heldin, in: *Filmlöwin*, <http://filmlöwin.de/heidi-eine-queerfeministische-heldin/> [19.04.2018].

von kindlicher und weiblicher Sexualität in Medienprodukten des 21. Jahrhunderts Bedeutung entfalten. Der zweite Teil kontrastiert die drei *Heidi*-Versionen, mittels eines Sequenzvergleichs, eines Figurenvergleichs sowie eines Erzählvergleichs im Kontext des Sexualitätsdispositivs. Im Sequenzvergleich interessiert dabei eine Szene, in der mittels kindlicher Nacktheit die Idee von der Rückkehr zur Natur vermittelt werden soll. Der Figurenvergleich stellt die Rollen der weiblichen Vorbilder im Kontext des Hysterie-Diskurses und die Rollen der männlichen Protagonistin im Kontext des medizinischen Diskurses um das Wohl des Kindes zur Diskussion. Der Erzählvergleich untersucht, inwiefern die im Doppelroman angelegte Annäherung an eine kindliche Perspektive und damit einhergehend eine Perspektivübernahme in den Medienprodukten von 2015 konzipiert wird und damit auch, wie sich die Narrationen zu ihrem Publikum verhalten.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, wie die Entwicklungsmöglichkeiten der Protagonistin Heidi wegen ihrer Sexualität eingeschränkt werden. Dabei ist zu überprüfen, inwiefern dieser Themenkomplex in audiovisuellen Adaptionen aus dem Jahr 2015 immer noch bedeutsam ist.

## 2. Bildnisse von Unschuld und Hysterie

Kinderliteratur und Kindermedien können aus verschiedenen Blickwinkeln auf den Aspekt der Sexualität hin untersucht werden, etwa motivgeschichtlich oder psychoanalytisch. Die vorliegende Arbeit nähert sich dem Thema mit einer machtanalytischen Perspektive und fragt daher, wie Sexualität in Medienprodukten für Kinder Macht und Wissen sowie damit einhergehend Bedeutung erzeugt. Grundlegend dafür sind die Arbeiten von FOUCAULT, der infantile Sexualität als einen zentralen Bestandteil des von ihm beschriebenen Sexualitätsdispositivs ausmacht.

Wer kindliche Sexualität thematisiert, sieht sich womöglich mit dem Vorwurf einer „Sexualisierung“ von Kindern konfrontiert. Dass die Frage nach kindlicher Sexualität als heikel gilt, lässt sich anhand der Debatten zur Neudefinition des Unterrichtsprinzips „Sexualpädagogik“ nachvollziehen, das 2015 mit einem neuen Grundsatzterlass veröffentlicht wurde. Im Vorfeld wurde der Vorschlag der Expert/innen, Sexualerziehung solle bereits im Bereich der Elementarpädagogik beginnen, von Kritiker/innen als eine frühzeitige „Sexualisierung“ von Kindern bezeichnet. In einer Denkweise, die Kinder als frei von Sexualität betrachten will, ist das konsequent. Warum aber sieht sich beispielsweise Ernährungserziehung im Kindergarten nicht mit ähnlichen Vorwürfen konfrontiert, etwa, Kinder würden dadurch „Schlankheitswahn“ entwickeln? Weshalb die Diskussion kindlicher Sexualität und die Diskussion von Sexualität mit Kindern Gefahr laufen kann, Aufregung zu erzeugen, gar zu polarisieren, lässt sich mit FOUCAULTS Schriften nachvollziehen. Für die vorliegende Arbeit sind insbesondere aus der Reihe *Sexualität und Wahrheit* der erste Band *Der Wille zum Wissen*, erstmals erschienen 1976, und eine der Vorlesungen aus der Reihe *Die Anormalen* von 1974/75 von Interesse.

FOUCAULTS Arbeit zur Sexualität beginnt mit einer Abgrenzung: Im Zuge der 68er-Bewegung und deren Absicht der gesellschaftlichen Liberalisierung und damit einhergehend der sexuellen Befreiung, ist die Rede von einer unterdrückten Sexualität. Dieser auch psychoanalytisch begründeten Repressionshypothese – und damit auch der Vorstellung einer repressiven Macht – stellt Foucault seine Machttheorie und damit das Konzept einer produktiven Macht gegenüber. Innerhalb dieser Machttheorie spielt das Sexualitätsdispositiv eine bedeutende Rolle. Aus Foucaults Arbeit zum Sexualitätsdispositiv ist auch abzulesen, wie diese produktive Macht Wirkung entfaltet. Er untersucht verschiedene Diskurse, wie diese Diskurse Wissen und Wahrheit hervorbringen und welche Wechselwirkung sie mit dem gesellschaftlichen Zusammenleben über die Jahrhunderte entfalten.

Das Konzept von ‚Sexualität‘ entsteht, so FOUCAULT, parallel zur Entwicklung der Psychiatrie und zur Einführung des Gefängniswesens mit der Modernitätsschwelle am Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>39</sup> Der moderne Staat entdeckt „die Bevölkerung als Ressource und Reichtum und beginnt sich um deren Reproduktion zu sorgen.“<sup>40</sup> Geburten werden gefördert, Kindersterblichkeit soll eingedämmt werden, Empfängnisverhütung sowie Abtreibung und Kindermorde werden in diesem Zuge bekämpft. Zugleich entwickelt sich die Medizin weiter und wird zu einer neuen Form der Seelens- und Menschenführung.<sup>41</sup> Im Zentrum dieser Entwicklungen am Übergang zur Moderne steht die menschliche Sexualität. Diese erhält im Verlauf der Zeit eine wesentliche Bedeutung auch für die Subjektivierung der Individuen, das Selbstverständnis der Menschen. Foucault beleuchtet anhand historischer Dokumente, welche Wirkung Sexualität und Macht zusammen zu verschiedenen Zeiten entfaltet haben. Dabei argumentiert er, dass Sexualität als Bestandteil von Macht zu verstehen ist. Der These der Repression von Sexualität stellt er die Darstellung vierer um das Thema Sexualität wuchernder Diskurse gegenüber. Foucault macht „vier große strategische Komplexe“<sup>42</sup> aus, „die um den Sex spezifische Wissens- und Machtdispositive entfalten“<sup>43</sup>: die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sexes, die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens und die Psychiatrisierung der perversen Lust.<sup>44</sup> Diese vier Komplexe werden durch vier Figuren repräsentiert, „die privilegierte Wissensgegenstände sowie Zielscheibe und Verankerungspunkte für die Machtunternehmungen sind“<sup>45</sup>: die hysterische Frau, das masturbierende Kind, das familienplanende Paar, und der perverse Erwachsene.

FOUCAULT legt keine klare Definition seiner zentralen Begriffe – Diskurs, Dispositiv und Macht – vor. Vielmehr verwendet er sie in seinem Werk sogar uneinheitlich, auch, weil er sie ständig weiterentwickelt. Rolf PARR versucht sich an einer vereinfachenden Kurzdefinition. Diskurs sei „eine Praxis des Denkens, Schreibens, Sprechens und auch des Handelns, die diejenigen Gegenstände, von denen sie handelt, zugleich selbst systematisch hervorbringt.“<sup>46</sup> Das gilt für Foucaults frühe Werke. Sein Interesse verschiebt sich später stärker zu den Institutionen, die Wissen produzieren. Dafür entwickelt er den Dispositivbegriff, der sich nach

---

<sup>39</sup> Vgl. Sarasin, Philipp (2016): *Michel Foucault zur Einführung* (=Zur Einführung), Hamburg: Junius, S. 164.

<sup>40</sup> Vgl. Sarasin (2016), S. 166.

<sup>41</sup> Vgl. Sarasin (2016), S. 166.

<sup>42</sup> Foucault, Michel (2014): *Der Wille zum Wissen* (=Sexualität und Wahrheit, Band 1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 103.

<sup>43</sup> Foucault (2014), S. 103.

<sup>44</sup> Foucault (2014), S. 103-104.

<sup>45</sup> Foucault (2014), S. 104-105.

<sup>46</sup> Parr, Rolf (2008): Diskurs, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 234.

Jürgen LINK durch drei Modifikationen vom Diskursbegriff unterscheidet: Erstens sei das Dispositiv als Komplex begrenzt – während es sich bei einem Diskurs um eine „kulturelle Dimension mit systemartiger Ausdehnung“<sup>47</sup> handle. Zweitens sind die diskursiven Elemente des Dispositivs inter- und transdiskursiv zu kombinieren, auch mit nicht-diskursiven Elementen. Drittens spiele neben der interdiskursiven Dimension des Wissens auch die sozial stratifikatorische Dimension der Macht eine bedeutende Rolle. Ein Dispositiv ist Link zufolge eine Kopplung aus einem spezifischen interdiskursiven Integral mit einem Macht-Verhältnis.

Im Sexualitätsdispositiv werden „Spezialdiskurse wie Medizin, Psychologie, Pädagogik, Hygiene und Demographie“<sup>48</sup> kombiniert. Expert/innen mit Wissensmonopolen, diskursive Rituale und die Produktion abschreckender typischer Subjektivitäten sind die Verbündeten dieser Spezialdiskurse. Und zum Ziel haben sie durch einen Umkehrschluss die Herstellung von Normalität – einer ‚normalen‘ Sexualität. Der Dispositivbegriff betont also eine „strategische Vereinheitlichung von Wissensformationen, Institutionen und Techniken“<sup>49</sup> und steht damit in FOUCAULTS Schaffen auch für den Übergang von einer Diskurstheorie zur Machttheorie. Mit dem Dispositivbegriff kommt in den Blick, dass Diskurse immer auch mit Machteffekten verbunden sind. Foucault interessiert, so Ann Laura STOLER, an der Sexualität weniger die Herstellung von Begehren, vielmehr die Produktion von Macht.<sup>50</sup> Diese ist es auch, die er im ersten Band der Reihe *Sexualität und Wahrheit – Der Wille zum Wissen* – anhand des Sexualitätsdispositivs untersucht. *Der Wille zum Wissen* hat, so Petra GEHRING „eher den Charakter einer programmatischen Skizze“<sup>51</sup>, mit der Foucault fünf Dinge in Angriff nimmt: Erstens nimmt er ein neues historisches Objekt in den Fokus, Sexualität und *sexe* (frz. Sex/Geschlecht). Dabei interessiert ihn weniger das sexuelle Verhalten an sich, sondern vielmehr die „Diskurse des Sexuellen, Sexualität als Thema und Problem wissenschaftlicher Erkenntnis.“<sup>52</sup> So benennt er Sexualität eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Zweitens leistet Foucault darin eine Fundamentalkritik der Psychoanalyse. Drittens geht er in eine sexualpolitische Offensive: Er bezieht Stellung gegen den Gedanken einer sexuellen Revolution. Viertens entfaltet Foucault in *Der Wille zum Wissen* ein neues machtheoretisches Paradigma, ein neues

---

<sup>47</sup> Link, Jürgen (2008): Dispositiv, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 239–240.

<sup>48</sup> Link (2008), S. 239–240.

<sup>49</sup> Parr (2008), S. 235.

<sup>50</sup> Vgl. Stoler, Ann Laura (1995): *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham: Duke University Press, S. 145.

<sup>51</sup> Gehring, Petra (2008): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 85.

<sup>52</sup> Gehring (2008), S. 85.

Machtkonzept. Und fünftens bettet Foucault das Thema ‚Sexualität‘ in die für das 19. Jahrhundert charakteristischen körperpolitischen und disziplinartechnischen Neuerungen ein.<sup>53</sup> Foucault also historisiert Sexualität und stellt Macht damit in einen neuen Zusammenhang. Er zeigt mit seinen Untersuchungen die Mitbeteiligung der Psychoanalyse an der Produktion von Macht, kritisiert das Befreiungsmotiv der sexuellen Revolution und betrachtet wissenschaftliche Neuerungen im Kontext von Machtpolitik. Seine skizzenartig anmutenden Überlegungen werden von Wissenschaftler/innen in verschiedenen Kontexten aufgegriffen und vertieft.

Ursprünglich sind 1976, im Erscheinungsjahr der französischen Erstausgabe von *Der Wille zum Wissen* (frz.: *La volonté de savorir*), fünf Bände zur Reihe *Sexualität und Wahrheit* geplant. Nach der Eröffnung mit *Der Wille zum Wissen* sollten folgen: Band 2 – „Das Fleisch und der Körper“, Band 3 – „Der Kinderkreuzzug“, Band 4 – „Die Frau, die Mutter, die Hysterikerin“, Band 5 – „Die Perversen“, Band 6 – „Bevölkerung und Rassen“. In den fünf weiteren Bänden wollte Foucault die in *Der Wille zum Wissen* skizzierten Themen erörtern und die Geschichte der Sexualität bis in die Gegenwart verfolgen.<sup>54</sup> Doch bereits im Jahr der Veröffentlichung des ersten Bandes nimmt er diese Pläne zurück. Band 2 und 3 erscheinen 1984, 8 Jahre nach der Veröffentlichung von *Der Wille zum Wissen*. Während Foucaults Hauptinteresse im ersten Band in der Beschreibung der Entstehung der modernen Sexualität liegt, untersucht er später, breiter angelegt, das „auf sein eigenes sexuelles Begehren fixierte Subjekt.“<sup>55</sup> Sein Interesse verlagert sich weg von der Machtanalyse hin zum Subjekt, was sich auch in den Titeln der beiden Bände niederschlägt: Band 2 – *Gebrauch der Lüste*, Band 3 – *Die Sorge um sich*. FOUCAULT verstarb während der redaktionellen Arbeit am vierten Band – *Die Bekenntnisse des Fleisches*. Dieser wurde aber Anfang 2018 posthum im französischen Original veröffentlicht. Obwohl Foucault seine vertiefende Auseinandersetzung sowohl mit der Sexualität des Kindes („Der Kinderkreuzzug“) als auch mit der Pathologisierung der weiblichen Sexualität („Die Frau, die Mutter, die Hysterikerin“) überwirft, sind diese beiden Komplexe und Foucaults – überschaubare – Überlegungen dazu eine wesentliche Basis der vorliegenden Arbeit – ergänzt von Ann Laura STOLER mit ihrer Untersuchung *Race and the Education of Desire* und Elaine SHOWALTER mit *The Female Malady*, die sich beide auf Foucault stützen. Stoler untersucht das Sexualitätsdispositiv hinsichtlich seiner Produktion von *Race* und Klasse und nimmt dabei die Rolle von Hausangestellten in der Kinderbetreuung

---

<sup>53</sup> Vgl. ebd.

<sup>54</sup> Vgl. Raffnsøe, Sverre/Gudmand-Høyer, Marius/Thaning, Morten Sørensen (2011): *Foucault: Studienhandbuch* (=UTB Philosophie), München: Fink, S. 38.

<sup>55</sup> Raffnsøe/Gudmand-Høyer/Thaning (2011), S. 41.

genauer unter die Lupe. Showalter zeigt mit ihrer Analyse, wie frauenspezifische Krankheitsbilder entstanden und sich auf die gesellschaftlichen Möglichkeiten von Frauen ausgewirkt haben. Dass Foucaults Interesse sich von diesen Themengebieten wegverlagert, soll nicht heißen, dass es sich um irrelevante Desiderate handelt. Ganz im Gegenteil: Aus heutiger Sicht ist die Rolle von Frauen und Kindern in der Kulturgeschichte noch nicht ausreichend ergründet. Heidi wird klar als Mädchen charakterisiert und damit als Kind und als Frau. Für die vorliegende Arbeit sind also Foucaults Überlegungen zur kindlichen Sexualität und zur weiblichen Sexualität erst noch näher zu betrachten.

In seinen Vorlesungen von 1974/75 geht Foucault dem Phänomen der Anomalien auf die Spur und zeigt, wie die Gerichtspsychiatrie neue Formen des Wissens produziert.<sup>56</sup> Das Korpus seiner Untersuchungen bilden psychiatrische Gutachten in Strafrechtsprozessen. Aus FOUCAULTS Analysen dieser Gutachten geht hervor, dass kindliche Sexualität als Schauplatz von Familien- und Gesellschaftspolitik fungiert. Er zeichnet nach, wie sich um die Sexualität des Kindes eine ‚Kampagne‘ entwickelt. Dabei ist es ihm ein Anliegen, nicht das Thema dieser Kampagne zu beleuchten, nämlich die kindliche Masturbation. Vielmehr interessiert ihn ihre Strategie, die er in seiner Vorlesung vom 5. März 1975 analysiert. So kann er nachzeichnen, dass die Kampagne um die kindliche Sexualität ihre Wirkung nicht in einer moralischen Verurteilung entfaltet. Vielmehr handle es sich um eine Pathologisierung, eine Somatisierung des Phänomens der kindlichen Sexualität.<sup>57</sup> Das Schreckbild sei „nicht ein in Ausschweifung und Laster vertanes Leben als Erwachsener, es ist vielmehr ein Erwachsenenleben, das von Krankheiten ganz gelähmt ist.“<sup>58</sup> Die kindliche Sexualität wird vom 17. bis zum 19. Jahrhundert nicht, wie von vielen angenommen, zum Problem der Moral, sondern zum Problem des Körpers gemacht, wie Foucault aufzeigt. Das ist in jener Zeit vor allem ein für das Bürgertum relevantes Thema. Foucault bemerkt, dass nicht die Rede sein könne von einer Unterdrückung der Sexualität im Allgemeinen und das Interesse sich auch nicht auf die Sexualität des erwachsenen Arbeiters richte. Es handle sich um eine Kampagne, einen „Kreuzzug“, „der die Kinder und Heranwachsenden des bürgerlichen Milieus betrifft.“<sup>59</sup> So ist etwa nachvollziehbar, dass und wie kindliche Sexualität in Form von Masturbation – ausgehend von den Diskursen der modernen Medizin – als Ursprung zahlreicher Krankheiten ausgemacht wird, von

---

<sup>56</sup> Beljan, Magdalena (2008): Vorlesungen zur Psychiatrie/Disziplinierung, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 145.

<sup>57</sup> Foucault, Michel (2003): *Die Anormalen: Vorlesungen am Collège de France (1974 - 1975)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 310.

<sup>58</sup> Foucault (2003), S. 310.

<sup>59</sup> Foucault (2003), S. 309.

der Tuberkulose bis hin zum Wahnsinn. In einer möglichen späteren Krankheit zeige sich demnach die Gefahr der kindlichen Masturbation. Bürgerlichen Eltern wird etwa in Erziehungsratgebern empfohlen, die Körper ihrer Kinder zu kontrollieren. Als Gefahr für die Kinder wurden Erwachsene in ihrer unmittelbaren Umgebung ausgemacht:

[A]ll die Personen, die in der damaligen Zeit obligatorisch zum Hauswesen gehörten: Dienstboten, Gouvernanten, Hauslehrer, Onkel, Tanten, Cousins und Cousinen usw.; all dies kann zwischen die Tugend der Eltern und die natürliche Unschuld der Kinder treten und diese Dimension der Perversität einführen.<sup>60</sup>

Kinder wurden an Betten gebunden und in Metallkorsetts gesteckt. Eltern wichen nicht mehr von den Körpern ihrer Kinder ab, im Gegenteil: Der Elternkörper näherte sich dem Kinderkörper so stark an, dass dieser Teil von ihm wurde. Die Neugier des Erwachsenen habe ihn dem Körper des Kindes so unbegrenzt näher kommen lassen, so FOUCAULT.<sup>61</sup> Sobald die Eltern ein abweichendes Verhalten bemerkten, war dies dem Arzt zu melden. Das Gespräch, der Austausch über die kindliche Sexualität, fand dann im medizinischen oder psychiatrischen Kontext statt oder wurde dorthin ausgelagert. Aufgabe der Eltern war allein die Kontrolle und Überwachung.<sup>62</sup> In diesem Zusammenhang formierte sich die bürgerliche Kleinfamilie auch um die Sexualität des Kindes. Zugleich meldete der Staat sein Interesse am Nachwuchs an: Die kindliche Erziehung und Bildung sollten zunehmend in staatlichen Einrichtungen erfolgen, der Volkskörper wird dort gebildet. Die letzte Bastion der elterlichen Verantwortung lag in der Sexualität und am Körper des Kindes. Den Eltern wurde eine zum Scheitern verurteilte Aufgabe zugewiesen: Ihre Kinder vor Sexualität zu schützen, wo doch überall Gefahren laueren. Währenddessen entnahm der Staat die Kinder zunehmend der elterlichen und führte sie in eine gesellschaftliche, staatliche oder gar nationale Verantwortung über. Foucault beschreibt hier Vorgänge, die zu Beginn vor allem für die bürgerliche Gesellschaft relevant waren.

Das Phänomen der kindlichen Sexualität wurde im Kontext der Arbeiterklasse anders bewertet. Diese stellte in Form von Hauspersonal die Gefahr und Bedrohung für die kindliche Sexualität dar. Der vermeintlichen Gefährdung des bürgerlichen Nachwuchses durch die Arbeiter/innenklasse geht Ann Laura STOLER in ihrer Kritik an FOUCAULT und in ihrer Weiterführung zu seinen Überlegungen nach. Sie betont, dass die Überzahl der Ratgeberliteratur zur

---

<sup>60</sup> Foucault (2003), S. 321.

<sup>61</sup> Vgl. Foucault (2003), S. 326.

<sup>62</sup> Beljan (2008), S. 148.

Kindererziehung im 19. Jahrhundert sich auf den Schutz der Kinder vor kultureller und sexueller Verführungen durch jene, die mit ihrer Fürsorge betreut waren, fokussierte.<sup>63</sup> Dabei fällt auf, „how much the middle-class impulse to prescribe children’s social, and specifically sexual, behavior was based on racialized language of class difference.“<sup>64</sup> In den Diskursen über die richtige Kindererziehung macht Stoler die Verankerung der Rassendebatten zur Kultivierung des bürgerlichen Subjekts aus: „For becoming adult and bourgeois meant distinguishing oneself from that which was uncivilized, lower-class, and non-European.“<sup>65</sup> Weil sich Foucaults Interesse mehr auf die Produktion von Macht als auf die Produktion von Begehren richte, wie ihm Stoler unterstellt, nehme dieser an, dass die kindliche Sexualität autoerotisch, auf sich selbst gerichtet sei. Die Haushaltshandbücher, Erziehungsratgeber sowie die pädagogischen und medizinischen Texte des 19. Jahrhunderts vermitteln einen anderen Eindruck dieser Verbindung von Wissen, Macht und Sexualität, als Foucault erweckt. Diese Schriften fokussieren nicht nur auf Masturbation, sondern vielmehr auf den kindlichen Mangel an Selbstkontrolle, Höflichkeit sowie in der Beherrschung ihres Verlangens – ein „wildes“ Verhalten. Diese Attribute schrieb man auch jenen zu, die sich um die Kinder kümmerten: „It was feared that servants and middle-class children would have sex but the ties might go deeper still, for it was sentiments and unseemly dispositions they were feared to share and enjoy as well.“<sup>66</sup> Bürgerliche Kinder sollten möglichst keine Verbindungen zu untergebenem Personal aufbauen. Anlass für Stolars kritische Auseinandersetzung mit Foucault ist ihre Beobachtung, dass die Geschichte der Sexualität des Kindes zwar eine wichtige Rolle in seinem Theoriegebäude der Biopolitik darstellt, seine Auseinandersetzung mit der Sexualität des Kindes aber schematisch und telegrafisch bleibe.<sup>67</sup> Stoler vertieft ihre Auseinandersetzung mit Foucaults Arbeit zur Sexualität des Kindes aus ihrem Interesse an der Herstellung von Rasse und Nation heraus. Der Diskurs um die kindliche Sexualität sei einer der grundlegenden Diskurse der bürgerlichen Kultur und aus postkolonialer Sichtweise derselbe Schauplatz, wo „racial transgressions“ evident und nationale Identitäten hergestellt wurden.<sup>68</sup> Hätte Foucault sich genauer mit FREUD beschäftigt, so Stoler, hätte er ihn noch vehementer angegriffen.<sup>69</sup> Als Freud seine Theorie von der Verführung zurückgenommen und damit Eltern vom Kindesmissbrauch freigesprochen hat, ergriff er eine im bürgerlichen 19. Jahrhundert eine Trope der Verführung

---

<sup>63</sup> Vgl. Stoler (1995), S. 147.

<sup>64</sup> Stoler (1995), S. 151.

<sup>65</sup> Stoler (1995), S. 151.

<sup>66</sup> Stoler (1995), S. 145.

<sup>67</sup> Vgl. Stoler (1995), S. 137.

<sup>68</sup> Vgl. Stoler (1995), S. 137.

<sup>69</sup> Vgl. Stoler (1995), S. 138.

und Erwachsenenpathologie. Demnach wäre der Kindesmissbrauch nicht den Mittelklasse-Eltern, sondern einerseits den Versuchungen und Fantasien des begehrenden Kindes selbst und andererseits der Unmoral der Dienerschaft zuzuschreiben.<sup>70</sup> Stoler folgert:

Children now enter on both sides of that equation, for theirs is both an endangered and dangerous sexuality. They must be protected against exposure to the dangerous sexuality of the racial and class Other, not because their sexuality is so different, but because it is 'savage', unrestrained, and very much the same.<sup>71</sup>

Stolers Beobachtung widerspricht Foucaults Analysen nicht, sondern führt die Genealogie der kindlichen Sexualität zurück auf nationale Geschichtsschreibungen und stellt die Kampagne des Schutzes von Kindern und Rasse in den Kontext einer Bio-Geschichte von weiterer imperialer Tragweite.<sup>72</sup>

Bürgerliche Familien also sorgten sich um kindliche Sexualität, wobei die Bediensteten als Gefahrenquelle betrachtet wurden. Was bedeutet das nun für proletarische Familien? Um diese drehten sich ursprünglich Inzest-Diskurse, in denen es etwa um die Trennung der Betten von Eltern und Kindern und von Söhnen und Töchtern ging: „Während in der bürgerlichen Familie die Gefahr vom Sex des Kindes ausging, war es in der proletarischen Familie die Sexualität des Erwachsenen, welche die Ordnung der Familie bedrohte.“<sup>73</sup> Kindliche Sexualität wurde zu einem zentralen Thema der bürgerlichen Kleinfamilie, wie FOUCAULT beschreibt. Der ‚Kinderkreuzzug‘ – die Kampagne um die kindliche Masturbation – war kein Thema der Moral, sondern er richtete sich auf den Körper. Um den unversehrten Kinderkörper „gesund“ zu halten, musste er frei von Masturbation sein und deswegen vielfach diszipliniert werden. STOLER zeigt, wie das Hauspersonal somit ebenfalls in diese Auseinandersetzung einbezogen wurde. Die kindliche Sexualität und die Sexualität des Hauspersonals galten beide als natürlich, nicht domestiziert – und damit gefährlich.

Es ist bemerkenswert, wie umfangreich FOUCAULT Sexualität in Verbindung mit Wissen und Macht beleuchtet – ohne dabei Geschlechterhierarchien in den Blick zu nehmen. Zwar legt er mit dem Sexualitätsdispositiv eine Machtanalyse vor, analysiert Machtverhältnisse aber den-

---

<sup>70</sup> Vgl. Stoler (1995), S. 137.

<sup>71</sup> Stoler (1995), S. 141.

<sup>72</sup> Vgl. Stoler (1995), S. 145

<sup>73</sup> Beljan (2008), S. 148.

noch nicht unter dem Gesichtspunkt der Geschlechtsspezifität. Manch ein/e Kritiker/in unterstellt Foucault daher auch einen blinden Fleck, eine „gender blindness.“<sup>74</sup> Ein frauenspezifisches Phänomen benennt und untersucht Foucault aber sehr wohl: die Hysterie. In diesem Abschnitt möchte ich kurz auf feministische Kritik an Foucault bzw. am Sexualitätsdispositiv eingehen und aufzeigen, warum Foucaults Arbeit für feministische Kritik und die Queer Studies grundlegend ist. Beide Konzepte finden ihren Niederschlag in den *Heidi*-Medien: Die natürliche Unschuld des Kindes und die weibliche Hysterie sind zwei Pole, die den Bezugsrahmen für weibliche Subjektwerdung bzw. für das Heranwachsen von Mädchen bilden. Auf die beiden entsprechenden Figuren – das masturbierende Kind und die hysterische Frau – werde ich später bei der Analyse von *Heidi* (als Buch, Film und Serie) als Schlüssel zur Interpretation zurückgreifen.

Heidi ist eine Mädchenfigur, sie wird also sowohl als ‚Kind‘, als auch als ‚Frau‘ identifiziert. Foucaults Überlegungen zur kindlichen Sexualität wurden bereits nachgezeichnet. Die Frage nach der Rolle der Frauen innerhalb des Sexualitätsdispositivs gilt es noch zu ergründen.

Feministische Kritik an Foucault gibt es je nach feministischer Ausrichtung in verschiedenen Argumentationslinien. Heike RAAB macht zwei unterschiedlichen Positionen aus: Während die erstere Foucaults Theorierahmen weitgehend akzeptiere und „seine nicht vorhandene Differenzierung zwischen den Geschlechtern“<sup>75</sup> kritisiere, übe zweitens fundamentale Kritik an Foucault, da sie aus seiner Theorie keine Möglichkeit eines politischen Feminismus im Sinne der Möglichkeit eines widerständigen Handelns abzuleiten vermögen. In der vorliegenden Arbeit klammere ich die Debatte der politischen Handlungsfähigkeit der Subjekte bei Foucault aus und fokussiere auf seine Machtanalyse als Basis einer feministischen Kritik.

Zurecht haben Feminist/innen kritisiert, dass der systematische Ort der Kategorie ‚Geschlecht‘ bei Foucault im Dunkeln bleibt und ihm einen androzentrischen Blickwinkel vorgeworfen. Er hat Gender, Frauenthemen, Feminismus und sexuelle Spezifika fast komplett vernachlässigt, was die Relevanz seiner Arbeit für Feminist/innen in Frage stellt, so Margaret McLAREN.<sup>76</sup> Deshalb beschuldigen Feminist/innen Foucault, er sei blind für Gender. Obwohl er sich intensiv mit Sexualität beschäftigt hat, vernachlässigte er das Problem der sexuellen

---

<sup>74</sup> McLaren, Margaret A. (2002): *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity* (=SUNY Series in Contemporary Continental Philosophy), Albany, NY: State University of New York Press, S. 97.

<sup>75</sup> Raab, Heike (1998): *Foucault und der feministische Poststrukturalismus*, Dortmund: Edition Ebersbach, S. 56.

<sup>76</sup> McLaren (2002), S. 17.

Differenz. Selbst in seiner Auseinandersetzung mit dem Körper mache er keine Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Körpern oder zwischen weiblichen und männlichen Disziplinierungstechniken.<sup>77</sup> Und wenn Foucault sich spezifisch zu sexueller Differenz äußert, bezieht er sich auf das männliche Subjekt, weswegen Feminist/innen ihm Androzentrismus vorwerfen. Und dennoch liefern Foucaults Überlegungen zu Körper, Macht und Subjektivität wichtige Grundlagen für feministische Theoriebildung, wie McLaren darlegt: Foucaults Genealogie hinterfragt viele Selbstverständlichkeiten, beispielsweise dass Geschlecht eine natürliche biologische Kategorie sei, dass bestimmte Verhaltensweise unnatürlich seien oder gar dass jemandes Geschlecht vorschreibt, wozu ein Individuum fähig sei.<sup>78</sup> Dabei verleugnet Foucault die Materialität des Körpers gar nicht, wie ihm aber oftmals vorgeworfen wird: „To say that sex is constructed is not to deny the materiality of the body. It is to recognize that the body is not simply natural, but already bears the mark of cultural inscription.“<sup>79</sup> Bedenke man, wie zentral der Körper für Foucaults Analysen der Sexualität ist, könne man sich wundern, dass er keine genderspezifischen Disziplinarpraktiken untersucht hat, meint McLaren:

Because he does not discuss sex or gender-specific disciplinary practices, his implicit assumption is that the body is sexually neutral. This presumed sex/gender neutrality, some argue, is androcentric because the neutral, universal body is always the male body (by default).<sup>80</sup>

Zieht man allerdings in Betracht, welchen großen Beitrag Foucaults Überlegungen zur feministischen Auseinandersetzung mit Gendernormen geleistet hat, relativiert sich die Kritik an seinem Androzentrismus.<sup>81</sup> Wie patriarchale Macht durch Disziplinarpraktiken wirkt, um Frauen zu unterdrücken, lässt sich etwa mit Machtanalysen nach Foucault zeigen. Nicht zuletzt fordert Foucaults Theorie Feminismus heraus, „because it challenges the fundamental categories through which feminism makes political claims, such as woman, women, and the natural body.“<sup>82</sup> So lange Frauen unterdrückt werden – so kompliziert diese Unterdrückung auch sein mag und so umstritten die Kategorie ‚Frauen‘ auch sein mag – sollen feministische Politiken auf den verschiedenen materiellen Realitäten basieren, in denen Frauen leben. Dabei können

---

<sup>77</sup> Vgl. McLaren (2002), S. 17.

<sup>78</sup> Vgl. McLaren (2002), S. 33.

<sup>79</sup> McLaren (2002), S. 92.

<sup>80</sup> McLaren (2002), S. 92.

<sup>81</sup> Vgl. McLaren (2002), S. 97.

<sup>82</sup> McLaren (2002), S. 73.

Foucaults Überlegungen helfen: Trotz seiner mangelnden und unsystematischen Berücksichtigung der Geschlechterperspektive bieten sie „vielfältige methodische und theoretische Ansatzpunkte für eine (selbst-)kritische und auf Emanzipation abzielende feministische Theorie und Politik.“<sup>83</sup> Foucault hat die Sexualität als einen „Durchgangspunkt“<sup>84</sup> für verschiedene Machtbeziehungen betrachtet, in erster Linie jene „zwischen Männern und Frauen.“<sup>85</sup>

An nur wenigen Stellen wird bei Foucault Geschlecht ausdrücklich thematisiert, deshalb sind explizite Überlegungen zur Hysterie besonders relevant. Nach Foucault wird der weibliche Körper im Sexualitätsdispositiv zur Gänze über Hysterie definiert. Diese „*Hysterisierung des weiblichen Körpers*“<sup>86</sup> beschreibt Foucault als dreifachen Prozess. Der erste betrifft den Körper der Frau, der „als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper“<sup>87</sup> beschrieben und dementsprechend auch be- und entwertet wird. Der zweite Prozess integriert diesen Körper „aufgrund der ihm innewohnenden Pathologie“<sup>88</sup> in das Betätigungsfeld der Medizin. Drittens wird der Körper der Frau in eine vermeintlich naturgegebene Verbindung mit dem Gesellschaftskörper, der Familie und mit dem Leben der Kinder gebracht. Zwei Figuren halten Einzug in die Kultur: „[D]ie »Mutter« bildet mitsamt ihrem Negativbild der »nervösen Frau« die sichtbarste Form der Hysterisierung.“<sup>89</sup> Die Pathologisierung des weiblichen Körpers über die Hysterie bewirkte auch, dass Sexualität als für den weiblichen Körper gänzlich grundlegend betrachtet wurde und damit eine Einschränkung der Handlungsmöglichkeiten einherging: „Women’s thoroughgoing association with sex serves to mark out appropriate social and political spaces for women.“<sup>90</sup> So wird Sexualität zum vereinheitlichenden Konzept und zur erklärenden Kategorie, die aufgrund ihrer identitätsstiftenden Funktion selten in Frage gestellt wird. Frau zu sein wurde also zu etwas Pathologischem, womit eingeschränkte Handlungsmöglichkeiten erklärt und begründet werden konnten.

---

<sup>83</sup> Mehlmann, Sabine/Soine, Stefanie (2008): Gender Studies/Feminismus, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 367.

<sup>84</sup> Foucault (2014), S. 10.

<sup>85</sup> Foucault (2014), S. 10.

<sup>86</sup> Foucault (2014), S. 103, Kursivsetzung im Original.

<sup>87</sup> Foucault (2014), S. 103.

<sup>88</sup> Foucault (2014), S. 103.

<sup>89</sup> Foucault (2014), S. 104.

<sup>90</sup> McLaren (2002), S. 32–33.

Abschließend gilt es noch einmal zu fragen, wie Feminist/innen an Foucault anknüpfen können, wo er doch die Rolle von Frauen oder Genderaspekte im Allgemeinen nur marginal mit-analysiert. Margaret A. McLaren überlegt, worin diese vermeintliche Missachtung der Genderspezifika begründet sein könnte:

Perhaps this tension between recognizing the effect of disciplinary practices and wanting to destabilize the categories produced through them is one of the reasons Foucault himself did not articulate gender-specific disciplinary practices in his work.<sup>91</sup>

Die Kategorie ‚Frau‘ ist es gleichzeitig auch, die in Foucaults Arbeiten hinterfragt wird. Damit fordern seine Arbeiten die Grundlagen feministischer Kritik heraus, nämlich die ihr zugrundeliegende Kategorie, mit der Feminist/innen ihre Forderungen verbinden – also ‚Frau‘, ‚Frauen‘ und der ‚natürliche‘ Körper. Genau darin liegt auch die Motivation für feministische Forschung, sich auf Foucault zu beziehen sowie mit seiner Diskurs-, Macht- und Subjektanalyse zu arbeiten und seine Werkzeugkiste für die feministische Theoriebildung zu verwenden.<sup>92</sup> Mit gutem Grund gilt *Sexualität und Wahrheit I – Der Wille zum Wissen* heute als ein Gründungstext der Queer Studies<sup>93</sup>, denn es enthält „viele Ansatzpunkte für eine machtanalytische Konzeption der Geschlechterdifferenz.“<sup>94</sup>

Mit dem Sexualitätsdispositiv kommen kindliche Unschuld und weibliche Hysterie als machtvollere Effekte von Diskursen in den Blick. Im 18. und 19. Jahrhundert kann eine intensive Auseinandersetzung mit diesen beiden Konzepten nachvollzogen werden, die sich zu Phänomenen mit eigener Dynamik entwickeln. Dementsprechend finden sich in *Heidi* aus 1880/81 Spuren dieser Phänomene. Die überwiegend negative Charakterisierung des Hauspersonals kann vor dem Hintergrund des Sexualitätsdispositivs als Bedrohung der kindlichen Unschuld aufgefasst werden. Die Abwesenheit der Eltern exponiert die Kinderfiguren in *Heidi* besonders. Der medizinische Diskurs um das pathologisierte kindliche Wohlergehen strukturiert den Roman der Arzttochter Spyri, in dem ein Mediziner mit einer Adoption auch die Letztverantwortung für die Protagonistin übernimmt. Die Krankheit von Heidis Mutter Adelheid weist Symptome von Hysterie auf. So spiegelt der Doppelroman diese Diskurse wieder. Sie haben aber nicht nur eine verbale Tradition, die in Erziehungsratgebern und Gerichtsgutachten festgehalten ist. Das Sexualitätsdispositiv und mit ihm die Phänomene Unschuld sowie

---

<sup>91</sup> McLaren (2002), S. 99.

<sup>92</sup> Vgl. Raab (1998), S. 56.

<sup>93</sup> Vgl. Raab (1998), S. 94.

<sup>94</sup> Sarasin (2016), S. 169.

Hysterie entfaltet sich auch in visuellen Zeugnissen. Den Ausgangspunkt für die Bilderge-schichten kindlicher Unschuld und weiblicher Hysterie stellt die Entwicklung der modernen Fotografie dar. Die Möglichkeiten dieses Mediums haben die beiden Phänomene geprägt. Mit diesem Bilderrepertoire arbeiten auch die audiovisuellen Medien des 21. Jahrhunderts und da-mit die *Heidi*-Adaptionen aus dem Jahr 2015. Welcher Bedeutung Bildmedien im Sexualitäts-dispositiv zukommen, gilt es im folgenden Abschnitt nachzuzeichnen.

## 2.1. Unschuld festhalten

Ein Verweis auf den Zusammenhang zwischen Hysterie und Fotografie findet sich bereits bei Foucault. Er bezieht sich auf die Arbeit des Mediziners Jean-Martin CHARCOT auf dem Gebiet der Hysterie, an der Salpêtrière in Paris:

Die Salpêtrière Charcots mag als Beispiel dienen: ein riesiger Beobachtungsapparat mit Prüfungen, Befragungen, Experimenten, zugleich aber auch eine Anreizungs-Maschinerie mit öffentlichen Vorstellungen, einem Theater der rituellen, sorgsam mit Äther oder Amyl-nitrat präparierten Krisen, einem Spiel von Dialogen, abtastenden und aufgelegten Hän-den, Haltungen, die auf ein Wort oder eine Geste der Ärzte hin entstehen oder verschwin-den und mit einer Hierarchie des Personals, das alles erspäht, organisiert, provoziert, no-tiert, berichtet und das eine ungeheure Pyramide von Beobachtungen und Dossiers an-häuft.<sup>95</sup>

Was bei FOUCAULT trotz grundlegender Wichtigkeit für das Sexualitätsdispositiv nur auf we-nigen Seiten diskutiert wird, reflektiert Elaine SHOWALTER in *The Female Malady*<sup>96</sup> genauer: Praxis der bildlichen Repräsentation des Pathologen und Neurologen im psychiatrischen Spi-tal. Jean-Martin CHARCOT war im 19. Jahrhundert maßgeblich in die Untersuchung der Hyste-rie involviert und hatte großen sowie nachhaltigen Einfluss auf den Hysterie-Diskurs der da-maligen Zeit, was auch heute noch nachwirkt. Besonders dauerhaft war sein Einfluss auch deswegen, weil Charcot intensiv mit Bildern, genauer gesagt mit Fotografien, arbeitete. So wurde zu seiner Zeit an der Klinik sogar ein eigenes Fotostudio eingerichtet, in dem hysteri-sche Anfälle dokumentiert wurden. Zuständig war ein dafür eigens beauftragter Profifotograf. Diese Fotografien wurden auch sorgfältig gesammelt, aufbewahrt, kategorisiert und katalogi-siert. Ganze drei Bände mit Fotografieren wurden veröffentlicht als *Iconographie photogra-phique de la Salpêtrière*. Unter Charcot entstand damals also eine eigene Ikonographie der

---

<sup>95</sup> Foucault (2014), S. 59.

<sup>96</sup> Showalter, Elaine (1987): *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, New York: Penguin Books.

Hysterie. Charcots Zugang zur Psychoanalyse war stark visuell und bildlich.<sup>97</sup> In seiner Lehre nutzte er visuelle Hilfsmittel, er publizierte Bilder seiner Patient/innen und vor allem interessierten ihn auch bei den Untersuchungen in erster Linie die sichtbaren Zeichen der hysterischen Anfälle und Symptome seiner Patient/innen. Die Fotografien waren Teil des Spitalsalltags, auch Charcots Patient/innen waren von Bildern der Hysterie umgeben.<sup>98</sup>

Thus Charcot's hospital became an environment in which female hysteria was perpetually presented, represented, and reproduced.<sup>99</sup>

Obwohl Charcot immer betonte, dass hysterische Symptome auch bei Männern vorkommen konnten und nicht einfach von den Launen der weiblichen Reproduktion abhingen, blieb Hysterie für ihn symbolisch, wenn nicht gar medizinisch, ein weibliches Leiden.<sup>100</sup> Das illustrieren die besagten Fotografien, die hauptsächlich Frauen abbilden. Davon sprechen auch die Untertitel, mit denen die Bilder in der Hysterie-Ikonographie versehen wurden. Sie legen Charcots Interpretation der hysterischen Anfälle offen. Aus Untertiteln wie „amouröse Supplikation“, „Ekstase“ und „Erotik“ geht hervor, dass letztendlich auch Charcot Hysterie auf die weibliche Sexualität zurückführt.<sup>101</sup>

Von 1845 bis 1883, während Charcots Zeit an der Salpêtrière, stieg der Anteil der als hysterisch diagnostizierten Patient/innen von 1 auf 17,3 Prozent. Diese Zunahme und auch die besondere Theatralität einiger seiner Patient/innen – wie sie außerhalb der Salpêtrière kaum beobachtet wurde – führten dazu, dass die Wissenschaftlichkeit seiner Arbeit angezweifelt wurde. Dazu bezog Charcot auch Stellung. Er betonte: „I am absolutely only the photographer; I register what I see.“<sup>102</sup> Charcot und seine Anhänger waren tief überzeugt von der wissenschaftlichen Neutralität der Fotografie. Einer seiner Mitarbeiter gestand jedoch ein, dass manche Frauen trainiert wurden. Sie sollten Vorfälle produzieren, um den Meister zufrieden zu stellen.<sup>103</sup> Patientinnen wurden oftmals fotografiert, manche machten mit dem Modeln für die *Ikonographien* sogar Karriere. Eine der am häufigsten fotografierten Patientinnen war ein 15-jähriges Mädchen namens Augustine. Ihre übertriebenen Gesten erinnerten an den klassi-

---

<sup>97</sup> Vgl. Showalter (1987), S. 150.

<sup>98</sup> Vgl. Showalter (1987), S. 149.

<sup>99</sup> Showalter (1987), S. 159.

<sup>100</sup> Showalter (1987), S. 148.

<sup>101</sup> Vgl. Showalter (1987), S. 150.

<sup>102</sup> Didi-Huberman, Georges (1982): *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris: Ed. Macula, S. 32. . Zit. nach. Showalter (1987), S. 151.

<sup>103</sup> Showalter (1987), S. 150.

schen französischen Schauspielstil oder an Stummfilme. Ihre Anfälle wurden immer schlimmer, bis Augustine irgendwann – als Mann verkleidet – die Flucht aus der Salpêtrière gelang. Wortfetzen in ihren Anfällen und Träumen hätten aber auf die geplante Flucht rückschließen lassen, „[i]f Charcot and his staff had listened as closely to Augustine's words as they had watched her gestures [...]“.<sup>104</sup> Obwohl Charcot die Gesten seiner Patient/innen streng beobachtete, schenkte er ihren Worten wenig Aufmerksamkeit. So war es auch Tradition in der englischen Psychiatrie des 19. Jahrhunderts: „In England, psychiatrists believed that their therapeutic authority depended on domination over the patient's language.“<sup>105</sup> Vor allem weibliche Patientinnen wurden zum Schweigen gebracht.

Charcot hat der Nachwelt ein Bildrepertoire der Hysterie hinterlassen. Ihn hat das Sichtbare, Körperliche interessiert, das er durch die Kamera vermeintlich objektiv festhalten konnte. Ähnlich wie Charcots Interesse am Bild hysterischer Frauen verhält es sich mit Charles Dodgsons Beschäftigung mit dem Ablichten von Kindern. Um die Kinderfotografien des Charles Dodgson, besser bekannt unter seinem Autorenpseudonym Lewis Carroll, besser zu verstehen, muss seine Bildpraxis und sein Interesse am Bild der Kindheit in einen kurzen Aufriss der Bildgeschichte der Kindheit eingebettet werden. Betrachtet man die Bildgeschichte der kindlichen Unschuld, wird klar, warum Sexualität jedes Kindheitsbild prägt.

Anne HIGONNET untersucht Bilder kindlicher Unschuld als Geschichte und Krise der idealen Kindheit. Dabei analysiert die Kunsthistorikerin, wie Kinder in Bildern repräsentiert werden und wie das Ideal der kindlichen Unschuld in eine Krise geraten ist, aus der heraus sich eine neue Definition von Kindheit entwickelt hat.<sup>106</sup> Ein Kind als Kind zu verbildlichen, bedeutet, es in seiner Differenz zu Erwachsenen in den Blick zu nehmen. In diesem Blick auf das Kind hat die Vorstellung eines unschuldigen Kindes seinen Ursprung, denn die kindliche Unschuld ist das Konzept, das die Kindheit vom Erwachsenenalter trennt, also die Differenz ausmacht.

Bilder verliehen diesem Konzept Gestalt und machen kindliche Unschuld sichtbar: „Representations gave form to concepts.“<sup>107</sup> Historisch betrachtet lassen wichtige Kinderporträts des 18. Jahrhunderts kindliche Unschuld zuerst als naturgegeben erscheinen, später verleihen

---

<sup>104</sup> Showalter (1987), S. 154.

<sup>105</sup> Showalter (1987), S. 154.

<sup>106</sup> Vgl. Higonnet, Anne (1998): *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood* (=Interplay : Arts + History + Theory), New York, N.Y: Thames and Hudson, S. 7.

<sup>107</sup> Higonnet (1998), S. 26.

Kinderporträts des 19. Jahrhunderts dem natürlich unschuldigen Kind seine zeitlose Gültigkeit, so Higonnet.<sup>108</sup> Im Lauf der Zeit wird das unschuldige Kind so zum Subjekt und auch zum „Style“.<sup>109</sup> Zu Beginn der modernen Fotografie ist das Bild vom unschuldigen Kind schon so weit verbreitet, dass es die Darstellung von Kindern dominiert:

[T]he image of the Romantic child had been so completely perfected and so often reproduced that it would not even have to be consciously summoned up in the minds of photographers. It had become a visual habit, an assumption, a pattern expected, looked for, and replicated.<sup>110</sup>

Als die Fotografie sich als Medium zur Repräsentation etabliert, eröffnen sich vermeintlich neue Möglichkeiten, Kindheit zu verbildlichen. DODGSON war passionierter Fotograf, zwischen den späten 1850er- und den 1870er-Jahren nimmt er hunderte Fotografien von Kindern auf. Er arbeitet sich auf zweierlei Arten am Konzept von Kindheit und kindlicher Unschuld ab: Erstens begründet er als Kinderbuchautor unter anderem mit *Alice im Wunderland* ein neues Paradigma der Kinder- und Jugendliteratur mit. Zweitens beschäftigt er sich auch als Amateurfotograf intensiv mit Kindheitskonzepten und nimmt dadurch maßgeblich Einfluss auf die Ikonographie von Kindheit. Seine Fotografien gehören zu den „most recognizable of nineteenth-century images of children and of nineteenth-century photography.“<sup>111</sup> Er ist einer der ersten, die verstehen, wie das Medium der Fotografie und das Bild der modernen Kindheit vereint werden könnten, so Higonnet:<sup>112</sup>

Carroll staged the “natural” image of the “natural” child, all the while sincerely believing cameras recorded reality. Carroll was absolutely convinced that the innocence of the child was a natural quality, just as he was convinced that the truth of the photographic image was an automatic quality. No wonder childhood and photography seemed to him to go so well together.<sup>113</sup>

Der transitorische Zustand der Kindheit kann mit der Fotokamera eingefangen und die kindliche Unschuld mit Momentaufnahmen festgehalten werden. Mit einem Schnappschuss wird die Vergänglichkeit der Kindheit aufgehoben und Unschuld verbildlicht: „Childhood, all too

---

<sup>108</sup> Vgl. Higonnet (1998), S. 37.

<sup>109</sup> Higonnet (1998), S. 53.

<sup>110</sup> Higonnet (1998), S. 86.

<sup>111</sup> Waggoner, Diane (2002): Photographing Childhood: Lewis Carroll and Alice, in: Marilyn Brown (Hrsg.): *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*, Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, S. 149.

<sup>112</sup> Vgl. Higonnet (1998), S. 109.

<sup>113</sup> Higonnet (1998), S. 110.

soon lost, could be granted a unique permanence by the photographic medium.“<sup>114</sup> Damit kann Kindheit und also an der Kindheit festgehalten werden.

Wie auch sein Zeitgenosse Charcot in Paris, hat Dodgson absolutes Vertrauen in die Objektivität des Mediums. Nicht nur aus heutiger Sicht kann diese vermeintliche Neutralität des Mediums Fotografie in Frage gestellt werden. Rückblickend wird auch klar, wie das neue Medium zugleich neue Konzepte ermöglicht und in den Umlauf gebracht hat, wie diese neuen medialen Möglichkeiten den Diskurs mitgeprägt haben und so auch das Sexualitätsdispositiv mitbestimmt haben. Dodgson arbeitet innerhalb einer Tradition von Kinderporträtmalereien, aber er erweitert die gängige Bildsprache und überarbeitet sie. Für Diane Waggoner stellen Dodgsons Fotografien einen Wandel innerhalb der Geschichte der Kindheitskonzepte dar. Er betrachtete Kindheit als einen eigenständigen epistemologischen und ästhetischen Zustand. Diese neue Vorstellung der Differenz zwischen Erwachsenen und Kindern verbildlichte er. Das neue Medium der Fotografie ist zwar ausschlaggebend, aber nicht gänzlich verantwortlich für die neue Bildsprache: „Dodgson revises aesthetic notions of how children ought to look. His photographs originate a pictorial vocabulary that appears natural to childhood but is in fact a historical construction.“<sup>115</sup> Führt man sich Dodgsons Fotografien von Kindern, vornehmlich von Mädchen, heute vor Augen, wird die Frage nach Sexualität virulent. Seine Fotografien greifen verschiedene Bildkonventionen auf. Die Bandbreite reicht dabei von der Pädophilie bis zur Unschuld, so Higonnet.<sup>116</sup> Auf dem einen Ende des Spektrums finden sich Fotografien wie die von Evelyn Hatch, eine Nacktaufnahme, die ganz klar erwachsene und verfügbare weibliche Sexualität signalisiert. Und am anderen Ende gibt es Aufnahmen von komplett bekleideten, unschuldig anmutenden Mädchen. Und es gibt Aufnahmen in der Mitte des Spektrums, etwa das Porträt von Alice Liddell als Bettelmädchen. „The differences among all these images are differences of degree, not kind. In their time they were all consciously seen as being of one kind: images of natural innocence and therefore naturally innocent themselves.“<sup>117</sup> Diese Dichotomie zwischen entweder völliger Unschuld oder offener Sexualität hat sich im Lauf der Zeit zu einem Spektrum entwickelt, in dem Mehrdeutigkeiten möglich sind. Heute basiert der soziale Schutz von Kindern auf der Vorannahme kindlicher Unschuld. Dabei hängt die Glaubwürdigkeit kindlicher Unschuld stärker von Bildern ab, als

---

<sup>114</sup> Smith, Lindsay (2007): *The Nineteenth-Century Photographic Likeness and the Body of the Child*, in: George Rousseau (Hrsg.): *Children and Sexuality: From the Greeks to the Great War*, New York: Palgrave Macmillan, S. 250.

<sup>115</sup> Waggoner (2002), S. 150.

<sup>116</sup> Higonnet (1998), S. 123.

<sup>117</sup> Higonnet (1998), S. 125.

bisher angenommen, so Higonnet. Die sexuelle Komponente von ‚Natürlichkeit‘ und ‚Unschuld‘ wird zum entscheidenden Kriterium, die Glaubwürdigkeit der kindlichen Unschuld hängt dabei stärker von Bildern ab, als bisher angenommen, so Higonnet. Das Wesen von Sexualität entzieht sich dadurch der Fixierbarkeit und wandert in den Bereich der Einbildung:

By the 1990s, the image of the child had become perhaps the most powerfully contradictory image in western consumer culture. Promising the future but also turned nostalgically to the past, trading on innocence but implying sexuality, simultaneously denying and arousing desire, intimate on a mass scale, media spectacles of children are bound to be ambiguous.<sup>118</sup>

Dodgsons Kinderfotografien werfen aus heutiger Sicht Fragen nach seinen Intentionen auf. Wie konnte er erotisch aufgeladene Fotos von spärlich bekleideten und sogar nackten kleinen Mädchen machen, wo er doch vom natürlichen Kind schwärmte? Marah GUBAR verweist auf die Doppelmoral dieser Überlegung und stellt eine wichtige Gegenfrage: Sollten diese Anschuldigung nicht auch in die heutige Zeit übertragen werden, in der das Konzept von Unschuld auf breitere Zustimmung stößt als zu Dodgsons Zeiten?

Why are tiny girls tarted up to perform in beauty contests and invited to do minuscule bikinis and midriff-baring tops in everyday life, while advertisers, filmmakers, and fashion designers bank on the appeal of the nymphet as the icon of American beauty [...]?<sup>119</sup>

Die Kinderliteratur des späten 19. Jahrhunderts speist sich zum Teil aus dem Widerspruch, das Konzept natürlicher kindlicher Unschuld gleichzeitig hochzuhalten und zu unterlaufen, so Gubar.<sup>120</sup> Wie genau Spyri damit umgeht, zeigt die Analyse im Hauptteil der vorliegenden Arbeit.

Die zwei erläuterten Fallbeispiele der Bildpraxen innerhalb des psychiatrischen Krankenhauses bei Charcot und des Kinderbuchautors und Mathematikers Dodgson zeigen, welche grundlegende Bedeutung Medien für die Repräsentation der beiden Phänomene bzw. Diskurse des Sexualitätsdispositivs – der Pädagogisierung des kindlichen Sexes und der Hysterisierung des weiblichen Körpers – zukommt. Im Hinblick auf das Sexualitätsdispositiv gilt es noch einmal nach den Machteffekten der erwähnten Bilddiskurse zu fragen. Dafür ist zu erörtern, welche Bedeutung Medien innerhalb der Dispositive und Diskurse zukommt.

---

<sup>118</sup> Vgl. Higonnet (1998), S. 133.

<sup>119</sup> Gubar, Marah (2011): Innocence, in: Philip Nel/Lissa Paul (Hrsg.): *Keywords for Children's Literature*, New York: New York University Press, S. 133.

<sup>120</sup> Vgl. Gubar (2011), S. 132–133.

Stuart HALL bemerkt, dass FOUCAULT seine Aufmerksamkeit von der Sprache zum Diskurs gerade auch deswegen verlagert hat, weil er sich nicht für die Sprache an sich, sondern den Diskurs als Repräsentationssystem interessierte.<sup>121</sup> Im Zuge dessen hat Foucault sich auch mit Bildern, mit der Fotografie und dem Kino auseinandergesetzt.<sup>122</sup> Deshalb plädiert Cornelia RENGGLI dafür, nicht nur die inhaltliche Auseinandersetzung Foucaults mit Bildern nachzuvollziehen, sondern auch zu beachten, „was er mit ihnen gemacht hat.“<sup>123</sup> Sie schlägt vor, auch Bilder in Diskursanalysen miteinzubeziehen und „die Möglichkeitsbedingungen des Gesagten bzw. der Sichtbarkeiten“<sup>124</sup> in den Blick zu nehmen. Folgende Frage leitet die Analyse: „Wie kommt es, dass zu einer bestimmten Zeit bestimmte Dinge sichtbar gemacht werden konnten, andere Dinge dagegen unsichtbar blieben?“<sup>125</sup>

Aus einer archäologischen Perspektive interessiert dann an einem Photo (zunächst) nicht, wer es aufgenommen hat, welche Intention die photographierende Person verfolgte, oder gar, wie sich die photographierte Situation ‚tatsächlich‘ dargestellt hat, sondern allein: dass das Photo mit dem *was* es zeigt und *wie* es dieses zeigt, zu einem konkreten *Zeitpunkt* an einem konkreten *Ort* und in einem konkreten *Kontext* erscheint. In genau dieser konkreten Konstellation und Ereignishaftigkeit ist das entsprechende Photo (potentiell) Teil einer diskursiven Ordnung [...].<sup>126</sup>

Die folgenden von Renggli vorgeschlagenen Analysefragen, werden auf die beiden Fallbeispiele Charcot und Dodgson angewendet und führen auf deren Hysterie-Ikonographie und Kinderfotografien zurück: „1) Wie wurden die Bilder gemacht? 2) Was wurde mit ihnen gemacht? 3) Was haben sie gemacht?“<sup>127</sup>

Für die Aufnahmen der hysterischen Anfälle wurden die drei Fragen bereits beantwortet: Die Bilder wurden im Zuge der medizinischen Forschung gemacht. Sie wurden deshalb auch publiziert. Sie haben Hysterie als Krankheit populär und sichtbar gemacht und die Vorstellung von Hysterie – auch wenn sie als Krankheit heute einerseits weniger relevant und andererseits

---

<sup>121</sup> Hall, Stuart (1997): *The Work of Representation*, in: Stuart Hall (Hrsg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore: Sage in Association with the Open University, S. 44.

<sup>122</sup> Vgl. Renggli, Cornelia (2014): Komplexe Beziehungen beschreiben. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hrsg.): *Bilder in historischen Diskursen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 49.

<sup>123</sup> Renggli (2014), S. 49.

<sup>124</sup> Renggli (2014), S. 49.

<sup>125</sup> Renggli (2014), S. 51.

<sup>126</sup> Fegter, Susann (2011): Die Macht der Bilder – Photographien und Diskursanalyse, in: Gertrud Oelerich/Hans-Uwe Otto (Hrsg.): *Empirische Forschung und Soziale Arbeit*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 212.

<sup>127</sup> Renggli (2014), S. 53.

stark metaphorisiert in die Alltagssprache und Weltvorstellungen übergegangen ist – nachhaltig geprägt.

Für die Kinderfotografien von Charles Dodgson sind diese Überlegungen ebenfalls zu konkretisieren: Als bekannter Kinderbuchautor forschte und lehrte Dodgson Mathematik am Christ Church College an der Universität Oxford. In einem eigens angefertigten Dachausbau mit einer Lichtkuppel richtete er sein Fotostudio ein, in dem er viele Aufnahmen von Kindern machte. Sein Selbstbild war das eines Amateurfotografen. Er ging im akademischen Umfeld seinem eher privaten Interesse an der Fotografie und im speziellen an der Fotografie von Mädchen nach. Diane WAGGONER zeigt auf, wie Dodgson in seinen Bildern einen amateurhaften Zugang inszeniert. So finden sich in den Bildern oft kleine Imperfektionen, die davon zeugen, dass Dodgson sich nicht als professioneller Fotograf verstand. Diese vermeintlichen Nachlässigkeiten und Unschärfen sind es aber auch, die, so Waggoner, die Beziehung des Fotografen zum jeweils abgebildeten Mädchen und sein Privileg, es zu fotografieren, sichtbar machen:<sup>128</sup> „His choice not to hide the traces of the photographic process announces his presence in order to disclose not just the look of the child, but also Dodgson’s look at the girl and her look back at him.“<sup>129</sup> Dodgson nahm für sich selbst in Anspruch, das Kind im Kind abbilden zu können und eine sichtbare Vorstellung davon geben zu können:

His great accomplishment in his photographs is to make children appear to be children *sui generis*. Dodgson's photographs were accepted in the twentieth century, and now in the twenty-first, as transparent representations of the nineteenth-century child precisely because they match, or indeed establish, the look of the child that we still demand in photography. Dodgson's photographs of the Liddell girls seem therefore to reveal children as they were in the nineteenth century because they bear the hallmarks of our own photographs of children – variously playful, relaxed, spontaneous, uncontrolled, and, most significantly, intimate and familiar.<sup>130</sup>

Dodgsons Fotografien waren wegweisend dafür, dass es heute ein Kindheitsbild gibt, ein nicht allein visuelles Konzept von ‚unschuldiger‘ Infantilität, dessen Aussehen heute als Vorbild, als natürlich gilt. Ebenso hat Charcot geprägt, wie weibliches Verhalten als vermeintlich irrationales Verhalten verbildlicht wird. Deshalb untersucht die vorliegende Arbeit audiovisu-

---

<sup>128</sup> Vgl. Waggoner (2002), S. 155.

<sup>129</sup> Waggoner (2002), S. 158.

<sup>130</sup> Waggoner (2002), S. 159.

elle Medien vor dem Hintergrund der Bildpraxis kindlicher Unschuld und weiblicher Hysterie. Sowohl der *Heidi*-Doppelroman aus den Jahren 1880/81, als auch die beiden Adaptionen von 2015 verhalten sich zu diesen Bildpraxen. Wie sich die beiden Phänomene jeweils medial manifestieren, gilt es zu analysieren.

## 2.2. Transmediale Phänomene im Dispositiv

In der vorliegenden Arbeit werden Unschuld und Hysterie als transmediale Phänomene in den Blick genommen. Transmedial sind Phänomene, die in verschiedenen medialen Ausprägungen vorhanden sind und zum Vergleich einladen:

Transmedial sind Phänomene, die nicht medienspezifisch sind – oder unter Absehung eines medienspezifischen Ursprungs quasi medienkomparatistisch in den Blick genommen werden – und daher in mehr als einem Medium beobachtbar sind oder betrachtet werden. Dabei spielt hier für den Beobachter eine möglichst medienspezifische Quelle des untersuchten Phänomens keine Rolle, sondern nur, dass es eben in mehreren Medien vorkommen kann und so zum Medienvergleich anregt.<sup>131</sup>

Folgende Fragestellung nach Werner Wolf folgt aus einem kulturhistorischen Ansatz in der Beschäftigung mit Transmedialität: Was ergibt sich im transmedialen Vergleich der Unschuld und der Hysterie bezüglich des ‚Eignungsprofils‘ einzelner Medien, und wie wurde es historisch genutzt?<sup>132</sup> In der vorliegenden Untersuchung zu Sexualität in *Heidi* interessiert also weniger die intermediale Dimension des Medienwechsels von Roman zum Bewegtbild, als vielmehr die transmediale Dimension der Phänomene des Sexualitätsdispositiv innerhalb der verschiedenen *Heidi*-Adaptionen im diachronen Vergleich. Dabei eignet sich gerade der transmediale Ansatz dafür, medienspezifische Aspekte zu untersuchen. So erscheinen transmediale Phänomene zwar in verschiedenen Medien bzw. über Mediengrenzen hinweg,

ausgetragen aber werden sie stets und notwendigerweise mit je medienspezifischen Mitteln und Instrumenten und an je spezifische mediale (wie auch generische, sozio-kulturelle usw.) Kontexte gebunden. Eben dies ist der Grund, warum transmedial beobachtbare Phänomene sich Fragen der Medienspezifik nicht verschließen, sondern sich, im Gegenteil, in

---

<sup>131</sup> Wolf, Werner (2014): Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen, in: Volker C. Dörr/Tobias Kurwinkel (Hrsg.): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 25.

<sup>132</sup> Vgl. Wolf (2014), S. 39.

besonderer Weise dazu eignen, unser Verständnis medialer Spezifika und Differenzen zu schärfen.<sup>133</sup>

Die vorliegende Arbeit geht mit einem transmedialen Ansatz Unschuld und Hysterie als zwei Phänomenen des Sexualitätsdispositivs nach. Wie der folgende Abschnitt aufzeigt, besteht in einer solchen medienreflexiven Auseinandersetzung mit Heidi eine Leerstelle. Vor dem Hintergrund der Medialität der Konzepte von Unschuld und Hysterie, die im vorliegenden Kapitel diskutiert wurde, kann dieses Desiderat im Hinblick auf die Entwicklungsmöglichkeiten von Mädchen verhandelt werden.

*Heidi* wurde seit seinem Erscheinen Ende des 19. Jahrhunderts zahlreich und in verschiedenen Medien adaptiert, interpretiert, inszeniert. Immer wieder bemühen sich Wissenschaftler/innen unterschiedlicher Disziplinen, einen Überblick über die verschiedentlich materialisierten *Heidi*-Texte zu gewinnen. Oftmals erscheinen diese erneuten Betrachtungen der Mediengeschichte von *Heidi* parallel zu oder kurz nach einer Neuerscheinung des *Heidi*-Stoffes. So etwa unternimmt Walter LEIMGRUBER 2001, kurz vor Erscheinen des neuen *Heidi*-Films von Markus Imboden, eine umfassende Einordnung eines facettenreichen Korpus von *Heidi*-Medien. Er verweist neben Filmen und TV-Serien auch auf Bühnenadaptionen inklusive Musical, auf Pornografie und auf Werbung.<sup>134</sup> Einen Überblick über zahlreiche TV- und Filmproduktionen bietet Romana KÜPFER in ihrer Lizenziatsarbeit aus dem Jahr 2007.<sup>135</sup> Darin untersucht sie insgesamt 13 Film- und Serienadaptionen von 1920 bis 2005 mit einer qualitativen Inhaltsanalyse, indem sie die jeweilige Narration und den jeweiligen Inhalt der einzelnen Adaptionen aufgrund der literaturwissenschaftlich fundierten Schlüsselthemen<sup>136</sup> in *Heidi* und auch die jeweilige Charakterisierung der Figuren mit der literarischen Vorlage und den anderen Adaptionen vergleicht. Ästhetische Kriterien bezieht Küpfer in ihre Untersuchung nur eingeschränkt mit ein.<sup>137</sup> Zusätzlich bemüht sie sich um eine historische und gesellschaftliche Kontextualisierung der Filme, in der sie auch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen

---

<sup>133</sup> Rajewsky, Irina O./Enderwitz, Anne (2016): Einleitung, in: Anne Enderwitz/Irina O. Rajewsky (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 14.

<sup>134</sup> Leimgruber, Walter (2001): *Heidi – Wesen und Wandel eines medialen Erfolgs*, in: Ernst Halter (Hrsg.): *Heidi – Karrieren einer Figur*, Zürich: Offizin, S. 167–185.

<sup>135</sup> Küpfer, Romana (2007): *Immer wieder neu?! Film- und Fernsehadaptation von Johanna Spyris Heidi*. Lizenziatsarbeit, Zürich.

<sup>136</sup> Als Schlüsselthemen legt Romana Küpfer folgende Polaritäten fest: Schweizer Alpen und deutsche Stadt, Heimat und Heimweh, Krankheit und Heilung, christliche Religiosität und Naturfrömmigkeit, Moral und Schuld. Vgl. Küpfer (2007), S. 48.

<sup>137</sup> Vgl. Küpfer (2007), S. 48.

thematisiert, erwähnt dabei aber eine teilweise unzureichende Materiallage.<sup>138</sup> Noch nicht verfügbar ist ein Beitrag von Felix GIESA und Andre KAGELMANN, basierend auf ihrem Vortrag vom 28. Mai 2016 in Königswinter bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, in dem sie kritisieren, dass sich kritische und wertende Analysen von *Heidi* und deren Adaptionen oftmals als nicht medienreflexiv erweisen.<sup>139</sup> Sie selbst schlagen vor, *Heidi* als „transmediales Kunstwerk“<sup>140</sup> und als „Populär-Ikone“ zu verstehen:

Heidis heutige Popularität liegt vor allem darin, dass die Figur und ihre Geschichte fortlaufend modifiziert bzw. aktualisiert und so immer wieder neu in die Sprach- und Bildwelt ihrer jeweiligen Gegenwart eingeschrieben werden, sie sich also jenseits der Ursprungsromane im kollektiven Bewusstsein zu bewegen vermögen. Deshalb kann gesagt werden, dass das Heidi-Narrativ die Sphäre der Intermedialität verlassen und eine expansiv-transmediale Struktur angenommen hat, also zusehends medienunspezifisch realisiert wird.<sup>141</sup>

*Heidi* wird zwar in regelmäßigen Abständen ästhetisch-medial aktualisiert und modernisiert, zugleich aber auch durch das Belassen der Handlung historisiert, so GIESA/KAGELMANN: Diese historische Distanzierungsmöglichkeit lädt zu einer nostalgischen Rezeption ein und gewährt den Rezipient/innen jene „Lizenz zur Regression“<sup>142</sup>, die Bettina HURRELMANN bereits in der literarischen Grundlage angelegt sieht.<sup>143</sup> Die aktuellen stofflichen Verarbeitungen von *Heidi* nehmen Abstand vom religiösen Wertesystem, das in Spyris literarischer Vorlage grundlegend ist. Entstehungskontext von *Heidi* und die Alltagserfahrungen der Rezipient/innen von aktuellen *Heidi*-Verarbeitungen gehen immer weiter auseinander. Drei parallel stattfindende Transformationsprozesse des *Heidi*-Stoffs seit seiner Erstveröffentlichung müssen zusammengefasst werden: *Heidi* wurde, erstens, bald nach der Erstveröffentlichung auf Deutsch in andere Sprachen übersetzt. Zweitens wurde *Heidi* bald auch schon in verschiedenen anderen Künsten und Medien aufgegriffen und transformiert. Drittens breitete sich das Interesse an *Heidi* international aus. Es kam also zu sprachlichen, medialen und kulturellen Transformationen des *Heidi*-Stoffes, die modernisierte, aktualisierte und kulturell variable

---

<sup>138</sup> Vgl. Küpfer (2007), S. 49.

<sup>139</sup> Der vorliegenden Arbeit liegt die vorläufige Version des Beitrags von Giesa/Kagelmann zugrunde. Vgl. Giesa, Felix/Kagelmann, Andre (i. E.): „Mediale Wahlverwandtschaften“? Aktuelle audio-visuelle (Re-)Präsentationen von Johanna Spyris *Heidi*, in: Ute Dettmar/Ingrid Tomko-wiak (Hrsg.): *Spielarten der Populärkultur* (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien), Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, S. 4.

<sup>140</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 2.

<sup>141</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 3.

<sup>142</sup> Hurrelmann (1997), S. 212.

<sup>143</sup> Vgl. Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 1.

Vorstellungen von *Heidi* hervorbrachten und parallel Geschichte und Figur zugleich zunehmend historisierten.

Wie GIESA/KAGELMANN bemerken, fanden in den bisherigen Analysen, Kritiken und Wertungen mediale Spezifika wenig Beachtung, oftmals bleibt es bei einem inhaltsanalytischen komparatistischen Ansatz. 2015 erschienen sowohl eine neue animierte Serienadaption von *Heidi* als auch ein neuer Realspielfilm, die neue Debatten um mediale Aspekte von *Heidi* ausgelöst haben. Im folgenden Abschnitt steht eine Auswahl an Reaktionen auf die beiden *Heidi*-Adaptionen aus 2015 zur Diskussion. Wie die neuesten Adaptionen bisher publizistisch interpretiert und kommentiert wurden, gilt es dabei mit einem diskursanalytischen Fokus zu beleuchten. Zusätzlich zu einem kurzen Abriss der fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung werden einige feuilletonistische Bemerkungen und vom Feuilleton aufgegriffene Themen zusammengefasst. Sie zeugen von der Virulenz der Frage nach Heidi als Rollenmodell und diskutieren Heidis Entwicklungsmöglichkeiten in der Auseinandersetzung mit den neuesten *Heidi*-Adaptionen.

### 2.3. Zwischen feministischem Sieg und Backlash

*Heidi*-Adaptionen sind immer auch ein Echo oder eine Projektion ihrer Entstehungszeit. Die Adaptionen verhandeln darin Zeitgeist, sei es auf einer inhaltlichen Ebene oder auf einer medial-ästhetischen Ebene. Johannes BINOTTO<sup>144</sup> zeigt, wie die medialen Möglichkeiten der jeweiligen Zeit auch das Medienprodukt, hier verschiedene *Heidi*-Filme, ästhetisch prägen. So war es das Zweifarbensystem Prizma, das es der Sonne im Stummfilm *Heidi of the Alps* von 1920 ermöglichte, die Alpen zum Glühen zu bringen. In *Heidi* aus dem Jahr 1937 findet sich das System Hollywood wieder, so Binotto: Mit Shirley Temple setzt man auf den frühen Kinderstar in der Rolle der Heidi, der restliche Film dient als reine Kulisse. Diese Beobachtungen nützt Binotti nicht für einen wertenden Vergleich mit der „Romanvorlage“. Vielmehr macht er deutlich, dass sich auch im Roman Muster finden, die der Zeit und dem Medium geschuldet sind:

Lässt sich also das in der Stadt von den Alpen träumende Heidi als selbstreflexiver Kommentar über den Roman selbst lesen, so drehen die Filme diese Schraube der Selbstreflexion weiter: Film – so wird hier offensichtlich – ist vor allem Projektion, im konkreten ebenso

---

<sup>144</sup> Binotto, Johannes (2016): Eigenwillige Echos: Heidis Nachleben im Film, in: *Viceversa Jahrbuch der Schweizer Literaturen* 10, S. 90–98.

wie im übertragenen Sinn. Was der Projektor an Bildern auf die Leinwand wirft, sind zugleich Projektionen eines anderen Lebens, das der Zuschauer nur aus seinen Träumen kennt.<sup>145</sup>

Aus der ersten schweizer Verfilmung von 1952, einem „nostalgischen Film über eine Idylle des 19. Jahrhunderts“<sup>146</sup>, spricht die Erinnerung an das Trauma des Weltkriegs, die hinter den gefälschten Panoramabildern lauert, so Binotto. Kino und Fernsehen sind dabei gleichermaßen Echoräume und Projektionsflächen. Auch in der japanischen Serienadaption aus dem Jahr 1974 befindet sich ein subtiler Kommentar zu einer Verlust- und Zerstörungserfahrung der damaligen Zeit. So war Regisseur Isao Takahata die Umsetzung von *Heidi* auch deswegen ein Anliegen, weil sich die Gesellschaft in einer Zeit der zunehmenden Umweltverschmutzung und sozialer Verschiebungen aufgrund des ökonomischen Wachstums befand.<sup>147</sup> Diesen Themenkomplex der Drohszenarien sieht Binotto bereits in Spyris „Beschäftigung mit dem Tod und dem Verlust geliebter Menschen“<sup>148</sup> angelegt.

Einen eigenen Akzent jedoch setzt die japanische Serienadaption mit der Figur der Großmutter Sesemann. Deren bei Spyri bedeutender Frömmigkeit ist hier zurückgenommen, Großmutter Sesemann wird zu einer emanzipatorischen Figur:

Wenn Klaras Großmutter das heimwehkranken Heidi in der 28. Episode der Serie in ein hinter der Bücherwand verborgenes Zimmer des Frankfurter Anwesens mitnimmt, ist dieser geheime Raum auch als ein »room of one's own« zu verstehen, wie ihn Virginia Woolf in ihrem gleichnamigen Essay als Voraussetzung weiblicher Selbstentfaltung beschreibt.<sup>149</sup>

Bereits in den 1970er-Jahren wird mit der Charakterisierung von Großmutter Sesemann als emanzipatorischer Figur ein Versuch unternommen, Heidis Entwicklungsmöglichkeiten zu öffnen. Auch andere Adaptionen versuchen, Heidi aus ihrer limitierten Rolle ausbrechen zu lassen, etwa der Film aus dem Jahr 2015, auf den ich noch genauer eingehen werde. Diese Versuche, Heidi vom Doppelroman zu emanzipieren, zeugen ebenso vom jeweiligen Zeitgeist, in dem eine derart beschränkte Mädchenrolle als nicht mehr angemessen empfunden wird. Jede Zeit eröffnet mit ihren jeweiligen technischen Möglichkeiten neue mediale Gestaltungsweisen. Die medial-ästhetischen Strategien der jeweiligen Adaption sind ebenfalls Zeugnisse der jeweiligen Zeit. Das Serienformat etwa hat andere Gestaltungsmöglichkeiten als ein

---

<sup>145</sup> Binotto (2016), S. 92.

<sup>146</sup> Binotto (2016), S. 93.

<sup>147</sup> Binotto (2016), S. 93.

<sup>148</sup> Binotto (2016), S. 94.

<sup>149</sup> Binotto (2016), S. 94.

Film. GIESA/KAGELMANN setzen sich mit den Rezeptionsbedingungen der *Heidi*-Serien auseinander. So orientierte sich *Heidi, das Mädchen aus den Alpen* von 1974 zwar deutlich am Roman von SPYRI, doch muss die Handlung mit Figuren und Szenen gefüllt und verdichtet werden, um ausreichend Stoff für 39 Episoden zu generieren. Deswegen spielen nun auch Kinder aus dem Dörfli eine Rolle und vor allem bekommen auch einige Tiere einen Auftritt. Ein besonderes Merkmal findet sich in der Erzählweise: „ein langsames, nicht auf die üblichen dramatischen Höhepunkte seriellen Erzählens zielendes Tempo.“<sup>150</sup> Dazu Regisseur Isao TAKAHATA:

I decided that the story should not advance rapidly simply in order to draw the audience into it. The animation should show where Heidi is climbing, what comes into her view and what happens on the way as well as how the characters act. This enables the audience to watch actively and to discover the story for themselves.<sup>151</sup>

Die Serie aus dem Jahr 1974 schuf eine *Heidi*-Ikonographie, an der heutige Adaptionen nur schwer vorbeikommen. Auch für die Serienadaption aus dem Jahr 2015 stellt sie im Hinblick auf die äußere Erscheinung der Figuren ein Vorbild dar. Heidis Kleider aus der Serie von 2015 gleichen jenen in der Serie von 1974. Welche Strategien verfolgt die neueste Serienadaption? Patrick ELMENDORFF hat die *Heidi*-Serie aus dem Jahr 2015 produziert und vertritt der *Süddeutschen Zeitung* seine Herangehensweise:

Unser Ziel ist es natürlich auch, hiermit Geld zu verdienen. Und wir haben zwölf Millionen Euro in die Serie gesteckt. Wir sind der Meinung, dass sich Kinder tollen Content anschauen und dann Fans von einer Serie oder einem Film werden.<sup>152</sup>

Kinder sollen nicht allein unterhalten, sondern als Fans auch an das Medienprodukt und sein Merchandising-Angebot gebunden werden. Der Produzent erlaubt einen Einblick in die Verwertungslogik, die sich hinter der Neuadaption der Serie verbirgt, und ordnet diese damit etwaigen medial-ästhetischen Überlegungen unter.

Warum die älteren *Heidi*-Adaptionen für die vorliegende Arbeit, obwohl kein Untersuchungsgegenstand, dennoch aber von Relevanz sind, zeigt sich in der Serienadaption von 2015.

GIESA/KAGELMANN bemerken, dass die Serienadaption zwar der Romanhandlung von Spyri

---

<sup>150</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 5.

<sup>151</sup> Takahata, Isao (2004): Making of the TV Series „Heidi, the Girl of the Alps“, in: Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien (Hrsg.): *Johanna Spyri und ihr Werk – Lesarten*, Zürich: Chronos, S. 201.

<sup>152</sup> Weigl, Juli (2015): Neuauflagen von „Heidi“ – Mit Almöhi beim Après-Ski, online: *Süddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kult-almoechi-beim-aprs-ski-1.2409958> [19.04.2018].

folgt, die Bezüge aber nur sehr lose sind. Vielmehr handelt es sich um den „Versuch einer Anpassung oder eher einer Umschreibung des Serienstoffes von 1974 für ein kosmopolitisch-urbanes Publikum.“<sup>153</sup> Dabei wird die Kindheitserinnerung der Eltern „an das romantisch-klassisch angelegte Narrativ [...] den Kindheits- und Naturidealen der heutigen Elternschaft angepasst.“<sup>154</sup> Im Gegensatz zum „relaxed tempo“<sup>155</sup> der Serie aus dem Jahr 1974, passt sich die neue Serie „deutlich den zeitgenössischen Sehgewohnheiten an“<sup>156</sup> und stellt damit „Reinbild eines Aktualisierungs-Primats“<sup>157</sup> dar.

Welche Absichten standen hinter der Kinoadaptation von *Heidi* im Jahr 2015? Jakob Claussen, einer der Produzenten des Films von Regisseur Alain Gsponer, äußert sich gegenüber der *Süddeutschen Zeitung* folgendermaßen zur *Heidi*-Verfilmung:

Unserer Meinung nach ist die Verfilmung von 1952 die letzte ernsthafte Verfilmung dieser klassischen Geschichte [...] Es wird einfach wieder Zeit, sich mit heutiger Technik und der gleichen Ernsthaftigkeit des Stoffes anzunehmen.<sup>158</sup>

An der Kinoadaptation von 1952, aus der laut BINOTTO Traumata des Weltkriegs sprechen, nehmen sich die Filmemacher 2015 ihr Vorbild. Was steckt hinter diesem Rekurs auf die 50er-Jahre? Welche Sehnsucht äußert sich im Versuch, sich mit heutiger Technik und „Ernsthaftigkeit“ der nostalgischen Idylle des 19. Jahrhunderts erneut anzunehmen? Auch Urs BÜHLER fragt in der *NZZ*: „Was kann da eine Neuverfilmung hinzufügen, ausser dass mit der heutigen Technik weit sinnlicher erzählt werden kann als vor fünfzig Jahren?“<sup>159</sup>

Die Äußerungen des Produzenten und der Kritik basieren auf der Vorannahme, dass heutige Bildtechnik der *Heidi*-Erzählung etwas hinzufügen kann, das davor noch nicht gesehen wurde. Was genau dieser Mehrwert sein soll, ist zu überprüfen. In erster Linie verraten die beiden Stellungnahmen, dass eine erneute *Heidi*-Adaption unter einem gewissen Rechtfertigungsdruck steht. Johanna TYDECKS erkennt in der Neuverfilmung „eine Bildsprache, die sie von den bisherigen Adaptionen absetzt und sowohl für Kinder als auch Erwachsene ihren

---

<sup>153</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 6.

<sup>154</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 6.

<sup>155</sup> Takahata (2004), S. 199.

<sup>156</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 7.

<sup>157</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 4.

<sup>158</sup> Weigl (2015).

<sup>159</sup> Bühler, Urs (2015): Heidi – altbekannt und taufisch, online: *Neue Zürcher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/feuilleton/kino/heidi--altbekannt-und-taufisch-1.18657798> [19.04.2018].

Reiz hat.“<sup>160</sup> Dieser Einschätzung muss Johannes BINOTTOS Kritik nicht zwingend widersprechen, wenn er den Film als „auf den Massengeschmack eingestellt“<sup>161</sup> beurteilt. Mit jeder Neuadaption kommt die Heidi-Erzählung wieder in den medialen Diskurs. Eine Motivation, *Heidi* zu adaptieren, kann also auch darin liegen, die Erzählung perpetuieren zu wollen. Wie wird nun Heidi anlässlich von Neuadaptionen im medialen Diskurs verhandelt? Beispielhaft kann an einigen Feuilletonbeiträgen gezeigt werden, welche Aspekte in der Rezeption besonders beleuchtet werden.

Sowohl BÜHLER in der *NZZ*, als auch Melanie MÜHL in der *FAZ* merken an, dass *Heidi* zwar „gewiss nicht als Bildungsroman angelegt“<sup>162</sup> sei (*NZZ*) und dass SPYRI „keinen Entwicklungsroman geschrieben“ habe (*FAZ*).<sup>163</sup> Beide weisen darauf hin, dass der Film sich gerade darin von Spyris Doppelroman abhebt. GIESA/KAGELMANN gehen näher auf die Konstellation ein, die in den Augen der Kritik den Unterschied macht, weil in ihr „der Film über die Romantexte Spyris hinausgeht und deren Erzählperspektive modifiziert.“<sup>164</sup> Darin wird Heidi als künftige Schriftstellerin imaginiert. Wäre damit bereits das Ideal eines Bildungsromans erfüllt? Oder wurde Heidi hier bloß an ein etwas zeitgenössischeres Mädchenbild angepasst, das auch produktive Literalität beinhaltet? Die Leerstelle der feuilletonistischen Auseinandersetzung mit Genderaspekten der neuesten *Heidi*-Adaptionen füllt die dezidiert feministische Filmkritikerin RIEGER auf ihrem Blog *Filmlöwin*. Für Rieger „transzendiert“ Heidi „nicht nur Geschlechterkategorien, sondern sämtliche Einordnungen, die die Gesellschaft vornimmt.“<sup>165</sup> Der Schluss des Films, der Heidi als spätere Autorin imaginiert, ist für Rieger ein Happy End und ein

queerfeministischer Sieg, denn es gelingt ihr, beide Welten – Stadt und Land – miteinander zu verbinden. Heidi muss sich nicht für eine Rolle entscheiden. Sie darf ein freier, naturverbundener Mensch bleiben, weiterhin Jungs\*kleidung tragen und gleichzeitig die Vorzüge des Bürgertums genießen, also Bildung erlangen, ja gar zur Autorin ihrer eigenen Geschichte werden.<sup>166</sup>

---

<sup>160</sup> Tydecks, Johanna (2016): Allegra, Heidi!, in: *JuLit* 42. Jahrgang, 1/16, S. 56.

<sup>161</sup> Binotto (2016), S. 95.

<sup>162</sup> Bühler (2015)

<sup>163</sup> Mühl, Melanie (2015a): „Heidi“-Neuverfilmung im Kino: Die wundersame Waise aus dem Alpenland, online: *FAZ.NET*, <https://www.faz.net/1.3957419> [19.04.2018].

<sup>164</sup> Giesa/Kagelmann (i. E.), S. 10.

<sup>165</sup> Rieger, (2015).

<sup>166</sup> Rieger (2015).

Franziska SCHUTZBACH nimmt die *Heidi*-Verfilmung aus 2015 zum Anlass einer Re-Lektüre von Sproyris *Heidi* in der Wochenzeitung *Freitag*. Ihrer Meinung nach ist die Geschichte von Heidi „alles andere als unschuldig.“<sup>167</sup> Das Interesse an medialen Neuinterpretationen des *Heidi*-Stoffs sieht Schutzbach in einem gesellschaftlichen Backlash begründet:

Hinter der vermeintlich harmlosen Naturkind-Erzählung steckt ein völkischer, zutiefst anti-moderner und nicht zuletzt geschlechterstereotyper Gaga-Plot – kein Wunder, dass er ausgerechnet im neo-nationalen, antifeministischen Europa des Jahres 2015 auf viel Beifall stößt.<sup>168</sup>

Ob *Heidi* Rollenklischees zementiert oder aufbricht, fragt Anke DOMSCHEIT-BERG in einem Begleittext zu einer Zeitschriftenausgabe von *Heidi* aus 2015. Denn während Heidi unbeschwert draußen herumtobt und gar nicht dem Mädchenbild entsprechen will, gehe es am Ende um die Frage, wer die meist unbezahlt von Frauen verrichtete Arbeit übernimmt: „Wer ist zuständig für die Care-Arbeit?“<sup>169</sup> Eine ganz andere Qualität erreicht diese Auseinandersetzung um die Rollenzeichnung von Heidi als Mädchen mit MÜHLs Kritik an der neuesten Serienadaption in der *FAZ*. Während die Bildungsabsichten im *Heidi*-Film von der Kritik oft positiv anerkannt wurden, gehen Mühl Heidis Ambitionen in der Serie aus 2015 zu weit: „Wir haben es vielmehr mit einer neunmalklugen Göre zu tun, die immer alles besser und das ohne Unterlass mitzuteilen weiß.“<sup>170</sup>

Die Rezeption der *Heidi*-Adaptionen von 2015, also einem Stoff, der nur in jeder Adaption deutlich wiedererkennbar bleibt, arbeitet sich am Rollenbild eines Mädchens ab. Dabei verfolgen die Rezipient/innen verschiedene Zugänge. SCHUTZBACH etwa verfolgt eine historisch-kritische Einordnung und kritisiert die Motivation, die sie hinter den Neuadaptionen ausmacht. Einhellig wird positiv bewertet, dass Heidi im Film von 2015 als künftige Autorin imaginiert wird, doch wenn Heidi in der Serie von 2015 zu viel plappert, gilt dies gleich einmal als lästig. Während Heidi aus queertheoretischem Blickwinkel als Vorbild betrachtet wird, nimmt eine feministisch-materialistische Kritik Reproduktionsarbeit in den Fokus, die das Mädchen bereits in jungen Jahren wie selbstverständlich leistet. In der Rezeption wird

---

<sup>167</sup> Schutzbach, Franziska (2015): Heile Heile, online: *Freitag.de*, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/heile-heile> [20.04.2018].

<sup>168</sup> Schutzbach (2015).

<sup>169</sup> Domscheit-Berg, Anke (2015): Die Welt nach Heidi – Werden die Rollenklischees in „Heidi“ zementiert – oder gerade eben aufgebrochen? Ein innerer Dialog, in: *Das Buch als Magazin Heidi*, 1/2015, S. 79.

<sup>170</sup> Mühl, Melanie (2015b): Kinderserie „Heidi“ im ZDF: Heidi springt aus dem Computer, online: *FAZ.NET*, <https://www.faz.net/1.3523241> [19.04.2018].

also durchwegs kritisch auf Heidis Rollenbild Bezug genommen. Diese kritische Auseinandersetzung zeugt davon, dass die Entwicklungsmöglichkeiten von Heidi nicht unhinterfragt akzeptiert werden. Sie bleiben aber meist auf einer inhaltsanalytischen Ebene verhaftet. Diese Aussagen über die Erwartungshaltung an die Neuadaptionen spiegeln eine Unzufriedenheit mit dem Mädchenbild in *Heidi* wider. Die Einordnung von Heidis Rollenzeichnung als queer-feministischer Sieg oder im Gegensatz dazu als Backlash, muss im Hinblick auf die vorgenommenen Funktionalisierungen der Protagonistin und ihren Entwicklungsmöglichkeiten nachgegangen werden. In weiterer Folge steht zur Diskussion, welcher Zeitgeist und welches Weltbild aus den jeweiligen Adaptionen sprechen und damit auch propagiert werden.

### 3. *Heidi*-Medien im Sexualitätsdispositiv

Um die *Heidi*-Adaptionen aus dem Jahr 2015 mit dem Doppelroman von 1880/81 zu vergleichen, verfolgt die vorliegende Arbeit drei Zugänge.

Im ersten Kapitel des Doppelromans, in der ersten Sequenz des Films sowie in der ersten Episode der Serie wird Heidis Aufstieg auf die Alm jeweils mittels kindlicher Nacktheit als Rückkehr zur Natur referenziert. Mit einem Sequenzvergleich im Hinblick auf die Bildgeschichte kindlicher Unschuld steht zur Diskussion, wie diese Inszenierung von Natürlichkeit zwischen Befreiung und Funktionalisierung oszilliert. Dies steht anhand der Fragen, wie diese Entkleidungsszene inszeniert wird und welche narrative Funktion der Entkleidungsmoment erfüllt, zur Beantwortung.

Vor dem Hintergrund der Pädagogisierung des kindliches Sexes sowie der Hysterisierung des weiblichen Körpers untersucht der vorliegende Abschnitt die Figurenkonstellationen in Doppelroman, Film und Serie. Welche Positionen nehmen die Figuren im jeweiligen Medienprodukt ein und welche Funktionen erfüllen sie damit im Sexualitätsdispositiv? Dieser Leitfrage geht der Figurenvergleich nach und fragt nach, inwiefern die Figurenkonstellationen *Heidi* verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten eröffnen oder verbauen.

Zuletzt nimmt ein Erzählvergleich in den Blick, wie sich die Adaptionen perspektivisch kindlicher Wahrnehmung annähern und wie sie sich in weiterer Folge gegenüber ihrem Publikum verhalten. Dabei gilt es zu zeigen, dass das Spektrum von einfühlsam-belehrend über bewegt-erfahrend bis hin zu statisch-autoritär reicht. Die Erzählperspektive von jeweils Doppelroman, Film und Serie wird hierbei als Manifestation des Verhältnisses zu den jeweiligen Rezipient/innen verstanden und damit auf die Intentionen der Produzent/innen hin befragt.

#### 3.1. Sequenzvergleich – Natürlich nackt auf die Alm

Ausgangspunkt der folgenden Sequenzanalyse und des daran anschließenden Sequenzvergleichs zwischen den drei *Heidi*-Versionen ist ein Brief, den John RUSKIN an Kate GREENAWAY adressierte. In diesem Brief formuliert der britische Kunsthistoriker und Sozialphilosoph einen Wunsch, den die befreundete Illustratorin erfüllen möge. Ruskin und Greenaway waren Zeitgenossen von Intellektuellen wie etwa Dodgson, der mit Ruskin lose über ein präaffaelitisches Netzwerk in Verbindung stand. Greenaway ist bekannt für ihre Zeichnungen von Kindern, ihre Illustrationen waren Bestseller in England, Amerika und in Europa, ihre Ästhetik wirkt bis in die Gegenwart nach. Mit John Ruskin verband sie eine Freundschaft, seit er 1880

einen Briefkorrespondenz initiierte. Obwohl Ruskin die tanzenden Mädchen in Greenaways Illustrationen schätzt, bittet er sie in mehreren Briefen, Kinder nackt für ihn zu zeichnen. Als Vorwand für seinen Wunsch dient ihm das Argument, Aktzeichnen würde Greenaways Sinn für Proportionen schärfen. Am 5. Juli 1883 schreibt Ruskin an Greenaway:

As we've got so far as taking off hats, I trust we may in time get to taking off just a little more—say, mittens—and then—perhaps—even—shoes! and (for fairies) even—stockings—And—then. . . . Will you (it's all for your own good!) make her stand up, and then draw her for me without her hat—and, without her shoes—(because of her heels) and without her mittens, and without her—frock and its frill? And let me see exactly how tall she is—and how round. It will be so good of and for you—And to and for me.<sup>171</sup>

Laut Anya Krugovoy SILVER weisen Ruskins Briefe darauf hin, dass er schlichtweg Freude an Repräsentationen von kindlicher Nacktheit hatte. Sein Briefe sind dabei gleichzeitig zurückhaltend und voyeuristisch. Er lässt sich auf einen verbalen Striptease ein, wobei die Diktion von einer gewissen Zurückhaltung seines Begehrens zeugt, so Silver.<sup>172</sup> Greenaway erfüllte ihm seinen Wunsch jedenfalls nicht, sie verweigerte es, nackte Mädchen zu zeichnen.

Erwachsene Denker/innen, Autor/innen und Bildende Künstler/innen hatten einen großen Anteil an der Erschaffung und Förderung des Ideals eines unschuldigen Kindes, so GUBAR. Das romantische Bild eines natürlichen Kindes war zum Großteil ein Unterfangen männlicher Künstler, „who detached child characters from the domestic realm, portraying them as solitary, autonomous beings, existing apart from family, school, and society.“<sup>173</sup> Im Lauf der Zeit beteiligten sich auch immer mehr Frauen an Repräsentationen von Kindheit. Dabei kam es zu folgendem Vorgang, so HIGONNET: Je mehr Frauen Kindheit repräsentierten, desto geringer wurde der künstlerische Anspruch an das dargestellte Subjekt.<sup>174</sup> Mit der Zunahme der illustrativen Darstellungen von Kindheit oder Mutterschaft wurden auch immer mehr Frauen ermutigt, sich darin zu spezialisieren: „Beginning in about the 1880s, commerce and femininity together entwined the subject of childhood.“<sup>175</sup> Ruskin, 1819 geboren und 1900 verstorben, war 27 Jahre älter als Greenaway, die 1846 geboren wurde und 1901 verstarb. So könnte man

---

<sup>171</sup> Engen, Rodney (1981): *Kate Greenaway: A Biography*. London: MacDonald, S. 93–94. Zit. nach Silver, Anya Krugovoy (2000): „A Caught Dream“: John Ruskin, Kate Greenaway, and the Erotic Innocent Girl, in: *Children's Literature Association Quarterly* 25, 1, S. 39.

<sup>172</sup> Vgl. Silver, Anya Krugovoy (2000): „A Caught Dream“: John Ruskin, Kate Greenaway, and the Erotic Innocent Girl, in: *Children's Literature Association Quarterly* 25, 1, S. 40.

<sup>173</sup> Gubar (2011), S. 131–132.

<sup>174</sup> Vgl. Higonnet (1998), S. 56.

<sup>175</sup> Higonnet (1998), S. 56.

auch Greenaway als eine der Frauen betrachten, die das von Männern idealisierte Kinderbild aufgriffen und damit kommerziell erfolgreiche Illustrationen schuf.

Charles Dodgsons Fotografien entstanden von 1850 bis 1870. In den 1870iger-Jahren erarbeitete Greenaway sich ihre Erfolge. Zehn Jahre später war das Thema Kindheit umgeben von Femininität und Kommerz.<sup>176</sup> In diesem Kontext ist auch die Autorinnenschaft von Spyri zu betrachten. Mit Publikationen vornehmlich zu Frauenfiguren und besonders von Kinder- und Jugendliteratur nahm sie eine Rolle ein, die gesellschaftlich anerkannt war und Erfolg versprach. 1880 erschien der erste Teil des *Heidi*-Doppelromans, der mit dem Kapitel über den Aufstieg auf die Alm beginnt. Gleich zu Beginn der Erzählung findet sich eine Szene, die Ruskins Wunsch an Greenaway ähnelt. Ruskins Brief aus 1883 enthält die Beschreibung seiner Vorstellung von der Entkleidung eines Mädchens, die er mit dem Wunsch nach deren Verbildlichung verknüpft. Eine ähnliche Beschreibung findet sich auch in Doppelroman *Heidi*. Mit der Entkleidungsszene in *Heidi* wird ein Motiv für den weiteren Verlauf der Handlung etabliert. Diesen Topos des Entkleidens als Rückkehr zur Natur<sup>177</sup> greifen auch Film- und Fernsehadaptation auf:

Auf einmal setzte das Kind sich auf den Boden nieder, zog mit großer Schnelligkeit Schuhe und Strümpfe aus, stand wieder auf, zog sein rotes, dickes Halstuch weg, machte sein Röckchen auf, zog es schnell aus und hatte gleich noch eins auszuhäkeln, denn die Base Dete hatte ihm das Sonntagskleidchen über das Alltagszeug angezogen, um der Kürze willen, damit niemand es tragen müsse. Blitzschnell war auch das Alltagsröcklein weg, und nun stand das Kind im leichten Unterröckchen, die bloßen Arme aus den kurzen Hemdärmelchen vergnüglich in die Luft hinausstreckend. Dann legte es schön alles auf ein Häufchen, und nun sprang und kletterte es hinter den Geißen und neben dem Peter her, so leicht als nur eines aus der ganzen Gesellschaft.<sup>178</sup>

Betrachten wir diese Szene in ihrem Kontext. Im ersten Kapitel von *Heidis Lehr- und Wanderjahre* geht es um den Aufstieg von Tante Dete mit Heidi auf die Alm zum Großvater. Einen Teil des Weges begleitet eine neugierige Frau aus dem Dorf Dete, die beiden sind in ein Gespräch verwickelt. Heidi begegnet Peter und seinen Ziegen. Sie beneidet Peter um seine Bewegungsfreiheit und entkleidet sich. Die erste Hälfte des Kapitels *Zum Almöhi hinauf* wird

---

<sup>176</sup> Vgl. Higonnet (1998), S. 56.

<sup>177</sup> Vgl. Härle (1999), S. 68.

<sup>178</sup> Spyri (1880), S. 13.

von dem Gespräch zwischen Dete und Barbel bestimmt, dem die Leser/innen Kontextinformationen über Heidi, ihre Eltern und den Almöhi entnehmen können. Außerdem wird die Dorfbewohnerin Barbel als geschwätzig und neugierig charakterisiert. Es handelt sich in diesem Abschnitt um eine unfokalisierte Erzählung bzw. eine Nullfokalisierung, einer Erzählinstanz mit einer heterodiegetischen Beziehung zur Geschichte auf einer extradiegetischen Ebene. Die Rede der Figuren wird mimetisch, in direkter Rede berichtet.

Dieser im ersten Kapitel des Doppelromans erzählte Aufstieg zur Alm und die dazugehörige Bergkulisse können symbolisch als Befreiung interpretiert werden, so Maria NIKOLAJEVA. Die Entkleidungsszene ist als Befreiungsschlag einzuordnen: Sie symbolisiert sowohl Heidis Befreiung von der Zivilisation – „[w]ie nun das Kind sich so frei und leicht fühlte“<sup>179</sup> – als auch ihre Einheit mit der Natur beim Herumspringen mit den Geißen.<sup>180</sup> Die erzählerische Funktion dieser Entkleidungsszene liegt auch in der Wiederherstellung oder Erneuerung des „Urkontakts“<sup>181</sup> zur Natur. Vorerst sucht dieser im Doppelroman angedeutete und in Ruskins Brief explizierte Striptease noch nach seiner Visualisierung. Mit seiner bereits sehr detaillierten Beschreibung dokumentiert er schriftlich seine Projektion der Entkleidung eines von Greenaway zu zeichnenden Mädchens. Doch seine Worte und Gedanken reichen ihm nicht. Ruskin wünscht sich ein Bild, eine Illustration eines nackten Mädchens. Von diesem Begehren nach Blicken auf nackte Mädchen zeugt auch die Kinogeschichte:

From its inception, cinema was poised to respond to the elusive longing, at once gnostic and erotic, for the child that comes through in Ruskin's letters. Catching the child up into its claims to naturalism, early cinema delivered that child as object of the gaze: by the end of the 1890s [...] the child pictures would feature the bodies of babies and young children, sometimes [...] in states of oddly suggestive undress.<sup>182</sup>

Die Fotografien von Dodgson werden noch unter einem dokumentarischen Paradigma einer vermeintlich uninszenierten Momentaufnahme kindlicher Unschuld gedeutet. Mit dem frühen Kino entwickeln sich neue Möglichkeiten des Blicks auf das Kind, dessen Anteil an Inszenierung im Gegensatz zur Fotografie deutlicher auffällt. Von der Momentaufnahme einer Fotografie hin zum Starren auf ein Objekt wandelt sich die Wahrnehmung mit den medialen Bedingungen. Mit diesem Starren auf ein Objekt der Begierde im Kino hält Sexualität Einzug in

---

<sup>179</sup> Spyri (1880), S. 14.

<sup>180</sup> Vgl. Nikolajeva, Maria (2000): Tamed Imagination: A Re-reading of *Heidi*, in: *Children's Literature Association Quarterly* 25, 2, S. 68.

<sup>181</sup> Vgl. Härle (1999), S. 68.

<sup>182</sup> Lebeau, Vicky (2008): *Childhood and Cinema* (=Locations), London: Reaktion Books, S. 7.

die Filmtheorie, so Lebeau. Die Funktionsweise von Filmbildern wird deshalb anhand „the forms of looking it provokes, or with which it connives; the pleasures and anxieties it solicits“<sup>183</sup> diskutiert. In der vorliegenden Arbeit wirft diese Auseinandersetzung die Frage auf, woher das Interesse daran rührt, dass Heidi ihre Kleider ablegt.

Antworten auf die Frage, ob es unschuldig ist, ein unschuldiges Kind zu betrachten bzw. es betrachten zu wollen, haben sich im Laufe der Zeit gewandelt. Das hängt mit einer zunehmenden Sensibilität für das Interesse an Bildern nackter Kinder zusammen. Die Attraktivität des Mädchenhaften spielt auch im 21. Jahrhundert eine große Rolle – ob in der Konsumkultur, in der Filmkultur oder in anderen Kontexten. Heute sollen Gesetze zur Kinderpornografie und zur sexuellen Integrität dieses Interesse regulieren und Grenzüberschreitungen fahnden. Doch wo liegt der Ursprung der sexuellen Konnotation kindlicher Unschuld?

If children are wholly pure and innocent, even divine, then there cannot be anything corrupt about their nakedness. Propriety therefore rests primarily in the body of the looked-upon rather than merely in the eyes of the looker: to look at a naked adult woman is improper, in certain circumstances, because of the overt sexual potential of her developed body, but to look at a nude child is not. While Carroll [Dodgson, Anm. EH] and Ruskin were drawn to the innocence of young girls, that innocence ironically served to make girls more beautiful, more „dazzling,“ than adult women.<sup>184</sup>

Zugespitzt könnte man sagen: Die Glorifizierung der kindlichen Unschuld gipfelte darin, dass die Unschuld von ihrer Unschuld befreit wurde. Gubar fragt: „Is this habit of sexualizing purity a mere quirk of our own culture, or is there something about innocence as a concept that makes it especially open to association with its opposite?“ Das Problem mit der Kategorie Unschuld besteht darin, dass es sich um ein leeres Konzept handelt, wird Unschuld doch über das definiert, was fehlt – sei es Schuld, Boshaftigkeit, Wissen oder Erfahrung.<sup>185</sup> Unschuldig zu sein bedeutet auch, so Gubar, niemandem etwas anhaben und keinen Schaden anrichten zu können. Viele Forscher/innen, die sich mit der Geschichte von Kindheit und Kinderliteratur beschäftigen, sehen die Verbindung von Kindheit und Unschuld kritisch:

[W]orking against the powerful and frequently articulated conventional wisdom that childhood purity is both natural and wholly admirable, they prod us to recognize that this way of

---

<sup>183</sup> Lebeau (2008), 99.

<sup>184</sup> Silver (2000), S. 40.

<sup>185</sup> Vgl. Gubar (2011), S. 129.

conceiving of children is historically contingent, culturally constructed, and potentially damaging to the wellbeing of actual young people [...].<sup>186</sup>

Die *Heidi*-Adaptionen sind Zeugnisse dieser historischen Bedingtheit und kulturellen Konstruiertheit des natürlichen, unschuldigen Kindes. Sie inszenieren Natur und damit in weiterer Folge Natürlichkeit und betten darin die Geschichte eines unschuldigen Kindes ein. Der Topos des Entkleidens ist im Doppelroman angelegt und wird auch von Film und Serie aus dem Jahr 2015 wieder aufgegriffen. Im Hinblick auf den Zusammenhang mit Heidis Entwicklungsmöglichkeiten vergleicht der folgende Abschnitt, welche Funktion die Entkleidungsszene in Erzähltext, Film und Serie jeweils erfüllen und versucht damit eine Antwort auf die Frage zu finden, woher jeweils das Interesse an Heidis Nacktheit rührt. Dabei werde ich zeigen, wie der Topos des Entkleidens einen Grenzübergang von Kultur zu Natur darstellt und damit auch von der Schwelle zwischen symbolischer und imaginärer Ordnung erzählt, die im Kern des *Heidi*-Stoffs steht. Zuerst aber gilt es zu analysieren, wie die Entkleidungsszene jeweils medial-ästhetisch inszeniert wird, um daraus abzuleiten, welche Bedeutung der Topos in der jeweiligen Version hat.

### 3.1.1. Inszenierung des Striptease

Der Film aus dem Jahr 2015 eröffnet wie der Doppelroman mit dem Weg auf die Alm hinauf. Vor dem Filmtitel begleitet die Kamera Heidi in Nahaufnahmen – etwa von ihren Händen, wie sie durch das Gras streichen – durch eine Wiesenkulisse mit Bergen im Hintergrund. Die ersten Einstellungen sind dabei ganz nah an Heidis Körper, um sie dann mit einer verkehrten Frontalen zu rahmen. Wir sehen Heidi von hinten – eingepackt und -gewickelt in ihre Kleider – wie sie die Hand an den Kopf legt, als Schutz vor der blendenden Sonne, und auf die Gebirgslandschaft blickt. Während Heidis Streifen durch die Wiesen mit leichtfüßiger Musik begleitet wird, setzt ein Krähen ein – das Krähen eines Adlers. Die Kamera nimmt Fahrt auf, nähert sich Heidi, die nun ihre Arme wie Flügel bewegt. Die Kamera hebt ab, und begleitet den Adler, der seine Kreise zieht. Der Blick geht wieder zurück auf Heidi, die in Richtung des Adlers blickt. Diese Montage erweckt den Eindruck, der Adler und Heidi würden Blicke wechseln. Parallel zur Einblendung des Titels „Heidi“ hören wir eine Frauenstimme nach Heidi rufen. Und schon sehen wir die Frau mit Heidi an der Hand durch das Dorf hasten, eine Dorfbewohnerin ruft Dete auf. Es folgt eine kurze Rast am Dorfbrunnen. Heidi beschwert

---

<sup>186</sup> Gubar (2011), S. 129–130.

sich: „Mir ist heiß.“ Und nach einer kurzen Pause, in der sie ihren Rock ausschüttelt, fragt sie: „Ist’s noch weit?“<sup>187</sup>

Wir sehen, wie Dorfbewohnerin Barbel Dete in ein Gespräch verwickelt. Heidi geht inzwischen ihre eigenen Wege. Kontextwissen über den Öhi und seine Geschichte wird, wie im Doppelroman, über das Gespräch zwischen Dete und Barbel etabliert. Der im Erzähltext sehr viel Raum einnehmende Tratsch verläuft im Film im Off weiter – während wir sehen, wie Heidi Geißen entdeckt und ihnen, anstatt Dete und Barbel, folgt. Heidis Hut fällt ihr vom Kopf. Noch einige Schritte weiter bergauf, dann wirft Heidi ihren Sack in die Wiese, setzt sich hin, zieht ihre Schuhe aus. In solchen Nahaufnahmen zeigt die Kamera auch, wie Heidi ihren Rock hebt und ihr Kleid über den Kopf zieht. Unter dem äußersten Kleid tritt ein weiterer Rock in Erscheinung. Die Kamera zeigt, wie Heidi aus den Ärmeln des darunter liegenden Kleides schlüpft und das Kleid in die Wiese fällt. Gleich danach sehen wir, wie Heidi im Unterkleid den Ziegen nachläuft, gestoppt von einem erneuten „Heidi“-Ruf.

In weniger als zehn Filmsekunden entkleidet Heidi sich ihrer mehrschichtigen Kleidung und bewegt sich frei und flink wie die Ziegen, wie das Filmbild suggeriert.

In den hochauflösenden Bildern kommt jedes Detail zur Geltung, jeder einzelne Grashalm ist deutlich erkennbar. Mit dieser ersten Szene wird innerhalb von vier Minuten nicht nur Heidi vorgestellt und gezeigt, sondern vor allem die Berglandschaft in Szene gesetzt. Die Natur spielt eine wichtige Rolle in diesem Film. Die hochauflösenden Landschaftsbilder sind Produkte einer weit fortgeschrittenen technischen Entwicklung und Bearbeitung. Dieser Stand der Technik bringt beeindruckende Bilder hervor, die mit einer bisher nicht gekannten Genauigkeit abbilden. Sie zeigen uns Blüten und Blätter im Glanz der Sonne. Heidi streift mit ihren Händen durch die Wiese. Was fühlt sie dabei? An Heidis Streifzug durch die Bergwiesen können wir visuell in Hochglanzoptik teilhaben, sinnlich-ästhetisch könnten wir ihre Erfahrung aber nicht teilen, auch wenn die Kamera Heidis Perspektive nachahmt. Eine Diskrepanz zwischen dem technisch hochentwickelten Filmbild, das die Zuschauer/innen rezipieren und dem sinnlichen Eindruck der Natur, den die Protagonistin Heidi erfährt, tut sich auf – und zeugt vom angestrengten Versuch, die Natur ins Bild zu bekommen.

Die Serie eröffnet im Gegensatz zu Doppelroman und Film nicht direkt mit dem Aufstieg auf die Alm. Die erste Episode der *Heidi*-Serie von 2015 *Die Reise zum Großvater* beginnt mit

---

<sup>187</sup> *Heidi* (2015) [Film], 2:00–2:10.

einem Landschaftsbild. Das erste Bild – nach Trailer und Titelsequenz – zeigt eine Gletscherzunge, doch nach und nach erkennen wir mehr, denn die Kamera zoomt aus dem Bild heraus. Wir erkennen eine Landschaftsaufnahme, die eingerahmt an einer Wand hängt. Im Glas des Bilderrahmens spiegelt sich Heidis Gesicht. Heidi bereitet sich auf die Fahrt zum Großvater vor, der Weg auf die Alm wird auf eine Serienfolge in der Länge von knapp 22 Minuten ausgedehnt und ausgeschmückt. Die erste Aufnahme suggeriert, dass Heidi die Berge bisher nur von Bildern kennt und nun eine Reise in die echte Natur antritt: „Tante Dete sagt, in Wirklichkeit ist es dort noch schöner. Und dass es mir dort viel besser geht als hier.“ Und: „Ich kann’s kaum erwarten, die Berge zu sehen. Stimmt es, dass sie bis zu den Wolken reichen?“<sup>188</sup>

Heidi spricht damit zu Beginn der Serie deutlich mehr als im Film. Während Heidi im Film wortlos in der Landschaft herumstreicht, fehlen ihr in der Serie beim Anblick der Naturkulisse nicht die Worte. Nachdem Heidi nicht – wie im Erzähltext und im Film – Ziegen, sondern einem Schmetterling nachgeeilt ist, bemerkt sie das Bergpanorama und kommentiert: „Oh! Das ist ja wunder-wunder-schön!“<sup>189</sup> Die Schönheit der Berge scheint Heidi auf die Idee zu bringen, sich ihres Tuchs und ihrer Schuhe zu entledigen. Dabei zählt sie Stück für Stück mit – „Eins, zwei, drei.“<sup>190</sup> – und dreht danach Pirouetten. Ihre Freude drückt sie mit den Ausrufen „Hui! Ui!“<sup>191</sup> aus. Die Kameraperspektive nimmt diese Drehbewegung auf und dreht sich spiralförmig nach unten, wo sie auf Heidis Augenhöhe ruhen bleibt, um die im Gras liegende und gen Himmel blickende Heidi ins Bild zu bekommen. Wenn sich Heidi von der Rücken- in die Bauchlage dreht, dreht sich auch das Panoramabild von auf den Kopf gestellt zurück. Die Sequenz endet mit einem sich nach oben bewegenden Zoom weg von der am Bauch liegenden Heidi in eine Vogelperspektive. Bei der *Heidi*-Serie aus 2015 handelt es sich um eine Computeranimation. Als Kameraperspektive wird die virtuelle Perspektive auf das Geschehen in der dreidimensional konstruierten *Heidi*-Welt verstanden – eine Welt, in der die Protagonistin durchaus als Statisten bezeichnen können, betrachtet man ihre Bewegungslosigkeit: Die statisch wirkenden Figuren stehen im Kontrast zur sehr mobilen Kamera, die für etwas Bewegung im Film sorgt.

Heidis Begeisterung von der Landschaft findet mehrfach Ausdruck in Sätzen wie „Oh wie schön!“ und „Es ist wirklich noch schöner als auf dem Bild!“ oder auf dem Weg durch Dörfli

---

<sup>188</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 1, 1:40.

<sup>189</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 1, 13:30.

<sup>190</sup> ebd.

<sup>191</sup> ebd.

„Tante Dete, sieh mal, wie hübsch hier alles ist!“ Mit dieser Überbetonung wird damit wieder das Titelbild dieser ersten Folge von Heidi aufgerufen: das eingerahmte Bild des Berggletschers in der ersten Sequenz. Das Bild der Berglandschaft steht im Abgleich zur computeranimierten Bergkulisse. Auf diese bezieht sich der weitere Verlauf aber nur in seiner Selbstreferenzialität selbstreflexiv: Innerhalb der Serie wird das zuerst als grau und etwas verblasst gezeigte Bergpanorama mit den 3D-animierten Vorstellungen der Serie in deutlich grelleren Farben aktualisiert und mit mehreren Aussagen als schön bewertet. Mit diesem *Mise en abyme* wird die Konstruiertheit der Bergkulisse in der Serie offengelegt.

Zu einer solchen Auto-Dekonstruktion des Berglandschaftsmotivs kommt es in der Eröffnungssequenz des Films nicht. Im Film entsteht lediglich eine Differenz zwischen der sinnlich-ästhetischen Filmerfahrung der Rezipient/innen und der sinnlich-ästhetischen Landschaftserfahrung von Heidi. Eine Dekonstruktion wird erst über diese Rezeptionsebene möglich. Werkimmanent bringt der Film in der untersuchten Sequenz ein eindeutiges, harmonisches Landschaftsbild hervor.

### 3.1.2. Narrative Funktionen der Dresscodes

Der Topos des Entkleidens erzählt von der Befreiung von der Zivilisation durch das Ablegen der Kleidung. Dieser Topos wird bereits im ersten Romankapitel, in der ersten Filmszene und in der ersten Serienepisode etabliert. Er erfüllt im weiteren Verlauf der Erzählung, des Films und der Serie jeweils verschiedene Funktionen im Hinblick auf einen dem Doppelroman zugrunde liegenden tiefen Widerspruch, der sich aus Spyris stark idealisiertem und grob vereinfachten Kindheitsbild ergeben. Diese Ambivalenz arbeitet NIKOLAJEVA mit einer psychoanalytisch geschulten Lektüre, basierend auf Lacans Konzept von der imaginären und der symbolischen Ordnung, heraus.<sup>192</sup> Sie geht davon aus, dass die erzwungene Entwicklung Heidis während ihres Aufenthalts in Frankfurt viel zu profund und traumatisch ist, als dass sie danach so einfach in ihren natürlichen Zustand zurückkehren kann, wie es der Text suggeriert. Nikolajeva liest Heidi und Almöhi als Grenzgänger/innen zwischen der imaginären und der symbolischen Ordnung und macht Heidis Übergang von der imaginären in die symbolische Ordnung als Grundkonflikt des Romans aus, der in mehreren Widersprüchen mündet und die

---

<sup>192</sup> In der psychoanalytischen Theorie wird das Imaginäre mit Weiblichkeit verknüpft und das Symbolische mit Männlichkeit. Diese Verknüpfung wird in *Heidi* unterlaufen. Es sind Frauen – Tante Dete und Großmutter Sese-mann – die Heidi den Weg in die symbolische Ordnung öffnen, auch wenn sie dabei die patriarchale Ordnung repräsentieren. Der Almöhi wiederum steht für Naturverbundenheit, das Imaginäre, das in der psychoanalytischen Theorie eher mit Weiblichkeit verknüpft wird. Obwohl die Genderrollen so gar nicht den psychoanalytischen Vorannahmen entsprechen wollen, hinterfragt Nikolajeva das ihrer Interpretation zugrunde liegende Konzept nicht.

Botschaft vermittelt, „that the Imaginary—childhood paradise—is merely an illusion.“<sup>193</sup> Nikolajeva nimmt an, dass diese Botschaft aber nicht Spyris Intention ist, denn vordergründig geht es in *Heidi* um die Inszenierung einer wunderbaren Natur, in deren Zentrum Kindheit konserviert werden soll. Doch dieses Vorhaben ist zum Scheitern verurteilt. Während das natürliche Umfeld auf der Alm – das Imaginäre – klar positiv charakterisiert wird, stehen ihr die stärker negativ charakterisierte Stadt, die Zivilisation, die Kultur – das Symbolische – gegenüber. SPYRI lässt sich auf einen Kompromiss ein, der in der Vereinigung dieser beiden Ordnungen münden soll, ein Happy End, das sich nach NIKOLAJEVA aber als eklatante Lüge offenbart. Dass das Happy End, nachdem die Alm als Idealzustand angerufen und charakterisiert wird, in einer Vereinigung mit der zuvor so negativ dargestellten Dorfgemeinschaft bestehen soll, wird unglaublich.

Genau hierin besteht aber, wie ich zusammenfassen möchte, die „Lizenz zur Regression“ – für die nicht Heidi, sondern der Almöhi allen, „die Kinder lieb haben“, die Vorlage liefert. Wie NIKOLAJEVA herausarbeitet, ist Öhi genau so hilflos wie Heidi. Nikolajeva sieht in ihm – einem Mann, der sich aus eigener Entscheidung für ein natürliches Leben entschieden hat – Heidis erwachsenen Zwilling, ihren Doppelgänger. Beide stehen für die Natur, für das Imaginäre. Heidi und Almöhi in diesem Zustand zu belassen, widerläuft aber den didaktischen Absichten dieses Kinder- und Jugendromans. Der faule Kompromiss besteht darin, mit einer religiösen Bekehrung eine Rückkehr in die Zivilisation zu begründen.

Die Rückkehr des Almöhi in die Dorfgemeinschaft öffnet, wie ich argumentieren möchte, die Tür für die umgekehrte Denkrichtung: eine Weltflucht der Erwachsenen in eine „kindliche Natürlichkeit“. Dieser nostalgische Gedanke ist im Doppelroman bereits angelegt und gibt auch den Ausschlag für das Interesse erwachsener Film- und Fernsehproduzent/innen, den Stoff wieder und wieder zu adaptieren. Es wirft die Frage nach dem kindlichen Publikum, für das Bücher geschrieben sowie Filme und Serien gedreht werden, auf. Aus psychoanalytischer Sicht sind diese Versuche von Erwachsenen, Kindheit zu denken und darzustellen, in deren Unsicherheiten und Ängsten zu verorten. Jacqueline ROSE hat dies als „impossibility of children's fiction“<sup>194</sup> bezeichnet: Kinder in Kinderliteratur- und Kindermedien sind immer die Fantasie Erwachsener: „I am using desire to refer to a form of investment by the adult in the

---

<sup>193</sup> Nikolajeva, (2000), S. 73.

<sup>194</sup> Rose, Jacqueline (1992): *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London: Palgrave Macmillan UK.

child, and to the demand made by the adult on the child as the effect of that investment, a demand which fixes the child and then holds it in place.”<sup>195</sup> Dodgson mit seinen Kinderfotografien, Spyri als Kinderbuchautorin, Alain Gsponer als Filmregisseur und Fernsehanstalten als Auftraggeber von Kinderserien: Sie alle fixieren auf diese Art und Weise bestimmte Vorstellungen von Kindheit und definieren damit die Möglichkeiten von Kindern.

Welche Entwicklungsmöglichkeiten stehen Heidi in Doppelroman, Film und Serie von 2015 jeweils offen? Betrachtet man die Funktion der Be- und Entkleidungsszenen in den *Heidi*-Adaptionen, zeigen sich deren verschiedene Ausrichtungen. Der Doppelroman versucht, Alm, Dörfli und Stadt zu vereinigen, im Film stellt die Alm eine Utopie dar, die Serie idealisiert die dörfliche Gemeinschaft, wie ein Vergleich der erzählerischen Funktion der Entkleidungsszenen zeigt. Film und Serie finden damit jeweils einen anderen Umgang mit dem Widerspruch, der im Doppelroman angelegt ist.

Die Rückkehr Heidis zu ihrem Großvater wird im Film ähnlich erzählt wie im Doppelroman. Heidi kommt im Dorf an, lässt die aus Frankfurt mitgebrachten Güter (vorerst) zurück und eilt auf die Alm. Zuerst sucht sie die Geißenpeterin auf, bringt ihr frisches – weiches – Brot aus Frankfurt, auch Peter wird mit Mitbringseeln bedacht: mit Würsten. Im Film huscht Heidi danach gleich weiter zum Öhi, wobei sie kurz innehält, um ihre Oberkleidung abzustreifen, bevor sie ihm im Unterkleid entgegenläuft. Im Doppelroman wird die Motivation dahinter näher erläutert. Als Heidi noch mit Peters Großmutter allein in der Hütte ist, tritt Peters Mutter Brigitte ein:

Heidi stand auf und gab ihr die Hand, und die Brigitte konnte sich gar nicht genug verwundern darüber, wie Heidi aussehe, und ging um das Kind herum und sagte: »Großmutter, wenn du doch nur sehen könntest, was für ein schönes Röcklein das Heidi hat und wie es aussieht; man kennt es fast nicht mehr. Und das Federnhütlein auf dem Tisch gehört dir auch noch? Setz es doch einmal auf, so kann ich sehen, wie du drin aussiehst.«<sup>196</sup>

Auf den an Heidis Kleidern ablesbaren Reichtum geht auch der Film bei Heidis Ankunft im Dörfli ein. Doch sowohl im Doppelroman, als auch im Film lässt Heidi diese Güter hinter sich, denn – so wird es im Buch begründet – „es hatte ja nicht vergessen, wie der Großvater

---

<sup>195</sup> Rose (1992); S. 3.

<sup>196</sup> Spyri (1880), S. 211.

beim Abschied nachgerufen hatte, in einem Federnhut wolle er es niemals sehen.“<sup>197</sup> Heidi legt nun also ihre Oberkleider ab:

»Warum hast du denn dein schönes Röcklein ausgezogen?«, fragte die Brigitte.

»Weil ich lieber so zum Großvater will, sonst kennt er mich vielleicht nicht mehr, du hast mich ja auch fast nicht gekannt darin.«

Die Brigitte ging noch mit Heidi vor die Tür hinaus, und hier sagte sie ein wenig geheimnisvoll zu ihm: »Den Rock hättest du schon anbehalten können, er hätte dich doch gekannt; [...]«<sup>198</sup>

Aus Angst, vom Großvater nicht mehr erkannt zu werden, legt Heidi ihre neuen Kleider ab, suggeriert der Text. Insofern handelt es sich mit dem Entkleiden neben dem Topos der Rückkehr zur Natur auch um einen „Erkennungscode zwischen Großvater und Enkelkind.“<sup>199</sup> Härle ordnet dies aus psychoanalytischer Sicht als „durchaus bedenklich“ ein.<sup>200</sup>

Im weiteren Verlauf der Doppelromanhandlung kommt dem Be- und Entkleiden erneut eine wichtige Rolle zu. Im letzten Kapitel des ersten Teils wird der Sonntagmorgen beschrieben, an dem Öhi zum ersten Mal wieder in die Kirche geht. Er tritt vor die Hütte und genießt die Morgenstimmung:

Jetzt trat der Großvater in die Hütte zurück. »Komm, Heidi!«, rief er auf den Boden hinauf.

»Die Sonne ist da! Zieh ein gutes Röcklein an, wir wollen in die Kirche miteinander!«

Heidi machte nicht lange; das war ein ganz neuer Ruf vom Großvater, dem musste es schnell folgen. In kurzer Zeit kam es heruntergesprungen in seinem schmucken Frankfurter Röckchen. Aber voller Erstaunen blieb Heidi vor seinem Großvater stehen und schaute ihn an. »O Großvater, so hab ich dich nie gesehen«, brach es endlich aus, »und den Rock mit den silbernen Knöpfen hast du noch gar nicht getragen, oh, du bist so schön in deinem schönen Sonntagsrock.«<sup>201</sup>

Die Reintegration des Alm-Öhi in die Dorf- und Kirchengemeinschaft erfolgt ebenfalls über das Anlegen einer bestimmten Kleidung. Schon bei Adam und Eva im Alten Testament wird

---

<sup>197</sup> Spyri (1880), S. 211.

<sup>198</sup> Spyri (1880), S. 212.

<sup>199</sup> Härle (1999), S. 68. Härle weiter: „Bedenkt man, dass es sich hier um ein fünf- bis zehnjähriges Mädchen handelt, das sich so gebrauchen lassen muss, um sich in seine Frauenrolle einfinden zu können, dann entdeckt man, dass Heidi in seinen tiefen Gründen auch die Geschichte eines ‚Missbrauchs‘ ist, der nicht manifest sexuell motiviert ist, aber doch insofern mit Sexualität zu tun hat, als er auf das Geschlecht der kleinen Heldin zielt.“ (ebd., S. 84)

<sup>200</sup> Vgl. ebd.

<sup>201</sup> Spyri (1880), S. 231.

das Anlegen von Kleidung mit Erkenntnis sowie Scham verknüpft und Erkenntnis als Gegenteil von Unschuld definiert. Dass nun gerade die gesellschaftliche Reintegration des Alm-Öhi mit der Rückkehr zur Kirche verschränkt und so dem unschuldigen Leben auf der Alm gegenübergestellt wird, lässt die Alm ex negativo als einen Garten Eden erscheinen.

Im Film setzt sich das Motiv der Entkleidung im weiteren Verlauf der Handlung fort, nimmt aber eine andere Wendung als im Doppelroman. Nachdem der Film auf die religiöse Komponente der Erzählung von Spyri komplett verzichtet und damit auch die Parabel vom verlorenen Sohn, also die Reintegration des Almöhi in die Dorfgesellschaft wegfällt, legt er einen anderen erzählerischen Schwerpunkt.

Nachdem Heidi im Film Frankfurt fluchtartig verlassen hat, informiert sie Klara mit Briefen über die Ereignisse in den Bergen. Heidi lädt Klara ein, sie auf der Alm besuchen zu kommen. Nach Klaras Ankunft und ihrem ersten gemeinsamen Tag übernachtet Klara bei Heidi auf dem Heuboden der Hütte. Der Film zeigt, wie die beiden von den Sonnenstrahlen im Heu geweckt werden, aufwachen und sich danach beginnen mit Heu zu bewerfen. Klara blickt auf ihre Oberkleidung und fordert: „Heidi, du musst mir beim Anziehen helfen!“ Heidi antwortet: „Die brauchst du nicht!“

Der Film arbeitet angesichts der ihm nur begrenzt zur Verfügung stehenden Zeit mit einer Reduktion der Handlung. Dabei verringert er die Erzählung auf wichtige Elemente zu einem harmonischen Plot. Umso bemerkenswerter ist es, dass an diesem Punkt ein Handlungselement hinzugefügt wurde. Das weist auf die Funktion hin, die die Kleiderthematik hier erfüllt. Im Film wird hier erneut das Motiv der Befreiung aufgerufen: Auf der Alm, in den Bergen, der Natur, braucht es keine einengende Kleidung, hier kann man ganz sein, wie man ist, ‚natürlich‘, bloß im Unterkleid. An diesem Punkt restauriert der Film den Doppelroman, der am Ende doch auf die Notwendigkeit der Sonntagskleidung und der gesellschaftlichen Teilhabe im Dörfli zurückkommt. Der Film hingegen verstärkt die Betonung der Natürlichkeit, auch indem er auf die religiöse Komponente der Erzählung verzichtet, die das im Doppelroman angelegte Natürlichkeitsparadigma unterläuft. Dieses Paradigma wird im Film durch den Fokus auf das Geschehen auf der Alm restauriert.

Der Film nutzt die Kleiderthematik sogar, um sich in einem Schritt über den Doppelroman hinwegzusetzen, indem er Heidi oftmals auch in Hosen zeigt. Das korrespondiert auch mit dem Filmende, in dem Großmutter Sesemann Heidi ermutigt, ihre eigenen Geschichten zu schreiben. Heidi spricht sie darauf an, dass die anderen Kinder in der Schule sie wegen ihres

Wunsches, später einmal Geschichten zu schreiben, ausgelacht hätten. Daraufhin erwidert Großmutter Sesemann, diese Kinder wüssten es eben nicht besser, Heidi habe im Vergleich zu ihnen schon viel mehr von der Welt gesehen. Hier wird auch auf der Dialogebene noch einmal manifest, dass das Ideal dieses Films im Leben oben auf der Alm liegt, wo man vermeintlich auch über den Dingen steht. In diesem Kontext ist auch Heidis angedeutete Emanzipation zu verstehen. Auf der idealisierten Alm ist im Film sowohl ein natürliches, als auch ein einigermaßen gleichberechtigtes Leben möglich. Dass sowohl der Doppelroman, als auch der Film Heidis Stärke und Eigenständigkeit auch durch die Herabwertung der Figur von Peter inszenieren, sei nur nebenbei bemerkt.

Wichtig ist auch noch einmal festzuhalten, dass im Film zwar die Figur von Heidi modernisiert wird, nicht aber die Rolle der Klara. Auch diese Figur muss für das Befreiungsmotiv erhalten. Die plötzliche Heilung Klaras von ihrer Behinderung bzw. ihrer Lähmung verläuft im Film – wie auch in der Serie – nach demselben unglaublichen Prinzip wie bereits im Doppelroman. Klaras Krankheit oder gar Behinderung – über die genaue Diagnose erfahren die Leser/innen kaum etwas – wird verharmlost, wenn die Aufhebung ihrer Krankheit als probates Mittel für die Herbeiführung eines Happy-Ends dient. Solche Verharmlosungen von Behinderungen sind ein gängiges Muster der Kinder- und Jugendliteratur, wobei *Heidi* bzw. im Doppelroman die Figur der Klara dafür sogar als Prototyp fungieren.<sup>202</sup> Kritisch betrachtet könnte man diese Verharmlosung durch die Befreiung vom Rollstuhl auf auch auf die Figur von Heidi und ihre im Film angedeutete Befreiung vom Rollenbild als Mädchen umlegen. Auch diese vermeintliche Befreiung funktioniert nur in der idealisierten Umgebung der Alm und kollidiert mit anderen gesellschaftlichen Realitäten, etwa im Dörfli. Unter diesen zweifelhaften Vorzeichen wird in *Heidi* eine Parallele zwischen der Befreiung von einengender Kleidung und der Befreiung vom Rollstuhl gezogen.

Demgegenüber entscheidet sich die Serie in vielen Aspekten für ganz andere Wertungen, das Befreiungsmotiv wird stark domestiziert bzw. spielt es hier kaum noch eine Rolle. Die ebenfalls aufgegriffene, wenn auch nur lose angedeutete Entkleidungsszene bei Heidis erstem Aufstieg auf die Alm gleicht eher einer Wohlfühlübung. Aus der Entkleidungsszene in der ersten Serienfolge ergibt sich auch kein bedeutsames Motiv für die weitere Entwicklung der Serie.

---

<sup>202</sup> Vgl. Zimmermann, Rosmarie (1982): *Behinderte in der Kinder- und Jugendliteratur* Spiess (=Sozialpädagogik Sozialarbeit in Wissenschaft und Praxis), Berlin, S. 172. Zit. nach Ammann, Wiebke/Backofen, Ulrike/Klatenhoff, Klaus (Hrsg.) (1987): „Eine Gespielin für die lahme Klara“. Johanna Spyris „Heidi“, in: *Sorgenkinder – Kindersorgen: Behindert-Werden, Behindert-Sein als Thema in Kinder- und Jugendbüchern*, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Univ. Oldenburg, S. 58–71.

Das Befreiungsmotiv hätte in der Serie auch keine Ursache, wird hier doch das Heidi-Universum als ein durch und durch harmonisches Gefüge charakterisiert. Dadurch gibt es keinen Anlass, sich von irgendetwas befreien zu müssen. Der Film zeigt das harte Leben im Dörfli und geht etwa auch auf Tante Detes Zwänge ein, wodurch das Leben auf der Alm als viel weniger von Entbehrungen und Limitierungen betroffen charakterisiert wird. Die Serie hingegen mutet den Zuschauer/innen nicht zu, sich mit dem kärglichen Leben in der Stadt wie auch am Land am Ende des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu befassen. Dementsprechend gibt es auch diesen Anlass nicht, um das Leben in den Bergen dem Leben an anderen Orten so eindeutig vorzuziehen, wie er im Film hingegen konstruiert wird. So ist es nur konsequent, dass die Serie sich auch viel stärker auf das Geschehen im Dörfli konzentriert und das Dorf als Ort damit einhergehend auch idealisiert. Der Fokus auf Dörfli folgt allein schon aus der Notwendigkeit nach einem größeren Ensemble an Figuren heraus, wie sie eine Serie in diesem Umfang von 39 Folgen benötigt, um immer wieder einzelne Plots zu konstruieren. Nachdem in einem Dorf per Definition mehr Leute zusammenkommen als auf einer einsamen Alm, finden sich dort auch mehr erzählbare Geschichten, obwohl die Serie auch Tiere auf der Alm immer wieder als Handlungsträger etabliert. Für einen möglichen Befreiungsschlag Heidis fehlt der Serie der Anlass, der im Film deutlich gezeichnet und auch im Doppelroman angedeutet wird. Daher braucht es auch die Ent- bzw. Bekleidungszenen nicht, um eine Befreiung darzustellen.

Im Gegensatz zum Film setzt die Serie nicht auf die Alm als Utopie, sondern auf das Dörfli als Ideal. Die Serie betont damit stärker den Aspekt des gesellschaftlichen Zusammenlebens als Kompromiss, denn die Vollendung einer Individualität auf der Alm, die im Film im Vordergrund steht. Die Berglandschaft ist nicht wie im Film die Kulisse für eine gelebte Utopie, sondern schlicht eine Kulisse um der Bewunderung ihrer Schönheit willen, eine Kulisse für die Performanz der Naturbewunderung.

Während der Film eindeutig die Alm als utopischen Ort bevorzugt, strebt der Doppelroman nach einem Kompromiss und verheddert sich dabei in Widersprüchen. Diese Widersprüche bereinigt der Film, der sich eindeutig auf seinen idealen Ort, die Alm, festlegen kann. Der Doppelroman versucht, Sozialisation und Individualität weitestgehend zusammenzubringen, daraus speisen sich Widersprüche. Der Film hingegen setzt auf Individualität. Das zeigt sich vor allem auch im Ende des Films, in dem Heidi als zukünftige Autorin imaginiert wird. Heidi strebt demnach einen Beruf an, der sich vom gesellschaftlichen Leben abhebt.

Der Film präferiert im Gegensatz dazu nicht eine Vereinigung, sondern eine Festlegung auf die Alm als idealen Ort der imaginären Ordnung. Doch auch der Film kann sich der Frage nach dem Symbolischen nicht ganz entziehen und zeichnet Heidi als zukünftige Schriftstellerin. Ob Heidis Autorinnenschaft aber tatsächlich eher einer imaginären oder einer symbolischen Ordnung zuzurechnen wäre, müsste im Hinblick auf die gesellschaftliche Relevanz ihrer Texte beurteilt werden. Allein, dass Heidi schreibt, bedeutet noch nicht, dass sie damit an einem symbolischen Austausch teil hat.

Im starken Kontrast dazu setzt die Serie stark auf symbolischen Austausch. Selbst die Naturerfahrung wird hier nicht auf einer bildlichen, imaginären Ebene, sondern stärker auf einer symbolischen Ebene vermittelt. Die Überbetonung gipfelt darin, dass das Offensichtliche immer gesagt wird, was entsprechend anstrengend zu konsumieren ist. Die Schönheit der Natur wird nicht nur visuell, sondern auch auf der auditiven Ebene zigfach repräsentiert, etwa mit den bereits diskutierten Äußerungen, die die Schönheit des Gezeigten kommentieren und damit das Signifikat nicht nur visuell, sondern auch auditiv signifzieren. Dass die Serie ihrem eigenen Bildmaterial meist nicht gänzlich vertraut, macht sich auch dadurch bemerkbar, dass die Starrheit der Figuren mit der Bewegung der Kamera kompensiert werden soll. Ebenfalls wenig Vertrauen haben die Serienmacher/innen in die Kinder als Protagonist/innen. Etwa fragt Heidi bei jeder Kleinigkeit um Erlaubnis. In der ersten Folge beim Aufstieg auf die Alm beispielsweise fragt sie, ob sie etwas aus dem Brunnen trinken dürfe. Mit entsprechend vielen Erklärungen als Antworten auf solche Fragen ist die Serie ausgestattet. Nachdem die Geschichte mit vielen Subhandlungen angereichert werden muss, um daraus eine Fülle an Serienfolgen zu generieren, wird etwa Heidis Abschied von ihrer Katze Minka vor dem Aufstieg auf die Alm erzählt. Heidi fragt Dete: „Vielleicht können wir sie ja mitnehmen?“ Wieder bittet sie um Erlaubnis. Dete erklärt ihr: „Ach Heidi, überleg doch mal: Das arme Ding hat sein zu Hause noch nie verlassen – wie soll es sich da anderswo zurecht finden?“ So kommt es, dass Erwachsene Heidi in der Serie ständig die Welt erklären.

Der im Doppelroman angelegte Widerspruch zwischen imaginärer und symbolischer Ordnung, zwischen Individualität und sozialer Teilhabe, zwischen der Alm und dem Dörfli, beseitigen die beiden Adaptionen mit ihren jeweiligen ästhetischen Verfahren der Harmonisierung. Der Film setzt medial-ästhetisch auf die Inszenierung der Natur und damit auf das Paradigma der Natürlichkeit und versteht die Alm als Utopie, in der sich Geschlechterrollen auflösen, Behinderungen heilen sowie Individualität ihren Raum findet. Die Serie hingegen setzt

medial-ästhetisch auf die Überbetonung der Schönheit der Natur, wodurch sie deren Konstruktion offenlegt. Dabei fokussiert die Serie auf das Dörfli und damit auf das Leben in einer Gesellschaft, die in der konstruierten Naturkulisse verwurzelt ist.

### 3.2. Figurenvergleich

In *Heidi* formiert sich eine Gruppe an Figuren, die bei der Pädagogisierung des kindlichen Sexes und bei der Hysterisierung des weiblichen Körpers verschiedene Rollen und Positionen einnimmt. Doppelroman (1880/81), Film (2015) und Serie (2015) legen dabei jeweils eine andere Konstellation fest. Ein besonderes Augenmerk liegt in der Analyse daher auf den Frauen in der jeweiligen Version, die Heidi als Rollenvorbilder dienen, und wie sich deren Rollen voneinander unterscheiden. Weiters interessiert die Figur des Arztes als Vertreter des medizinischen Diskurses um kindliche Sexualität und weibliche Hysterie. Abschließend steht zur Debatte, welche Bedeutung die Figuration von Heidi als Waisenkind in diesem Kontext hat. Verglichen werden Doppelroman, Film und Serie daher auch anhand der Entwicklungsmöglichkeiten, die das jeweilige Medienprodukt der Protagonistin einräumt.

Der Film übernimmt die Charakterisierungen des Doppelromans weitgehend, nimmt aber ausgewählte Zuspitzungen vor. Die Serie setzt aufgrund ihres zeitlichen Umfangs von insgesamt etwa 14 Stunden – der Film dauert im Gegensatz dazu weniger als zwei Stunden – auf ein erweitertes Figurenpersonal, dessen Rollenumfänge oft über den im Doppelroman angelegten Handlungsverlauf hinaus gehen.

Die folgende Zusammenstellung des weiblichen Figurenpersonals im *Heidi*-Doppelroman soll dazu dienen, einen Überblick über die Darstellung von Frauen in der Erzählung zu erhalten. Auffällig ist, dass Frauen oft als labil charakterisiert werden und dass identifikationsstiftende Figuren vor allem im Großmutteralter vorhanden sind. Es fehlt also ein positiv gezeichnetes Bild einer Frau mittleren Alters. Fräulein Rottenmeiers Alter ist im Roman schwer einzuschätzen, sie wird aber durch und durch als negative, lächerliche und sogar hysterische Figur charakterisiert. Demgegenüber stehen die Männerfiguren. Während der Almöhi zwar Gewaltpotenzial zeigt, überwiegt dennoch seine positive Darstellung. Lehrer und Pfarrer gelten als streng, aber durchsetzungsfähig, ebenso Herr Sesemann und der Herr Doktor aus Frankfurt, die zusätzlich auch Milde zeigen. Auf Peters Lernschwierigkeiten und seinen Appetit finden sich im Doppelroman, ebenso wie im Film, viele leicht herabwürdigende Verweise. Die Frauen im Doppelroman sind im besten Fall fördernd, aber tendenziell passiv oder labil. Die

Männer im Roman sind durchsetzungsfähig, teilweise gewaltvoll und jedenfalls Respektspersonen. Im Doppelroman überwiegen negativ konnotierte Darstellung von Frauen, zusätzlich finden sich einige abwertende Verweise auf das männliche Figurenpersonal.

### 3.2.1. Weibliche Vorbilder

Waisenkindern fehlen Eltern als Vorbilder in vielen Dingen. An die Stelle der Eltern können aber andere Personen treten. Dennoch ist es auffällig, dass sowohl Heidis Eltern, als auch Peters Vater und Klaras Mutter bereits gestorben sind. Über Heidis Eltern erzählt der Doppelroman, dass ihr Vater bei einem Arbeitsunfall und ihre Mutter aufgrund ihres labilen gesundheitlichen Zustands verstorben sind, der Tod von Heidis Vater war damit ein aktiver, jener der Mutter ein passiver, was sich gut in eine traditionelle Vorstellung der Geschlechterunterschiede einfügt. Peters noch lebende Mutter wird überfordert charakterisiert, Klaras Vater als abwesend. Mit der Frage nach dem Schatten, den Heidis verstorbene Mutter Adelheid auf Heidis Entwicklungsmöglichkeiten wirft, beginnt die Analyse Heidis weiblicher Vorbilder. Daran anknüpfend gilt es zu erörtern, welche Bedeutung die Gouvernante Fräulein Rottenmeier einerseits in Heidis Erziehung, andererseits als Rollenvorbild erhält. Als dritte Frau mittleren Alters steht Heidis Tante Dete im Fokus. Wie wird die Person charakterisiert, die Heidi nach Frankfurt bringt?

#### Das Erbe der Mütter

---

Im ersten Kapitel von *Heidi* erklärt Dete Barbel, wie Heidis Mutter Adelheid auf den Unfall und Tod ihres Mannes reagierte:

„[D]a fiel die Adelheid vor Schrecken und Leid in ein heftiges Fieber und konnte sich nicht mehr erholen, sie war sonst nicht sehr kräftig und hatte manchmal so eigene Zustände gehabt, dass man nicht recht wusste, schlief sie oder war sie wach.“<sup>203</sup>

Als der Pfarrer versucht, Almöhi von der Notwendigkeit der Einschulung Heidis zu überzeugen, verweist dieser auf Heidis gesundheitliche Vorgeschichte, also auf den Zustand ihrer Mutter, weswegen – so das vordergründige Argument – Heidi der winterliche Weg von der Alm ins Dörfli zur Schule und abends wieder zurück nicht zugemutet werden könne: „[S]ie war mondsüchtig und hatte Zufälle, soll das Kind auch so etwas holen mit der Anstrengung?“<sup>204</sup> Ob intentional oder nicht: Heidis Großvater greift damit auf ein Erklärungsmuster

---

<sup>203</sup> Spyri (1880), S. 9.

<sup>204</sup> Spyri (1880), S. 76.

der Geschlechterhierarchie zurück: Ein Mädchen könne nicht zur Schule gehen, weil es körperlich nicht in der Verfassung dazu wäre. Obwohl die Ausrede nachvollziehbare Gründe hat, nämlich einen tatsächlich schwer zu bewältigenden Weg von der Alm ins Dörfli, ist sie als Ausrede zu entlarven, da sich im weiteren Verlauf des Doppelromans dann doch noch eine Lösung für das Problem findet. Um Heidi den winterlichen Schulweg zu ermöglichen, ziehen Heidi und Öhi während der schneereichen Zeit in das Gutshaus im Dörfli, das Öhi besitzt.

Im Film wird die Abwesenheit von Heidis Eltern kurz in einem Gespräch zwischen Heidi und Peter thematisiert. Heidi begleitet Peter zum ersten Mal beim Ziegenhüten und die beiden sprechen miteinander. Peter fragt nach, warum Heidi zum Almöhi gezogen ist und nicht bei ihren Eltern wohnt. Heidi antwortet: „Weil sie tot sind.“ Peter folgt: „Mein Vater ist auch tot.“<sup>205</sup> Der Zusammenhang zwischen dem Tod der Mutter und Heidis Schlafwandeln wird im Film in weiterer Folge nicht hergestellt. Sehr wohl aber findet sich ein Grund für eine andere Krankheit, jener von Klara. Diese ist seit dem Tod ihrer Mutter gelähmt und auf den Rollstuhl angewiesen, so der Film. Damit macht der Film ein im Doppelroman latent vorhandenes Motiv explizit, wonach Klaras Krankheit mit dem Tod ihrer Mutter zusammenhängt. Im Hinblick auf Heidis späteres Schlafwandeln als Symptom einer Krankheit kann also zusammenfassend konstatiert werden, dass kranke Mütter kranke Waisenkinder hinterlassen. Als Ursache von Klaras und Heidis Krankheiten werden labile Frauen ausgemacht. Auf das „Erbe der Mutter“ als Erklärungsmuster „weiblicher“ Anfälligkeit greifen sowohl Doppelroman und Film, als auch die Serie zurück.<sup>206</sup>

In der Serie werden Heidis Eltern an mehreren Stellen referenziert. Am Ende der zweiten Folge *Der erste Tag auf der Alm* nimmt Öhi ein gerahmtes Bild aus seinem Kasten, auf dem Heidi als Baby mit ihren Eltern abgebildet ist. Während zu Beginn der ersten Folge ein Alpenbild als *Mise en abyme* einlädt, die Präsenz der Alpen und der Natur zu reflektieren, referenziert das Familienporträt Präsenz und Absenz der Kleinfamilie. In der achten Folge der Serie *Das alte Gutshaus* wird dieses Familienmotiv erneut thematisiert. Davor aber zeigt der Beginn der dritten Folge einen Traumausschnitt, in dem Öhi vom Arbeitsunfall seines Sohnes träumt. Heidi und Öhi eint der Verlust von Heidis Eltern bzw. Öhis Sohn und seiner Schwiebertochter. Diesen Verlust thematisiert die Klammer über die beiden Serienfolgen. Die achte Serienfolge spielt in erster Linie im sogenannten Gutshaus, ein leerstehendes Haus im Dörfli, das Öhi gehört. Heidi und ihre Eltern haben gemeinsam mit Öhi dort gewohnt, nach dem Tod

---

<sup>205</sup> Heidi (2015) [Film], 13:30.

<sup>206</sup> Vgl. Härle (1999), S. 68.

von Heidis Eltern zog sich Öhi auf die Alm zurück. Die näheren Umstände von Adelheids Tod später im Verlauf der Serie noch einmal relevant, wie die Analyse der Figurenkonstellation im medizinischen Diskurs zeigt.

#### Fräulein Rottenmeier und die Tiere

---

Spyri schildert, wie sich Heidis psychisches Leiden im Verlauf ihrer Zeit im Hause Sesemann verschlimmert und besonders Fräulein Rottenmeier – die nicht im Stande ist, diese Signale zu verstehen – die Symptome und deren Äußerung negiert. Das von ihr geforderte „zivilisierte“ Verhalten – also die Unterdrückung ihrer Gefühle – verschlimmert Heidis Leiden zunehmend.

Die Gouvernante Rottenmeier wird so zur Gefahr für das Wohl des Kindes. Ihr gegenüber steht der Diener Sebastian, der sich Heidi gegenüber einfühlsam, gutmütig und wohlwollend verhält. Das Hauspersonal in Heidi entspricht daher nicht jener diskursiven Anordnung, die Stoler als „häusliche Subversion“<sup>207</sup> und Gefährdung durch das Hauspersonal beschreibt. Zwar wird auch hier Fräulein Rottenmeier als Gefahr für die Kinder inszeniert, jedoch unter anderen Vorzeichen als bei Stoler. Die Gefahr geht bei Fräulein Rottenmeier nicht von einer unzivilisierten Bediensteten aus. Im Gegenteil: Spyri verkehrt hier die Verhältnisse. Fräulein Rottenmeier, die als eine der wenigen Erwachsenen eine konstante und verlässliche Ansprechperson einige elterliche Erziehungsaufgaben übernimmt, steht bei Spyri für die Zuspitzung zivilisierter, übertriebener bis künstlicher Umgangsformen. Der Doppelroman räumt dem familienfremden Fräulein Rottenmeier aber wenige Sympathiemöglichkeiten ein. Das wird besonders in jenen Episoden deutlich, in denen Fräulein Rottenmeier auf die von Heidi ins Hause Sesemann gebrachten Kätzchen mit Abscheu reagiert, „denn junge Katzen waren für Fräulein Rottenmeier das Schrecklichste in der Schöpfung.“<sup>208</sup> Diese Abwehrhaltung Fräulein Rottenmeiers fügt sich ganz ins Bild ihrer ‚Unnatürlichkeit‘.

Fräulein Rottenmeier verschiebt sogar die Strafrede, die sie Heidi aufgrund der von ihr mitgebrachten Kätzchen halten wolle, „denn heute fühlte sie sich zu erschöpft nach all den vorhergegangenen Gemütsbewegungen von Ärger, Zorn und Schrecken, die ihr Heidi ganz unwissentlich nacheinander verursacht hatte.“<sup>209</sup> Damit reiht sich eine weitere weibliche Figur aus *Heidi* in die Gruppe labiler Frauen des Figurenensembles ein. Als Fräulein Rottenmeier in einem Gespräch mit Herrn Sesemann Zweifel an Heidis Verstand äußert, wendet sich dieser

---

<sup>207</sup> Stoler (1995), S. 137.

<sup>208</sup> Spyri (1880), S. 122.

<sup>209</sup> Spyri (1880), S. 123.

Verdacht schlussendlich und richtet sich gegen sie selbst: „Herr Sesemann schaute Fräulein Rottenmeier sehr genau an, so, als wollte er sich erst versichern, ob nicht etwa bei ihr eine derartige Störung zu bemerken sei.“<sup>210</sup> Es handelt sich dabei um eine Misstrauensäußerung gegenüber einer Bediensteten, der die Tochter des Hauses und Heidi zur Erziehung anvertraut sind. Diese Unterstellungen von einerseits schwachem Gemüt und andererseits fehlendem Verstand trifft nicht zufällig jene Romanfigur, deren Aufgabe es ist, bürgerliches Verhalten zu vermitteln. Fräulein Rottenmeier wird so zum Symbol für das Misstrauen, das die Erzählung dem Ideal bürgerlich-urbaner, häuslicher Erziehung entgegenbringt.

Auf den Schultern der Figur von Fräulein Rottenmeier lastet sowohl die Symbolik auf die Spitze getriebener bürgerlicher Umgangsformen, als auch ihre Rolle als nicht familiäres Haushaltsmitglied sowie, als Bedienstete, auch Klassen-Andere. Die Rolle der kulturell Anderen wird von der Figur des französischen Dienstmädchens Tinette symbolisch verkörpert, Tinette wird als lächerlich und naiv charakterisiert. Gerade beim Hauspersonal ist auffällig, wie negativ die weiblichen Charaktere im Gegensatz zum so positiv gezeichneten männlichen Charakter des Hausdieners Sebastian dargestellt sind. Insofern nutzt Spyri das Hauspersonal, zumindest die weibliche Belegschaft, sehr wohl dafür, es als Gefährdung der Kinder ins Spiel zu bringen. Doch steht diese Opposition unter anderen Vorzeichen, denn bei Spyri gilt es eben gerade nicht, das besonders ‚zivilisierte‘ Verhalten zu glorifizieren, sondern über diesen Weg eher zu karikieren und damit ‚natürliches‘ Verhalten in ein gutes Licht zu rücken.

Diese Darstellung von Fräulein Rottenmeier übernimmt der Film weitgehend. Zusätzlich wird der Figur eine Verliebtheit in Herrn Sesemann angedichtet. Diese soll durch Fräulein Rottenmeiers Blicke auf Herrn Sesemann, montiert als Gegenschnitte auf seine Handlungen, und in ihren Bemühungen, im besonders zu gefallen, evoziert werden. Herrn Sesemanns Verhalten bleibt aber distanziert. Eine Interpretation, wonach der Hausangestellten der gesellschaftliche Aufstieg durch eine Liebesbeziehung verwehrt bleibt, liegt nahe. Interessanterweise versucht der Film aus 2015, Fräulein Rottenmeier über ein vermeintlich unerwidertes Begehren lächerlich zu machen.

Im Film wird Fräulein Rottenmeiers Reaktion auf die von Klara – und nicht Heidi – mitgebrachten Kätzchen als allergische inszeniert. Diese wird als Lächerlichkeit abgetan, da Fräulein Rottenmeiers Geschrei und Niesanfall Heidi, Klara und Sebastian in erster Linie zum Lachen bringen. So wird die strenge Gouvernante als eine Person dargestellt, in die man sich

---

<sup>210</sup> Spyri (1880), S. 143.

nicht empathisch einzufühlen hat. Die Sympathie liegt in dieser Situation in erster Linie bei den Tieren.

Allergisch reagiert Fräulein Rottenmeier in der Serie nicht nur auf Kätzchen, sondern auch auf Vögel und Ziegen. So verstärkt die Serie das Muster ihrer Reaktionen auf Tiere und damit auf Symbole der Natur. Fräulein Rottenmeier wird in der Serie nicht als Gouvernante, sondern als Kindermädchen bezeichnet. Sie fungiert als Disziplinierungsinstanz und erteilt Erlaubnisse und Verbote sowie Sanktionen. Allerdings zeichnet die Serie die Figur nicht als reine Antiheldin. Episode 23 *Fräulein Rottenmeier will gehen* widmet sich der Bedeutung ihrer Figur. Das Kindermädchen teilt Klara und Heidi mit, dass es ihren Job wechseln und damit die Familie Sesemann verlassen möchte. Den Anlass für ihre Verkündigung bietet der Tumult, den eine ins Haus mitgebrachte Ziege verursacht, woraufhin Heidi und Klara sich verteidigen. Heidi wirft dem Kindermädchen vor: „Man kann Ihnen einfach nichts recht machen! Wir dürfen nicht schaukeln und nicht so laut spielen, keine Haustiere besitzen, nicht einmal lachen. Wir haben der kleinen Ziege das Leben gerettet. Warum soll das etwas Schlechtes sein?“<sup>211</sup> Klara schließt sich an: „Wir hätten das nicht tun dürfen. Aber es war zu einem guten Zweck!“<sup>212</sup> Fräulein Rottenmeier wertet das als Beweis fehlender Disziplin: „Sogar Klara glaubt schon, es wäre ganz normal wilden Tieren Obdach zu gewähren! Tja, ich schätze, das erleichtert meine Entscheidung.“<sup>213</sup> Klara habe nun in Heidi eine Gefährtin und brauche sie als Kindermädchen nicht mehr: „Jetzt, da Heidi bei dir ist, dachte ich, es wäre ein guter Zeitpunkt um ... zu gehen.“<sup>214</sup> Ab diesem Moment setzt eine Dynamik wechselseitiger Manipulation ein. Denn Fräulein Rottenmeier fügt ihrer Begründung noch hinzu, es gäbe sicher jemanden, „der mit dem Benehmen besser umgehen kann, das hier neuerdings an den Tag gelegt wird.“<sup>215</sup> Auf ihre Frage, „Fräulein, gehen Sie meinetwegen?“<sup>216</sup>, erhält Heidi keine Antwort von Fräulein Rottenmeier. Dete tritt ihr zur Seite und besänftigt sie: „Natürlich nicht, Heidi.“<sup>217</sup> Klara vertraut Heidi weinend an, dass Fräulein Rottenmeier für sie fast wie eine Mutter ist und sie sich ein Leben ohne sie nicht vorstellen kann. Heidi versichert ihr: „Es wird alles wieder gut, Klara. Und vielleicht können wir dafür sorgen, dass sie ihre Meinung wieder ändert!“ Nachdem Fräulein Rottenmeier eine Verbindung der Motive zu ihrem Jobwechsel und Heidis Verhalten andeutet, bemühen sich Klara und Heidi sehr, sie umzustimmen, indem

---

<sup>211</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 23, 5:45.

<sup>212</sup> Ebd., 5:57.

<sup>213</sup> Ebd., 6:07.

<sup>214</sup> Ebd., 6:20.

<sup>215</sup> Ebd., 6:37.

<sup>216</sup> Ebd., 6:54.

<sup>217</sup> Ebd., 7:10.

sie sich besonders gut benehmen. Fräulein Rottenmeier würdigt diese Bemühungen, lässt sich aber vorerst nicht umstimmen und verweist auch darauf, dass sie bei ihrem künftigen Arbeitgeber mit ihrer Schwester zusammenarbeiten könne: „Sie ist meine einzige Verwandte. Ich hätte die Möglichkeit, immer mit ihr zusammen zu sein.“ Fräulein Rottenmeiers Zukunft und Einsamkeit wird hier gegenüber Klaras Zukunft und Einsamkeit aufgewogen. Fräulein Rottenmeier rechtfertigt sich mit Blick auf Heidi: „Wenn sie nicht bei dir wäre, würde ich dich nicht allein lassen.“ Heidis schließt kurz, dass sie gehen muss, damit Fräulein Rottenmeier bleibt. Folglich macht sie sich unbemerkt auf den Weg zum Bahnhof. Daraufhin startet eine Suchaktion, die mit Fräulein Rottenmeiers Beteuerung an Heidi, sie würde sich nicht ihretwegen verabschieden und Heidis Flehen, sie möge doch bleiben, endet: „Bitte bleiben Sie! Klara will nicht, dass sie gehen. Und ich will es auch nicht. Und wie soll ich denn jemals eine junge Dame werden, wenn sie nicht mehr da sind?“ Klara pflichtet ihr unter Tränen bei: „Ich will nicht nochmal eine Mutter verlieren. Das halte ich nicht aus.“ Fräulein Rottenmeier räumt sich Bedenkzeit ein und nimmt später ihre Entscheidung wieder zurück. Als Dank schwört Heidi ihr, keine Dummheiten mehr zu machen. Daraufhin gesteht Fräulein Rottenmeier den beiden Mädchen etwas mehr Freiheiten zu, die sie jedoch sofort wieder an Bedingungen knüpft.

Diese Serienepisode gibt Aufschluss über die Figurenkonstellation und deren Beziehungsmotivationen. Zuerst einmal lässt sich festhalten, dass Zuneigung in der Serie nicht bedingungslos ist. Die beschriebene Episode ist damit kein Einzelfall, sondern symptomatisch für die narrative und pädagogische Konzeption der Serie, deren viele Episoden und Fernsehminuten oftmals mit solchen psychologischen Spielchen gefüllt sind: ob es nun um die Feind- oder Freundschaft zwischen Heidi und Peter einerseits und den Kindern aus dem Dörfli andererseits geht, fundamentaler noch um die Zuneigung des Almöhi zur Heidi, um die Beziehungen zwischen Almöhi und einzelnen Dorfbewohner/innen oder überhaupt die Beziehung zwischen Heidi und Peter. Heidi tritt hier meist als Vermittlerfigur in Erscheinung, deren Funktion oftmals eine kompensatorische ist: Sie versucht gut zu machen, wozu andere nicht fähig sind oder waren. Denn es ist nicht Heidis Schuld, dass ihre Erzieherin nicht mit ihr zurecht kommt und dennoch wird sie dafür zur Verantwortung gezogen. Diese Funktionalisierung von Heidi wurde für den Doppelroman bereits diskutiert. In der Serie wird diese Funktionalisierung zu einem sich wiederholenden und damit fest verankerten und handlungsleitenden Muster. Fräulein Rottenmeier steht in der Serie damit nicht mehr für die – wenn auch lächerlich charakterisierte – unantastbare Autorität zugespitzter bis übertriebener bürgerlicher Umgangsformen, als die Doppelroman und Film sie inszenieren. Mit der fortschreitenden Dauer der Serie wird

Fräulein Rottenmeier zur nahbaren Figur, die weiterhin als autoritative Instanz fungiert. Die 23. Serienepisode „Fräulein Rottenmeier will gehen“ illustriert, wie diese Figuration von Disziplinierung von einer Form von Gouvernamentalität abgelöst wird, wenn Heidi und Klara die Rottenmeiers Autorität langsam verinnerlichen. Zuneigung und Aufmerksamkeit sind hier Mittel der Machtzirkulation. Die Figur des Fräulein Rottenmeier zeigt auch gut, wie Film und Doppelroman aufgrund ihres geringeren zeitlichen Umfangs mit einer oberflächlicheren und zuspitzenderen Charakterisierung operieren können, während eine Serie damit längerfristig langweilen würde und daher ihren Protagonist/innen medial bedingt etwas mehr Tiefe und Hintergrund einräumt. Die in Doppelroman und Film gezeigte Lächerlichkeit von Fräulein Rottenmeier wird in der Serie aufgeweicht, die von ihr ausgehende Autorität kann von den Figuren nicht mehr nur abgewehrt werden, sondern sie wird zunehmend inkorporiert.

---

#### Detes Motive

---

Gerade weil der Film die Romanhandlung kondensiert, fallen Ergänzungen besonders auf – wie bereits diskutiert etwa jene Dachbodenszene, in der Heidi Klara vergewissert, sie benötige ihre Oberkleider auf der Alm nicht. Eine weitere Szene, die der Film der Romanhandlung hinzufügt und dadurch eine Explikation erreicht, stellt Heidis Ankunft in Frankfurt dar.

Dete bringt Heidi nach Frankfurt ins Hause Sesemann, wo Fräulein Rottenmeier das Kind inspiziert. Soweit folgt der Film der Handlung im Doppelroman. Dass Dete aber eine Abgeltung für die Übergabe Heidis einfordert, ist ein im Film hinzugefügtes Handlungselement. Obwohl Dete im weiteren Verlauf des Doppelromans ebenso wie im Film keine Rolle mehr spielt, fügt der Film diese Szene hinzu, die Aufschluss über Detes Absichten geben soll. So suggeriert der Film, Dete ginge es in erster Linie um Geld. Diese filmische Ergänzung der Romanhandlung weist drauf hin, dass Detes Figur sowohl im Roman als auch im Film nicht ausreichend charakterisiert wird. Wer ist diese Frau, die das Kind erst mit aufzieht, dann abgibt, dann doch wieder zurückholt? Auch mit dem filmisch suggerierten finanziellen Motiv sind Detes Absichten nicht hinreichend erklärt. Indem der Film Dete Geldgier unterstellt, legt er Heidis Tante als böswillige Protagonistin fest. Mit diesen Zuordnungen zu Gut oder Böse operiert der Film sehr stark. Damit gelingt es, eine harmonische Handlung zu konstruieren, innerhalb derer moralische Wertung und damit Orientierung unkompliziert möglich sind.

Die Serie verortet Dete nicht als Hausangestellte irgendeiner anderen Frankfurter Familie, sondern vor Ort als Hausangestellte der Familie Sesemann. Dete spielt damit im Gegensatz zu Film und Doppelroman im weiteren Verlauf der Serienhandlung eine Rolle. Der Grund liegt

auch darin, dass die Serie mit einer Erweiterung des Figurenpersonals arbeitet, um die narrativen Möglichkeiten zu vergrößern. Dete ‚verkauft‘ Heidi in der Serie also nicht, wie der Film suggeriert. Und auch über die Leerstelle an Detes Motiven, Heidi in Frankfurt wieder sich selbst zu überlassen, muss in der Serie nicht spekuliert werden. Dete bleibt in Heidis Nähe und fühlt sich auch für sie verantwortlich. Entscheidungen über Heidi treffen von nun an aber andere. Ihre Verantwortlichkeit im Sinne einer Entscheidungshoheit für Heidi gibt Dete an der Schwelle zum Hause Sesemann jedoch großteils ab. So wird Dete von jener selbstbewussten Figur, die Heidi aus den Bergen nach Frankfurt holt, damit sie – unter anderem – eine gute Bildung genießt, zu einer Figur, die dem Schicksal Heidis beiwohnt, aber kaum Einfluss darauf nimmt. Detes Entschlossenheit gegenüber Heidis Aufenthalt auf der Alm wird mit ihrer Unsicherheit in Frankfurt konterkariert. Ventil für diese Unsicherheit ist der Hausdiener Sebastian, der Detes Gegenüber im Haushalt darstellt. Diesem kommt die Rolle zu, Dete zu trösten, zu beruhigen und zu versichern. Im Vergleich zum Doppelroman – wo Dete durchaus als emanzipierte Figur auftritt – erscheint Detes Kompetenz dadurch massiv geschwächt. Schon mit dem ersten Blickwechsel zwischen Dete und Sebastian imaginiert die Serie die beiden als zukünftiges Liebespaar. Eine vollständige Serienepisode widmet sich dem Zusammenkommen und der Verlobung der beiden, wo Heidi und Klara eine vermittelnde Rolle zukommt. Daran, dass Dete kein völlig verlässlicher Charakter ist, hält aber auch die Serie fest, wenn sie erzählt, wie Dete die Briefe, die Heidi an ihren Großvater verfasst hat, nicht abschickt. Ebenfalls enthält Dete Heidi vor, dass ihr Aufenthalt in Frankfurt nicht kurzzeitig, sondern längerfristig geplant ist, und führt sie damit unter falschen Motiven in die Großstadt.

Obwohl Dete es war, die Heidi von der Alm in die Stadt brachte, bringt Sebastian Heidi in der Serie wieder zurück. Auch im Film und im Doppelroman ist es Sebastian, der Heidi zurück bis nach Maienfeld bringt, wo er sie mit Gepäck am Bahnhof einem Kutscher übergibt. In der Serie begleitet Sebastian Heidi bis hinauf auf die Alm, wo er sie Öhi wieder anvertraut. Heidi wird also von einem Mann an einen Mann zurückgegeben, was symbolisch die patriarchale Ordnung ausdrückt, die nun wiederhergestellt werden soll. Heidi spricht dann auf die Verlobung von Dete und Sebastian an, woraufhin Öhi seine Zustimmung ausdrückt: „Sie haben mir Heidi zurück gebracht, also sind Sie mir Willkommen!“<sup>218</sup> Mit diesen Worten geriert die Serie Öhi als Familienoberhaupt, obwohl er mit Dete gar nicht direkt verwandt ist.

---

<sup>218</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 27, 21:10.

Dete erhält in der Serie zwar eine umfassendere Rolle als im Film und im Doppelroman, allerdings mit deutlich eingeschränkter Befugnis. Ihre Motive bleiben im Doppelroman unklar, im Film wird ihr eine berechnende Absicht unterstellt. In der Serie geht Detes erweiterte Präsenz nicht einher mit einer erweiterten Kompetenz, im Gegenteil, ihre Handlungsmacht wird unterminiert. Auch die Serie übernimmt die Grundskepsis, die sich bereits in Doppelroman und Film anhand ihrer Figur ausdrücken. Die Unzuverlässigkeit von Dete wird in Doppelroman, Film und Serie zwar unterschiedlich adaptiert, aber in jedem Fall aufgegriffen und damit auch 2015 sogar zugespitzt weiter tradiert.

### 3.2.2. Figurenkonstellation im medizinischen Diskurs

#### Die Rolle des Arztes – *Heidi* zwischen Pathologisierung und Selbstoptimierung

---

Die vom Hauspersonal ausgehende Gefahr drückt sich auch in seiner Ignoranz gegenüber der Verschlechterung von Heidis Gesundheitszustand aus. Heidis schwache Verfassung wird im Doppelroman erst bemerkt, als eine Bedrohung des gesamten Hauses durch einen vermeintlichen Geist ausgemacht wird, der sich dann als schlafwandelnde Heidi entpuppt. Das Hauspersonal wird als derart irrational charakterisiert, dass es dem vermeintlichen Hausgeist noch nicht einmal auf die Spur zu kommen vermag. Um den Geist zu stellen, reist Herr Sesemann im Doppelroman vorzeitig aus Paris zurück und bittet seinen Freund Doktor Classen, ihm zur Seite zu stehen. Die beiden als vernünftig charakterisierten männlichen Autoritäten entdecken so Heidis nächtliche Unternehmungen im Schlaf. Ganz seinem Beruf verpflichtet, versichert Doktor Classen: „Sesemann, der Fall gehört in mein Gebiet; geh, setz dich einstweilen in deinen Lehnstuhl drinnen, ich will vor allem das Kind hinbringen, wo es hingehört.“<sup>219</sup> Nach einem kurzen Gespräch mit Heidi diagnostiziert Classen:

»Sesemann, dein kleiner Schützling ist erstens mondsüchtig; völlig unbewusst hat er dir allnächtlich als Gespenst die Haustür aufgemacht und deiner ganzen Mannschaft die Fieber des Schreckens ins Gebein gejagt. Zweitens wird das Kind vom Heimweh verzehrt, so dass es schon jetzt fast zum Geripplein abgemagert ist und es noch völlig werden würde; also schnelle Hilfe! Für das erste Übel und die in hohem Grade stattfindende Nervenaufre-

---

<sup>219</sup> Spyri (1880), S. 188.

gung gibt es nur ein Heilmittel, nämlich, dass du sofort das Kind in die heimatliche Bergluft zurückversettest; für das zweite gibt's ebenfalls nur eine Medizin, nämlich ganz dieselbe. Demnach reist das Kind morgen ab, das ist mein Rezept.«<sup>220</sup>

Das Wohl des Kindes kann im Doppelroman also erst durch eine ärztliche Einschätzung wieder hergestellt werden. Hier ist es jedoch nicht die Kernfamilie, die ihre Kompetenzen an ärztliche Unterstützung abgibt, wie bei Foucault diskutiert. Denn die Kernfamilie ist die erzählerische Leerstelle in *Heidi*. Umso bemerkenswerter ist, dass dem Arzt auch ohne Kernfamilie eine handlungsentscheidende Rolle zukommt. Das fügt sich ins Bild der medizinischen Diskursivierung kindlicher Entwicklung und Erziehung, in der bürgerlichen Eltern die Aufgabe die Überwachung des kindlichen Körpers zukam und für alles darüber hinaus ärztlicher Rat zu konsultieren war. Die Überwachung des kindlichen Körpers von Heidi wird im Doppelroman vom Hauspersonal auf der Ebene der *histoire* vernachlässigt, auf der Ebene des *discours* aber sehr wohl kommentiert. So können die Leser/innen an Heidis Leid und der fehlenden Fürsorge Anteil haben und mitfühlen, wie es dem elternlosen Heidi ergeht. Die fehlende Überwachung von Heidis Körper resultiert in einem Gesundheitsproblem, im Schlafwandeln bzw. wie es im Roman genannt wird, der „Mondsucht“.

Der Arzt nimmt auch im zweiten Teil Doppelromans *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, eine bedeutende Rolle ein. So reist er noch vor Klara auf die Alm, um sich über die dortigen Verhältnisse ein Bild zu verschaffen. Außerdem schlägt er am Ende des Doppelromans vor, Heidi zu adoptieren. Der Arzt tritt in *Heidi* schlussendlich sogar an die Stelle der Eltern.

2015 kommt der Figur des Arztes sowohl im Film als auch in der Serie eine andere Aufgabe zu. Der Film verzichtet zwar nicht auf eine ärztliche Einschätzung, darüber hinaus aber hat der Arzt keinen Platz mehr in der gestrafften Filmhandlung. Zur ersten Begegnung zwischen Heidi und Classen kommt es im Film, als Klara in Reaktion auf Heidis Fluchtversuch krank wird. Ab diesem Ereignis beginnt der Film, Heidis Gesundheit gegen Klaras Gesundheit aufzuwiegen. Fräulein Rottenmeier ermahnt Heidi: „Jetzt sieh nur, was du dem Fräulein antust!“<sup>221</sup> Tinette wirft Heidi vor, Klara sei „[...] krank – wegen dir!“<sup>222</sup> Und Klara fragt: „Bin ich denn so schrecklich, dass du nicht bleiben willst? [...] Ich hab doch nur dich, Heidi! Wir

---

<sup>220</sup> Spyri (1880), S. 190–191.

<sup>221</sup> *Heidi* (2015) [Film], 57:05.

<sup>222</sup> *Heidi* (2015) [Film], 58:30.

können es doch zusammen schön haben, nicht?“<sup>223</sup> Diese Funktionalisierung Heidis als ist bereits im Doppelroman angelegt, die Serie inszeniert Heidis Rolle bei Klaras Genesung sie hingegen anders. Die Schlafwandel-Episode und die nächtliche Geisterjagd von Sesemann und Classen sind im Film ähnlich dem Doppelroman umgesetzt. Insgesamt schmälert der Film die Bedeutung des Arztes im Vergleich zum Doppelroman. Das entspricht seiner Strategie der Vereinfachung der Handlung für die filmische Umsetzung in weniger als zwei Filmstunden.

In der Serie kommen Arztbesuche regelmäßig vor. Dennoch verzichtet auch die Fernsehadaptation auf die Adoption Heidis durch Classen, vielmehr schlägt hier Sesemann selbst vor, Heidi zu adoptieren. Dieser Vorschlag konfrontiert Heidi damit, dass sie dann nie mehr zurück zu Öhi kehren würde, woraufhin die Adoption abgesagt wird. Heidi und Klara werden keine Schwestern, schwören sich aber ewige Freundschaft.

In der Serie ist nicht Heidis Schlafwandeln der ausschlaggebende Grund für ihre Rückkehr auf die Alm, sondern vielmehr das Fieber, in das sie später verfällt. Auf die Frage von Sesemann, ob Heidis Schlafwandeln etwas Ernstes sei, antwortet der Arzt: „Nun, Sie sollten es unbedingt weiter beobachten!“<sup>224</sup> Er unterstellt Heidi sogar: „Vielleicht wolltest du allen einen Streich spielen?“<sup>225</sup> Nachdem die Kinder den Raum verlassen haben, eröffnet der Arzt den Erwachsenen: „Im Schlaf zu wandeln ist nicht unbedingt gefährlich, aber dir Ursache dafür ist meistens großer Kummer oder eine große Belastung.“<sup>226</sup> Ob denn etwas an Heidis Verhalten in letzter Zeit auffällig gewesen wäre? Dete erzählt, dass Heidi sie gefragt habe „ob Klara jemals wieder laufen würde.“<sup>227</sup> Seit Episode 16 *Das Versprechen* ist Heidis Rückkehr auf die Alm an Klaras Rehabilitation geknüpft. Heidi gibt Klara eine Zusage:

Heidi: „Ich wünschte, wir könnten beide dort [bei Großvater auf der Alm, Anm. EH] sein!“

Klara: „Du weißt, das geht nicht – nicht mit meinem Rollstuhl.“ Heidi: „Na also, das ist es!

Du musst bloß wieder laufen lernen! Dann können wir zusammen in die Berge fahren!“

Heidi: „Ich verspreche dir, dass ich so lange hier bleibt, bis du wieder laufen kannst!“<sup>228</sup>

Im weiteren Verlauf der Serie entwickelt sich Heidi zu Klaras persönlicher Trainerin: Sie fordert Klara heraus, sie lobt und motiviert sie. Zu Beginn der Episode 25 *Ein Geist geht um* belauscht Heidi ein Gespräch zwischen Sesemann und dem Arzt, in dem dieser Klaras Heilung

---

<sup>223</sup> *Heidi* (2015) [Film], 59:25.

<sup>224</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 25, 18:15.

<sup>225</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 25, 18:25.

<sup>226</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 25, 19:00.

<sup>227</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 25, 19:35.

<sup>228</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 16, 21:15.

in Frage stellt. Sesemann hegt Hoffnungen, da Klara inzwischen gelernt habe, wieder zu stehen. Darauf reagiert der Mediziner folgendermaßen:

„Es tut mir leid, Herr Sesemann, aber Sie sollten sich nicht allzu große Hoffnungen machen. Klara wird vielleicht nie mehr wieder laufen können. [...] Stehen und Laufen sind nun einmal zwei sehr unterschiedliche Dinge. Mir ist bewusst, wie sehr Sie sich den Erfolg für Klara wünschen, aber sie wird sich nur unnötig verausgaben, wenn sie es weiter versucht. Ihre Beine sind einfach zu schwach, um das Gewicht ihres Körpers zu tragen. Es tut mir wirklich sehr leid. [...] Sie kann stehen, das ist großartig, aber darüber hinaus ... Ich glaube nicht, dass sie zukünftig noch weitere Fortschritte macht.“<sup>229</sup>

Später fragt Heidi bei Dete nach, ob eine Heilung Klaras realistisch ist. Dete äußert im Gespräch mit dem Arzt, Heidis Sorge wegen Klaras Heilung könne der Auslöser für Heidis Schlafwandeln sein. Dabei unterschlägt sie die Tatsache, dass Heidis Kummer auch daher rührt, dass Öhi nicht auf ihre – von Dete zurückgehaltenen – Briefe geantwortet hat. Später erklärt Sesemann Heidi: „Du weißt, dass du ein Ziel nicht so leicht aufgeben darfst, wenn du wirklich daran glaubst, oder? Man sollte niemals die Hoffnung verlieren, in Ordnung?“<sup>230</sup> Dieser rhetorische Vergewisserung des Glaubens an sich selbst wird vor allem in Episode 25, aber auch in anderen Kontexten immer wieder aufgegriffen. Vor allem in jenen Situationen, in denen Heidi mit Klara übt, aus dem Rollstuhl aufzustehen. Zu Beginn der 25. Folge etwa ermutigt Heidi Klara: „Hör nur nicht auf, daran zu glauben!“<sup>231</sup> Und in der 26. Folge hält Klara fest: „Dank Heidi weiß ich, dass ich wieder laufen kann, wenn ich mich genug anstreng.“<sup>232</sup>

Die Episode 26 *Kein Brief von Großvater* widmet sich die ganze Folge lang allein Heidis schlechtem gesundheitlichem Zustand. War das Schlafwandeln noch nicht Symptom genug, geschehen in dieser Folge noch zwei Schwächeanfälle, um am Ende alle davon überzeugen zu können, dass Heidi zurück zu ihrem Großvater in die Berge muss.

Nach Heidis erstem Ohnmachtsanfall wird sie vom Arzt geweckt. Dieser versucht, ihr gut zureden und sagt: „Nicht sprechen Heidi, ruh dich einfach nur aus.“<sup>233</sup> Danach berät sich der Arzt mit Herrn und Großmutter Sesemann, Fräulein Rottenmeier, Dete und Sebastian sowie

---

<sup>229</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 25, 03:00.

<sup>230</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 25, 20:20.

<sup>231</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 25, 02:15.

<sup>232</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 26, 19:00.

<sup>233</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 26, 04:20.

Klara. Dete fragt: „Doktor, könnte es noch schlimmer werden? Heidis Mutter, meine Schwester, hatte die gleichen Symptome, bevor sie gestorben ist.“<sup>234</sup> Und der Arzt rät zu folgendem Heilmittel: „Sorgen Sie einfach dafür, dass Heidi wieder Freude am Leben empfindet, dann wird es ihr bald besser gehen.“<sup>235</sup> Als „Symptome für eine Schwermut“<sup>236</sup> deutet der Arzt Heidis Krankheit. Für seine Diagnose erachtet er es nicht für notwendig, Heidi zuzuhören. So war es auch zu Zeiten Charcots üblich. Dete weist auf Heidis erbliche Vorbelastung durch ihre Mutter hin. Hier holt die Serie nach, was der Doppelroman *Öhi* bereits zu Beginn als Argument vorgebracht hat: Demnach könne Heidi den anstrengenden Schulweg nicht bewältigen, weil bereits ihre Mutter von schwacher Verfassung war. Das Gewicht dieses Arguments ändert sich nun. Obwohl Dete Sorgen an Heidis Überleben äußert, beschwichtigt der Arzt die Ernsthaftigkeit der Situation und verschreibt Heidi Aufheiterung und Ablenkung. Zur Not könne man Heidi auch wieder zurück auf die Alm schicken, „nur für eine Weile, bis es ihr besser geht.“<sup>237</sup> Großmutter und Klara kommen diesem Vorschlag nach und bereiten Heidi einen unbeschwerten Tag. Doch Heidi findet am nächsten Morgen ihre an den Großvater adressierten, von Dete nie abgeschickten Briefe und fällt danach erneut in Ohnmacht. Erst nach Heidis zweitem Schwächeanfall können sich die Beteiligten nach längerer Diskussion darauf einigen, Heidis Sehnsucht nach ihrem Großvater nachzukommen und sie wieder zu ihm zurück zu schicken – bemerkenswerter Weise wird der Arzt hier nicht noch einmal zu Rate gezogen.

Während Heidis Schlafwandeln im Doppelroman und im Film eine sofortige Konsequenz nach sich zieht, verhält es sich mit der Reaktion auf Heidis Krankheit in der Serie zögerlicher. Einerseits ist dies medial bedingt: Die Serie dramatisiert einzelne Ereignisse, sie kann sich mehr Zeit nehmen, um auf bestimmte Vorgänge einzugehen. Das hat im vorliegenden Fall nun aber zur Konsequenz, dass Heidis Krankheit zwar enorm diskursiviert wird, etwa in den zwei Arztgesprächen, die in größerer Runde ohne Heidi stattfinden, aber auch in mehreren Einzelgesprächen mit Heidi selbst. Mit der Diskursivierung geht aber eine Beschwichtigung einher: Heidis Krankheit und Heidis Kummer werden abgeschwächt, letzten Endes wird ihr Empfinden dadurch auch weniger ernst genommen. Während Heidis Schlafwandeln sowohl im Doppelroman als auch in der Serie eine Zäsur darstellt, wird dieses Ereignis in der Serie

---

<sup>234</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 26, 07:00.

<sup>235</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 26, 07:15.

<sup>236</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 26, 06:05.

<sup>237</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Episode 26, 06:25.

breitgetreten und erscheint als eines von mehreren Ereignissen unter gleichen. Heidis Krankheit erscheint in der Serie als ein Teilstück eines Diskurses um Selbstoptimierung und Selbstdisziplinierung. Dieser Selbstoptimierungsdiskurs der *Heidi*-Serie aus 2015 ersetzt als medizinischer Diskurs den religiös-pietistischen Diskurs, der im *Heidi*-Doppelroman aus 1880/81 angelegt ist.

Während der Arzt im Doppelroman als Adoptivvater Heidis Zukunft sichern soll, weisen ihm weder Film noch Serie diese familiäre Rolle zu. Im Film wird Herr Classen als wichtiger und ernstzunehmender Berater und Freund der Familie charakterisiert, in der Serie erscheint der Arzt als weniger kompetent. Der medizinische Diskurs um das Wohl des Kindes ist bereits im Doppelroman angelegt, der Film schmälert die Bedeutung des Arztes für Heidis Zukunft im Vergleich zum Roman, wiegt jedoch Heidis gegen Klaras Gesundheit auf und hält damit ebenfalls an der Funktionalisierung fest. Die Serie verknüpft Heidis Wohl mit Klaras Genesung. Heilung gelingt in der Serie nicht mehr durch ein göttliches Wunder, sondern durch Selbstdisziplin und -optimierung. Wiederum arbeitet der Film medial bedingt mit einer Opposition, diesmal stehen sich Heidis und Klaras Gesundheit gegenüber. Auf göttliche Fügung verzichten sowohl der Film als auch die Serie. Anstelle dessen thematisiert die Serie den Glauben an sich selbst und weitet den medizinischen auf einen Selbstoptimierungsdiskurs aus. Im Film erscheint Klaras Heilung nicht wie im Doppelroman zuvorderst als göttliches Wunder, sondern vor allem als Wunder der Natur. 2015 findet Selbstoptimierung ihren Niederschlag auch in Kindermedien, zur selben Zeit aber halten Medienproduzent/innen nach wie vor an der wundersamen Kraft der Natur fest.

#### Großmutter Sesemann und die Wahl der Bildungsmedien

---

Großmutter Sesemann spielt im Doppelroman, wie bereits diskutiert, für Heidis Bildungsweg eine bedeutende Rolle. Ihr gelingt es, Heidis Interesse an einem bestimmten Buch zu wecken und damit ihre literale Bildung in die Wege zu leiten:

Heidi erschien im Zimmer der Großmama und machte die Augen weit auf, als es die prächtigen bunten Bilder in den großen Büchern sah, welche die Großmama mitgebracht hatte. Auf einmal schrie Heidi laut auf, als die Großmama wieder ein Blatt umgewandt hatte; mit glühendem Blick schaute es auf die Figuren, dann stürzten ihm plötzlich die hellen Tränen aus den Augen, und es fing gewaltig zu schluchzen an. Die Großmama schaute das Bild an. Es war eine schöne, grüne Weide, wo allerlei Tierlein herumweideten und an den grünen Gebüsch nagten. In der Mitte stand der Hirt, auf einen langen Stab gestützt, der

schaute den fröhlichen Tierchen zu. Alles war wie in Goldschimmer gemalt, denn hinten am Horizont war eben die Sonne im Untergehen.<sup>238</sup>

Einerseits versucht Großmutter Sesemann mit dem Buch Heidis intrinsische Motivation zu fördern. Heidi interessiert sich für die Hirtengeschichte, für eine Geschichte, die sie an ihr Leben auf der Alm erinnert.

Die Großmama nahm Heidi bei der Hand. »Komm, komm, Kind«, sagte sie in freundlichster Weise, »nicht weinen, nicht weinen. Das hat dich wohl an etwas erinnert; aber sieh, da ist auch eine schöne Geschichte dazu, die erzähl ich heut Abend. Und da sind noch so viele schöne Geschichten in dem Buch, die kann man alle lesen und wieder erzählen. Komm, nun müssen wir etwas besprechen zusammen, trockne schön deine Tränen, so, und nun stell dich hier vor mich hin, dass ich dich recht ansehen kann; so ist's recht, nun sind wir wieder fröhlich.«<sup>239</sup>

Andererseits spielt auch Bestechung eine gewisse Rolle. Wenn Heidi lesen lernt, darf sie das Buch behalten. Das Medium, mit dessen Hilfe das Lesenlernen im Doppelroman gelingt, ist ein ansprechend illustriertes Geschichtenbuch. Neben dem Leseunterricht führt Großmutter Sesemann Heidi in die pietistische Glaubenslehre ein und lehrt ihr beten. Durch Großmutter Sesemann lernt Heidi im bei Spyri zu lesen, nicht aber zu schreiben.

Sowohl Film als auch Serie modifizieren Heidis Bildungsmotivation und -verlauf. In erster Linie unterscheiden sich Film und Serie vom Doppelroman darin, dass Heidi auch schreibend gezeigt wird und damit produktiver Literalität eine entscheidende Rolle zukommt. Im Film pflegen Heidi und Klara ihre Freundschaft per Briefwechsel, in der Serie schreibt Heidi Öhi Briefe – auch wenn Dete diese nie abschickt. Schreiben erscheint also in beiden Medien als Möglichkeit kindlicher Selbstbestimmung. Dass Heidi im Film als zukünftige Autorin imaginiert wird, misst hier dem Schreiben eine noch größere Bedeutung zu.

Im Film kommt Großmutter Sesemann nicht nur in der Leseförderung, sondern auch in der Schreibförderung eine bedeutende Rolle zu. Sie ist es, die Heidi als Abschlussgeschenk beim Abschied von der Alm ein gebundenes Buch schenkt, woraufhin Heidi sich bedankt und das Buch öffnet. Erstaunt stellt sie fest: „Da steht nichts drin!“ Großmutter Sesemann antwortet: „Weil du es selber vollschreiben wirst.“ Heidi spricht an, dass ihre Mitschüler/innen sich auf ihren künftigen Berufswunsch hin, später einmal Geschichten schreiben zu wollen, über sie

---

<sup>238</sup> Spyri (1880), S. 155–156.

<sup>239</sup> Spyri (1880), S. 156.

lustig gemacht haben. Wo allerdings Heidis Berufswunsch und Großmutter Sesemanns Mission, aus Heidi eine (professionelle) Schreiberin zu machen, ihren Ursprung nehmen, ist unklar. Der Film konstruiert außerhalb der diskutierten Szenen keinen Kontext für diese über den Doppelroman hinausgehende Bedeutungsebene. Allein Heidis von Großmutter Sesemann gewecktes Interesse am Lesenlernen könnte diese Spur legen. Heidis Berufswunsch und die latente Intention von Großmutter Sesemann wirken ohne Hintergrund unmotiviert und daher aufgesetzt. Die Imagination von Heidi als künftige Schriftstellerin auf ihrer „alp of one’s own“ ist filmnarrativ betrachtet nicht eingebettet, weswegen sich die Frage stellt, wozu es diese erzählerische Wendung im Film braucht. Im Kontext der Alm als idealisierten Ort des *Heidi*-Films, kann damit auch eine Utopie dieses Films festgemacht werden. Die Alm soll für Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen stehen. Der filmische Appendix verweist damit auch auf die Freiheit von Geschlechternormen. Die Vorstellung von der Freiheit einer Frau als Schriftstellerin in einer abgelegenen Bergwelt verklärt die Umstände stärker, als sie tatsächlich auf eine realistische Möglichkeit der Emanzipation hinweist. Er verweist auf das Wunschdenken, das der Film vermittelt.

Im Film übernimmt Großmutter Sesemann die Aufgabe, Klara zu Heidi auf die Alm zu begleiten. Damit kommt ihr im Film insgesamt eine bedeutende Rolle zu, wenn sie die im Doppelroman vorgesehene Position des Arztes übernimmt. Doppelroman und Serie konfigurieren Klaras Aufenthalt auf der Alm jeweils anders.

Wie bereits diskutiert, übernimmt der Arzt Herr Claassen im Doppelroman eine bedeutendere Rolle, die im Film zugunsten anderer Figuren reduziert wird. Herr Claassen ist als Klaras Arzt auch für ihren Heilaufenthalt zuständig. Weil Klaras geplanter Aufenthalt auf der Alm aufgrund ihres schlechten Gesundheitszustands verschoben werden muss, reist Herr Claassen vor Klara auf die Alm. Dort spricht er auch sein Angebot aus, Heidi später einmal zu adoptieren, sie damit wirtschaftlich abzusichern und umgekehrt im Alter von ihr gepflegt zu werden. Diese Expedition überspringt der Film. Der Arzt kommt hier niemals auf die Alm. Der Film setzt den Fokus stärker auf die Großmutter und deren vermittelnde Rolle.

Auch in der Serie hat Großmutter Sesemann einen gewichtigen Anteil am Heidis Durchbruch beim Lesenlernen. Zwar widmen die Serienmacher/innen diesem Thema die Folge 19 *Heidi soll lesen lernen*, dennoch interessiert sie sich weniger für den konkreten Moment, in dem Heidi lesen lernt. Dennoch. Darin wird die Autorität des Hauslehrers verhandelt, der an Heidi seines Ermessens nach fortschrittliche Methoden ausprobiert. Dabei soll Heidi Fabeln aus der

griechischen Mythologie auswendig lernen. Der Lehrer hofft auf besseren Erfolg mit einer Methode des Belohnens und Bestrafens: Dabei steht Heidi mit ausgestreckten Armen vor seinem Pult, auf ihre Hände legt er bei Fehlern Bücher in ihre Hände, als Belohnung nimmt er wieder eines der Gewichte ab. Heidi soll zuerst einen Absatz auswendig lernen und danach das Gelernte mit den Schriftenzügen im Text nachvollziehen lernen. Als Großmutter Sesemann davon Notiz nimmt, schreitet sie ein. Die erfolgreiche Schauspielerin schlägt vor, gemeinsam ein Theaterspiel zu erarbeiten. Die Serie geht dabei nicht näher darauf ein, wie Heidi ohne Lesekenntnisse den Text dafür lernen soll bzw. durch das Auswendiglernen und Aufführen eines Theaterstücks lesen lernen soll. Dennoch stellt die Serie diese Vorgangsweise als erfolgreich dar. Heidi kann nach der Aufführung des Märchens lesen. Interessant ist besonders die Wahl des Mediums: Die Großmutter schlägt das Märchen vom Froschkönig als Aufführungsstück vor. Nicht die griechischen Sagen des Hauslehrers, sondern grimmsche Märchen führen zum Erfolg. Von dieser Theateraufführung zeigt die Serie eine Schlusszene, in der die Königin ihre Tochter auffordert, ihr Versprechen einzuhalten und den Frosch zu küssen. Nach dem Kuss meint der Frosch, der Bann sei nun gebrochen und die Prinzessin sei nun seine Braut. Damit fokussiert die Serie also auf ein Märchen-Happy-End, in dem sich Prinz und Prinzessin finden.

In der Serie macht sich die berufstätige Schauspielerin und Großmutter, Frau Sesemann, ein Märchen zunutze, während im Film ein Pop-Up-Buch mit Almkulisse und im Doppelroman ebenfalls eine Erzählung von einem Hirten als Katalysator dienen. Damit operiert die Serie als einzige Version nicht mit einer Erzählung, die Heidi an ihre frühkindliche Erfahrung anknüpfen kann, sondern inszeniert ein Märchen mit einem heteronormativen Boy-Meets-Girl-Plot. Dass die Serie auch mit der Liebesgeschichte zwischen Dete und Sebastian Heteronormativität zur Aufführung bringt, wurde bereits diskutiert. Weil die Hirtengeschichte als Sinnbild für Heidis Heimweh steht und sich damit gut in den Rest der Erzählung des Films sowie des Doppelromans einfügt, sticht die Märcheninszenierung der Serienadaption besonders heraus. Die Subhandlungen des Serienformats sind mit heteronormativen Plots angereichert. Das zeugt vom Gesellschaftskonzept, das die Serienadaption vermittelt. Damit werden auch Heidis Entwicklungsmöglichkeiten aufgezeigt und auf ein Modell eingeschränkt.

Dass in der Serie nicht Großmutter Sesemann, sondern Fräulein Rottenmeier mit Klara auf die Alm reist, ist ebenfalls eine bewusste Abweichung von den anderen beiden medialen Inszenierungen von *Heidi*. Der Figur der wohlwollenden Großmutter Sesemann wird in der Serienadaption damit eine geringere Bedeutung zugemessen.

Gerade im Vergleich zeigt sich, welche zentrale Rolle Großmutter Sesemann im Film zukommt. Als durch und durch positiv besetzter weiblicher Charakter unterstützt sie Heidi dabei, ihren eigenen Weg zu gehen. Dass der Film die Unterhandlung der Adoption Heidis weglässt, damit Heidis Autonomie stärkt und mehr Raum für Großmutter Sesemann schafft, kann als Zugeständnis an ein emanzipiertes Frauenbild verstanden werden. Dass die Serie hingegen die Bedeutung der Großmutter Sesemann schmälert und ihr bloß eine sehr geringe Rolle in Heidis Bildungsverlauf zukommt, ist dabei eine Zuspitzung, die weit über den Doppelroman hinausgeht. Die Serie beschneidet damit jene Figur, die sowohl im Film als auch im Doppelroman zentral für Heidis Bildungserfolg ist. Umso aufschlussreicher ist es, dass die Serie mit Fräulein Rottenmeier als Klaras Begleiterin eine Figur auf die Alm schickt, die antipathisch gezeichnet wird. Wenn die Serie die Personifikation bürgerliches Benehmens und zivilisierter Umgangsformen in die Natur schickt, sorgt sie damit einerseits für komisches Potenzial. Andererseits handelt Fräulein Rottenmeier aber nicht im Auftrag einer persönlichen Verbundenheit oder Zuneigung, sondern betreut die Kinder aus beruflichen Gründen. Damit verzichtet die Serie zugunsten einer gewissen Komik auf eine Figur der Empathie und der Emanzipation.

### 3.2.3. Geissengeneral und Märchenprinzessin

Bemerkenswerterweise unterscheiden sich die Bildungsmedien, die Doppelroman, Film und Serie jeweils einsetzen. Was sagen diese Medien der Bildung über das Bildungsideal für *Heidi* aus? Bis auf das besprochene Geschichtenbuch mit der Hirtenerzählung spielen im Doppelroman säkulare Texte keine Rolle. Im Mittelpunkt der literalen Bildungserfahrung stehen Gebetstexte: „Diese [religiösen] Texte werden immer wieder teils wörtlich zitiert, teils durch Anklänge evoziert und es wird ihnen die Macht zugeschrieben, es Menschen [...] ‚hell machen‘ zu können.“<sup>240</sup> Das Gebetsbuch dient in erster Linie dazu, dass Heidi Peters blinder Großmutter die Texte vorlesen kann. Damit steht der orale Aspekt der Literalität im Vordergrund. Im Doppelroman verfasst Heidi keinen einzigen Brief oder einen anderen Text. Daher ist unklar, ob Heidi überhaupt schreiben kann.

Der Film aus dem Jahr 2015 zeigt Heidi hingegen schreibend, etwa wenn sie einen Brief an Klara adressiert. Dass als Tor zur Literalität das Medium eines Pop-Up-Buchs gewählt wurde, entspricht der filmästhetischen Logik der Mehrdimensionalität. Das Buch wirkt ansprechender, da es nicht nur als Fläche, sondern auch räumlich in Erscheinung tritt, und kann so besser

---

<sup>240</sup> Härle (1999), S. 75.

ins zweidimensionale Kamerabild gebracht werden. Wie bereits diskutiert, orientiert sich der Film bei der Wahl des Bildungsmediums inhaltlich am Doppelroman. Der Schlüssel zu Heidis literalem Bildungserfolg liegt hier ebenso wie im Doppelroman im Lebensweltbezug der Hirtenerzählung. Heidis persönliche Verbindung zu dieser Geschichte motiviert sie intrinsisch. Thematisch bleibt der Film dadurch geschlossen. Der Doppelroman hingegen thematisiert auch die religiöse Bildung, die er der Naturverbundenheit nebenanstellt.

Die *Heidi*-Serie von 2015 hingegen eröffnet mit seinen Bildungsmedien eine neue Dimension. Genau wird hier nicht erklärt, wie Heidi durch die Aufführung eines Theaterstücks lesen lernt. Dem Lernprozess an sich wird damit kaum eine Bedeutung eingeräumt. Allein die Methoden des Hauslehrers werden als besonders abschreckend inszeniert. Viel stärker fokussiert die Serie auf die Inhalte der Bildungsmedien an sich. Dabei ist der Froschkönig in Folge 19 nicht das einzige Märchen, das in der Heidi-Serie aus 2015 aufgegriffen wird. In Folge 28, *Glöckchen wird geboren*, ist Heidi kürzlich wieder zu Öhi auf die Alm zurückgekehrt. Als Klammer der Folge, die von der Geburt einer Ziege handelt, greifen die Serienmacher Öhis Haltung zu Heidis Schulbesuch auf. Zu Beginn der Folge liest Heidi Öhi laut aus einem Märchenbuch vor: „Und er bückte sich und gab der schlafenden Prinzessin einen Kuss. Nun wurde die Hochzeit des Königssohns mit dem Dornröschen in aller Pracht gefeiert. Und sie lebten vergnügt bis an ihr Lebensende.“<sup>241</sup> Öhi spricht Heidi dafür Anerkennung aus, woraufhin Heidi von ihrem Versprechen an Großmutter Sesemann berichtet, zur Schule zu gehen, um das Lesen nicht zu verlernen. Heidi pocht darauf, zur Schule gehen zu dürfen: „Aber das Lesen macht mir großen Spaß und es gibt noch so viel zu lernen. Rechnen, Geschichte, Heimatku-.“ Heidi wird dabei von Öhi unterbrochen. Das Argument, wonach der Weg ins Dörfli im Winter für Heidi nicht zumutbar wäre, spielt hier erneut eine Rolle. Noch blockiert Öhi Heidis Ambitionen, am Ende der Serienfolge macht er Heidi dann Zugeständnisse: Er wird mit ihr während des Winters ins Gutshaus im Dörfli ziehen, um den Schulbesuch zu ermöglichen.

Der Aspekt der männlichen Entscheidungsmacht über Heidis Bildungserfolg und die Frage nach Heidis vermeintlich vererbter weiblicher Labilität wurden bereits diskutiert. Nun steht die Wahl der Bildungsmedien zur Debatte. So wählen die Serienmacher anstatt einer Hirtenerzählung ein Märchenbuch und legen den Fokus dabei auf die heteronormativen Happily-Ever-Afters. Zusätzlich lassen die Serienmacher Heidi ihre Bildungsprioritäten formulieren, diese

---

<sup>241</sup> *Heidi* (2015) [Serie], Folge 28, 3:50–4:05.

reihen sich folgendermaßen: zuerst das Lesen, dann das Rechnen., gleich danach folgen Geschichte und Heimatkunde. Sie legen Heidi damit ein für ein Grundschulkind relativ spezifisches Interesse in den Mund, das in Kombination mit dem im Heidi-Stoff angelegten Motiv der Naturverbundenheit sowie der heteronormativen, metadiegetischen Erzählungen eine Verbindung eingeht.

Wie PUGH bemerkt, bringen Kinder- und Jugendliteraturen ihre Protagonist/innen oftmals in ein Spannungsfeld. Kinder sollen unschuldig bleiben, während sie an die Heterosexualität der Erwachsenenwelt herangeführt werden. Doch Kinder können ihre Unschuld nicht beibehalten, während sie normative Heterosexualität erlernen.<sup>242</sup> In diesem Widerspruch verankert PUGH die *Queerness von Kinderliteratur*:

This conflict gesture—of purging sexuality from a text to preserve children's innocence while nonetheless depicting some form of heterosexuality as childhood's desired end—reveals the queer foundations of children's literature [...] this questioning of innocence engenders the genre's queerness by registering the impossibility for any sexual desire to signify normatively under such paradoxical conditions.<sup>243</sup>

Das Unschuldskonzept in der Kinder- und Jugendliteratur offenbart sich als Paradoxon, indem es das Heranwachsen an eine normative Sexualität impliziert. Wenn Kinder als unschuldig und damit als asexuell gelten sollen, so PUGH, dann stehen sie damit außerhalb einer heteronormativen Ordnung. Im Unschuldskonzept von Kinder- und Jugendliteratur sieht PUGH damit die Queerness dieses Genres begründet. PUGH erkennt das Paradigma von kindlicher Unschuld oftmals gekoppelt mit der Unterdrückung eines Alterns und einer fortwährenden Huldigung von Kindheit auftreten.<sup>244</sup> Eine solche erzwungene Unschuld nehme dem Kind jegliches Entwicklungspotenzial.<sup>245</sup>

Hier schließt sich der Kreis: Wie bereits diskutiert ist Heidi als Bildungsroman damit in mehrfacher Hinsicht zum Scheitern verurteilt. Heidi unterläuft die ihr auferlegte und nicht selbst gewählte Bildungserfahrung, was LEXE konstruktivistisch als Genremotiv der Entwicklungsverweigerung definiert. Heidi handelt aber, wie gezeigt wurde, nicht von einer Entwicklungsverweigerung im eigentlichen Sinn, sondern um eine Funktionalisierung der Protagonistin auf

---

<sup>242</sup> Vgl. Pugh, Tison (2011): *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature* (=Children's Literature and Culture), New York: Routledge, S. 1.

<sup>243</sup> Pugh (2011), S. 2.

<sup>244</sup> Pugh (2011), S. 2.

<sup>245</sup> Pugh (2011), S. 12.

Kosten ihrer Entwicklung. Die Verweigerung geht nicht von Heidi aus, vielmehr wird ihr Entwicklung vorenthalten. Indem sie Heidi als Grenzgängerin zwischen der imaginären und der symbolischen Ordnung betrachtet, legt NIKOLAJEVA bereits die Basis für eine queere Interpretation des *Heidi*-Doppelromans.

Die *Heidi*-Serie aus 2015 bringt die Heteronormativität der Erwachsenenwelt mit den genannten Mitteln am deutlichsten zur Geltung, Heteronormativität steht hier explizit auf dem Lehrplan. Diese Heteronormativität wird auf der inhaltlichen Ebene sogar gekoppelt mit einem Bildungsideal, das neben den elementaren Fähigkeiten des Lesens und Rechnens vor allem Geschichte und Heimatkunde mitbegreift. Vor diesem Hintergrund ist der Interpret des Titelsongs der Serie in weiterer Folge noch genauer zu beleuchten.

Während Sexualität im Doppelroman noch „peinlich getilgt“ wurde, gibt die Serie hier eine eindeutige Richtung vor: Wenn das Serien-Heidi im generischen Maskulinum als „Geissengeneral“ oder „strenger Lehrer“ bezeichnet wird, offenbart und unterstreicht dies noch zusätzlich die patriarchale Ordnung, die die Serie strukturiert. Passend dazu wird Peter in der Serie nicht zuvorderst durch seine destruktive Haltung bei der Zerstörung von Klaras Rollstuhl charakterisiert, sondern vornehmlich durch seine konstruktiven Handlungen: Peter baut ein Baumhaus, Peter rettet andere Kinder, Peter weiß auf Vieles eine Antwort. Heidi ergänzt Peter, wenn sie mit ihm das Baumhaus einrichtet, ihn bei der Rettung anderer Kinder unterstützt und viele Fragen stellt. Die *Heidi*-Serie aus 2015 nutzt die zur Verfügung stehenden Sendeminuten, um die Peter als Figur mehr Raum zu geben, weist ihm damit eine wichtigere Rolle zu und bringt damit die Genderrollen entsprechend der Vorstellungen der Zweigeschlechtlichkeit zur Aufführung.

Wie bereits diskutiert ist es symptomatisch für die Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ein Waisenkind als Protagonistin auszuwählen. Gerade ein Waisenkind ist besonderen Gefahren ausgesetzt, es steht in einem speziellen Abhängigkeitsverhältnis von Zuwendungen und Zuneigung anderer, weil die Liebe der Eltern nicht vorausgesetzt werden kann. Ein Waisenkind ist der Willkür seiner Mitmenschen daher auch besonders ausgesetzt. Positiv ausgedrückt verfügen Waisenkinder über Autonomie, die Kinder, die mit ihren Eltern leben, nicht erfahren. Aus diesen Gründen ist ein Kind ohne lebende Eltern als Protagonist in narrativer Hinsicht interessant. Auf inhaltlicher Ebene ergeben sich so Leerstellen, die Potenzial für dramatische Ereignisse haben. Auf der Ebene der Rezeption ist dem Waisenkind als Protagonistin die Empathie der Leser/innen sehr gewogen, Mitgefühl spielt bei der Lektüre eine wichtige

Rolle. Diese Elternferne definiert LEXE als „klassische Motivkonstellation“<sup>246</sup> der Kinder- und Jugendliteratur. Waisenkinder eignen sich als literarische Projektionsflächen und als Identifikationsfigur für Leser/innen.

Das Waisenkind Heidi ist dennoch nicht von elterlichen Prägungen befreit. Doppelroman, Film und auch die Serie weisen ihr hysterische Heimwehreaktionen als erbliche Vorbelastung durch die Mutter zu. Die Heidi-Adaptionen tradieren diesen Topos auch 2015 weiter und nutzen ihn als Erklärungsmuster und Grundmotiv ihrer Erzählung. Bei den anderen Frauenfiguren aber legen die Adaptionen von 2015 sehr wohl verschiedene Schwerpunkte. Der Film etwa spitzt die Lächerlichkeit von Fräulein Rottenmeier zu, indem er sie als besonders hysterisch charakterisiert. Die Serie greift das zwar auch auf, räumt Fräulein Rottenmeier jedoch auch Sympathie ein und lässt sie damit weniger zu einer lächerlichen, als zu einer autoritativen Instanz werden. Im Verlauf der Serie tritt ihr gegenüber ein gewisser Gewöhnungseffekt ein, wobei Zuneigung ein Medium der Machtzirkulation wird und die Autorität von den Kindern zunehmend inkorporiert wird. Die Serie misst Fräulein Rottenmeier eine wichtige Rolle zu, wenn sie die Kinder auf die Alm begleitet und mit ihnen dort auch lebt. Weibliche Fürsorgearbeit wird in der Serie abgewertet, indem Fräulein Rottenmeier als Vermittlerin bürgerlicher Verhaltensweisen lächerlich gemacht wird. Die Serie weist auch Dete im Vergleich zu den anderen Versionen mehr Sendezeit zu. Gleichzeitig aber schmälert sie Detes Kompetenz. Dete wird in Doppelroman, Film und Serie gleichermaßen als unzuverlässig charakterisiert. Während sie im Verlauf des Doppelromans und im Film verschwindet, wird sie in der Serie zum Verschwinden gebracht und ihr Einfluss auf Heidi stark domestiziert. In Doppelroman und Film stellt sie zwar die Schwelle zu Heidis Bildungslaufbahn dar, zugleich aber lässt sie Heidi danach im Stich. Heidis Mutter Adelheid, Fräulein Rottenmeier und auch Dete werden als Frauen mittleren Alters als labile, hysterische oder unzuverlässige weibliche Bezugspersonen inszeniert.

Während im Doppelroman von 1880/81 Doktor Classen die Letztverantwortung für Heidi übernimmt, indem er sie adoptiert, interessieren sich die *Heidi*-Adaption aus dem Jahr 2015 weniger dafür, wer die Obsorge für das Waisenkind übernimmt. Das zeugt einerseits davon, dass Heidis Autonomie nun stärker in den Fokus rückt. Andererseits unterliegt diese gewonnene Autonomie gewissen Bedingungen. Im Film stellt die Alm die Wiege für Heidis Autono-

---

<sup>246</sup> Lexe (2003), S. 78.

mie dar, die Serie inszeniert die Gemeinschaft im Dörfli als Bezugspunkt für Heidis Subjektwerdung. Im Film wird auch eine mögliche berufliche Zukunft Heidis angedeutet und damit eine etwaige ökonomische Absicherung. Großmutter Sesemann ist im Film jene Figur, die Heidi und Klara auf die Alm begleitet. Als Großmutter steht Frau Sesemann aufgrund ihres Alters nicht mehr in der Logik von Sexualität als Teil der Familienplanung. In der sich daraus ableitenden Asexualität findet sich auch der Grund, warum ihr in der Konzeption von Doppelroman, Film und Serie als einzige der weiblichen Figuren eine gewisse Kompetenz zugeschrieben wird und in allen drei Versionen Heidis Leseerfolg verantwortet. Im Film will Großmutter Sesemann Heidi zu ihrer Berufung, die wohl im Schreiben liegen soll, verhelfen. Im Kontrast dazu liegen die Bildungsideale der Serie in der Beschäftigung mit Heimatkunde und Heteronormativität.

### 3.3. Erzählvergleich – Einfühlung, Belehrung, Direktadressierung

Der Heidi-Roman aus 1880/81 nähert sich perspektivisch kindlicher Wahrnehmung. Mit seiner Fokalisierung und seiner sprachlichen Gestaltung figuriert er infantile Perzeption und bewirkt dadurch auf der Rezeptionsebene Empathie oder sogar Identifikation. Audiovisuelle Medien beeinflussen die Aufnahme des Publikums mit anderen Mitteln. Empathie ist auch eine Frage der Zeit, die im Film deutlich weniger und in der Serie deutlich mehr zur Verfügung steht. Doch die Serie verhindert vor allem auf ihrer dominanten auditiven Ebene eine Einfühlung. Der Film hingegen setzt auf Naturerfahrung in Hochauflösung und provoziert am Ende eine Konfrontation, deren Motivation unklar bleibt.

#### 3.3.1. Imitation kindlicher Wahrnehmung

Wie im Sequenzvergleich bereits erläutert eröffnet *Heidis Lehr- und Wanderjahre* mit einem Kapitel in Nullfokalisierung mit einem panoramatischen Blick auf die Bergwelt. Die Erzählmodi variieren im Laufe des Doppelromans zwar, der Anteil der direkten Figurenrede bleibt aber konstant in einem relativ großen Umfang erhalten. Die Erzählung fokalisiert Heidi sowohl „innerlich“ als auch „äußerlich“, so Nikolajeva: „Thus, the descriptions even though formally told from an omniscient perspective, in fact convey the view of the world as perceived by Heidi.“<sup>247</sup> Mit Ausnahme des ersten Kapitels, das die Erzählperspektive einer allwissenden Erzählfigur einnimmt, zieht sich eine bildhafte Sprache durch den Roman, der es gelingt, kindliche Wahrnehmung zu narrativieren und dadurch sehr nah an einer kindlichen

---

<sup>247</sup> Nikolajeva, (2000), S. 69.

Perspektive zu bleiben. Die Diskrepanz, die sich gerade in Kinder- und Jugendliteratur zwischen den kognitiven und linguistischen Fähigkeiten von Autor/innen und kindlichen Protagonst/innen ergibt, gelingt es Spyri mit dieser Annäherung an kindliche Wahrnehmung zu überbrücken. Diese infantile Wahrnehmung figuriert Spyri nicht mit einem beschränkten Vokabular, sondern mit einer bildhaften Sprache, die sich am Wissens- und Erfahrungshorizont eines Kindes orientiert und der imaginären Ordnung angehört. Besonders in Heidis Naturerfahrungen wird diese bildhafte Sprache deutlich:

Das Tal lag weit unten im vollen Morgenglanz; vor sich sah Heidi ein großes, weites Schneefeld sich erheben, hoch in den dunkelblauen Himmel hinauf, und links davon stand eine ungeheure Felsenmasse, und zu jeder Seite derselben ragte ein hoher Felsenturm kahl und zackig in die Bläue hinauf und schaute von dort oben ganz ernsthaft auf das Heidi nieder. Das Kind saß mäuschenstill da und schaute ringsum, und weit umher war eine große, tiefe Stille; nur ganz sanft und leise ging der Wind über die zarten, blauen Glockenblümchen und die goldnen, strahlenden Cystusröschen, die überall herumstanden auf ihren dünnen Stängelchen und leise und fröhlich hin- und her nickten.<sup>248</sup>

Ein Schneefeld, das sich erhebt, Felsentürme, die niederschauen, Pflanzen, die nicken: Mit solchen Personifikationen der Natur imitiert Spyri ästhetisch kindliche Wahrnehmung. Passagen wie diese wiederholen sich. HURRELMANN attestiert ihnen „einen sinnlichen, fast betörenden Effekt“:<sup>249</sup> Mit Beschreibungen von Raumerfahrungen, Lichterscheinungen und Bewegungen lasse Spyri „[m]ystische Einheitsvorstellungen“ anklingen, ohne Religiöses zu nennen.<sup>250</sup> Solche Naturschilderungen ziehen sich durch beide Bände des Doppelromans, ihre Funktion besteht im Doppelroman sowohl in der Annäherung an eine kindliche Wahrnehmung als auch in der Schilderung einer religiös-mystischen Erfahrung. Und noch mit einem weiteren Mittel evoziert Spyri eine Perspektivübernahme. HURRELMANN zeigt, „daß der Roman auf die Lesebedürfnisse von Kindern so genau abgestimmt ist, daß sie die religiöse Lehrhaftigkeit hinnehmen, ohne sich weiter daran zu stören.“<sup>251</sup> Dabei argumentiert sie einerseits mit dem Altersunterschied der kindlichen Leser/innen zur Altersentwicklung der kindlichen Protagonistin und andererseits mit der Entwicklung der Fokalisierung im Verlauf der beiden Romanbände. Das im ersten Kapitel anhand des Dialogs zwischen Dete und Barbel etablierte Kontextwissen über Heidis familiären Hintergrund verschafft den Leser/innen anfangs einen

---

<sup>248</sup> Spyri (1880), S. 36–37.

<sup>249</sup> Hurrelmann (1997), S. 206.

<sup>250</sup> Hurrelmann (1997), S. 206.

<sup>251</sup> Hurrelmann (1997), S. 193.

Wissensvorsprung und lässt sie an Heidis Schicksal Anteil nehmen. Dieses Mitgefühl liegt auch im Altersunterschied zwischen den kindlichen Leser/innen im lesefähigen Alter und der zu Beginn der Handlung fünf Jahre alten Heidi begründet. Im Verlauf der Lektüre mit dem Fortschreiten der erzählten Zeit nähern sich Figur und Leser/innen dann aber altersmäßig an:

Erst im zweiten Teil des Romans sollen sie Heidi als Altersgenossin betrachten und sie in religiöser Hinsicht sogar als Vorbild wahrnehmen. So geht die große Linie im Text-Leser-Verhältnis von der Überlegenheit der Leser zur größtmöglichen Annäherung im Miterleben und von dort aus zur Admiration einer etwa gleichaltrigen Heldin. Zum Schluß ist Heidi ja ein heilendes, wundertätiges Kind, fast eine Legendenfigur. Daß sie nach ihrer Rückkehr aus Frankfurt mit einiger Penetranz alle Welt zum Beten ermahnt [...], daß sie sich also dazu hergibt, der Autorin als Sprachrohr religiöser Erziehung zu dienen, können Kinder ihr verzeihen, weil sie ihr ganz nah gekommen sind.<sup>252</sup>

Doch nicht nur dieser Altersunterschied ermöglicht Spyri ein geschicktes Spiel mit dem Verhältnis von Distanz und Nähe zwischen Figur und Publikum. Sowohl der Weg auf die Alm als auch die Ankunft in Frankfurt werden aus einer auktorialen Perspektive gezeigt. So können eine Atmosphäre etabliert und die Figuren zuerst distanziert beschrieben werden, bevor wieder zu einer personalen Perspektive gewechselt wird. Mit dieser Variation aus Nähe und Distanz „wird das Maß der emotionalen Beteiligung der Leser an Heidis Erleben geradezu virtuos gesteuert.“<sup>253</sup> Diese bildhafte, der imaginären Ordnung nahe Sprache zieht sich durch den Doppelroman, auch wenn die Protagonistin in Frankfurt in die symbolische Ordnung eintritt. So offenbart sich der dem Doppelroman zugrunde liegende Widerspruch auch auf der Ebene des *discours*: Heidi macht Erfahrungen, die Erzählweise aber bleibt gleich kindlich. Damit bewegt sich der Doppelroman sprachlich in Richtung Kitsch und wird eigentlich unglaubwürdig. Das sehen die Leser/innen der Autorin aber nach, so HÄRLE, denn die Erzählfertigkeit Sypriis im ersten Roman hat bleibenden Eindruck hinterlassen:

die Wandlung von der Überlegenheit der kindlichen LeserInnen zur Überlegenheit der kindlichen Heldin vollzieht sich so klandestin, dass den LeserInnen kaum zu Bewusstsein kommt, wie sie plötzlich durch Heidi belehrt und ermahnt werden.<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> Hurrelmann (1997), S. 196.

<sup>253</sup> Hurrelmann (1997), S. 198.

<sup>254</sup> Härle (1999), S. 73.

Einigkeit besteht zwischen den verschiedenen Wissenschaftler/innen darin, dass Abschnitte im ersten Band durchaus abwechslungsreich und originell erzählt werden und dieses erzählerische Niveau im zweiten Band mit Abstand nicht erreicht wird.<sup>255</sup> „Der zweite Teil des Romans ist einförmiger, der Wechsel der Töne erlahmt, Wiederholungen, Sentimentalität und Lehrhaftigkeit machen sich breit. Das hängt auch damit zusammen, daß der Autorin der Stoff ausgeht.“<sup>256</sup>

Die Erzählperspektive des Doppelromans wirft die Frage nach dem Fokus von Film und Serie auf: Inwiefern versuchen die audiovisuellen Adaptionen des *Heidi*-Stoffs aus 2015 perspektivisch mit ihren jeweiligen Mitteln ebenfalls einer kindlichen Wahrnehmung zu entsprechen? Wie gelingt es den beiden Medien, kindliche Wahrnehmung, anders als im Doppelroman, einhergehend mit dem Heranwachsen der Protagonisten zu modifizieren? Welche Funktion erfüllen Darstellungen von Naturerfahrungen, wenn nicht wie bei Spyri eine religiös-mystische?

### 3.3.2. Dominante Deutung mit seriellen Mitteln

Das Titellied zur deutschen Synchronisation von 1977 der japanischen Animationsserie *Heidi* aus dem Jahr 1974 ist ein Markenzeichen. Die *Heidi*-Serie von 2015 greift daher auf diesen Song zurück. Von Schlagerkomponist Christian Bruhn stammen die Zeilen, die das Gesangsduo „Gitti und Erika“ für die deutsche Version der japanischen Zeichentrickserie interpretiert: „Heidi, deine Welt sind die Berge [...] denn hier oben bist du zuhaus [...] komm doch heim, find dein Glück, komm doch wieder zurück.“ Damit hebt sich das deutsche Titellied deutlich vom japanischen Titellied von Takeo Watanabe und Eriko Kishida „Oshiete“ (dt. „Sag mir“) ab:

Warum kann ich das Pfeifen von weit her hören? Warum warten diese Wolken auf mich?  
Sag es mir, Grossvater, sagt es mir, ihr Tannen auf der Alp! Warum färbt sich der Schnee  
rosa? Wo versteckt sich der Wind?<sup>257</sup>

Isao Takahata, dem Regisseur der Serie, war es ein besonderes Anliegen, dass das Publikum die Bergwelt aus Heidis Perspektive wahrnimmt. Davon zeugen bereits die kindlichen Fragen, die im Titellied der japanischen Version aufgeworfen werden. Im Gegensatz dazu betont der

---

<sup>255</sup> Vgl. Härle (1999), S. 66.

<sup>256</sup> Hurrelmann (1997), S. 200.

<sup>257</sup> Vgl. Iten, Oswald (2015): Die Schweizer Berge zwischen Sehnsucht und Idylle: Soundtrack (online mit Videobeispielen), online: *Filmbulletin*, [https://www.filmbulletin.ch/full/artikel/2015-9-29\\_die-schweizer-berge-zwischen-sehnsucht-und-idylle/](https://www.filmbulletin.ch/full/artikel/2015-9-29_die-schweizer-berge-zwischen-sehnsucht-und-idylle/) [05.04.2018].

deutsche Titelsong „die von Takahata bewusst vermiedene Aussensicht der Erwachsenen“<sup>258</sup>, analysiert Oswald ITEN. Für die deutsche Ausstrahlung wurde eine gänzlich andere Tonspur gestaltet: „Die Anpassung an den deutschen Massengeschmack verwässerte zudem die genretypisch weibliche Erzählperspektive, indem die liebevolle Erzählerin durch eine Männerstimme ersetzt wurde.“<sup>259</sup> Mithilfe von Videogegenüberstellung arbeitet Iten heraus, wie die japanische und die deutsche Tonspur zwei unterschiedliche Wirkungen evozieren. Während der Soundtrack von Takeo Watanabe der japanischen Serie *Heidis* „lyrisch-melancholische“<sup>260</sup> Stimmung aufgreift, begleitet Gert Wildens „rhythmusbetonte Untermalung“<sup>261</sup> in der deutschen Tonspur das Gezeigte und konzentriert sich dabei vor allem auf Bewegungen. In der deutschen Version imitiert die Musik den Aufstieg eines Steinbocks, in der japanischen Version reagieren eine Alphornfanfare und Stille auf *Heidis* Staunen.<sup>262</sup> Ein weiterer Vergleich:

Der zwischen sizilianischem Mandolinentremolo und sanft perlender Popmusik changierenden Sentimentalität Watanabes setzt der Heimatfilm-Routinier Wilden das klarinettenlastige Idiom von Unterhaltungsorchester und bayerischer Volksmusik entgegen. Weil seine viel idyllischere Musik meist unauffällig im Hintergrund bleibt, wirken *Heidis* tief erlebte Empfindungen in der deutschen Fassung bisweilen viel schwächer.<sup>263</sup>

Die japanische Tonspur konzentriert sich auf *Heidi* als Protagonistin und auf ihre Stimmungslage. Die deutsche Tonspur versteht sich als Hintergrundmusik und als Handlungsbeschleuniger und verzichtet auf Stille als Gestaltungsmittel. Im Gegensatz dazu ist die Serie von 2015 getragen von Äußerungen und Dialogen der Protagonist/innen, beispielsweise *Heidis* Bemerkungen über die Schönheit der Natur oder Interjektionen, mit denen sie das Geschehen comicartig ausschmückt. Auch dies sieht ITEN bereits in der deutschen Synchronversion von *Heidi* aus dem Jahr 1977 angelegt, hier „überbrücken unnötige Dialoge die vermeintliche Leere.“<sup>264</sup> Die deutschen Serienmacher/innen muten dem Publikum weder in den 70-iger Jahren noch 2015 zu, sich für wenige Sekunden oder Minuten auf Bild und Musik allein einzulassen. Deshalb fügen sie zusätzlich Dialoge ein, deren Zweck wohl darin bestehen soll, die Zuseher/innen bei Laune zu halten. Dies zeugt auch davon, dass die Serienmacher/innen Bild und Musik

---

<sup>258</sup> Iten (2015).

<sup>259</sup> Iten (2015).

<sup>260</sup> Iten (2015).

<sup>261</sup> Iten (2015).

<sup>262</sup> Vgl. Iten (2015).

<sup>263</sup> Iten (2015).

<sup>264</sup> Iten (2015).

allein nicht vertrauen, sondern mit der sprachlichen Ebene sicherstellen wollen, dass ihre Intentionen verstanden werden.

Ton und Musik haben einen sehr großen Einfluss auf die Rezeptionsbedingungen und hier im speziellen auf die Einfühlung in die Figuren und eine Perspektivübernahme durch das Publikum. Deshalb ist es bemerkenswert, dass für die *Heidi*-Serie aus 2015 kein neuer Song geschrieben, dafür aber ein neuer Sänger gefunden wurde. Den Titelsong der deutschen Serienfassung von 1977 interpretiert nun mit Andreas Gabalier ein männlicher Schlagermusiker, der sich 2014 noch weigerte, „Töchter“ in die österreichische Nationalhymne zu integrieren und sich medial bis in die österreichische Fernsehnachrichtensendung *Zeit im Bild* gegen einen vermeintlichen „Gender-Wahnsinn“ stark machte. Das Serien-Heidi aus dem Jahr 2015 wird zu Beginn jeder der insgesamt 39 Serienfolgen von einem Mann besungen, was die Erzählperspektive erneut modifiziert und aufgrund der Äußerungen Gabaliers eine politische Ausrichtung enthält, die Markus Brandstetter in der *TAZ* beschreibt: „Mit seiner Mischung aus pseudonatürlichen Geschlechterrollen und übertriebener Heimatliebe stellt er die alte nationalsozialistische Gleichung von Geschlecht und Volk aufs Neue her.“<sup>265</sup> In diesem Kontext<sup>266</sup> hallt auch Heidis in der Serie geäußertes Interesse an Unterricht in Geschichte und Heimatkunde nach. Mit der Serie aus 2015 wird Heidi dementsprechend mit einer männlichen Stimme besungen und in einen antifeministischen Kontext gestellt. Damit erscheint die Serien-Heidi aus 2015 in einem anderen Licht als sein japanisches Vorbild aus 1974: Weg von der Perspektive eines Kindes hin zum Blick Erwachsener auf das Kind bewegt sich bereits die deutsche Synchronisation der japanischen Serie 1977. In weiterer Folge ist noch ein Spezifikum der Serie zu untersuchen, bevor die Perspektivierungen kindlicher Wahrnehmung in Doppelroman, Film und Serie verglichen werden.

Mit Recaps, also mit kurzen Rekapitulationen des vorgängigen Geschehens,<sup>267</sup> versuchen die Autor/innen der Serie ebenfalls, ihre Interpretation der Episoden zu verfestigen. Nach dem Vorspann fasst in jeder Folge eine Frauenstimme zu einem Zusammenschnitt einiger Szenen

---

<sup>265</sup> Brandstetter, Markus (2014): „Volks-Rock-’n’-Roller“ Andreas Gabalier: Hits mit Blut und Boden, in: *Die Tageszeitung: taz* vom 4. Juli 2014.

<sup>266</sup> „Wer beim „Volks-Rock-’n’-Roller“ genauer hinhört, bemerkt, dass es jenseits der harmlosen Nostalgie und Liebe zum Dorf auch um Blut-und-Boden-getränkte Ideologie und rigide Identitäten geht, völkische wie sexuelle.“ Und: „Er ist nicht nur ein Provokateur, der mit faschistoider Ästhetik mehr Aufmerksamkeit bekommt. Versteckt in der vermeintlichen Harmlosigkeit gemütlicher Schunkelei, betreibt Andreas Gabalier auch punktgenau die Anrufung einer Rückkehr in den Schoß der Heimat.“ Brandstetter, Markus (2014): „Volks-Rock-’n’-Roller“ Andreas Gabalier: Hits mit Blut und Boden, in: *Die Tageszeitung: taz* vom 4. Juli 2014.

<sup>267</sup> Vgl. Schlichter, Ansgar/Hünigen, James zu (2014): recap - Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=304> [03.02.2019].

die Handlung der vorangegangenen Episode zusammen. Diese Zusammenfassungen engt sprachlich mögliche Interpretationen der Rezipient/innen ein. So etwa definiert die Stimme aus dem Off die Eigenschaften von Dingen, sei es der „junge Ziegenhirte“ (Folge 3), die „riskante Suche“ oder der „heftige“ Streit (Folge 14). Ebenfalls benennt sie die davor nie explizit erwähnten Absichten: Jemand „wollte ihr eine Lektion erteilen“ (Folge 3), erdulde keine Widerrede (Folge 14) oder wolle Heidi wieder für das Lernen begeistern (Folge 20). Weiters erklären die Recaps die Gefühle der Personen: Wenn Almöhi merkt, „wie lieb er Heidi gewonnen hatte“ (Folge 4), wenn beide spürten „wie lieb sie sich inzwischen gewonnen hatten“ (Folge 10) oder indem Peters Stolz auf Heidi titulierte wird (Folge 13). Nach Genette<sup>268</sup> handelt es sich bei den Recaps um unfokalisierte Erzählungen. Die Nullfokalisierung äußert sich auch in Äußerungen wie „Für Heidi war es eine große Herausforderung“ (Folge 19) oder „Großvater wusste wie immer Rat“ (Folge 13).

Die Recaps fassen stoisch die Handlung der vorangegangenen Episode zusammen, arbeiten aber nicht mit Mitteln der Serialität wie beispielsweise mit Cliffhangern. Jede Folge, jeder Recap ist in sich abgeschlossen, daher bauen die Recaps auch keine Brücken zur folgenden Episode. Abgesehen von einer Erinnerung an die meist abgeschlossene vorangegangene Folge erfüllen die Recaps keine Funktion für die Weiterentwicklung der Handlung. Weil die Recaps die vorangegangenen Ereignisse jeweils auch deuten, bleiben sie vor allem durch ihre hermetischen Interpretationen in Erinnerung. Damit wird dem Publikum, seien es Kinder oder Erwachsene, wenig Möglichkeit für eigene Sichtweisen offen gelassen. Die Serie aus 2015 gibt daher wenig Gelegenheit, sich als Rezipient/in eigene Gedanken zu machen oder sich gar in die Figuren einzufühlen. Auf der Ebene der Erzählm Modi verstärkt die gewählte auktoriale Erzählperspektive der Recaps den autoritären Eindruck, der bereits in der Figurenzeichnung und im Titelsong der Serie vermittelt wird. Insgesamt also arbeitet die Serie kaum mit Einfühlung, sondern vor allem mit Belehrung und Zurechtweisung. Dementsprechend ist auch Heidis Platzverweis zu deuten: „Deine Welt sind die Berge!“

### 3.3.3. Perspektiven auf das Kind

Zuerst einmal ist dazu zu bemerken, dass der *Heidi*-Film aus dem Jahr 2015 anders mit erzählter Zeit und Zeitraffung umgeht als der Doppelroman. Eine Alterung ist Heidi im Film nicht anzusehen, daher steht auch ihre Entwicklung weniger im Fokus und damit zur Diskussion. Der Film zeigt zwei Winter, einen vor und einen nach Heidis Zeit in Frankfurt. Die

---

<sup>268</sup> Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung* (=UTB Literatur- und Sprachwissenschaft), Paderborn: Fink.

Dauer von Heidis Aufenthalt in Frankfurt ist schwer festzulegen, da Jahreszeiten in der Kulisse des Frankfurter Bürgerhauses keine besondere Rolle spielen. Der Film rafft somit nicht nur die Erzählzeit, sondern auch die erzählte Zeit und verkürzt damit Heidis Entwicklung. Der Film stützt das Ende des Doppelromans und beschränkt die Bedeutung der kurzzeitigen Rückkehr von Großvater und Heidi in das Dörfli auf die Notwendigkeit von Heidis Schulbesuch. Die dünne Handlung der ersten Hälfte des zweiten *Heidi*-Bands wird in einem Brief von Heidi an Klara, vorgelesen aus dem Off, grob geschildert. Auf religiöse Belehrungen wird dabei, wie im Verlauf des gesamten Films, gänzlich verzichtet. Der Schlussteil des Films behandelt daher hauptsächlich Klaras Aufenthalt auf der Alm. Wie in Kapitel *Narrative Funktion* bereits diskutiert, legt sich der Film auf die Alm als Utopie fest und harmonisiert damit die Handlung des *Heidi*-Stoffs. Damit wird die Erzählung auch vom ihr zugrunde liegenden Widerspruch, dem fadenscheinigen Kompromiss zwischen der imaginären und der symbolischen Ordnung, bereinigt, der im Doppelroman so grundlegend ist. Der Film fokussiert auf das Leben auf der Alm, das über den Dingen steht und sich nicht mit gesellschaftlichen Zwängen konfrontiert sieht.

In hohem Erzähltempo also nimmt sich der Film wenig Zeit für kontemplative Naturbeobachtungen. Die Natur wird im Film medial bedingt nicht durch statische Betrachtung bewegter personifizierter Naturkulisse vermittelt, sondern durch Bewegung in der Landschaft. Die Berge werden nicht mehr durch Heidis staunendes Beobachten, sondern durch ihren Bewegungsdrang erfahrbar gemacht. Mithilfe der durch die Landschaft laufenden Heidi sowie anhand einer winterlichen Schlittenfahrt wird in Panoramasceneken die Bergwelt etabliert und inszeniert. Damit steht die Freiheit der Natur den engen Gassen des Dörfli und dem dunklen Interieur des Frankfurter Bürgerhauses gegenüber. Indem Natur und Bewegung im Film verschränkt werden, wird an das Motiv der Freiheit angeknüpft. Dabei wird Heidis Bewegung nicht nur in Totalen, sondern auch in Close-Ups aufgegriffen, womit Nähe vermittelt wird und Körperlichkeit ins Bild rückt. Die liebevolle Beziehung, die sich zwischen Heidi und Öhi entwickelt, wird anhand von Umarmungen visualisiert. Auch die Nähe zur Natur wird in Detailaufnahmen von Berührungen gezeigt, etwa wenn Heidi mit ihrer Hand durch das Gras streift. Mit Schuss und Gegenschuss wird montiert, wie Heidi und Peter mit Tieren in der Berglandschaft interagieren. Damit setzt der Film weniger auf eine Naturverherrlichung als Selbstzweck, sondern inszeniert die Berglandschaft als Ort von Gefühlswärme und Freiheit. Die Natur wird nicht zuerst glorifiziert, sondern erlebt. Damit entsteht ein medienspezifischer Unterschied zu den kontemplativ-mystischen Naturschilderungen im Doppelroman. Als Resultat porträtiert der Film eine sehr aktive, weniger naive Heidi als bei Spyri.

Die Annäherung an eine kindliche Perspektive bleibt dabei vor allem ein Spezifikum der literarischen Grundlage, von dem die Filmadaption kaum Gebrauch macht. Mit einer Dauer von weniger als zwei Filmstunden benötigt sie dieses Mittel auch nicht zwingend, um das Interesse des Publikums aufrecht zu halten. Sehr subtil setzt das Filmteam in einigen Szenen auf die kindliche Augenhöhe in der Kameraführung, oftmals werden etwa die Köpfe von Erwachsenen erst auf den zweiten Blick nachträglich fokussiert. Viele Male rückt im Gegenschuss Heidis Hinterkopf ins Bild, während die Kamera auf das Gegenüber gerichtet ist. In diesen Montagen wird einer kindlichen Blickrichtung am deutlichsten entsprochen. Ob sich mit dieser Annäherung an eine kindliche Blickperspektive auch eine Einfühlung in die Protagonistin entwickelt, ist angesichts des hohen Erzähltempos des Films zu bezweifeln. Dass der Film insgesamt weniger auf Empathie abzielt, sondern vor allem das Motiv der kindlichen Freiheit aufgreift, äußert sich auch in seiner narrativen Klammer, denn so wie der Film zu Beginn zwischen der Perspektive eines Vogels und Heidis Blick in die Bergwelt öffnet, so schließt er auch wieder: Nachdem Heidi gegen Ende des Films einen Eintrag in das Notizbuch verfasst hat, das Großmutter Sesemann ihr geschenkt hat, wirft sie sich zu Peter in die Wiese. Danach ertönen die Laute eines Adlers und Heidi beginnt zu laufen, wieder streckt sie ihre Arme wie Flügel aus. Erneut imitiert die Kamerabewegung, dass Heidi in Drehungen abhebt. Zuletzt nähert sich die Kamera Heidi auf Augenhöhe von hinten, wir sehen sie mit ausgestreckten Armen in einer Halbnahen Einstellung, vor ihr tut sich ein Bergpanorama auf. Zuletzt dreht Heidi sich um und blickt direkt in die Kamera, womit die vierte Wand durchbrochen, das Publikum direkt adressiert und die Illusion gestört wird.

Heidis Bewegungsdrang im Film steht den statischen Animationsfiguren in der Serie diametral gegenüber. Zwar wird mit der virtuellen Kamera der Animationsserie versucht, Bewegung in die Sache zu bringen, doch das Resultat besteht in erster Linie in einer Diskrepanz zwischen statischen Figuren und einer stark bewegten virtuellen Kamera. Hierin offenbart sich das gescheiterte Vorhaben der Serienmacher/innen, angemessen bewegte Bilder zu erzeugen. Denn die Opposition aus statischen Figuren und bewegungsfreudiger Kamera erzeugt mit seiner künstlichen Wirkung Irritation. Selbstverständlich erfordert eine Naturerzählung keine naturalistische Darstellungsweise. Allerdings gehen in der Serie Inhalt und Form so weit auseinander, dass sich daraus einige Schlüsse ziehen lassen: Die Serie versucht nicht einmal in Ansätzen, kindliche Wahrnehmung ästhetisch nachzuvollziehen. Mit den gewählten Vogelperspektiven, den drohnenartigen Kamerafahrten und den Draufsichten wie aus dem Blickwinkel von Überwachungskameras installiert sie ein Blickregime der Beobachtung, nicht der Anteil-

nahme und Einfühlung. Nur wenige Nahaufnahmen kommen zum Einsatz, hierfür hätte ansonsten die schablonenartige Zeichnung der Figuren und des Interieurs differenziert werden müssen. Der distanzierte Blick verhindert auch eine emotionale Annäherung an und Einfühlung in die Figuren.

In der Serie finden sich keine Hinweise auf etwaige Versuche der Serienmacher/innen, dem Blick eines Kindes zu entsprechen. Hier dominiert der Blick auf das Kind. Die computergenerierten Naturbilder dienen in der Serie keiner Selbsterfahrung – sei sie kontemplativ, mystisch oder die Bewegung erfahrend – sondern einem Selbstzweck, der in der Anrufung einer heilen Welt besteht, wie bereits anhand der Analyse der Pilotfolge gezeigt wurde. Ein Illusionsbruch entsteht in der letzten Serienfolge nicht mit einer Direktadressierung, wie sie der Film als Ende vorbringt, sondern durch das Festhalten an einem weiteren *Mise en abyme*, mit dem es seine Ideale erneut im Bild festhält, wenn es in der 39. und damit letzten Folge – *Die Versöhnung* – zu einem Gruppenfoto aller Familienmitglieder kommt. Dass Heidi dabei neben ihrer biologischen auch ihre Familie im weiteren Sinn ins Bild lädt, ist vor dem diskutierten ästhetisch-medialen Kontext kein Zeugnis eines progressiven Familienbilds, sondern als Festhalten an einer Gemeinschaft zu verstehen. Das Schlussbild der Familie rekuriert auf das Anfangsbild der Berge in der ersten Serienfolge und bringt diese beiden *Mise en abyme* in Verbindung. Mit dieser Referenz auf Fotografie und in Folge 27 *Heidi kehrt zurück* auch auf die Telegrafie gibt sich die Serienadaption medienhistorisch in der Retrospektive inhaltlich informiert, wohingegen sie prospektiv formal deutlich ihre Grenzen im Umgang mit Animationstechnologie aufzeigt. Sowohl die Eröffnung als auch das Ende der Serie werden von jeweils einem Bild in Sepiafarben gerahmt, zu Beginn mit einer Berglandschaft, am Ende mit einem Familienporträt. Mit diesem Festhalten und Ablichten der Wahlverwandtschaft am Serienende wird damit auch die Konstruiertheit dieser Idylle offengelegt. Während die Filmadaption am Ende mit einer Direktadressierung die Illusion aufbricht und Heidi auf das Filmpublikum zurückschauen lässt, versucht die Serie Gemeinschaft fotografisch zu konservieren, durchbricht mit dem *Mise en abyme* aber die Illusion. Der Film zeigt ein Kind, das in den Bergen seine Freiheit und Individualität ausleben kann und uns am Ende konfrontiert. Die Serie hingegen zeigt ein Kind, das die Natur huldigend Gemeinschaft konserviert.

In den letzten Zeilen von *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* bitte Peters Großmutter Heidi, etwas vorzulesen: „Heidi, lies mir ein Lob- und Danklied! Es ist mir, als könne ich nur

noch loben und preisen und unserem Gott im Himmel Dank sagen für alles, was er an uns getan hat.“<sup>269</sup>

Die im Doppelroman verankerte Annäherung, vielleicht sogar Anbiederung, an eine Vorstellung von kindlicher Wahrnehmung kann in den audiovisuellen Adaptionen nicht reproduziert werden. Der empathischen und vielleicht sogar identifikatorischen Rezeptionshaltung der kindlichen wie erwachsenen Leser/innen des Schrifttextes setzen Film und Serie andere Perspektiven und andere Dramaturgie entgegen.

Gemäß der Logik von Film- und Fernsehbildern dominiert in den Adaptionen der Blick auf das Kind. Die Serie spitzt diesen Blick auf Heidi in der computeranimierten Umgebung stark zu und installiert ein Blickregime, in dessen Zentrum die Beobachtung des Kindes steht. Die bereits bei Spyri nachgewiesene deutschnationale Ausrichtung<sup>270</sup> findet ihr Echo im Serien-Soundtrack. Auch im Film dominiert der Blick auf das Kind, allerdings eingebettet in die bewegte und hochaufgelöste Annäherung an Naturerfahrungen. Auch der Film inszeniert, ebenso wie der Doppelroman, eine medial-ästhetische Imitation kindlicher Naturwahrnehmung. Inhaltlich unternimmt er den Versuch, Heidi zu emanzipieren. Er endet nicht mit einem Aufruf zum Gebet, sondern mit einem Blick der Protagonistin zurück auf das Publikum, der ebenfalls emanzipatorisch gedeutet werden kann und die Rezipient/innen dezent konfrontiert. Dabei wirft dieser Blick die Zuschauer/innen aber stärker auf sich selbst zurück und hinterlässt sie etwas ratlos, als dass er eine Einfühlung oder Erkenntnis provoziert. Mit Heidis ange-deuteter Zukunft als Schriftstellerin bleibt das Ende der Geschichte im Film gewissermaßen offen.

---

<sup>269</sup> Spyri (1881), S. 178.

<sup>270</sup> Vgl. Härle (1999). S. 61: „Biographisch belegt und durch Stiluntersuchungen erhärtet ist die Tatsache, dass sich Johanna Spyri als ausgeprägt 'deutschnational' charakterisieren lässt. Sie strebt intensiv nach dem reichs-deutschen Markt, nicht nach dem regionalen schweizerischen Publikum und sie passt ihre Sprache – sei es aus politischer Überzeugung, sei es aus Kalkül – weitestgehend diesem Ziel an.“

## 4. Conclusio

Johanna Spyri evoziert mit der Titelgebund der beiden Bände des *Heidi*-Doppelromans eine Interpretation als Bildungsroman. Die vorliegende Arbeit greift daher die Frage auf, inwiefern *Heidi* tatsächlich von einer Entwicklung handelt. Diese Frage wurde in der Kinderliteraturforschung bereits hinreichend bearbeitet: *Heidi* handelt im Kern nicht von einer Entwicklung, sondern viel eher von Entwicklungsverweigerung, gar Funktionalisierung, auch wenn sich die Erzählung vordergründig als Entwicklungsgeschichte geriert.

Die Frage nach Entwicklung in Kinderliteratur und -medien rührt dabei an einer Wurzel dieser Gattung, die am Kindsein und damit an einem bestimmten Entwicklungsstand festhält. Wer nach Entwicklungsmöglichkeiten in Kinderliteratur fragt, kommt dabei nicht umhin, deren Prämissen zu prüfen. Folglich erscheint es nicht möglich, die Gattungen Bildungsroman innerhalb der Kategorien Kinderliteratur und -medien zu verorten.

Die Film- und die Serienadaption aus dem Jahr 2015 verfolgen weder in der Titelgebung noch anderweitig einen dem Bildungsroman ähnlichen Anspruch. Serien eignen sich aufgrund ihres medialen Formats besser als Filme, Entwicklungen zu begleiten. Der Film reduziert die Dauer der erzählten Zeit, wodurch er auch das Entwicklungspotenzial einschränkt. Die Serie lässt wenig Aufschluss über eine zeitliche Entwicklung zu, beschränkt Heidis Entwicklungsmöglichkeiten aber mit anderen Mitteln.

Die Funktionalisierungen von Heidi sind geschlechtsspezifisch, sie richten sich insofern auf ihre Sexualität. Heidi wird zur Reproduktionsarbeit erzogen, sie soll sich um andere Personen kümmern, sie pflegen und sogar heilen. Heidi wird im Doppelroman weniger individualisiert, sondern vielmehr als Projektionsfläche und Medium dargestellt.

Sowohl Film als auch Serie greifen die Themen und Handlungen, die der Doppelroman anlegt, auf. Damit reproduzieren sie auch die Funktionalisierung von Heidi.

Der Film setzt narrative Schwerpunkte, um Heidi Möglichkeiten zur Emanzipation zu geben und ihr Autonomie zuzugestehen, etwa indem er Heidi als zukünftige Autorin imaginiert und ihr jede Menge Bewegungsmöglichkeiten einräumt. Ebenfalls richtet der Film Heidi ein Idyll auf der Alm ein, indem sie ihre im Doppelroman angelegte Androgynität ausleben kann. Weiters stellt der Film nicht ernsthaft zur Debatte, ob Heidi adoptiert werden soll. Mit all diesen Modifikationen will der Film Heidi mehr Autonomie zugestehen und Freiraum geben, doch auch er sieht nicht von den Funktionalisierungen ab und zeichnet die anderen Frauenfiguren

und damit etwaige Rollenvorbilder negativ. Auch der Film kann das Grunddilemma des Doppelromans nicht überwinden, Heidi bleibt trotz aller Bemühungen eher eine Projektionsfläche und entwickelt sich nicht zu einem Individuum.

Die Serie steht zu den Bemühungen des Films im klaren Gegensatz und richtet sich in die gegenteilige Richtung aus. Sie erzählt von der Disziplinierung der kindlichen Protagonist/innen und installiert ein Blickregime der Überwachung. Sie dominiert die Deutung der Erzählung. Aus einigen Modifikationen, etwa der Wahl grimmscher Märchen als Bildungsmedien und dem Interpretieren der Titelmelodie, wird eine Geisteshaltung deutlich, die Gemeinschaft, Natur und Heimat sowie eine klare Geschlechterhierarchie in Verbindung bringt. Dass dies in einer artifiziellen computeranimierte Kulisse eingebettet wird, erscheint vielleicht auf den ersten Blick unpassend, entspricht aber medial-ästhetisch jedenfalls der Konstruiertheit der genannten, als natürlich geltenden Kategorien.

Der Topos des Entkleidens als Rückkehr zur Natur steht für die Erzählung von kindlicher Unschuld. Unschuld wird ex negativo definiert, es ist insofern ein leeres Konzept, weil Unschuld darüber definiert wird, was fehlt, beispielsweise Erfahrung, Erkenntnis oder Wissen. Diese Definition ist insofern prekär, weil sie zu Projektionen einlädt. Die Geschichte zeugt davon, dass das Konzept kindlicher Unschuld daher auch gefährlich werden kann. In diesem Kontext ist das Interesse an kindlicher Nacktheit, sei es deren Beschreibung, deren Illustration oder deren Inszenierung im Kino, zu verorten. Besonders auch die Bildmedien stehen für die Anziehungskraft von Unschuld. In *Heidi* steht dieser Topos des Entkleidens für eine Rückkehr zur Natur. Kindliche Unschuld wird damit als natürliches Konzept konstruiert.

Die im Doppelroman erzählte Entkleidungsszene wird parallel zu einem Brief von John Ruskin an Kate Greenaway gelesen und damit auf das Interesse an kindlicher Nacktheit hin befragt. Bei Spyri erfüllt die Entkleidungsszene narrativ die Funktion einer Schwelle zwischen Natur und Kultur sowie zwischen imaginärer und symbolischer Ordnung. Damit steht der Topos auch für den Grundkonflikt von *Heidi*. Gelöst wird dieser Konflikt mit einem Kompromiss, der mit Sonntagskleidung gelöst wird: Alm, Dörfli und Stadt werden versucht zu vereinen, eine gesellschaftliche Reintegration wird angestrebt.

Die Adaptionen aus dem Jahr 2015 arbeiten nicht mit einem faulen Kompromiss wie der Doppelroman, sondern streben Harmonisierungen an. Dabei verfolgen sich gegenteilige Bestrebungen.

Der Film inszeniert die Entkleidungsszene medial-ästhetisch im Zusammenhang mit den Naturaufnahmen. Gräser und Blätter werden in Hochauflösung gezeigt, doch wenn Heidi sich auszieht, fällt der Blick verstohlen weg und verschiebt damit kindliche Nacktheit erst recht ins Reich der Vorstellungskraft. Im Film erfüllt der Topos des Entkleidens die Funktion der Rückkehr zur Natur. Weil der Film die Alm als utopisch-idealen Ort festlegt, braucht es auch keine gesellschaftliche Integration. Vielmehr hält der Film am Befreiungsmotiv fest: Auf der Alm braucht es keine einengenden Kleider, hier können Mädchen auch Hosen tragen und sich darin unbeschwert bewegen.

Auch die Serie deutet den Topos des Entkleidens an, betont dabei Niedlichkeit und Naivität und erzählt von einer Wohlfühlübung, als würde man sich nach einem Anstrengenden Tag die Schuhe ausziehen. Der Topos steht in der Serie keinesfalls für die Rückkehr zur Natur als Befreiung. Das Befreiungsmotiv hat in der Serie, wo doch alles bestens beschafft ist, auch keine Ursache. Die Serie idealisiert die dörfliche Gemeinschaft und hält deshalb an konventioneller Kleidung fest.

Doppelroman, Film und auch die Serie porträtieren Waisenkind Heidi als erblich durch ihre Mutter vorbelastet, was sich in ihren hysterischen Heimwehreaktionen zeigt, ein Erklärungsmuster, das zentral im Stoff verankert ist. Die weiteren weiblichen Figuren des Ensembles stehen für die verschiedenen Schwerpunkte der drei *Heidi*-Versionen. Der Film verengt Fräulein Rottenmeier auf die von ihr inkorporierte Lächerlichkeit und Hysterie. Die Serie hingegen räumt ihr auch Sympathie ein und installiert sie als autoritative Instanz. Auch Heidis Tante Dete erhält in der Serie mehr Sendezeit, gleichzeitig wird aber ihre Kompetenz verringert, sie wird in allen drei Versionen als unzuverlässig charakterisiert. Damit werden die Frauen mittleren Alters als labile, hysterische oder unzuverlässige weibliche Bezugspersonen inszeniert.

Während im Doppelroman Doktor Classen die Letztverantwortung für Heidi übernimmt, indem er sie adoptiert, interessieren sich die *Heidi*-Adaption von 2015 weniger dafür, ob ein Mann die Obsorge für das Waisenkind übernimmt. Damit gewinnt Heidi mehr Autonomie.

Großmutter Sesemann tritt im Film als jene Figur in Erscheinung, die Heidi und Klara auf die Alm begleitet. Ihr wird in Doppelroman, Film und Serie als einzige der weiblichen Figuren eine gewisse Kompetenz zugeschrieben. In allen drei Versionen verantwortet sie Heidis Lese-

erfolg. Im Film will Großmutter Sesemann Heidi zur Schriftstellerin erziehen. Die Bildungs-ideale der Serie liegen hingegen in der Beschäftigung mit Heimatkunde und Heteronormativität.

Die im Doppelroman verankerte Imitation kindlicher Wahrnehmung wird in den Adaptionen von 2015 nicht intendiert. Film und Serie perspektivieren anders, der Blick auf das Kind dominiert im Gegensatz zur versuchten Entsprechung und Einfühlung in seine Wahrnehmung im Doppelroman. Die Serie installiert ein Blickregime, in dessen Zentrum die Beobachtung des Kindes steht. Der Film bettet den Blick auf das Kind in die Darstellung von Heidis Naturerfahrungen ein. Auch der Film inszeniert Heidi über kindliche Naturwahrnehmung und -erfahrung, unternimmt aber inhaltlich den Versuch, Heidi zu emanzipieren. Dementsprechend ist auch das Schlussbild mit dem Blick der Protagonistin zurück auf das Publikum zu interpretieren.

Der Film versucht den Stoff zu modernisieren und an ein zeitgemäßes Frauenbild anzupassen, fokussiert dabei aber lediglich auf die Figurenzeichnung von Heidi. Großmutter Sesemann darf sie dabei als wohlwollende Mentorin begleiten. Der Versuch *Heidi* zu emanzipieren geht aber auf Kosten anderer Frauenfiguren. So wird nicht mehr Heidi, sondern vor allem Klara als erblich vorbelastet porträtiert, Dete wird Gier und Fräulein Sesemann wird Hysterie unterstellt. Medial-ästhetisch inszeniert der Film *Heidi* vor allem in der Erfahrung von Natur und hält am Natürlichkeitsparadigma und am Konzept kindlicher Unschuld fest.

Die Serie hingegen greift den im Stoff enthaltenen Topos zur Rückkehr zur Natur auf und kombiniert ihn mit ebenfalls zeitgenössischen Tendenzen mit identitärem Anspruch. Heidi wird in der Serie viel stärker in Opposition zu Peter charakterisiert, heteronormative Metalepsen zeugen von den Erziehungsabsichten. Medial-ästhetisch wird ein Blickregime inszeniert, das die heile Welt im Dörfli und auf der Alm überwacht und diszipliniert.

Wer sich anhand der beiden Heidi-Adaptionen einen Eindruck vom Zeitgeist des Jahres 2015 machen möchte, kann attestieren, dass Natürlichkeitsparadigmen mit verschiedenen Intentionen reproduziert werden. Der Film versucht, dem Stoff ein progressives Frauenbild einzuschreiben, während die Serie dessen Naturverehrung zugleich dekonstruiert und vereinnahmt.

Der Film will vermitteln, dass Mädchen alles schaffen können, was sie nur wollen, vergisst dabei aber auf die Tradition der Misogynie – auch seiner eigenen. Die Serie entschärft Heidi

von ihrem subversiven Potenzial, und verweist sie auf ihren Platz in der Geschlechterhierarchie zurück.

Die vorliegende Arbeit sollte sich vom Ansinnen, eine moralisch-pädagogische Einordnung vorzunehmen, abgrenzen. Dennoch ist abschließend anzumerken, dass die Untersuchung der Entwicklungsmöglichkeiten eines Mädchens letztendlich vielleicht auch einem pädagogischen Impetus folgt.

Die vorliegende Untersuchung leitet sich von Foucaults Analysen zum Sexualitätsdispositiv ab. Foucaults Arbeiten liegen bereits einige Jahrzehnte zurück, weswegen für eine weitere Auseinandersetzung neuere Theorien zu Asexualität hinsichtlich ihrer Implikationen auf Kinderliteratur und Kindermedien hin zu prüfen wären.

## 5. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Heidi [Spielfilm] (D/CH 2015) Regie: Alain Gsponer. Drehbuch: Petra Volpe. Musik: Niki Reiser. Produktion: Claussen+Wöbke+Putz/Zodiac Pic./SRF/Teleclub. Verleih: Studio-Canal. (DVD)
- Heidi [3D-Animationsserie] (F/AUS/D/B 2015) Regie: Jérôme Mouscadet. Drehbuch: Christel Gonnard. Musik: Christian Bruhn. Produktion: Studio 100. Verleih: Universum Kids. (DVD)
- Foucault, Michel (2003): *Die Anormalen: Vorlesungen am Collège de France (1974 - 1975)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2014): *Der Wille zum Wissen (=Sexualität und Wahrheit, Band 1)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Spyri, Johanna (1880): *Heidi's Lehr- und Wanderjahre*, Gotha: Friedrich Andreas Perthes.
- Spyri, Johanna (1881): *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, Gotha: Friedrich Andreas Perthes.

### Sekundärliteratur

- Abgottspon, Elisabeth (2002): *Heidi auf dem Weg in die Westschweiz: Vom Wildfang zum anständigen Mädchen*. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Zürich.
- Ammann, Wiebke/Backofen, Ulrike/Klattenhoff, Klaus (Hrsg.) (1987): „Eine Gespielin für die lahme Klara“. Johanna Spyris „Heidi“, in: *Sorgenkinder – Kindersorgen: Behindert-Werden, Behindert-Sein als Thema in Kinder- und Jugendbüchern*, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Univ. Oldenburg, S. 58–71.
- Beljan, Magdalena (2008): Vorlesungen zur Psychiatrie/Disziplinierung, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 138–149.
- Binotto, Johannes (2016): Eigenwillige Echos: Heidis Nachleben im Film, in: *Viceversa Jahrbuch der Schweizer Literaturen* 10, S. 90–98.
- Brandstetter, Markus (2014): „Volks-Rock-'n'-Roller“ Andreas Gabalier: Hits mit Blut und Boden, in: *Die Tageszeitung: taz* vom 4. Juli 2014.

- Bühler, Urs (2015): Heidi – altbekannt und taufrisch, online: *Neue Zürcher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/feuilleton/kino/heidi--altbekannt-und-taufrisch-1.18657798> [19.04.2018].
- Didi-Huberman, Georges (1982): *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris: Ed. Macula.
- Doderer, Klaus/Doderer, Ingrid (1986): Johanna Spyris ›Heidi‹. Fragwürdige Tugendwelt in verklärter Wirklichkeit, in: Jörg Becker (Hrsg.): *Die Diskussion um das Jugendbuch: Ein forschungsgeschichtlicher Überblick von 1890 bis heute*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 213–224.
- Domscheit-Berg, Anke (2015): Die Welt nach Heidi – Werden die Rollenklischees in „Heidi“ zementiert – oder gerade eben aufgebrochen? Ein innerer Dialog, in: *Das Buch als Magazin Heidi*, 1/2015, S. 78–79.
- Fegter, Susann (2011): Die Macht der Bilder – Photographien und Diskursanalyse, in: Gertrud Oelerich/Hans-Uwe Otto (Hrsg.): *Empirische Forschung und Soziale Arbeit*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 207–219.
- Gehring, Petra (2008): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 85–93.
- Genette, Gérard/Knop, Andreas/Vogt, Jochen/Kranz, Isabel (2010): *Die Erzählung* (=UTB Literatur- und Sprachwissenschaft), Paderborn: Fink.
- Giesa, Felix/Kagelmann, Andre (i. E.): ‚Mediale Wahlverwandtschaften‘? Aktuelle audio-visuelle (Re-)Präsentationen von Johanna Spyris Heidi, in: Ute Dettmar/Ingrid Tomkowiak (Hrsg.): *Spielarten der Populärkultur* (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien), Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang.
- Gnosa, Tanja (2017): Historisches oder mediales Apriori? Versuch einer terminologischen Rejustierung, in: *Le foucauldien* 3, 1, S. 9, 1–32.
- Gubar, Marah (2011): Innocence, in: Philip Nel/Lissa Paul (Hrsg.): *Keywords for Children's Literature*, New York: New York University Press, S. 129–135.
- Hall, Stuart (1997): The Work of Representation, in: Stuart Hall (Hrsg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore: Sage in Association with the Open University, S. 13–74.
- Härle, Gerhard (1999): Die Alm als pädagogische Provinz – oder: Versuch über Johanna Spyris Heidi, in: Bernhard Rank (Hrsg.): *Erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher: Was macht Lust auf Lesen?*, Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, S. 59–86.

- Higonnet, Anne (1998): *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood* (=Interplay : Arts + History + Theory), New York, N.Y: Thames and Hudson.
- Hurrelmann, Bettina (Hrsg.) (1997): *Klassiker der Kinder und Jugendliteratur* (=Fischer-Taschenbücher), Frankfurt am Main: Fischer.
- Iten, Oswald (2015): Die Schweizer Berge zwischen Sehnsucht und Idylle: Soundtrack (online mit Videobeispielen), online: *Filmbulletin*, <https://www.filmbulletin.ch/full/artikel/2015-9-29-die-schweizer-berge-zwischen-sehnsucht-und-idylle/> [05.04.2018].
- Küpfer, Romana (2007): *Immer wieder neu?! Film- und Fernsehadaptation von Johanna Spyris Heidi*. Unveröffentlichte Lizenziatsarbeit, Zürich.
- Lebeau, Vicky (2008): *Childhood and Cinema* (=Locations), London: Reaktion Books.
- Leimgruber, Walter (2001): Heidi – Wesen und Wandel eines medialen Erfolgs, in: Ernst Halter (Hrsg.): *Heidi – Karrieren einer Figur*, Zürich: Offizin, S. 167–185.
- Lexe, Heidi (2003): *Pippi, Pan und Potter: Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur* (=Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich), Wien: Edition Praesens.
- Link, Jürgen (2008): Dispositiv, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 237–242.
- McLaren, Margaret A. (2002): *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity* (=SUNY Series in Contemporary Continental Philosophy), Albany, NY: State University of New York Press.
- Mehlmann, Sabine/Soine, Stefanie (2008): Gender Studies/Feminismus, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 367–379.
- Mühl, Melanie (2015a): „Heidi“-Neuverfilmung im Kino: Die wundersame Waise aus dem Alpenland, online: *FAZ.NET*, <https://www.faz.net/1.3957419> [19.04.2018].
- Mühl, Melanie (2015b): Kinderserie „Heidi“ im ZDF: Heidi springt aus dem Computer, online: *FAZ.NET*, <https://www.faz.net/1.3523241> [19.04.2018].
- Müller, Heidi M. (1989): Pädagogik in Johanna Spyris Heidi-Büchern. Literaturgeschichtliche Koordinaten eines «Bildungsromans», in: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 69, 11, S. 921–932.
- Nikolajeva, Maria (2000): Tamed Imagination: A Re-reading of *Heidi*, in: *Children's Literature Association Quarterly* 25, 2, S. 68–75.

- Parr, Rolf (2008): Diskurs, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 233–237.
- Pugh, Tison (2011): *Innocence, Heterosexuality, and the Queerness of Children's Literature* (=Children's Literature and Culture), New York: Routledge.
- Raab, Heike (1998): *Foucault und der feministische Poststrukturalismus*, Dortmund: Edition Ebersbach.
- Raffnsøe, Sverre/Gudmand-Høyer, Marius/Thaning, Morten Sørensen (2011): *Foucault: Studienhandbuch* (=UTB Philosophie), München: Fink.
- Rajewsky, Irina O./Enderwitz, Anne (2016): Einleitung, in: Anne Enderwitz/Irina O. Rajewsky (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–17.
- Renggli, Cornelia (2014): Komplexe Beziehungen beschreiben. Diskursanalytisches Arbeiten mit Bildern, in: Franz X. Eder/Oliver Kühschelm/Christina Linsboth (Hrsg.): *Bilder in historischen Diskursen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 45–61.
- Rieger, Sophie Charlotte (2015): Heidi - Eine queerfeministische Heldin, online: *Filmlöwin*, <http://filmlöwin.de/heidi-eine-queerfeministische-heldin/> [19.04.2018].
- Rose, Jacqueline (1992): *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London: Palgrave Macmillan UK.
- Sarasin, Philipp (2016): *Michel Foucault zur Einführung* (=Zur Einführung), Hamburg: Junius.
- Schlichter, Ansgar/Hünigen, James zu (2014): recap - Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=304> [03.02.2019].
- Schutzbach, Franziska (2015): Heile Heile, online: *Freitag.de*, <https://www.freitag.de/auto-ren/der-freitag/heile-heile> [20.04.2018].
- Showalter, Elaine (1987): *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, New York: Penguin Books.
- Silver, Anya Krugovoy (2000): „A Caught Dream“: John Ruskin, Kate Greenaway, and the Erotic Innocent Girl, in: *Children's Literature Association Quarterly* 25, 1, S. 37–44.
- Smith, Lindsay (2007): The Nineteenth-Century Photographic Likeness and the Body of the Child, in: George Rousseau (Hrsg.): *Children and Sexuality: From the Greeks to the Great War*, New York: Palgrave Macmillan, S. 237–267.
- Stoler, Ann Laura (1995): *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham: Duke University Press.

- Takahata, Isao (2004): Making of the TV Series „Heidi, the Girl of the Alps“, in: Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien (Hrsg.): *Johanna Spyri und ihr Werk – Lesarten*, Zürich: Chronos, S. 189–204.
- Tydecks, Johanna (2016): Allegra, Heidi!, in: *JuLit* 42. Jahrgang, 1/16, S. 55–56.
- Waggoner, Diane (2002): Photographing Childhood: Lewis Carroll and Alice, in: Marilyn Brown (Hrsg.): *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*, Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT: Ashgate, S. 149–166.
- Weigl, Juli (2015): Neuauflagen von „Heidi“ – Mit Almöhi beim Après-Ski, online: *Süddeutsche.de*, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kult-almoehi-beim-aprs-ski-1.2409958> [19.04.2018].
- Wolf, Werner (2014): Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen, in: Volker C. Dörr/Tobias Kurwinkel (Hrsg.): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11–45.

## 6. Anhang

### Abstract

Welche Vorstellungen von weiblichen Entwicklungsmöglichkeiten vermitteln der Doppelroman *Heidi* von Johanna Spyri aus 1880/81 sowie dessen audiovisuellen Adaptionen, ein Film und eine Serie, aus dem Jahr 2015? Dieser Frage geht die vorliegende Diplomarbeit anhand von Michel Foucaults Thesen zum Sexualitätsdispositiv nach. Eine theoriegeleitete Analyse nimmt Geschlechterkonstruktionen in verschiedenen medialen Repräsentationen des *Heidi*-Stoffs – Buch, Film und Serie – in den Blick. Auch die medial-ästhetischen Verfahren werden dabei machtanalytisch verhandelt, indem mediale Aspekte der Konstruktion von Hysterie und Unschuld analysiert werden. Inwiefern Kinderliteratur und Kindermedien, in deren Zentrum das Konzept kindlicher Unschuld steht, ihren kindlichen Protagonist/innen Entwicklungsmöglichkeiten einräumen können, wird zur Kernfrage der vorliegenden Arbeit. Der transmediale Vergleich grenzt die Bandbreite medial-ästhetischer Inszenierungsmöglichkeiten der Mädchenfigur Heidi ein und untersucht, welche Bedeutung Natur als Topos sowie Natürlichkeitsparadigmen im Kontext von Kinderliteratur und -medien zukommen.