



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Ideologie mit Fell und Feder

Tierfiguren als Trägerinnen ideologischer Weiblichkeitsbilder in der sowjetischen
Kinder- und Jugendliteratur der Jahre 1920 bis 1985

verfasst von | submitted by

Laura Micic BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 199 511 526 02

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Unterrichtsfach
Geschichte und Politische Bildung Unterrichtsfach
Russisch

Betreut von | Supervisor:

Dr. Dr. phil.habil. Anne Hultsch Privatdoz. M.A.

Danksagung

Von Herzen möchte ich mich an erster Stelle bei meiner Familie bedanken, die mich immer unterstützt hat und mir dadurch viele Wege für eine bessere Zukunft ermöglichte. Ich möchte mich auch herzlichst bei meinen engsten Freund*innen, die während des Studiums immer an meiner Seite standen und Hilfe leisteten, bedanken. Hier möchte ich mich besonders bei meiner besten Freundin, die sich immer die Zeit genommen hat, die Arbeiten zu lesen, bedanken. Großer Dank geht auch an meine Betreuerin, die mich bei jeglichen Fragen beraten hat.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Die Kinder- und Jugendliteratur	4
1.1 Kinderlyrik	6
1.2 Illustrationen und Text.....	7
2 Die Problematik und Debatten um die Kinder- und Jugendliteratur	8
3 Die Entwicklung der Kinderliteratur in der Sowjet-union	15
3.1 Die Kinder- und Jugendliteratur nach der Revolution bis 1934	15
3.2 Die Kinder- und Jugendliteratur von 1934 bis zur Entstalinisierung	17
3.3 Die Veränderungen der Kinder- und Jugendliteratur ab 1959 bis 1985	19
4 Tiere in der Kinderliteratur.....	22
4.1 Das Tierbuch.....	22
4.2 Die Verwendung von Tieren in der Literatur.....	23
5 Offizielle Frauenbilder in der Sowjetischen Ideologie	25
5.1 Die Frau als Arbeiterin und Genossin	25
5.2 Der Stalinismus und die Rückkehr zur Mutterrolle und der Ehefrau	27
5.3 Die Tauwetterperiode und die Diskrepanz in den Frauenbildern	31
6 Frauenbilder in der Literatur	33
7 Methodik	35
7.1 Auswahl der Primärtexte	35
7.2 Gliederung nach historischen Zeitabschnitten.....	35
7.3 Analyse Kriterien.....	36
7.4 Reflexion der Methode und ihrer Grenzen.....	38
8 Analyse	38
8.1 Frühe Sowjetzeit von 1920 bis 1934	38
8.1.1 Werke ab 1920 bis 1929	38
8.1.2 Werke ab 1929 bis 1934	54
8.1.3 Fazit der analysierten Werke der Zeitperiode von 1920-1934.....	58
8.2 Die KJL der zweiten Periode von 1934 bis 1959	60
8.2.1 Werke der Jahre 1941 bis 1947.....	60
8.2.2 Werke ab 1948 bis 1956	71
8.2.3 Fazit der analysierten Werke der Periode von 1934 bis 1959.....	79
8.3 Die Frauenbilder der KJL vom Ende der 50er Jahre bis Mitte der 80er Jahre	81
8.3.1 Werke ab 1959 bis 1961	81
8.3.2 Werke ab 1961 bis 1982	90
8.3.3 Fazit der analysierten Werke der Zeitperiode vom Ende der 1950er bis 1985	95
8.4 Längsschnittvergleich – Kontinuität und Brüche in den Darstellungen weiblicher Tierfiguren .	97
9 Fazit.....	99

Abstract Deutsch	101
Abstract Englisch	102
10 Резюме на русском языке	103
11 Literaturverzeichnis	106
11.1 Primärquellen	106
11.2 Sekundärquellen	107
11 Eidesstattliche Erklärung	109

Einleitung

Märchen und Kinderliteratur sind zentrale kulturelle Artefakte, die gesellschaftliche Normen, Werte und Ideologien transportieren und über Generationen hinweg tradieren (Neuhaus 2017: 133) In der Sowjetunion spielte Kinderliteratur eine entscheidende Rolle bei der ideologischen Erziehung junger Leser*innen. Besonders bemerkenswert ist die symbolische Nutzung von Tieren zur Darstellung von Rollenbildern, darunter auch weibliche Stereotype.

Die verschiedenen Rollenbilder und weiblichen Stereotype in der Sowjetunion waren unterschiedlich. Die frühe Sowjetzeit, die ca. von 1917 bis 1927 dauerte, war geprägt vom Ideal der emanzipierten Arbeiterin, die gleichberechtigt am Aufbau des Sozialismus teilnahm. Die Frauen wurden sogar ermutigt, die Arbeit über die Familie zu stellen (Illič 2020: 18). In der Stalin-Ära, von ca. 1927 bis 1953, rückte die Rolle der Frau zunehmend in Richtung der ‚Mutter der Nation‘, die sowohl als Arbeiterin als auch als fürsorgliche Mutter für den Aufbau der neuen Gesellschaft verantwortlich war. Eine ‚Sowjetfrau‘ musste in der Zeit sowohl eine Arbeiterin als auch Mutter und als charmante, attraktive Frau und Partnerin fungieren (Köbberling 1997: 8). In der späten Sowjetzeit, von ca. 1960 bis 1985, wurden diese Frauenbilder differenzierter, zeigten aber weiterhin die Spannung zwischen beruflicher Selbstverwirklichung und familiären Pflichten. Während einerseits die sowjetischen Vorstellungen von Gleichberechtigung Frauen ermöglichten, stark und unabhängig zu werden, sollte andererseits die Stärkung der Frauen nicht dazu führen, dass Männer sich minderwertig oder unzulänglich fühlten. Im Vergleich zu Männern sollten Frauen die typischen Eigenschaften wie ‚schwach‘ und ‚zart‘ besitzen (Illič 2020: 8). Diese Arbeit soll untersuchen, welche Frauenbilder durch Tierfiguren forciert wurden und welche ideologischen Botschaften sich dahinter verbargen.

Tiere spielen in der Kinderliteratur eine zentrale Rolle und übernehmen häufig symbolische Funktionen, die menschliche Eigenschaften und gesellschaftliche Strukturen widerspiegeln. Die geschlechtsspezifische Kodierung von Tierfiguren sticht besonders hervor. Männliche Tiere verkörperten oft Stärke und Führungsfähigkeit, während weibliche Tiere häufig in fürsorglichen oder hinterlistigen Rollen anzutreffen waren.

Bisherige Studien zur sowjetischen Kinderliteratur konzentrierten sich hauptsächlich auf Propaganda und ideologische Erziehung, während die geschlechtsspezifische Darstellung von Tierfiguren insbesondere als Spiegel der Frauenbilder weitgehend vernachlässigt wurde. Diese Arbeit schließt diese Forschungslücke, indem sie untersucht, auf welche Weise Tierfiguren zur

Konstruktion und Reproduktion von weiblichen Geschlechterrollen- und Bildern beitrugen und wie sich diese Darstellungen über verschiedene politische Epochen hinweg veränderten.

Diese Arbeit verknüpft Ansätze aus der Literatur- und Kulturwissenschaft. Sie untersucht, wie weibliche Tierfiguren zur Vermittlung sozialistischer Frauenbilder genutzt wurden und ob darin kritische oder alternative Konzepte enthalten waren. Dabei werden Werke aus drei verschiedenen Epochen verglichen, um eine Entwicklungslinie sichtbar zu machen. Der Anthropomorphismus, also die Zuschreibung menschlicher Eigenschaften an Tierfiguren, wird besonders berücksichtigt. Er wurde gezielt genutzt, um gesellschaftliche Rollenbilder- und Stereotype zu transportieren.

Die zentrale Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit lautet: „Wie wurden weibliche Tierfiguren in der sowjetischen Kinderliteratur genutzt, um Frauenbilder und Stereotype darzustellen, und wie veränderte sich diese Darstellung zwischen 1920 und 1980?“

Ein zentrales Augenmerk dieser Arbeit liegt daher auf Verschränkung von Tiermetaphorik, geschlechterspezifischer Repräsentation und ideologischer Aufladung.

Des Weiteren sollen folgende Unterfragestellungen behandelt werden:

- Welche Frauenbilder- und stereotype wurden durch weibliche Tierfiguren in den verschiedenen Epochen der Sowjetunion transportiert?
- Inwiefern spiegeln diese Figuren die politischen und gesellschaftlichen Leitlinien der jeweiligen Zeit wider?
- Lassen sich durch Tierfiguren subtile Formen der Kritik an bestehenden Frauenbildern erkennen?

Auf der Grundlage der bisherigen Forschungslage wird in dieser Arbeit von mehreren Hypothesen ausgegangen, die im Rahmen der Analyse überprüft werden sollen. Erstens wird angenommen, dass Tierfiguren in der sowjetischen Kinder- und Jugendliteratur weibliche Geschlechterrollen- und stereotype gemäß den jeweils herrschenden ideologischen Leitlinien reproduzieren. Des Weiteren wird vermutet, dass Illustrationen die Weiblichkeitskonstruktionen verstärken oder relativieren und subtile Kritik transportieren. Schließlich soll untersucht werden, ob Tierfiguren eingesetzt wurden, um weibliche Gegenbilder wie z.B. eitle, dekadente, westliche Frauen negativ zu konnotieren.

Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen Rahmen, eine Erklärung der Methodik und einer Analyse. Im theoretischen Rahmen werden zuerst die Begrifflichkeiten der Kinder- und Jugendliteratur erklärt. Darauf folgt die Debatte um die Kinder- und Jugendliteratur in der

Sowjetunion, die insbesondere in den Jahren 1928 und 1929 dominant war. Im dritten Kapitel wird die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in der Sowjetunion skizziert, wobei diese in drei Unterkapitel eingeteilt wird, da diese die untersuchten Zeitperioden darstellen. Da insbesondere weibliche Tiere die Hauptrolle der Arbeit spielen, wird im nächsten Kapitel auf die Tiere in der Kinderliteratur und deren Verwendung eingegangen. Das fünfte Kapitel behandelt die offiziellen Frauenbilder in der sowjetischen Ideologie der untersuchten Zeiträume, da diese ebenso durch die Analyse der Tierfiguren beleuchtet werden. Zuletzt werden noch kurz Frauenbilder in der Literatur vorgestellt.

Die Methodik basiert auf einer detaillierten Analyse ausgewählter Werke bedeutender sowjetischer Kinderbuchautor*innen. Das ausgewählte Textkorpus basiert auf einem epochenübergreifenden Vergleich, der drei Phasen umfasst: die Kinder- und Jugendliteratur nach der Revolution bis ca. 1934, die Kinder- und Jugendliteratur von 1934 bis Entstalinisierung und die Periode von ca. 1960 bis 1985. Aus den genannten Zeiträumen wurden beispielhaft Werke der sowjetischen Kinder- und Jugendliteratur ausgesucht, in denen weibliche Tierfiguren die Hauptrolle oder eine bedeutende Nebenrolle spielen. Der große Korpus ermöglicht eine vielfältigere Betrachtung weiblicher Rollenbilder in unterschiedlichen literarischen Kontexten. Um ein möglichst breites Spektrum an Darstellungstypen zu erfassen, umfasst die Auswahl sowohl populäre als auch weniger bekannte Texte. Durch den Vergleich verschiedener Autor*innen können sowohl ideologische Kontinuitäten als auch Brüche in der Darstellung weiblicher Tierfiguren besser erfasst werden. Dabei wurden sowohl erzählerische Texte als auch lyrische Werke für die Analyse herangezogen. Es erscheint auch notwendig zu betonen, dass in der Arbeit durchgehend gendergerechte Sprache verwendet wird. Wenn eine geschlechtsspezifische Bezeichnung, zum Beispiel Arbeiterin, verwendet wird, so bezieht sich diese auf das genannte Geschlecht.

Von besonderem Interesse ist in der Analyse zudem das Verhältnis von Text und Bild. Unter Rückgriff auf Winfried Nöth (1997) werden in der vorliegenden Arbeit verschiedene Formen von Bild-Text-Beziehungen berücksichtigt. Die Visualisierung weiblicher Tierfiguren durch Größe, Farbe, Kleidung oder Mimik verstärkt oder relativiert die narrative Botschaft und trägt zur Verankerung bestimmter Frauenbilder- und stereotype bei.

Ziel dieser Arbeit ist es, die ideologischen Prozesse der Geschlechterkonstruktion in der sowjetischen Kinder- und Jugendliteratur sichtbar zu machen und kritisch zu reflektieren. Untersucht wird, welche Vorstellungen von Weiblichkeit durch Tierfiguren (re-)produziert wurden, welche Handlungsspielräume ihnen zugestanden oder vorenthalten wurden und

inwieweit diese Figuren die offiziellen weiblichen Leitbilder ihrer jeweiligen Zeit widerspiegeln. Auch mögliche Brüche, ironische Darstellungen oder alternative Rollenmodelle werden in Betracht gezogen.

1 Die Kinder- und Jugendliteratur

Laut Kluge ist die Kinder- und Jugendliteratur (KJL) eine Textart, die im Kindes- und Jugendalter rezipiert wird. Systematisiert wird die KJL nur nach der Altersangemessenheit. Die Literatur für das Vorschulalter (doškol'nyj vozrast), in der das Spiel die Grundlage bildet. Tiergeschichten stehen in dieser Kategorie im Vordergrund. Die zweite Kategorie ist die Literatur für die jüngeren Schulklassen (mladšij škol'nyj vozrast). Diese ist für Kinder von 8–10 Jahren gedacht. Die Bücher sollen in den Kindern Lust an der Kenntniserweiterung wecken. Der Mensch, der determiniert ist und sich in einer sozialen Situation befindet, steht im Mittelpunkt der Geschichten. Die dritte Kategorie ist die Literatur für mittlere Schulklassen (srednij škol'nyj vozrast), die für Kinder von 10–13 Jahren gedacht ist. Hier soll ein positiver Held als Vorbild für die Bildung des Selbstbewusstseins und der Persönlichkeit dienen, wobei Probleme der Moral und des Kollektivs wahrgenommen werden. Die vierte Kategorie ist die Jugendliteratur im engeren Sinne (junošeskij vozrast), ab 14 Jahren. Diese stellt den Übergang zur kritischen Reife und Selbstständigkeit des*der erwachsenen Leser*in dar. Psychologische, ideologische, politische Probleme sollen in den Werken aufgeworfen und diskutiert werden (vgl. Kluge 1984: 39).

Die KJL ist also eine Textsorte, die für noch nicht erwachsene Rezipient*innen bestimmt ist. Zudem unterscheidet sie zwei Arten der KJL: erstens die intentionale KJL, also ausdrücklich für Kinder und Jugendliche empfohlene und publizierte Texte. Zweitens gibt es die nicht intentionale KJL, die alle Texte umfasst, die nicht direkt für Kinder und Jugendliche geschrieben worden sind. Diese sind im Laufe der Zeit dank ihrer generationsgemäß vielschichtigen Rezeption zum Bestandteil der KJL geworden. Es gibt auch die spezifische KJL. Diese umfasst Texte, die eigens für ein bestimmtes Lebensalter verfasst sind. Diese Gruppe ist heutzutage schon so groß, dass diese historisch jüngste Erscheinungsform zu einem Prototyp der Kinder- und Jugendliteratur geworden ist (vgl. Langner 2015: 67-68).

Nach Kluge muss die Kinderliteratur spezifische Bedingungen erfüllen, um der kognitiven und affektiven Verarbeitungsweise kindlicher Rezipient*innen gerecht zu werden. Sie orientiert sich dabei an der psychologischen Realität des Kindes. Diese ist egozentrisch strukturiert, und die Außenwelt wird stark auf die eigene Perspektive hin interpretiert. Charakteristisch ist zudem

die Tendenz zum Anthropomorphismus. Kinder neigen nämlich dazu, Tieren, Objekten oder Naturerscheinungen menschliche Eigenschaften zuzuschreiben. Daraus ergibt sich eine grundlegende Anforderung an Kinderliteratur, nämlich die narrative Gestaltung einer vereinheitlichten, anthropomorphen Welt, in der alles belebt erscheint und auf das Kind bzw. eine kindgerechte Identifikationsfigur bezogen ist. Dies kann ein junges Tier sein oder ein vertrauter Gegenstand (vgl. Kluge 1984: 42). Auf Anthropomorphismus wird im Kapitel 2 näher eingegangen.

Darüber hinaus ist eine klar strukturierte, überschaubare Handlung zentral, da sie der begrenzten Auffassungskapazität jüngerer Kinder entgegenkommt. Dabei ist es nicht erforderlich, eine idealisierte oder konfliktfreie Welt zu entwerfen. Vielmehr dürfen Probleme und Spannungsmomente durchaus thematisiert werden, unter der Voraussetzung, dass sie klar akzentuiert und nachvollziehbar und eindeutig dargestellt werden. Kinderliteratur ist demnach wesentlich durch eine Rezeptionserleichterung bestimmt, die auf die affektive, kognitive und imaginative Lebenswelt von Kindern Rücksicht nimmt und diese in der Gestaltung von Figuren, Themen und Erzählstrukturen abbildet (vgl. Kluge 1984: 42).

Es erscheint noch notwendig, die Rolle der Erwachsenen in der KJL zu betrachten. In den meisten Fällen übernehmen die Eltern, insbesondere die Mütter oder Großmütter, die Funktion der Vermittler*innen aber auch der Gatekeeper*innen. Das bedeutet, dass sie entscheiden, ob und welche Bücher überhaupt in die Familie gelangen. Das Vorlesen und gemeinsame Betrachten der (Bilder-)Bücher stellt eine Schlüsselsituation der familiären Lesesozialisation dar. Kinder verbinden damit nämlich (körperliche) Nähe und Aufmerksamkeit. Darüber hinaus wirkt sich das gemeinsame Lesen stark auf die Lust am Lesen und die Lesekompetenz aus (vgl. Rühl; Vogel 2020: 33).

Die Kinderliteratur, im Russischen ‚detskaja literatura‘, hatte von Anbeginn die Aufmerksamkeit der sowjetischen Kulturbehörden. Von Anfang an wurde versucht, bestimmte Bücher der Kinder- und Jugendliteratur zu instrumentalisieren (vgl. Lauer 2009: 709). Insbesondere die Folklore wurde in der Sowjetunion für das Propagieren der kulturellen Konstruktion und politischen Bildung der Massen verwendet. Das einzige Ziel war die Schaffung des Sozialismus und Kommunismus (vgl. Oinas 1975: 160).

Später versuchte der Staat, bestimmte Werte zu propagieren, die seinen Zielen entgegenkamen und dienten. Dazu gehörten Kollektivismus, Disziplin, Liebe zur Arbeit und Patriotismus (vgl. Lutz 2007: 18).

Es muss allerdings auch gesagt werden, dass es in der zeitgenössischen KJL eine Reihe von Texten gibt, die nicht speziell für Kinder und Jugendliche geschrieben wurden und dennoch von ihnen konsumiert werden. Zu denen gehören publizistische Texte aus Zeitungen und Zeitschriften. Deshalb ist laut Lutz die Bezeichnung ‚detskoe čtenie‘ terminologisch präziser, jedoch nicht sehr gebräuchlich (vgl. Lutz 2007: 17).

1.1 Kinderlyrik

Da in der Analyse lyrische Texte vorkommen, erscheint es noch als wichtig, diese kurz zu definieren.

Franz (1979) versteht unter dem Begriff Kinderlyrik eine Vielzahl lyrischer Ausdrucksformen, die sich in Sprache, Form und Funktion an kindliche Rezipient*innen richten. Dazu zählen Kinderreime, Kindergedichte, Kinderlieder und weitere gebundene Sprachformen, die von Erwachsenen für Kinder geschrieben und adaptiert wurden. Franz definiert Kinderlyrik vorsichtig als „Bezeichnung für diejenige Gattung, die alle für oder von Kindern verfassten oder von ihnen adaptierten Gedichte umfasst.“ (Franz 1979: 11). Dabei ist Kinderlyrik nicht notwendigerweise an Reim gebunden, sondern umfasst auch Texte in gebundener, rhythmischer Sprache, die gesprochene, gelesene oder gesungene Formen annehmen können (vgl. Franz 1979: 11-12). Charakteristisch sind einfache Strukturen, klangliche Wiederholungen, ein deutlicher Rhythmus und eine tendenziell reduzierte sprachliche Komplexität. Diese Merkmale kommen dem kindlichen Bedürfnis nach spielerischer Sprache, Komik und lautlicher Exploration entgegen (vgl. Franz 1979: 61–74). Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass insbesondere alte Lieder und Reime auch moralische und pädagogische Appelle enthalten. Durch die Reime sind diese Appelle einfach zu merken und somit internalisieren die Kinder die herrschenden Wert- und Normvorstellungen sowie Rollenzuweisungen. Die Kinder erfahren dadurch ebenso, was mit jenen passiert, die sich nicht an die Regeln halten (vgl. Fürst; Helbig; Schmitt: 60).

Der sogenannte Kinderreim als einfache Form der Kinderlyrik hat eine besondere Bedeutung. Er besteht meistens aus einer Strophe, mit Paarreimen und einem starken Rhythmus versehen. Der inhaltliche Gehalt tritt oft zugunsten seiner performativen, sozialen oder spielerischen Funktion zurück, weshalb Franz den Kinderreim als eine Form mit hohem Gebrauchswert beschreibt. Das Kindergedicht gilt neben dem Kinderreim als eine bewusst gestaltete literarische Form angesehen, die sich durch symbolische Verdichtung, thematische Vielfalt und eine ausgeprägtere literarische Intention auszeichnet (vgl. Franz 1979: 52-54).

1.2 Illustrationen und Text

Eine Untersuchung der Bild-Text-Beziehung bietet sich an, da viele der in der Analyse behandelten Werke Illustrationen enthalten. So kann das Zusammenspiel und die Wirkung dieser Elemente im Hinblick auf ihre Vermittlung besser verstanden werden.

Für Leseanfänger*innen stellen Illustrationen eine Unterstützung dar, die es ihnen erleichtert, den Textinhalt zu begreifen und ihn bei einem weiteren Versuch besser zu erfassen (vgl. Ewers 2024: 1).

Bilder sind generell wichtig, da sie schneller als sprachliche Texte rezipiert werden, einen höheren Aufmerksamkeitswert besitzen und ihre Informationen länger im Gedächtnis bleiben. In vielerlei Hinsicht können Bild und Text komplementär sein. Wenn beispielsweise im Bild etwas fehlt, kann dies der Text ergänzen. Das Bild hat eine Überlegenheit, wenn es um die Darstellung von Objekten im Raum geht. Umgekehrt besitzt der Text eine Überlegenheit, wenn beispielsweise Zeit, Kausalität oder komplexe Sachverhalte erklärt werden sollen (vgl. Nöth 2000: 481–483).

Nach Nöth gibt es verschiedene Typologien von Bild-Text-Beziehungen. Bei der Analyse ist jedoch die Gesamtbotschaft von Bild und Text entscheidend. Für diese Arbeit sind insbesondere die Begriffe Redundanz, Dominanz und Komplementarität von Bedeutung. Dabei wird häufig auch aus medienpsychologischer und pädagogischer Perspektive gefragt, welches der beiden Medien mehr zur Informationsvermittlung beiträgt (vgl. Nöth 2000: 483).

Bei der Redundanz geht es darum, ob das Bild lediglich ein Duplikat der Textinformationen darstellt oder dem Text neue Informationen hinzufügt. Dominanz bedeutet, dass das Bild dem Text übergeordnet ist und mehr Informationen enthält. Den Kern der Aussage könnte man in diesem Fall auch ohne den Text verstehen. Eine Textdominanz liegt hingegen vor, wenn das Bild lediglich dekorative, illustrierende oder didaktische Funktionen erfüllt oder als Grafik zur Visualisierung abstrakter Inhalte dient. Von Komplementarität spricht man, wenn sowohl Bild als auch Text für den Informationsgewinn notwendig sind. Eine komplementäre Ergänzung liegt vor, wenn sich beide in ihrem medienspezifischen Potenzial ergänzen, z. B., wenn das Bild auf andere Weise als der Text informiert, etwa bei der Darstellung sprachlich schwer vermittelbarer Inhalte (vgl. Nöth 2000: 483-484).

Es gibt darüber hinaus auch eine räumliche Text-Bild-Beziehung. Hier unterscheidet Nöth verschiedene Kategorien, z. B.: Text und Bild sind räumlich und zumeist auch zeitlich getrennt; Text und Bild stehen nebeneinander im Kontext eines Werkes; Text und Bild gehen räumlich

ineinander über, wobei der Text indexikalisch in das Bild hineinreicht oder als Gegenstand der bildlichen Darstellung in das Bild hineingeschrieben wird (vgl. Nöth 2000: 484-485).

Neben dieser räumlichen Typologie existiert eine syntaktische Typologie mit drei Typen: Koexistenz, Interferenz und Koreferenz. Bei der Koexistenz erscheinen Wort und Bild im gemeinsamen Bildrahmen, bei der Interferenz sind sie voneinander getrennt, und bei der Koreferenz erscheinen Wort und Bild auf derselben Druckseite (vgl. Nöth 2000: 485).

2 Die Problematik und Debatten um die Kinder- und Jugendliteratur

Wie bereits erwähnt, stand die Kinder- und Jugendliteratur oft im Licht verschiedener Debatten. Eine davon betraf das Ziel der Kinder- und Jugendliteraturwerke. Im sozialistischen Realismus sollte die Literatur in erster Linie ein Erziehungsmittel des ‚neuen sowjetischen Menschen‘ sein (vgl. Lutz 2007: 17). Eine der wichtigsten Persönlichkeiten unter den Debattierenden, die jedem Anflug von Phantastik widersprachen, war Lenins Gattin und gleichzeitig eine pädagogische Autorität, die auch eine Position im Kommissariat für Bildungswesen hatte, Nadežda Krupskaja (vgl. Reisner 2020: 99). Krupskaja setzte sich für eine Kinderliteratur ein, die den Kindern hilft, das Leben zu verstehen. Dazu können auch Märchen gehören, die aber mit großer Vorsicht auszuwählen sind. Märchen, die mystische Elemente enthalten, dürfen von den Kindern nicht gelesen werden (vgl. Krupskaja 1962: 447-449). In einem Brief an Maksim Gor'kij äußerte sie sich zum Thema Kinderliteratur auf diese Weise: „Больше всего хотелось бы, чтобы детская литература помогла бы получше понять реальную жизнь, реальную борьбу живых людей, ту жизнь и борьбу, которая в миллион раз интереснее всякой сказки.“ (Krupskaja 1962: 449).

Zum Thema Aberglauben und Religion äußerte sich auch Gor'kij, da eine der wichtigsten Eigenschaften des*der sowjetischen Bürger*in die Ablehnung von Religion und Aberglaube ist. Deshalb schlug er vor, Bücher zum Thema Religion und dem Grund ihrer Erfindung zu verfassen. Diese Bücher sollen das Wesen der Religion, ihren Klassencharakter und den Kampf von Volk und Wissenschaft gegen die Religion aufzeigen (vgl. Gor'kij 1968: 21).

Des Weiteren meinte Krupskaja, dass die Kinderliteratur eine der mächtigsten Waffen der sozialistischen Erziehung der neuen Generation sei: „Детская книга - могучее орудие воспитания“ (Krupskaja 1959: 439). Sie erwartete, dass die Kinderbücher kommunistisch sind. Das bedeutete für sie aber nicht nur, dass sie den Kindern das Parteiprogramm näherbringen, sondern ihnen helfen, sich als Kommunist*innen zu engagieren. Die

Kinderliteratur soll auch ein Mittel sein, das den Grundstein für ein materialistisches Weltbild legt (vgl. Krupskaja 1959: 439-440). Als Vertreterin des Realismus setzte sie sich auch sehr für Kinderenzyklopädien ein, die mit Zeichnungen geschmückt sind, die die Realität nicht verzerren (vgl. Krupskaja 1959: 441).

In ihrem Artikel *K voprosu o detskoj knižke* formuliert sie ihre Vision für die neue sowjetische Kinder- und Jugendliteratur. Sie schreibt zuerst über die Kinder im Vorschulalter, die nichts über die Welt wissen. Laut Krupskaja sollen die Kinderbücher in dem Alter so realistisch wie möglich sein. Als Pädagogin meint sie, dass die Entwicklung des Kindes beeinträchtigt wird, wenn es Bilder sieht, die nicht der Realität entsprechen, da diese Erinnerungen das Kind lebenslang prägen (vgl. Krupskaja 1959: 244). Deshalb müsse das Kind in diesem Alter geschützt werden: „[...] и потому ребенка надо беречь о всяких безобразных образов, вроде волка, кидающегося на ребенка, или чертей, [...]. Семена мистики особенно легко сеются в дошкольном возрасте.“ (Krupskaja 1959: 244). Für 8- bis 13-Jährige empfiehlt Krupskaja Sachbücher, die den Horizont des Kindes erweitern. Ebenso empfiehlt sie Bücher, die soziale Beziehungen in den Mittelpunkt stellen. Hier betont sie die Märchen und Geschichten über das Alltagsleben, die soziale Beziehungen aufzeigen und keinen Mystizismus enthalten, dazu gehört zum Beispiel *Skazka o Pete tolstom rebënke i o Sime, kotoryj tonkij* von Vladimir Majakowski (vgl. Krupskaja 1959: 246-248).

Im Jahr 1924 erstellte sie ein Manual, nach dem die KJL-Bücher in Bibliotheken noch einmal reevaluiert werden sollten. Die Bücher, die falsche emotionale und ideologische Einflüsse hatten und nicht den neuen pädagogischen Ansätzen entsprachen sollten nicht mehr zugänglich sein. Infolgedessen wurden viele Volks- und Kunstmärchen aus der KJL mit der Begründung, dass sie das Bewusstsein der Kinder und Jugendlichen, das noch reifen musste, negativ beeinflussen würden, exkludiert (vgl. Balina 2008: 7).

Schriftstellerorganisationen wie RAPP oder Proletkult meinten ebenfalls, dass „das Märchen als Relikt der Vergangenheit die Ideologie der herrschenden Klasse vertrete und damit aus den Kinderbüchern und dem literarischen Kanon überhaupt zu verbannen sei“ (Reisner 2020: 100).

Bis Mitte der 1920er Jahre gab es in der Sowjetunion bezogen auf die Kultur eine Politik, die keine bestimmte Richtung verfolgte. Erst ab der Mitte des Jahrzehnts kam eine Kulturpolitik, die eine bewusste Strategie verfolgte. Generell markierte das Jahr 1924 einen Bruch, da ab diesem Zeitpunkt die Kinder- und Jugendliteratur in die Hände der Partei fiel. Es sollte eine wahre sowjetische Kinder- und Jugendliteratur geschaffen werden (vgl. Hellmann 2013: 304). Das Zentralkomitee nannte die Kinder- und Jugendliteratur eines der wichtigsten Themen seiner

Agenda. Das Ziel war ein stärkeres Klassenbewusstsein, internationale Solidarität und die Förderung der Liebe zur Arbeit (vgl. Hellmann 2013: 304).

Gor'kij äußerte sich zu der Veränderung der Kinderliteratur mit den folgenden Worten: „Vospityvat' – eto značit revoljucionirovat'.“ (Gor'kij 1968: 7). Er forderte somit eine wertvolle und neue Literatur für die Erziehung des neuen Sowjetmenschen. Die Kinderliteratur sollte den gleichen künstlerischen Wert wie die Erwachsenenliteratur haben. Der neue sowjetische Mensch soll nämlich von klein auf durch den frühesten Lesestoff gestaltet werden und nicht durch die häusliche Erziehung zum sowjetischen Menschen werden (vgl. Schenkowitz 2012: 21). Gor'kij betonte an der Kinder- und Jugendliteratur sehr oft die Kraft der kindlichen Fantasie. Zu den wissenschaftlichen Büchern forderte er eine Buchreihe über die Faszination freier, schöpferischer Arbeit, die Faszination des Bauens und den Kampf der Menschen mit der Natur. Des Weiteren sollte jedes naturwissenschaftliche Kinderbuch nicht nur den Horizont der Leser*innen erweitern, sondern auch zu ihrer sozialen und moralischen Bildung beitragen (vgl. Gor'kij 1968: 21). Gor'kij bewies auch, dass Kinderliteratur ein vollwertiger Bestandteil der sowjetischen Literatur sein sollte. Er betonte, dass sowjetische Kinderliteratur in erster Linie ein künstlerisches Phänomen sei. Hierbei ging er auch auf den pädagogischen Wert eines Kinderbuches ein und meinte, dass die Wirkung auf den Geist und die Gefühle des Kindes von der ästhetischen Darstellung und der künstlerischen Qualität abhängen: „Наша книга должна быть не дидактической, не грубо тенденциозной. Она должна говорить языком образов, должна быть художественной.“ (Gor'kij 1968: 22). Die neuen Held*innen der KJL sollen laut Gor'kij bemerkenswerte Wissenschaftler*innen, Reisende und Kämpfer*innen für die fortschrittlichen Ideale sein. Auch der Kollektivismus soll sich in den neuen Held*innen abbilden: „[...] чудесного, небывалого даже в сказке, героя, который хочет перестроить мир [...] показать героя, собрав в одном человеке все достоинства коллектива.“ (Gor'kij 1968: 23).

Ein weiterer wichtiger Autor in den Debatten war Samuil Maršak. Dieser schätzte authentische Volksmärchen, in denen sich die Elfen, Gnome und andere Gestalten in ihren Charaktereigenschaften oder Tätigkeiten voneinander abhoben: „А ведь в старой народной сказке у каждого гнома, коболя и эльфа была своя родина, свой характер и даже своя профессия.“ (Maršak 1971: 209). Im Gegensatz dazu kritisierte er die Märchen der vorrevolutionären Zeit sehr, da ihnen seiner Meinung nach jegliche Individualität fehlt: „Но в предреволюционной детской сказке от всей характеристики гнома и коболя только и уцелела острая шапочка.“ (Maršak 1971: 209). Er definiert das neue Märchen folgendermaßen: „Если делать простой и здравый вывод из всего того, что здесь сказано,

то наши дети уже должны читать толстые книги новых сказок, разнообразных, веселых и героических.“ (Maršak 1971: 214). Für ihn bedeutet das Wunder eines Märchens nun die Tat eines Menschen. Er behauptet auch, dass es zu der Zeit keinen Sinn macht, die alten Märchen wiederzubeleben, da diese auf einem mythologischen Naturverständnis beruhen. Dies wäre in der neuen sowjetischen Gesellschaft, die auf Technik und Wissenschaft basierte, naiv (vgl. Maršak 1971: 215).

Der letzte Autor, der im Zusammenhang mit der Debatte erwähnenswert scheint, ist Kornej Čukovskij. Er zählt zu den bekanntesten russischen Kinder- und Jugendliteraturautor*innen. Laut ihm sind Kinder und Jugendliche kleine Erwachsene mit denselben Bedürfnissen und Interessen wie Erwachsene. Er meinte, dass jede*r KJL-Autor*in beim Schreibprozess selbst zu einem Kind werden müsse und die kindliche Natur nachvollziehen können müsse: „Писатель для взрослых может быть бездарным, сколько угодно, но писатель для детей обязан быть даровитым.“ (Čukovskij 2012: 556). Bevor er selbst anfang, für Kinder und Jugendliche zu schreiben, kritisierte er an der Kinder- und Jugendliteratur, dass diese zu viel Seriosität, didaktischen Mehrwert und Langweile und zu wenig zum Lachen, Fantasie, Märchen und den kindlichen Wahnsinn habe. Dies war aber noch in den 1910er Jahren. Sein eigentlicher Durchbruch war mit dem bekannten *Krokodil* aus dem Jahr 1917. Das Werk wurde sowohl gelobt als auch kritisiert. Die Kritik bestand darin, dass das Werk ein modernes Märchen mit der Tendenz zum Absurden war und dies für die russische Literatur unbekannt war. Das Fantasy-Genre war generell verpönt, und auch der Held könnte für eine politische Allegorie und Systemkritik stehen, weswegen das Buch für die damalige Zeit als problematisch gesehen wurde (vgl. Hellman 2013: 292).

Aus der Debatte entstanden zu Beginn der 20er Jahre zwei gespalteten Wege in der sowjetischen Kinder- und Jugendliteratur. Auch die Institutionalisierung der Kinder- und Jugendliteratur und ideologisch korrekte Themen wurden gefordert. Auf der anderen Seite musste man, um solche Werke auf eine innovative und spannende Weise zu beleuchten, mit den literarischen Experimenten der Avantgarde weitermachen. Obwohl die Literatur immer mehr dem staatlichen Apparat gehörte und von diesem kontrolliert und nach dessen Regeln reguliert wurde, war der Korpus der produzierten Texte sehr divers (vgl. Balina 2008: 9).

Im Folgenden soll noch näher auf die Problematik des Märchen- und Anthropomorphismus in der Kinder- und Jugendliteratur eingegangen werden.

In den 1920er Jahren war das Märchen oft ein Schwerpunkt verschiedener Kritiken. Die Märchen entsprachen nämlich den vorher erwähnten Richtlinien der 1920er Jahre nicht, da laut

Anna Vyurpaeva „данный жанр изобилует враждебными советской идеологии элементами, начиная от волшебства и логики абсурда и заканчивая царевичами“ (Vyurpaeva 2023: 47).

Auf dem III. Allrussischen Kongress für Vorschulerziehung wurde 1924 beschlossen, dass Märchen aus dem Repertoire kindlicher Lektüre entfernt werden sollten, weil sie die Entwicklung einer materialistischen Denkweise hemmten. Infolgedessen verschwanden Märchen aus Kindergärten. Ein Großteil der nichtrussischen Märchen und Märchen, die vor der Revolution verfasst worden waren, wurden als ungeeignet bezeichnet. Dies führte dazu, dass Volksmärchen dem Zeitgeist entsprechend neu umgeschrieben wurden. So entstanden sogenannte Produktionsmärchen, Maschinenmärchen und Wissenschaftsmärchen, in denen versucht wurde, die Kinder für die Probleme der industriellen Entwicklung und des technischen Fortschritts zu interessieren, wie beispielsweise in Maršaks *Počta*, in welcher die Funktion der Post als moderne Infrastruktur beschrieben wird (vgl. Marinelli-König 2007: 135-136).

Die neue Pädagogik erkannte sehr bald, dass Märchen eine große Macht auf Kinder ausübten. Daher wurde gefordert, dass Märchen in den Dienst der neuen Ideologie gestellt werden sollten. Somit wurden allegorische Revolutionsmärchen, wie *Tri Tolstjaka* von Jurij Oleša, Spielzeugkriege und Puppenaufstände sowie Tiermärchen mit sozialkritischem Engagement verfasst (vgl. Marinelli-König 2007: 136).

Die Fortsetzung der Diskussion rund um die Märchen war die Zulässigkeit der Kunstgriffe wie Anthropomorphismus und Animismus: „Антропоморфизм в широком смысле слова представляет собой наделение животных, предметов и т. д. человеческими качествами.“ (Trofimov 2015: 93).

In der Märchendebatte ging es hauptsächlich um die Volksmärchen, während in dieser Auseinandersetzung das Kunstmärchen im Vordergrund stand. Diese finden sich auch in der Volksdichtung und Folklore wieder. Diese alten Verfahren wurden von Maršak und Čukovskij erneut ins Licht gerückt. Der Streit entstand aufgrund der Befürchtung, dass die Vermischung von Realität und Fantasie den Prozess der Wirklichkeitserfassung erschwert oder sogar zerstört. Einige Kritiker*innen, wie Anatolij Lunačarskij oder Osip Mandel'stam meinten, dass das Kind später im Alter denken würde, dass beispielsweise ein Auto mit dem Kind reden oder sich selbst öffnen könne (vgl. Marinelli-König 2007: 136-137). Gemieden werden sollte auch jede Personifizierung von Tieren oder Belebung von Dingen, da diese die Entwicklung einer materialistischen Denkweise hemmen würden (vgl. Reisner 2020: 100).

Ausgetragen wurde der Streit hauptsächlich in den Jahren 1928 und 1929, da Autor*innen die Furcht äußerten, dass Märchen die Kinder in eine ideologisch fremde Welt entführen und Gefühle wie Angst, Demut und Mitleid in ihnen wecken würden. Esfir Janovskaja, eine Lehrbuchautorin und Verfasserin des Buches *Nužna li skazka proletarskomu rebenku?*, welches 1925 in Charkov erschienen war und die titelgebende Frage mit einem klaren Nein beantwortete, war federführend in der Debatte (vgl. Reisner 2020: 102). Der neue erzieherische Ansatz der Pädologie wurde als eine empirische, wissenschaftsähnliche Disziplin verstanden und setzte einen klassenbezogenen Inhalt als alleinig gültiges Kriterium für die Bewertung von Kinderliteratur voraus. Volks- und Kunstmärchen mit ihren Prinz*essinnen, Königshäusern sowie dem Streben nach Macht und Reichtum wurden daher als ‚negative Faktoren in einer klassenorientierten Erziehung‘ angesehen (vgl. Reisner 2020: 102).

Eine weitere wichtige Persönlichkeit war der Volkskommissar für Bildungswesen Lunačarskij. Er vertrat die Ansicht, dass ein nüchterner und reiner Realismus zu einer künstlichen und grundlegend leblosen Literatur führen würde (vgl. Lunačarskij 1985: 54). Daher hielt er zuerst an der Tradition der Kinderliteratur aus vorrevolutionärer Zeit fest. Seiner Ansicht nach sollten Märchen und Science-Fiction gefördert werden:

„Я хочу сказать, [...] что мы будем говорить на таком языке, как если бы мы не побеждали природу, что мы здесь будем говорить на таком языке, в котором эти звуки анимизма, всякие элементы антропоморфизма, говорящие животные и вещи будут появляться. Есть или были — кажется, они исчезают — суровые педанты реализма, которые считают, что это значит обмануть ребенка, если домохозяйка будет говорить с ним, что ребенок будет на веки вечные под этим влиянием, и, когда он будет инженером, он будет думать, что машина может, разинув одно из своих отверстий, его выругать. Это, конечно, вздор. Никакие анимистические фантазии навеки не останутся у ребенка потому, что он читал такую вещь, [...]“ (Lunačarskij 1985: 54).

Er plädierte auch für die Schaffung eigener Abenteuergeschichten, wie sie in der Bourgeoisie bereits geschaffen worden waren. Die Überarbeitung der Märchen im Bürgertum brachte laut ihm Abenteuergeschichten hervor, die insbesondere für ältere Kinder eine brillante Qualität hatten: „Мы должны создать нечто подобное [...], ибо этот дух предприимчивости, эту смелость, это глобтроттерство, эту следопытскую жилку, все это и мы очень хотели бы воспитать в наших детях, все это и нам в высочайшей степени нужно.“ (Lunačarskij 1985: 54).

1929 veröffentlichte Gor'kij den Artikel *O skazkach*, in dem er von der Kraft der mündlichen Folklore spricht und somit eine klare Gegenposition vertritt. In seinem Plädoyer für das Märchen wendet er sich gegen die gehorsame und widerspruchslose Unterordnung unter die Wirklichkeit (vgl. Gor'kij 1968: 132-141).

Gor'kij war ein Jahr zuvor erstmals als Fürsprecher fantastischer Literatur in Erscheinung getreten, eine Rolle, die ihm in den folgenden Jahren anhaften und Mitte der 1930er Jahre zu einer Wende in der Märchendebatte führen sollte. In verschiedenen Artikeln und Aufsätzen wie das oben erwähnte *O skazkach* oder *Literaturu – detjam* aus dem Jahr 1933 verweist er unter anderem auf das didaktische Potenzial des Märchens und ruft dazu auf, die Fantasie in den Kindern nicht zu töten (vgl. Reisner 2020: 104). Den Wunsch, Bücher allein aufgrund ihres fiktionalen und fantastischen Inhalts abzulehnen, bezeichnete er als eine Sabotage und bewusste Einschränkung der kindlichen Entwicklung (vgl. Gor'kij 1968: 19).

Der Kinderbuchautor stand auch hinter verfolgten Autoren wie Maršak und Čukovskij. In Briefen lobt er Maršaks Gedichte und auch Schriftsteller wie Vitalij Bianki, Boris Žitkov und Nikolaj Tichonov. Als einer der wichtigsten Vertreter der KJL freute er sich über jedes neue Kinderbuch und jede*n neue*n Kinderbuchautor*in. Er bezeichnete die neue Alltags- und Lyrikliteratur über Waisenhäuser, Straßenkinder, Pioniere und Kinder des Bürgerkriegs als trocken und langweilig (vgl. Gor'kij 1968: 18).

Ein Problem stellen für ihn die Meinungen der Pädagog*innen dar, die mittelmäßige Werke loben und talentierte Bücher, die nicht in ihr Schema passen, kritisierten. Am meisten fürchten sie den Anthropomorphismus und das Märchen, da diese Aberglauben in den Kindern erweckten:

„По их мнению, фантастика (всякая) внушает детям суеверие. Напрасно в спорах мы указывали, что всякий поэтический образ грешит антропоморфизмом - оживлением, очеловечиванием всего окружающего ... Веселые книжки - особенно те, в которых юмор основан на нелепице, - упрекают в легкомыслии и в том, что они вносят путаницу в детские представления.“ (Gor'kij 1968: 18-19).

Gor'kij plädiert in der Frage der literarischen Erziehung für die Verfolgung eines detaillierten Plans, ruft jedoch in den folgenden Jahren immer wieder dazu auf, festgefahrene Normen zu revidieren. Gor'kij konstatiert in einem Referat im Jahr 1933 über Kinderliteratur:

„Но литература наша призвана не только отражать то, что происходит вокруг. Ее задача-значительнее. Она должна научить читателя воображать, предвидеть и создавать. Поэтому мы придаем огромное значение тем видам литературы, которые способствуют развитию воображения, - сказке, романтической повести, научной фантастике, книге о завтрашнем дне.“ (Gor'kij 1968: 112).

Mitte der 1930er Jahre führte Gor'kij die Folklore in den sozialrealistischen Kanon ein und rehabilitierte damit eine Literatur, die zunächst von Proletkult über die Vereinigungen RAPP und LEF bis hin zu einflussreichen Pädagog*innen als Produkt der feudalistischen Epoche einhellig abgelehnt worden war. Diese radikale Umwertung der Folklore ging mit der Einführung des von Gor'kij propagierten Konzepts der ‚narodnost‘ einher, das den bestehenden

Richtlinien des Sozialistischen Realismus der „partijnost“, „idejnost“, „klassovost“ und „pravdivost“ hinzugefügt wurde und der Folklore den Status eines archetypischen Ideals für die Kunst des Sozialistischen Realismus verlieh (vgl. Reisner 2020: 106).

Ein wesentliches Ergebnis von Gor'kij's Rede auf dem ersten Schriftstellerkongress war die staatlich gelenkte und unterstützte Organisation umfangreicher Projekte zur Sammlung von Folklore. Das Ziel war, sowohl traditionelle als auch moderne Formen der Folklore systematisch zu erfassen, von bürgerlich geprägten oder ideologisch unerwünschten Inhalten zu befreien und sie in überarbeiteter, gereinigter Form der Bevölkerung erneut zugänglich zu machen (vgl. Reisner 2020: 106).

Im Jahr 1933 trat die Folkloredebatte in den Hintergrund sowie Angriffe auf die Märchen und Fantasy wurden immer weniger. Eine Resolution der Partei im selben Jahr gab vor, dass Märchen auch ein notwendiger Teil der Kinder- und Jugendliteratur sind (vgl. Hellman 2013: 367-368).

3 Die Entwicklung der Kinderliteratur in der Sowjetunion

3.1 Die Kinder- und Jugendliteratur nach der Revolution bis 1934

Die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in den 1920er Jahren verläuft in der Sowjetunion zweigleisig. Auf der einen Seite wurden qualitätsvolle, dem Kind und dem Verstand bzw. Wesen des Kindes entsprechende Werke geschaffen. Auf der anderen Seite wurde sie immer mehr zu einem Instrument der politischen Beeinflussung: „Die didaktischen Komponenten wurden wichtiger als die ästhetischen, geschrieben wurde auf Auftrag und gemäß der Direktiven der Auftraggeber, literarische Qualitäten wurden als Formalismen abgetan“ (Marinelli-König 2007: 12).

Nach der Revolution von 1917 sollte die Kinderliteratur neu definiert und geschaffen werden. Einer der Gründe war, dass ein neues sowjetisches Schulsystem etabliert werden sollte. Die neuen Werte der Literatur sollten Kollektivismus, Internationalismus und Klassensolidarität sein (vgl. Balina 2008: 5). Es wurden Werke über Kämpfer*innen der Wahrheit und Märtyrer*innen der Revolution gefordert. Dies findet sich in *Krasnye d'javaljata* von Pavel Bljachin aus dem Jahr 1921 wieder. Ein weiteres dominierendes Thema der Werke nach der Revolution war Optimismus und Heroismus. Ein Beispiel hierfür wäre das Werk *Skazka o Voennoj tajne, o Malčiše-Kibal'čiše i ego tvërdom slove*, welches 1933 veröffentlicht wurde,

jedoch die Revolution im Zusammenhang mit dem Heroismus behandelt (vgl. Hellman 2013: 295).

Ab etwa 1918 mussten nicht-bolschewistischen Verlage und Zeitungen schließen (vgl. Hellman 2013: 296). Die alte Kinderliteratur musste gesäubert und eine neue Literatur geschaffen werden, die den neuen Erziehungsprinzipien entspricht (vgl. Marinelli-König 2007: 16). Des Weiteren sind Schriftsteller*innen emigriert, um der Gefahr der Kontrolle und der Einschränkung künstlerischer Freiheit zu entkommen (vgl. Hellman 2013: 294). Es war auch kein Geheimnis, dass die Kinder- und Jugendliteratur ideologische Absichten verfolgte (vgl. Hellman 2013: 296).

Gor'kij forderte eine wertvolle und neue Literatur für die Erziehung des ‚neuen Sowjetmenschen‘. Die Kinderliteratur sollte den gleichen künstlerischen Wert wie die Erwachsenenliteratur haben. Der ‚neue sowjetische Mensch‘ soll nämlich von klein auf durch den frühesten Lesestoff gestaltet werden und nicht nur durch die häusliche Erziehung zum sowjetischen Menschen werden (vgl. Schenkowitz 2012: 21). Auch Lev Kormčij, ein Kinder- und Jugendbuchautor, vertrat die Ansicht, dass die Kinder- und Jugendliteratur ein wichtiger Alliierte für das Schöpfen des ‚neuen sowjetischen Menschen‘ sei (vgl. Hellman 2013: 294).

Die Partei förderte in den Jahren 1924 und 1928 Maßnahmen, die die Kinder- und Jugendliteratur verbessern sollten. Das Ziel war, eine progressive, parteiliche Literatur zu schaffen, die die Jugend im Geiste des Sozialismus und Internationalismus erzieht (vgl. Schenkowitz 2012: 21). Im Jahr 1924 wurden aus Schulbibliotheken alte Kinderbücher entfernt, die nicht der damaligen Ideologie entsprachen, reaktionär-monarchistische Tendenzen beinhalteten, einen religiösen Charakter hatten oder die alte Gesellschaftsordnung propagierten. Dazu gehörten u.a. Bücher von Lidija Čarskaja. Nach dieser Richtlinie wurden dann alte Bücher, die vor der Revolution erschienen waren, neu aufgelegt (vgl. Marinelli-König 2007: 16).

1929 lieferte Čukovskij eine Art von Richtlinien, wie Kinderbücher geschrieben werden sollten. Zu den Anforderungen gehörten die Bildhaftigkeit, Musikalität, Dynamik sowie die enge Platzierung von Reimwörtern. Das Problem an dem Ganzen lag jedoch darin, dass Čukovskij von vielen Seiten angegriffen wurde, die andere Anforderungen an die Kinderliteratur hatten (vgl. Marinelli-König 2007: 14): „производственная тематика дополнилась книгами про колхозы и пятилетку. Детская литература окончательно вышла за пределы ограниченного мира комнаты.“ (Vyrupeva 2023: 48).

Des Weiteren sollte sie das sowjetische Kind und die kapitalistische Welt darstellen. Zudem sollte sie gegen Religion und Alkoholismus kämpfen. Schließlich sollte in der Kinderliteratur eine freudige und schöpferische Welt ohne Angst und Aberglauben gezeigt werden (vgl. Marinelli-König 2007: 14-15). Autor*innen der 1920er Jahre, wie Oleša oder Majakowski, betonten auch stark den ausbeuterischen und egoistischen Charakter der Zar*innen (vgl. Vuyrupaeva 2023: 48).

Prosa- und lyrische Werke wurden als problematisch angesehen, da sie nicht die damalige sowjetische Realität abbildeten. Es schien unpassend, neben den großen Plänen zur Umgestaltung der Sowjetunion über Tiere zu schreiben. In den Jahren 1932–1933 wurden Naturerzählungen von Bianki und Evgenij Čarušin zensiert, weil sie die Kinder in eine Welt voller Fantasie und Abenteuer entführten (vgl. Hellman 2013: 360).

Die veröffentlichten Bücher waren für Kinder und Jugendliche von 2 bis 17 Jahren gedacht und wurden in russischer Sprache publiziert. Es wurden 650 Titel mit einer Gesamtauflage von 120–130 Millionen Exemplaren veröffentlicht, was die Bedeutung von Büchern als Erziehungsmedium widerspiegelt. Bereits im Jahr 1932 wurde auch unter demselben Namen eine Zeitschrift gegründet, die wie der Verlag unter die Kontrolle des Komsomol fiel (vgl. Schenkowitz 2012: 21).

3.2 Die Kinder- und Jugendliteratur von 1934 bis zur Entstalinisierung

Die stalinistischen Säuberungen trafen auch *Detgiz* (Detskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo), weshalb dieser zeitweise mit dem Namen *Detizdat* (Detskoe izdatel'stvo) ersetzt wurde. Nach dem Stalinismus wurde der Verlag wieder in *Detgiz* umbenannt und trägt seit den ca. 1960er Jahren den Namen *Detskaja Literatura* (vgl. Hellman 2013: 369).

Im Jahr 1932 gab es einen ideologischen Kampf zwischen zelebrierten Autor*innen und Politiker*innen über die Zukunft der neuen sowjetischen Literatur, insbesondere der KJL. Auf der eher liberalen Seite standen unter anderem Agnija Barto, Eduard Bagrickij und der Politiker Petr Pavlenko. Auf der konservativen Seite fanden sich Antonina Babuškina oder Krupskaja. Die Partei versuchte, dass die Bücher der KJL einem ideologischen Modell folgten. Ab der Mitte der 30er Jahre befolgte die KJL strikt ein von der Politik vorgegebenes Modell. Die Zeitschrift *Pioner* war im Jahr 1936 die erste Zeitschrift, die diesem Modell folgte. Einerseits gab es einen fiktionalen Teil und spezielle Rubriken, die den vermeintlichen Interessen der Kinder folgten. Zu diesen gehörten Geschichten über Hero*innen der Sowjetunion im Krieg, wie Geschichten über Vasilij Čapaev, der Arbeit und die Geschichte der Welt (vgl. Balina 2008: 11–14).

Im Jahr 1934 fand der erste Kongress des Schriftstellerverbands der UdSSR statt. Dieser wurde auf Initiative des Zentralkomitees der KPdSU im Jahr 1932 gegründet, da sich zu diesem Zeitpunkt alle anderen Verbände gezwungen auflösten. Gor'kij, als Vorsitzender des Verbands, meinte beim Kongress, dass der*die Held*in der neuen Literatur, inklusive Kinder- und Jugendliteratur, ein*e Arbeiter*in sein sollte, der sich für eine klassenlose kommunistische Gesellschaft einsetzt. Der Kongress erklärte den Sozialistischen Realismus als Methode und ästhetischen Maßstab. Somit mussten über den Prozess der revolutionären Umgestaltung der Wirklichkeit berichtet werden. Diese neue Literatur sollte tendenziös und parteiisch sein, mit Hilfe positiver Held*innen die Kinder erziehen und einen optimistischen Glauben an die Kraft der Menschen und der menschlichen Vernunft vermitteln (vgl. Hellman 2013: 366).

Ab dem Jahr 1934 wurde in der Literatur der sowjetische Patriotismus propagiert: „A good Soviet citizen had to be a Soviet patriot. And patriotism [...] implied pride in Russia's past, in her military glory, in her territorial expansion, in her historical achievements, and in her military heroes” (Oinas 1975: 165). Als Folge wurden politische und militärische Akteure wie Stalin verherrlicht (vgl. Oinas 1975: 165). Des Weiteren wurden in diesen Jahren auch Märchen mit zeitgenössischen Themen geschrieben. Die Hero*innen der Geschichten waren sowjetische Anführer, Militärmänner, Mitglieder von kollektiven Farmen und Arbeiter*innen (vgl. Oinas 1975: 169).

Spätestens ab dem Jahr 1936 war die KJL eine Angelegenheit der Autoritäten. Es gab die Aufforderung, mehr technische und naturwissenschaftliche Bücher sowie mehr Bücher über das Schulleben, die Rote Armee und die Stärken des sowjetischen Mutterlandes zu veröffentlichen. Es sollte auch mehr historische Literatur, Science-Fiction und Biografien von Marx, Lenin und Stalin geben (vgl. Hellman 2013: 368).

Im Jahr 1937/1938 erreichte die Massensäuberung im Stalinismus ihren Höhepunkt. Viele Redakteur*innen und andere Mitarbeiter*innen verschiedener Zeitungen, wie Nikolaj Olejnikov oder Tamara Gabbe, Schriftsteller*innen wie Daniil Charms und Kritiker*innen wie Lidija Kon wurden in diesen Jahren umgebracht oder in GULAGs verhaftet (vgl. Hellman 2013: 371-372).

Mit der Publikation *Istorija Vsesojuznoj Kommunističeskoj Partii Bol'shevikov: Kratkij kurs* von Stalin im Jahr 1938 änderte sich das Thema der Kinder- und Jugendliteratur und es wurden immer mehr Werke mit Militärthematiken veröffentlicht. Eines der bekanntesten Werke war *Sud'ba barabančsika* von Arkadii Gajdar (vgl. Balina 2008: 13-14).

Während und nach dem Krieg wurden Bücher veröffentlicht, die zwei Trends folgten. Einerseits ist der*die Held*in ein normaler und banaler Mensch, der mit alltäglichen Dingen wie Hausaufgaben und mit Freund*innen spielen beschäftigt ist. Andererseits hat der*die Held*in außergewöhnliche Eigenschaften, wie ein extremes Pflichtgefühl, heroische Taten zu vollbringen. Dies soll den Kindern vermitteln, dass jede*r zu*r einer*m Held*in werden kann (vgl. Balina 2008: 14).

Dennoch werden die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg als die wenig produktivsten Jahre der KJL betrachtet. Es waren jedoch auch die Jahre, in denen zum ersten Mal humoristische Charaktere die Hauptheld*innen der Werke waren und nicht märchenhafte Charaktere oder Erwachsene. Ein Hauptmotiv der Bücher ist das Streben nach dem Guten und dem Besseren (vgl. Balina 2008: 14).

Wie die Literatur im Allgemeinen war auch die Science-Fiction für junge Leser*innen durch die administrativen Eingriffe in das sowjetische Kulturleben in den 1940er Jahren stark behindert worden. In den 1950er Jahren war es nicht nur die Revolte gegen das stalinistische Dogma, die die Grenzen des Möglichen verschob. Die sowjetischen Errungenschaften in der Weltraumforschung versprachen auch, das Wirklichkeit werden zu lassen, was noch zehn Jahre zuvor als Fantasie gegolten hatte (vgl. Hellman 2013: 532).

3.3 Die Veränderungen der Kinder- und Jugendliteratur ab 1959 bis 1985

Eine neue Generation von Autor*innen in den 1950er und 1960er Jahren, wie Genrich Sapgir, Boris Zachoder und andere, trugen dazu bei, dass mehr Heterogenität in der Kinder- und Jugendliteratur sichtbar wurde. Populäre Richtungen waren das Schulleben, wie im Werk *Vitja Maleev v škole i doma* von Nikolaj Nosov oder *Deniskiny rasskazy* von Viktor Dragunskij. Des Weiteren waren Abenteuererzählungen, humorvolle Kurzgeschichten und Science-Fiction ebenso berühmt. Ein sehr bekannter Autor der Science-Fiction Literatur für Kinder war Kir Bulyčëv, der die *Priključenija Alisy* schrieb. Die ideologische und historische Fiktion bestand auch in diesen Jahren und existierte neben den zuvor genannten Genres. Ein Erfolg der 60er Jahre war die Rückkehr zu der Thematik des Familienlebens, die in den vorigen Jahren nicht so populär war. Dazu gehört beispielsweise das Werk *Moj brat igraet na klarnete* von Anatolij Aleksin. Hier stand jedoch nicht das glückliche Familienleben im Vordergrund, sondern eher die Familie als unsicherer Ort für das Kind. Zum ersten Mal seit den 1920er Jahren wurde die ‚unglückliche Familie‘ zum Fokus vieler Werke der KJL. Die Literatur der 60er Jahre hatte

auch einen psychologischen Unterton und stellte mehr Fragen als Antworten über das Leben (vgl. Balina 2008: 15-16).

Ab dem Ende der 1950er Jahre wurde keine Folklore mehr über Stalin oder andere zeitgenössische Anführer*innen geschrieben oder erforscht, da sich diese Zeitperiode von ihnen distanzieren wollte. In den folgenden Jahren gab es eine ruhige Phase unter Folkloreforscher*innen und Autor*innen. Die Debatte über die sowjetische Natur der Folklore in den Jahren 1953–1955 und 1959–1961 konnte nur unter temporärer Hoffnung geführt werden. Die Autor*innen und Folkloresänger*innen standen nicht mehr unter dem gleichen Druck, über die Autoritäten zu schreiben wie früher. Dennoch wurden sie weiterhin aufgefordert, über die Leistungen ihres Landes und die Propagierung sozialistischer und politischer Ideen zu schreiben bzw. zu singen (vgl. Oinas 1975: 172-173).

Die Schriftsteller*innen der Tauwetterperiode entwickelten eine eigene ästhetische Vision und ein eigenes literarisches Programm. Die Kinderliteratur öffnete sich in Bezug auf Themen und Stil. In der Prosa gab es einen Bruch mit den altbewährten Mustern und Konventionen, der den Autor*innen eine psychologisch schärfere Darstellung und ein düsteres, aber oft plausibleres Bild von den Bedingungen ermöglichte, unter denen sowjetische Kinder aufwuchsen. Zu Autor*innen, die über solche Themen schrieben, gehörten Autoren wie Radij Pogodin, Vladimir Železnikov oder Jurij Koval'. Die Poesie, von Sapgir oder Junna Moric, hingegen bot einzigartige Möglichkeiten zum Experimentieren, ähnlich wie schon in den 1920er Jahren. Sie war wieder offen für die Welterfahrung der Kinder, ihre Fantasien und Wortspiele (vgl. Hellman 2013: 473).

In den Fokus der Tauwetterperiode rückten die Glanzstücke der sowjetischen Kultur aus den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts. Die Renaissance der Autor*innen der 1920er Jahre war sowohl für die neue Generation der Schriftsteller*innen als auch für die Rezipient*innen ein großes Ereignis. Eine neue Anerkennung fand Čukovskij als eine der großen Figuren der russischen Kinderliteratur. Diese Periode markierte in gewisser Weise die Wiederbelebung des Humors und der Verspieltheit, die laut Čukovskij die Schlüsselmerkmale der Kinderliteratur waren (vgl. Hellman 2013: 476-477). Die Ziele dieser Literatur waren unter anderem die Liebe zum Vaterland und zum eigenen Volk, die Menschen in anderen Ländern zu akzeptieren oder die Kinder auf eine auf eine friedliche und schöpferische Arbeit vorzubereiten (vgl. Hellmann 2013: 479).

Die interessantesten Elemente der neuen KJL fanden sich in der Poesie. Der Kinderbuchverlag *Detskij Mir* war bereit, neue und unkonventionelle Texte zu unterstützen. Die Dichter*innen

wollten mit ihren Werken die Gefühle, Fantasien und die Stimme der Kinder widerspiegeln. Beliebt waren fröhliche Gedichte, die Abzählreime und Zungenbrecher beinhaltete, zwei Gattungen, die nun eine Wiedergeburt erlebten (vgl. Hellman 2013: 485-486).

Die ältere Generation der Autor*innen sah die ständige Verwendung von Rätseln, Wortspielen und Zungenbrechern allerdings als problematisch an. Es sollten neue Gedichte über politische Themen und lyrische Gedichte mit beispielhaften Held*innen für Leser*innen im Alter von 11–13 Jahren entstehen. Diese Nonsense-Poesie war in den Jahren sehr beliebt und hatte oft, wie bei Zachoder, einen hintergründigen Gedanken. In vielen seiner Tiergeschichten haben die Tiere menschliche Eigenschaften, die in einer humorvollen Weise kritisiert werden (vgl. Hellman 2013: 486-487). Des Weiteren sollten Kindergedichte auch für Erwachsene zugänglich sein. Sie müssten immer wieder neu interpretierbar sein. Wenn Kinder zu einem Gedicht zurückkehren und es erneut lesen, sollen sie den Inhalt mehr verstehen oder anders verstehen als beim ersten Mal. Ähnlich wie bei bestimmten Elementen in der Folklore oder dem Märchen, die von Kindern zunächst nicht verstanden werden, sollte auch die KJL gestaltet sein (vgl. Hellman 2013: 497).

Eine neue Thematik in der KJL der Tauwetterperiode war die Darstellung der Beziehungen von Kindern und Jugendlichen zu ihren Eltern, Lehrer*innen und Freund*innen, wie in Železnikovs *Čučelo*. Es wurde ein realitätsnahes Bild von Konflikten innerhalb der Familie, der Schule und am Arbeitsplatz in der Kinder- und Jugendliteratur abgebildet. Ein besonderer Fokus lag auf den Begegnungen mit der Außenwelt. Die Kinder und Jugendlichen kommen aus einem vertrauten in ein unbekanntes Umfeld, in dem sie lernen müssen, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Des Weiteren wurden sowjetische Schulen kritisiert, weil sie zu viel Stress auf Kinder ausübten und ethische Werte nicht ausreichend vermittelten. Auch über Held*innen und Themen, die früher als Tabu galten, wie Waisenkinder, Opfer von Scheidungen, schlechte Stiefeltern und Jugendkriminalität, wurde nun offen geschrieben. In diesem Kontext war es jedoch oft wichtig darzustellen, dass Begegnungen solcher Held*innen mit positiven Menschen deren Sicht auf das Leben veränderten und Hoffnung in der Menschheit weckten. Diese Themen fanden sich vor allem in der Jugendliteratur (vgl. Hellman 2013: 498-499).

Die Elemente des Mystischen und der Spannung blieben in der KJL weiterhin eine Rarität. Einer der wenigen Autor*innen, der solche Elemente in seinen Werken verwendete, war Anatolij Rybakov (vgl. Hellman 2013: 510).

Auch die Kriegsliteratur blieb weiterhin sehr beliebt. Viele Kinder und Jugendliche suchten in der Kriegsliteratur Abenteuer und Aufregung. Dies waren Themen, die in der sowjetischen KJL

sonst eher nicht präsent waren. Die Autor*innen der Kriegsliteratur betrachteten ihre Werke als Instrument zur Förderung des Friedens. Junge Leute sollten an die Härte des Zweiten Weltkriegs erinnert werden, an die deutsche Belagerung und den hohen Preis, der für den Frieden bezahlt wurde. Krieg und Gewalt bildeten den tragischen Hintergrund für Beispiele von moralischer Kraft und Heroismus. Zu bekannten Werken, die sich mit den Kriegsthemen befassen, gehören *Syn polka* von Valentin Katev, *Molodaja gvardija* von Aleksandr Fadeev oder *Ivan* von Vladimir Bogomolov (vgl. Hellman 2013: 516).

In der Tauwetterperiode gab es auch einen hohen Bedarf an Sachbüchern für Kinder und Jugendliche. Diese Kategorie umfasste im Allgemeinen auch Bücher über Staatsbürgerkunde oder Propagandawerke zur Verwirklichung des Kommunismus in der Sowjetunion. Es wurden viele Erzählungen produziert, die entweder in einer Fantasywelt spielten, wie *Korolevstvo krivych zerkal* von Vitalij Gubarev, oder Fantasyfiguren in einer bekannten und realen Welt präsentierten, wie Lazar Lagins *Starik Chottabyč* (vgl. Hellman 2013: 528).

4 Tiere in der Kinderliteratur

4.1 Das Tierbuch

Es soll kurz noch auf die Gattung ‚Tierbücher‘ eingegangen werden. Wie in der Analyse gezeigt wird, stehen in solchen Werken ein Tier oder mehrere Tiere im Mittelpunkt der Handlung. Diese Tiere bestimmen bzw. mitbestimmen die Handlung oder sind Gegenstand einer explikativen Aussage. Dazu zählen Tiermärchen, Fabeln, Tiererzählungen und Tierbeschreibungen (vgl. Marinelli-König 2007: 221).

Dieses Genre rückte insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren in den Mittelpunkt. Die Wurzeln liegen jedoch schon vor der Revolution in Übersetzungen fremdsprachiger Autor*innen wie Rudyard Kipling, Charles Roberts und Ernest Thompson Seton. In den sowjetischen Jahren basierten die Autor*innen ihre Tiergeschichten auf Faktenwissen über Tiere sowie deren eigenen Beobachtungen. Sie wollten in dem*der Leser*in Interesse für das Tierleben wecken und ihnen gleichzeitig Einsicht in die damals aktuellen Naturwissenschaften geben. Zu den bekanntesten Autor*innen solcher Texte gehörte u.a. Bianki, Michail Prišvin oder Čarušin (vgl. Hellman 2013: 342-343). Generell sollten sowjetische Schriftsteller*innen über die Eigenschaften und das wirkliche Leben der Tierwelt berichten und nicht Unsinn schreiben, wie beispielsweise im Werk *Krokodil*. Dennoch soll darauf hingewiesen werden, dass sowjetische Autor*innen häufig bewusst märchenhafte Ansätze wählten und die tierischen Held*innen in Gut und Böse einteilten: „собаки причислялись к любителям правды, кошки

– к обманщикам, а образ главных злодеев канонично доставался волкам.“ (Vyurpaeva 2023: 50).

Über die drei zuvor genannten Autoren äußert sich auch Maršak. An Prišvins Büchern lobt er die poetische Weltsicht, das Sprachreichtum und die Themenvielfalt. Er vertritt die Ansicht, dass jede*r Autor*in, der über die Natur schreiben möchte, von Prišvins Kindererzählungen lernen wird und diese zu schätzen wisse. Maršak bezeichnet Bianki als den ersten Autor unter den sowjetischen Kinderbuchautor*innen, der authentisches biologisches Material in seine Bücher einfließen lässt, ohne dabei die Erzählung zu vernachlässigen. Seiner Meinung nach fasziniert die Leser*innen an Biankis Geschichten und Novellen die romantische Handlung und das tiefe Verständnis für die Naturgeschichte (vgl. Maršak 1971: 238).

Der Druck, nur die realistischen Seiten der Tierwelt darzustellen, die Tiere nicht in Gut und Böse zu unterteilen, die Technik des Anthropomorphismus auf ein Mindestmaß zu beschränken und eine übermäßige Sentimentalität auszuschließen, führte dazu, dass in diesen Jahren in Kindergedichten und -geschichten nicht mehr viele sprechende Tierheld*innen vorkamen (vgl. Vyurpaeva 2023: 51).

Laut Zena Sutherland und May Hill Arbuthnot gibt es drei Arten von Tiergeschichten. Erstens Erzählungen, in denen sich Tiere genau wie Menschen verhalten, zweitens Erzählungen, in denen Tiere wie Tiere dargestellt werden, abgesehen von der Fähigkeit zu sprechen und manchmal Kleidung zu tragen, und schließlich die realistische Tiergeschichte, in der die Tiere sich genauso wie Tiere verhalten. Die erste Kategorie verwendet Anthropomorphismus stärker als die zweite, während in der dritten Kategorie Anthropomorphismus gar nicht zum Einsatz kommt (vgl. Arbuthnot; Sutherland 1991: 381-382).

4.2 Die Verwendung von Tieren in der Literatur

Die meisten Tiere, denen in der Kinder- und Jugendliteratur begegnet wird, haben die Fähigkeit zu sprechen. Oft sind es sprechende Hennen, Fische, Füchse, Wölfe, Krähen und andere Tiere. Auch exotische Tiere, insbesondere im Zusammenhang mit Tiergärten, fanden später ihren Platz in der russischen KJL (vgl. McDowell 2001: 24).

Im russischsprachigen Raum gehören mündlich überlieferte Märchen mit Tieren zu den ältesten Märchen russischer Tradition. Mit der sich entwickelnden schriftlichen Tradition verschwanden die Tiere jedoch allmählich aus dem thematischen Horizont. Die wenigen, die übrig blieben, nahmen eher fabelhafte als fantastische oder naturalistische Züge an. Anstatt magische Verwandlungs-, Täuschungs- oder Dienstleistungsakte zu vollbringen, beschränkten sich die

Tiere auf die symbolische Rolle als Masken für die menschliche Moral (vgl. McDowell 2001: 25).

Die Tiergestalten sind in Märchen nicht nur Hauptfiguren, sondern tragen auch allegorische Züge. Beispielsweise der Fuchs bzw. oft eher die Füchsin für die Schlaueit, der Hase für die Feigheit, die Katze für die Weisheit, der Hund für die Treue und der Wolf für die Dummheit (vgl. Nikolaevna 2018: 13).

Außerdem werden Tiere als Symbol für menschliche Individuen, sowohl für normale Typen als auch für historische Persönlichkeiten, benutzt. In solchen Geschichten erscheinen die Tiere als menschliche Charaktere, die lediglich die äußeren Erscheinungen und Körper von Tieren tragen (vgl. McDowell 2001: 25). Tiere symbolisieren des Weiteren oft bestimmte soziale Klassen, wie etwa den königlichen Löwen oder das bäuerliche Schaf (vgl. McDowell 2001: 27). Im Laufe der Zeit entwickelten sich Tiere jedoch zu Symbolen für soziale Beziehungen und wurden als eigenständige, vielschichtige Charaktere dargestellt (vgl. McDowell 2001: 32).

Tiergestalten wurden auch dazu genutzt, den menschlichen Hauptcharakter näher zu enthüllen. In den Werken des 19. und 20. Jahrhunderts wurden Tiere häufig als ein Geschenk des Schicksals dargestellt, wie beispielsweise *Mumu* von Turgenev. Dadurch soll das Wesen der Hauptfigur offengelegt und ein neuer Blick auf die umgebende Wirklichkeit eröffnet oder diese sogar verändert werden (vgl. Nikolaevna 2018: 13).

Im Stalinismus wurden Tiere genutzt, um Ängste über die prekäre Position des Einzelnen in der alles verschlingenden und instabilen sowjetischen Gesellschaft zu verbalisieren. Tiere wurden verwendet, um die Gefahr zu verdeutlichen, der sich der Einzelne gegenüber sieht. Zu dem gehörten der potenzielle Verlust von Prinzipien, Werten und der eigenen Identität in einer Gesellschaft, die trotz des unvorbereiteten Zustands des Volkes auf Fortschritt aus ist. Die extremen Verwandlungen von Mensch und Tier verstärkten die Angst und die Orientierungslosigkeit in einer aus den Fugen geratenen Welt. Eine dritte Anwendung findet sich in der traditionellen Rolle des Tieres als Freund und bis zu einem gewissen Grad auch als Retter der Menschheit (vgl. McDowell 2001: 133-135).

Im Zusammenhang mit der didaktischen Funktion von Tiergestalten lässt sich sagen, dass diese in der Lyrik eine Art Spiegel der menschlichen Seele sind. Daher erfüllen Tiere in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts nicht nur eine therapeutische, sondern auch eine soziale und erzieherische Funktion. Sie sollen einen positiven Einfluss auf die Psyche und die Charakterbildung des Kindes haben (vgl. Nikolaevna 2018: 14). Eine weitere Funktion der

Tiere in der Kinderliteratur besteht darin, den Kindern die Natur sowie wissenschaftliches Wissen über Tiere näherzubringen. Hier sind insbesondere die Werke von Vitalij Bianki eine Fundgrube, da dieser über tierische Gewohnheiten, Eigenschaften und Lebensräume auf kindgerechte, humorvolle und teilweise satirische Weise schrieb (vgl. Britaeva 2018: 131).

5 Offizielle Frauenbilder in der Sowjetischen Ideologie

5.1 Die Frau als Arbeiterin und Genossin

Die Frauenabteilung des Zentralkomitees, der Ženotdel, war ein wichtiger Akteur in der Propagierung bestimmter Frauenbilder, in diesem Fall das der Arbeiterin. Infolge des Bürgerkriegs fielen viele männliche Arbeitskräfte aus und die Bol'sheviki mussten daher Frauen in die Betriebe einsetzen. Somit beharrte der Ženotdel darauf, dass die Sowjetmacht vieles für die Frauen gemacht habe und die Frauen jetzt zurückgeben müssen (vgl. Grabowsky 2002: 96-97).

Die Verlagerung der Frauen als Arbeitskraft in die Industrie enthielt einen emanzipatorischen Kern, bedeutete jedoch in der Hauptangelegenheit die Vergesellschaftung und Entprivatisierung der Frau (vgl. Grabowsky 2002: 98).

Die Entwicklung der weiblichen Erwerbstätigkeit zwischen 1926 und 1939 war von einer massiven Expansion geprägt. Diese Expansion umfasste nahezu alle Wirtschaftssektoren. Die Zahl der Fabrikarbeiterinnen stieg von ca. 1.000.000 auf 3.000.000. Der Bereich der weiblichen Angestellten verzeichnete einen Zuwachs von 400.000 auf 3.300.000. Auch in akademischen und pädagogischen Berufsfeldern gab es diese Dynamik. Die Zahl der Pädagoginnen stieg von 192.000 auf 707.000 und die der Ingenieurinnen von 400 auf 33.000. Infolgedessen erreichte am Ende der 30er Jahre der Frauenanteil an der gesamten Arbeiterschaft 42,9 Prozent. Diese Veränderung resultierte jedoch aus der Notwendigkeit, im Zuge der Industrialisierung zusätzliche Arbeitskräfte zu mobilisieren (vgl. Köbberling 1997: 39). Zusätzliche Impulse erhielt diese Entwicklung durch die schlechte wirtschaftliche Situation der Arbeiterfamilien und die Kopplung voller Mutterschaftsleistungen an eine dreijährige, ununterbrochene Beschäftigungsdauer, was den Eintritt von Frauen in die Erwerbstätigkeit stark forcierte (vgl. Lapidus 1978: 102).

Die Mobilisierung von Frauen war ein wichtiger Faktor in der staatlichen Machtstrategie. Der Staat propagierte diese Mobilisierung als einen Akt der Gleichberechtigung. Trotz des individuellen Zugewinns an Selbstbewusstsein durch die Teilhabe an der Arbeitswelt blieb die strukturelle Diskriminierung bestehen. Die deklarierte Gleichstellung wird insbesondere durch

die geschlechtsspezifische Lohnlücke widerlegt, die sich in einer Minderbezahlung der weiblichen Arbeitskräfte von 10 bis 40 Prozent gegenüber den männlichen Arbeitskräften manifestierte. Die massenhafte Integration der Frauen in den Arbeitsmarkt erwies sich also als eine gezielte ökonomische Entscheidung (vgl. Köbberling 1997: 39-40).

Darüber hinaus bezeichnete die Zeitschrift *Ogonek* im Jahr 1927 die zunehmende weibliche Repräsentanz in allen Bereichen des öffentlichen Lebens als einen maßgeblichen Erfolg der Oktoberrevolution. Seit der Revolution habe sich die Zahl der Frauen innerhalb der kommunistischen Partei verachtzigfacht (vgl. Köbberling 1997: 60-62). Die Frauen, die politisch aktiv wurden, mussten jedoch oft ihre Ehen und Familien vernachlässigen, um diese Tätigkeiten ausüben zu können (vgl. Hutton 1991: 78).

In den 1920er Jahren war auch die Mutterschaft ein verbreitetes Frauenbild. Obwohl die Sowjetunion im Jahr 1920 das erste Land war, das Abtreibungen legalisierte, wurde die Abtreibung als etwas Negatives betrachtet, das aufgrund der moralischen Überbleibsel der Vergangenheit und der schwierigen ökonomischen Lage notwendig war. Um gegen Abtreibungen zu kämpfen, wurden in städtischen Gebieten Plakate aufgehängt, die gesunde Weiblichkeit mit Reproduktion verbanden. Auf vielen dieser Plakate wurden Mütter dargestellt, die von vielen Kindern umgeben waren (vgl. Engel 2004: 161). Es scheint, dass das Bild der Mutterschaft durch diese Darstellung der Abtreibung als böse zusätzlich gefördert wurde: „Eine Frau sollte sich daran erinnern, dass ihre Berufung es ist, Kinder zu gebären“ (Engel 2004: 161). Obwohl das Bild der Arbeiterin und gleichberechtigten Politikerin in den 1920er Jahren im Vordergrund stand, blieb auch das Bild der Mutter präsent (vgl. Engel 2004: 161).

Weiters soll das Schönheitsideal, wodurch die ‚neue sowjetische Frau‘ gekennzeichnet wird, kurz erläutert werden. Schönheit äußerte sich durch Kraft, Charakterstärke und Hände zum Arbeiten. Als ästhetisches Ideal galten zum Beispiel durch Arbeit oder Sport gerötete Wangen. Die Verwendung von Schmuck und Makeup wurde gesellschaftlich und ideologisch abgelehnt (vgl. Köbberling 1997: 50).

Während manche Frauen aus Protest barfuß auf die Straßen gingen, passten sich andere Frauen die Mode des bürgerlichen Westens an. Sie trugen rote Lippen, Stöckelschuhe und kurze Haare und tanzten zur amerikanischen Jazzmusik. Dieses Gegenbild des vorher erwähnten Schönheitsideals symbolisierte für die Autoritäten eine Gefahr. Denn für diese waren solche Frauentypen Beispiele für ein Frauenbild, das nicht dem sowjetischen Ideal entsprach. Solche Frauen stellten sich selbst und nicht die sozialistische Gemeinschaft in den Vordergrund. Statt sich so zu kleiden, sollte eine junge Kommunistin gesunde Zeitvertreibe suchen, wie zum

Beispiel Tagungen über politische Themen und die Teilnahme an antireligiösen Aktivitäten. Frauen, die diese Aktivitäten nicht aufgriffen, wurden als Gegnerinnen der sozialistischen Agenda und somit der Revolution angesehen (vgl. Engel 2004: 158).

Ende der 1920er Jahre fielen bäuerliche Frauen der Propaganda zum Opfer, da diese natürlicherweise gegen die Kollektivierung der Bäuer*innen waren. Dieses Bild der bäuerlichen Frau sollte auch kurz erwähnt werden. Als Aktivistinnen versuchten, den Viehbestand der Bäuer*innen zu beschlagnahmen, standen die bäuerlichen Frauen an der Spitze der Proteste. Manchmal protestierten diese Frauen, indem sie gemeinsame Ställe, Scheunen und Heuschober anzündeten (vgl. Engel 2004: 168-169). Um dieses Hindernis zu beseitigen, versuchte man, die Meinung solcher Frauen mit Propaganda zu ändern. Auf Bildern wurden bäuerliche Frauen als Kolchosinnen dargestellt, als das Gegenbild der altgedachten ‚baba‘, die gegen die Kollektivierung war. Diese Frauen wurden lachend und oft auf einem Traktor dargestellt, um die sozialistischen Fortschritte und die Möglichkeiten für (bäuerliche) Frauen zu zeigen. Sie wurden heroisch abgebildet und hatten nichts mehr gemeinsam mit der mütterlichen Figur, die zuvor die bäuerlichen Frauen repräsentierte. Diese Frau war tatsächlich die ‚neue‘ Frau und das ländliche Pendant zur städtischen, neuen und befreiten Schwester. Sie verdiente ihr eigenes Geld, war am Aufbau des Sozialismus beteiligt, eigenständig und vollständig den Zielen des Regimes hingegeben. Frauen, die diesem propagierten Bild entsprachen und deren Meinungen sich änderten, wurden oft öffentlich gelobt (vgl. Engel 2004: 169-170).

5.2 Der Stalinismus und die Rückkehr zur Mutterrolle und der Ehefrau

Obwohl die meistpropagierten Rollen die Rolle der Ehefrau und der Mutter waren, stand am Anfang des Stalinismus noch die Arbeiterin im Fokus. Stalin betonte selbst, dass Frauen eine ‚gewaltige Armee von Werktätigen‘ darstellten, die es zu mobilisieren galt. Die Zeitschrift *Rabotnica* übernahm dabei eine zentrale Funktion als Instrument dieser Mobilisierung. Ab 1930 erschienen dort zahlreiche Beiträge über neue Bauprojekte, Industrien und das neue Leben im Sozialismus. Im Mittelpunkt standen jedoch vor allem Berichte über außergewöhnliche Leistungen einzelner Frauen im sozialistischen Wettbewerb. Dadurch sollte den Frauen ein neues Selbstbewusstsein vermittelt werden und sie zugleich zu einer Höchstleistung motivieren. Während auf den Titeln Bildern zunächst meistens Arbeiterinnen an Maschinen oder bei der Feldarbeit abgebildet waren, traten ab 1933 zunehmend führende politische Persönlichkeiten wie Stalin oder Lenin in den Vordergrund (vgl. Köbberling 1997: 58-59).

Eines der zentralen Leitbilder im Stalinismus war jenes der idealen Hausfrau. Im Zuge der konservativen Wende etablierte sich dieses Bild zunehmend. Da die Emanzipation der Frau scheinbar bereits verwirklicht war, verfolgte die Politik andere Ziele. Ab etwa 1935 galt die Hausfrau als Kulturträgerin des Sozialismus und wurde gegenüber der Fabrikarbeiterin aufgewertet. Mitunter wurde sogar von ‚heroischer Arbeit‘ gesprochen (vgl. Grabowsky 2002: 102). Während die Tätigkeit als Hausfrau in der Zeit nach der Revolution eher stigmatisiert war, setzte nun ein ideologischer Wandel ein, in dem Hausarbeit als eine sozial nützliche Arbeit definiert wurde (vgl. Attwood 1999: 111). Diese Umbewertung geschah durch die Notwendigkeit die Reproduktionsarbeit, wie beispielsweise die Kinderbetreuung, die Verpflegung und die Haushaltsführung, abzusichern (vgl. Attwood 1999: 128). Vorangetrieben wurde dieser Wandel durch die Ehefrauenbewegung, die zur Aufwertung der Hausarbeit beitrug und die häusliche Arbeit als einen zentralen Beitrag zur Gesellschaft propagierte (vgl. Maier 1996: 74).

Die Aufgaben der Ehefrau erfuhren im Stalinismus eine deutliche Erweiterung. Über die häusliche Arbeit hinaus wurden von einer Ehefrau gesellschaftliches Engagement und eine aktive Unterstützung der beruflichen Ambitionen und des Wohlbefindens des Ehemannes erwartet. Es konnte aber festgestellt werden, dass diese Ehefrauenbewegung nur ein Privileg der ‚Oberschicht‘ war. Zu denen gehörten Ehefrauen von Offizieren, Ingenieuren und leitenden Funktionären. Die Zeitschrift *Rabotnica* forderte Frauen dazu auf, zusätzlich unbezahlte Freiwilligenarbeit zu leisten. Diese zeigte sich zum Beispiel in der Betreuung von Bibliotheken oder Speisesälen (vgl. Attwood 1999: 102-103).

Das Rollenideal der Ehefrauen erstreckte sich zudem auf die Präsentationspflichten innerhalb der Ehe. So war die Ehefrau für das gepflegte Aussehen ihres Ehemannes verantwortlich. Die Tätigkeiten der Aktivistinnen, war breit gefächert und umfasste beispielsweise die Organisation der Kindergarten- und Amateurtheaterclubs. Der Ehemann übernahm somit in der Ehe die Rolle des Hauptverdieners, während von Ehefrauen unbezahlte soziale Arbeit im öffentlichen Raum erwartet wurde. Das Porträt einer Hausfrau war eng an den beruflichen Status des Ehemannes gekoppelt. Den Frauen, deren Ehemänner keinen Beruf in höheren Positionen ausübten, wurde der Zugang zu den vorher genannten Aktivitäten verwehrt. Hier beschränkte sich das Wirkungsfeld der Ehefrau nur im privaten Bereich der Familie, ohne einen sichtbaren Beitrag für die Gesellschaft zu leisten (vgl. Attwood 1999: 111-113). Es lässt sich somit feststellen, dass es trotz der offiziellen Rhetorik der Gleichstellung eine strikte geschlechtsspezifische Arbeitstrennung innerhalb des Haushalts gab.

Ein weiteres Bild, welches existierte, ist jenes der Mutter. Ein Merkmal der konservativen Wende war die Überidealisierung der Mutter und der Mutterschaft. Das Leitbild der idealen Kommunistin erfuhr dabei eine Transformation, die sich dem nationalrussischen Archetypus der ‚Mutter Heimat‘ annäherte. In der Zeitschrift *Pravda* wurde angeführt, dass die sowjetische Frau sich nicht nur über ihren Status als Bürgerin definieren, sondern die Mutterschaft als essenziellen Bestandteil ihrer Identität verstehen solle. Von nun an war die primäre Aufgabe der Mutter das Beschützen der Familie und die Erziehung gesunder Sowjetheld*innen (vgl. Hildermaier 2017: 574).

Maier zufolge führte diese staatlich gelenkte Mütterverehrung dazu, dass sich viele Frauen in ihrer sozialen Rolle aufgewertet sahen, was zu einer positiven Haltung gegenüber Stalin führte. Die Familie wurde im Diskurs zur moralischen Instanz und als Quelle des Guten und Positiven gesehen. Infolgedessen war die Mutterschaft nicht nur eine private Entscheidung, sondern eine soziale Funktion und einer gesamtgesellschaftlichen Verpflichtung einer gesunden Frau. Eine gute und gefestigte Familie war im Fokus der Sowjetunion in der Zeit des Stalinismus (vgl. Maier 1996: 72-78).

Laut Engel waren das Gebären von Kindern und die Kindererziehung in der Stalinzeit eine gesellschaftliche Angelegenheit. Es war eine Verantwortung der Frau des Stalinismus: „The Soviet woman has the same rights as the man, but that does not free her from a great and honorable duty which nature has given her: she is a mother, she gives life. This is certainly not a private affair, but one of great social significance.” (Engel 2004: 177-178). Die Medien stellten das Gebären von Kindern als einen natürlichen Teil des Frauenlebens dar und betonten, dass Kinder und Kinderkriege Zufriedenheit und Erfüllung der Frau bringen würden (vgl. Engel 2004: 178).

Die Erziehung wurde nahezu vollständig der Mutter überlassen. Die Einführung staatlicher Finanzhilfen für Mütter und Kinder diente primär als Maßnahme zur Durchsetzung des Abtreibungsverbots. Ziel dieser finanziellen Hilfe war es, die Geburtenrate zu stabilisieren und Frauen dazu bewegen, trotz ökonomischer Knappheit, sich für die Austragung des Kindes zu entscheiden (vgl. Maier 1996: 80).

Das zuvor beschriebene Schönheitsideal war auch bis Mitte der 30er Jahre präsent. Ab 1935 vollzog sich jedoch ein ästhetischer Wandel. Attribute wie Eleganz, Reichtum und Lebensfreude wurden fortan nicht mehr als dekadente Merkmale des Kapitalismus stigmatisiert, sondern als Ausdruck einer sozialistischen Kultur umgedeutet (vgl. Maier 1996: 78-79). In dem Sinne galten die physische Attraktivität und ein gepflegtes äußeres

Erscheinungsbild erneut als zentrale und wichtige Merkmale einer Frau (vgl. Dieckmann 1978: 128). Frauen sollten Makeup und Parfüms verwenden und feminine Kleidung tragen, mussten dabei jedoch stets eine natürliche Wirkung beibehalten (vgl. Attwood 1999: 13). Parallel dazu wurde der Diskurs bezüglich des Aussehens um eine ‚innere Weiblichkeit‘ erweitert. Dazu zählen typische weibliche Eigenschaften wie Zartheit, Freundlichkeit, Emotionalität und die Fähigkeit zu lieben (vgl. Köbberling 1997: 102). Attwood argumentiert, dass diese Betonung der Weiblichkeit funktional als Beweis für Stalins Proklamation diene, dass das Leben besser und freudiger geworden sei (vgl. Attwood 1999: 132).

Darüber hinaus wurde das Bild der Frauen als aktive Parteimitglieder ab den 1930er Jahren weiterhin propagiert. Ab Beginn der 1930er Jahre berichtete die Zeitung *Rabotnica* über die Arbeit weiblicher Delegierter in Industriebetrieben und Kolchosen. Diese mediale Berichterstattung verfolgte das Ziel, die zunehmende politische Partizipation von Frauen als Erfolg hervorzuheben und die Leserinnen auch zur aktiven Teilhabe am politischen Leben zu motivieren. Dabei fungierte die Zeitung *Rabotnica* als Mobilisierungsinstrument, das gezielt für einen Eintritt in die kommunistische Partei warb und zur Unterstützung der stalinistischen Parteilinie aufrief. Erwähnenswert ist hierbei die propagandistische Transparenz, da selbst die offizielle Berichterstattung nicht verschwieg, dass eine tatsächliche Gleichberechtigung in der politischen Sphäre noch nicht erreicht war. Es wurde vielmehr explizit thematisiert, dass eine Überzeugungsarbeit notwendig blieb, um Frauen zur Übernahme öffentlicher Funktionen zu bewegen (vgl. Köbberling 1997: 60-62).

Ab der Mitte bis zum Ende der 40er Jahre dominierte das Bild der Mutter und Arbeiterin. Viele Frauen, die in der Industrie tätig waren, arbeiteten unter unbefriedigenden Arbeitsbedingungen in Bezug auf Belüftung, Beleuchtung, Sanitäranlagen und Schutzkleidung. Erst in der Zeit des Wiederaufbaus nach dem Krieg engagierten sich die Gewerkschaften für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen für Frauen in der Industrie. Im Jahr 1948 zeigte eine Statistik, dass in den meisten Unternehmen schwangere und stillende Mütter Überstunden leisteten und Nachtschichten machten. Auch die sanitären Einrichtungen entsprachen nicht den Standards. Unternehmensleiter*innen meldeten, dass sie den normalen Betrieb nicht aufrechterhalten konnten, wenn sie sich an das Verbot der Nachtarbeit hielten. Ende der 1940er Jahre gab es immer noch nicht genügend männliche Arbeiter, um Frauen zu ersetzen, die in eingeschränkten Berufen arbeiteten. Um die 1950er existierte dieses Problem immer noch. Sanitäranlagen waren nicht vorhanden. Berichte über Verstöße gegen die Arbeitsschutzbestimmungen bestanden weiterhin. Möglicherweise war deshalb das Bild der Arbeiterin präsent, da diese in solchen Umständen arbeiten mussten (vgl. Conze 2001: 224-227).

Ferner wurde die staatliche Hilfe für schwangere Frauen und Mütter mit vielen Kindern erhöht, um Mutterschaft nach dem Krieg wiederzubeleben. Es wurden der Titel Heldinnenmutter und eine Mutterschaftsmedaille herausgebracht. Die Neubewertung der Mutterschaft und die Maßnahmen zur Förderung der Steigung der Geburtenrate zielten auf die Umstände der Nachkriegsgesellschaft ab, da der Krieg eine umfassende Destabilisierung der sozialen Beziehungen verursacht hat. Mütter nahmen einen zentralen Platz in der Kriegspropaganda ein, während das Bild der unermüdlichen Heldin in den Hintergrund geriet. Das verbreitete Ideal der Mutterschaft blieb jedoch für die meisten Frauen unerreichbar, da sich die meisten Frauen nicht leisten konnten ihre Kinder in warmen Wohnungen zu erziehen und ein glückliches Familienleben zu führen (vgl. Conze 2001: 227-229).

1950 waren die gesellschaftspolitischen Ziele des Staates noch nicht erreicht. Es gab weder spezifische politische Initiativen für Frauen noch staatliche Stellen oder Mitarbeiter, die für die Förderung der Integration und des Aufstiegs von Arbeiterinnen zuständig waren. Die Verbesserungen der Lebens- und Arbeitsbedingungen von Frauen resultierten aus der allgemeinen wirtschaftlichen Erholung und nicht aus einer gezielten Förderung (vgl. Conze 2001: 229).

5.3 Die Tauwetterperiode und die Diskrepanz in den Frauenbildern

In der Ära von 1956–64 während Chruščëv gab es eine Umkehr vieler wichtiger Entscheidungen bezüglich der Frauen- und Familienpolitik, die in den 1930er und 1940er Jahren illegal geworden waren. Es wurde ein neues Leben von sozialen und politischen Frauenorganisationen begonnen und auch die Repräsentation von Frauen in verschiedenen politischen Ämtern ist gestiegen (vgl. Illič 2004: 4). Ab 1955 wurde beispielsweise die Abtreibung, die seit 1936 illegal war, mit der Begründung legalisiert, dass die Frauengesundheit geschützt werden müsse. Auch Ehescheidungen vervielfachten sich zwischen 1950 und 1956. Die Verteilung der Frauen in hohen politischen Positionen blieb wie in den Jahren zuvor sehr gering und zwar nur bei 4 Prozent (vgl. Engel 2004: 233–235).

Ein Hauptbild ist wie vor dem Stalinismus das der Arbeiterin. Im Jahr 1964 waren 49 % der Arbeitskräfte in der Sowjetunion weiblich. Dominiert hat der Frauenanteil immer noch in der Landwirtschaft, dennoch war ein großer Anteil im Industriesektor. Hierbei waren die meisten Frauen in Textilfabriken, in der Vorbereitung von Essen angestellt. In den Jahren 1964 dominierten auch Frauen im Handel und in öffentlichen Dienstleistungen, wie Essensversorgung, Kommunikation, Finanzen und Bildung (vgl. Illič 2004: 4-11). Im Zusammenhang mit dem Bild der Arbeiterin muss aber auch erwähnt werden, dass die Frauen

doppelbelastet waren. Diese Doppelbelastung diente dazu, dass die Frauen den Status der Unterordnung am Arbeitsplatz beibehielten, damit die Sowjetunion Millionen von Rubeln retten konnte. Zur Belastung führte auch, dass nur 13 Prozent der Kinder von 1–6 Jahren in Krippen oder Kindergärten sein konnten und auch, dass 80 Prozent der Frauen im gebärfähigen Alter außerhalb des Wohnortes arbeiteten (vgl. Engel 2004: 237).

In den 50er und 60er Jahren stieg die Repräsentation der Frauen als Mütter und Erzieherinnen und hat weiter das Bild der heroischen Arbeiterin verdrängt (Engel 2004: 239). Auch auf der Gesetzesebene wurden die Mutterschaft und der Schutz des Kindes gefördert (Köbberling 1993: 60). Die Standards für die Mutterschaft als auch die Häuslichkeit sind in diesen Jahren stark gestiegen. Publikationen zum Thema Familie und Alltagsleben haben sich von 1954 bis 1961 verfünffacht. Auch die psychologische und pädagogische Literatur fing an, sich auf die weibliche Natur zu beziehen (vgl. Engel 2004: 239-240). Für die Frau ist es natürlich, nicht nur Kinder zu gebären, sondern auch sie zu erziehen: „Mothers were responsible for physical and emotional nurturing and for instilling manners and morals“ (Field 2004: 97). Es sei auch für Frauen natürlicher, das Essen gut vorzubereiten und das Zuhause komfortabler zu machen. Auch die Pflege der Alten und der Kranken lag in der Natur der Frau (vgl. Engel 2004: 239-240).

Immer mehr Leute begannen sich auch mit Weiblichkeit auseinanderzusetzen. Männliche Autoren und Künstler begannen über Weiblichkeit zu schreiben bzw. zu malen. In den Medien wurden Frauen aufgefordert, sich schön anzuziehen, um sich damit attraktiver zu machen. Sogar die Zeitung *Rabotnica*, die für Arbeiterinnen gedacht war, empfahl Frauen sich schick zu kleiden und zu schminken. Des Weiteren empfahlen Jugendzeitungen, wie *Smena*, Jugendlichen, sich gut zu Jugendlichen zu verhalten und warnten sie vor ‚unfemininen‘ Verhaltensweisen (vgl. Engel 2004: 240).

Mitte der 50er Jahre rückte das Bild der perfekten Arbeiterin oder Kolchosbäuerin, das der Mutter und Ehefrau, wie es den sozialistischen Realismus gekennzeichnet hat, in den Hintergrund. Stattdessen hatten in der Tauwetterperiode Frauen den Vorteil, dass sie Schwächen haben durften. Die beruflichen Erwartungen wurden nicht gesenkt, dennoch musste nicht mehr alles harmonisch und unkompliziert sein. Frauen durften wie Männer daran scheitern und das Ideal der sowjetischen Familie auch nicht immer erfüllen. Für diese Schwierigkeiten wurden allerdings nicht sofort Lösungen angeboten, sondern die Frauen wurden häufig allein mit dem Problem gelassen. Dieses Bild wurde auch in den Jahren in der Literatur dargestellt, siehe Kapitel 6 (vgl. Köbberling 1993: 60).

6 Frauenbilder in der Literatur

Als nächstes soll noch kurz auf verschiedene Frauenbilder in der Literatur eingegangen werden, da diese auch ideologische Abbilder der damaligen Zeit sind.

In den 1920er Jahren wurden Frauen in der Literatur immer noch als traditionelle Mütter und Ehefrauen oder romantische Sexobjekte dargestellt. Bei Schriftsteller*innen, wie Aleksandra Kollontaj oder Kataev findet sich aber ein neues Frauenbild und zwar das der freien Frau, die damit kämpft, die politische Aktivität, das Familienleben und das Arbeitsleben zu kombinieren. Dieselben schrieben auch über die Furcht und den Neid der Politiker, von den neuen bolschewistischen Arbeiterfrauen ersetzt zu werden (vgl. Hutton 1991: 66-67). Diese neue literarische Figur zeigt aber auch, dass Ehe, Scheidung und Trennung in der Zeit unter der weiblichen Intelligenzija üblich waren (vgl. Hutton 1991: 73).

Eine interessante Entwicklung der 1920er war, dass sowohl kommunistische als auch nicht-kommunistische Autor*innen die Notlage von Frauen, die für die Emanzipierung kämpfen, darstellen. Auf der einen Seite werden die weiblichen Parteimitglieder glorifiziert, auf der anderen werden Parteimitglieder auf eine humoristische und bemitleidende Art dargestellt. Dazu gehören von Fëdor Gladkov die Protagonistinnen Inga und Mera im Werk *Inga* oder Aleksandra Kollontajs Werk *Vasilisa Malygina* (vgl. Hutton 1991: 66).

Es werden aber nicht nur die Dilemmata der gebildeten Frauen der 1920er dargestellt, sondern auch die Schwierigkeiten, die die Frauen aus der Arbeiterklasse hatten. Zu diesen gehörten Liebe, Ehe, Arbeit und die politische Tätigkeit zu balancieren. Kollontaj, Anatolij Glebov und Gladkov zeigen die Arbeiterfrauen als Frauen, die von Scheidung, Ehebruch und Hausgewalt betroffen sind. Auch Konflikte bei der Vereinbarkeit der neuen bolschewistischen Werte und Pflichten mit den traditionellen, von Männern dominierten Ehen werden dargestellt. Trotz der Versuche der sowjetischen Regierung, die Frauen mit neuen Gesetzen, Programmen und Institutionen zu befreien, blieb die sowjetische Kultur stark patriarchalisch geprägt, und der Missbrauch von Ehefrauen war nach wie vor weit verbreitet, insbesondere in den unteren Schichten (vgl. Hutton 1991: 74).

In der klassischen russischen Literatur wurden Frauen im Allgemeinen mit den Augen des Mannes dargestellt. Oft vergleichbar mit den Stereotypen aus der englischsprachigen Literatur 'Angel in the House' und 'The Madwoman in the Attic'. Diese wurde oft auch als dämonische Frau dargestellt (vgl. Marsh 2010:12). Zur ersten Kategorie gehört unter anderem Nataša Rostova aus dem Epilog von *Vojna i Mir*. In der zweiten Kategorie finden sich viele Heldinnen

aus Fëdor Dostoevskijs Romanen wieder. Andere männliche Autoren wählten eine spezifisch russische Figur, u.a. die ‚starke Frau‘, die dem schwachen ‚überflüssigen Mann‘, stammend vom Topos des überflüssigen Menschen, als Mentorin oder Muse, dient. Solche Charaktere finden sich in *Evgenij Onegin* oder in Werken von Ivan Turgenev, wieder. Wegen der weiten Verbreitung des Motivs der ‚starken Frau‘ bestehen viele russische Kritiker*innen darauf, dass die russische Romantradition die Frauen keineswegs verunglimpft, sondern sie im Gegenteil auf ein Podest stellt. Diese Idealisierung kann jedoch als eine weitere Form des Sexismus interpretiert werden, da von literarischen Heldinnen erwartet wird, dass sie dem entsprechen, was als ‚schreckliche Perfektion‘ in der Literatur bezeichnet wird (vgl. Marsh 2010:12-13).

In der Stalin-Ära entstand ein neues Konzept der sowjetischen Weiblichkeit, das in der Literatur und Kunst gefordert werden sollte: eine Verherrlichung mütterlicher und ehefraulicher Werte, verbunden mit der Forderung, dass Frauen wirtschaftlich produktiv sein sollten (vgl. Marsh 2010: 19-20).

Ende der 60er- und 70er-Jahre wurde über die frauenfeindlichen Verhältnisse in der Sowjetunion geschrieben und gemalt. Köbberling meint, dass in der Literatur dieser Jahre auch eher seltener Frauen vorkamen, da diese nie Täterinnen waren und sich das Tauwetter dadurch manifestierte, dass die Periode hauptsächlich von Männern gekennzeichnet war (vgl. Köbberling 1993: 59).

Auch Frauenbewegungen in der Literatur wurden Ende der 60er- bzw. Anfang der 70er-Jahre zum Thema. Es wurden keine feministischen Theorien oder Kritik am politischen System der Sowjetunion geübt, sondern einfach über die Alltagserfahrungen von Frauen geschrieben. Dazu gehörten Themen wie Hetze und Hektik, Angst, im Beruf zu versagen, und die volle Verantwortung für die Familie sowie der Mangel an Freizeit. Eines dieser Werke ist *Nedelja kak nedelja* von Natal'ja Baranskaja (vgl. Köbberling 1993: 65). Diese Härten des Alltags, die seit den 20er-Jahren präsent waren, wurden aber bisher nie in der Literatur thematisiert. Sogar in diesen Jahren mussten die vorwiegend weiblichen Autorinnen nach dem Publizieren solcher Werke mit Repressionen rechnen (vgl. Köbberling 1993: 68).

Die Prosa und das Drama von Frauen in den 1970er und 1980er Jahren sind eher aus weiblicher Sicht geschrieben und vermitteln ein realistisches Bild des Alltagslebens von Frauen, wobei die Probleme der Vereinbarkeit von Beruf und häuslichen Pflichten sowie die Beziehungen zu Männern, Kindern und Familienmitgliedern im Mittelpunkt stehen. Die Frauenprosa vermittelt ein detailliertes, oft düsteres Bild der sowjetischen Gesellschaft. Sie zeigt den Zerfall der Moral und der familiären Beziehungen sowie die täglichen Demütigungen, mit denen sowjetische

Frauen zu kämpfen hatten. Als Beispiel kann hier das Werk *Stakan vody* von Ljudmila Petruševskaja genannt werden (vgl. Marsh 2010: 21).

Zeitgenössische Schriftstellerinnen, wie Petruševskaja oder Valerija Narbikova, begannen über den Körper zu schreiben, wobei sie oft erschreckende oder masochistische Aspekte des weiblichen Körpers darstellen, um Geschlechterstereotype abzulehnen und ihre eigenen Vorstellungen vom weiblichen Raum aufzuwerten (vgl. Marsh 2010: 21).

Im späten 20. Jahrhundert wurde die Komplexität der modernen Frau dargestellt, die zwischen dem Wunsch nach Unabhängigkeit und weiblichen Gefühlen wie dem Bedürfnis nach Liebe und Sicherheit hin- und hergerissen ist (vgl. Marsh 2010: 19).

7 Methodik

Diese Arbeit zielt darauf ab, literarische Texte und ihre Illustrationen in Bezug auf die Darstellung weiblicher Tierfiguren im Zusammenhang mit den verschiedenen Formen von Weiblichkeit zu untersuchen. Die Analyse basiert auf einem hermeneutischen Ansatz, der das Verstehen und Deuten kultureller Bedeutungen zum Ziel hat. Im Fokus stehen sowohl die narrative als auch die visuelle Repräsentation von Frauenbildern, um ein umfassendes Bild der propagierten Weiblichkeitsvorstellungen in den verschiedenen historischen und ideologischen Phasen zu erhalten.

7.1 Auswahl der Primärtexte

Die Auswahl der Primärtexte fand basierend auf den Figuren des Textes statt. In den meisten Fällen wurden Texte gewählt, in der weibliche Hauptfiguren vorkommen oder eine zentrale Rolle spielen. Wenn die weiblichen Tierfiguren nur Nebenrollen haben, dann mit dem Hintergedanken, dass diese dem offiziell propagierten Frauenbild entsprachen oder ihm widersprachen. Es wurden auch Texte gewählt, die Illustrationen enthalten. Wobei darauf eingegangen wird, welche Funktion die Bilder haben und inwiefern sie die Handlungen beeinflussen bzw. dem besseren Verständnis dienen. Die Analyse wird, wie im Theorieteil erläutert, nach bestimmten Zeitperioden unterteilt. Die Biographie bzw. politischen Ausrichtungen der Autor*innen wurden bei der Analyse nicht berücksichtigt, da dies den Rahmen sprengen würde und nicht der Fokus der Arbeit sind.

7.2 Gliederung nach historischen Zeitabschnitten

Die Analyse der Texte und Illustrationen erfolgt nach bestimmten historischen Zäsuren, die für die Entwicklung der sowjetischen Kinder- und Jugendliteratur sowie die Darstellung von

Weiblichkeitsbildern in Bild und Text besonders bedeutsam waren. Die gewählten Abschnitte orientieren sich nicht ausschließlich an politischen Machtwechseln, sondern an kulturpolitischen Einschnitten, die das literarische Schaffen in der KJL beeinflussten.

Die erste Phase umfasst die Jahre bis zum ersten Kongress des Schriftstellerverbands der UdSSR im Jahr 1934. In dieser Zeit war das Frauenbild von der Figur der Arbeiterin und Genossin geprägt. Die Frau wurde als aktive Mitgestalterin des neuen Staates inszeniert.

Die zweite Phase reicht von 1934-1959 und umfasst die Stalinzeit sowie die frühe Post-Stalin-Ära. Diese Periode war von starker Ideologisierung und einer Rückbesinnung auf traditionelle Geschlechterrollen geprägt. Die Frau wurde zunehmend auf die Rolle der aufopferungsvollen Mutter und moralischen und erzieherischer Instanz reduziert.

Die dritte Phase setzt 1959 mit der Tauwetterperiode unter Chruščëv ein und reicht bis 1985, dem Beginn der Perestrojka. In dieser Phase öffnete sich der kulturelle Diskurs langsam und vorsichtig, was mehrschichtige Darstellungen von Weiblichkeit in der Literatur ermöglichte. Einerseits wurden nach wie vor traditionelle Rollen hervorgehoben, andererseits kamen auch zunehmend progressivere, selbstbestimmte und komplexe weibliche Figuren in Erscheinung.

Diese dreiteilige Gliederung ermöglicht es, Veränderungen und Kontinuitäten in der Darstellung weiblicher Tierfiguren vor dem Hintergrund sich wandelnder gesellschaftlicher Frauenbilder sichtbar zu machen.

7.3 Analysekriterien

Die Analyse der ausgewählten Texte und Illustrationen erfolgt auf Grundlage qualitativer Kriterien, die sich aus einem hermeneutischen Zugang sowie aus dem spezifischen Forschungsinteresse dieser Arbeit ergeben. Das Ziel der Analyse ist, die narrative und visuelle Konstruktion weiblicher Tierfiguren in ihrer historischen, ideologischen und ästhetischen Dimension sichtbar zu machen. Dazu werden sowohl sprachliche als auch bildliche Darstellungsmittel betrachtet und miteinander in Beziehung gesetzt.

Ein zentrales Kriterium ist die sprachliche und narrative Charakterisierung der weiblichen Tierfiguren. Dabei wird untersucht, mit welchen Adjektiven, Tätigkeiten oder Redewendungen sie beschrieben werden und ob ihre Darstellung eher aktiv oder passiv, heroisch oder unterwürfig, ist. Auch sprachliche und grammatikalische Feinheiten, wie die Wahl eines bestimmten Namens oder Verkleinerungen können auf symbolische Zuschreibungen oder Geschlechterbilder hinweisen und werden entsprechend berücksichtigt.

Darüber hinaus wird analysiert, welche Rolle die weiblichen Tierfiguren innerhalb der Handlung einnehmen. Dies reicht von zentralen Akteurinnen, Helferinnen bis hin zu Gegenspielerinnen. In diesem Zusammenhang wird auch reflektiert, ob die Figuren überhaupt über Handlungsmacht verfügen oder passiv in den Verlauf eingebunden sind.

Ein zentraler interpretatorischer Fokus liegt auf der ideologischen Einbettung der Figuren in das jeweilige zeitgenössische Frauenbild. Die Darstellungen werden in Beziehung zu den gesellschaftlich-politischen Erwartungen an Frauen gesetzt, wie sie in der jeweiligen historischen Periode formuliert wurden. Bei der Analyse werden auch Abweichungen von diesen Idealen berücksichtigt. Viele Darstellungen weisen ambivalente oder spannungsreiche Elemente auf, die nicht vollständig der offiziellen Ideologie entsprechen. Die weiblichen Tierfiguren können sowohl konforme Züge tragen als auch Elemente der Eigenständigkeit, Widerstand oder Ironie aufweisen. Durch diese Brüche und Uneindeutigkeiten wird es möglich, Spielräume im narrativen und bildlichen Umgang mit Weiblichkeitsbildern sichtbar zu machen, die auf subtile Weise bestehende Normen hinterfragen oder unterlaufen.

Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der visuellen Darstellung: Welche Bildsprache verwenden die Illustrationen? Wie sind Mimik, Gestik, Körperhaltung und Kleidung (sofern vorhanden) gestaltet? Es wird untersucht, ob sich bestimmte wiederkehrende visuelle Motive erkennen lassen, etwa typische Farbgebung, stereotype Posen oder symbolhafte Gegenstände, die auf Geschlechterrollen oder Charaktereigenschaften verweisen.

Besonderes Augenmerk gilt der Frage, inwiefern Text und Bild übereinstimmen oder voneinander abweichen. Dabei wird auch analysiert, welche Funktion nach Nöth das Bild insgesamt innerhalb des Textes übernimmt: Dient es der reinen Illustration des Geschehens, erweitert es die Erzählung durch zusätzliche Informationen, oder steht es isoliert neben dem Text, etwa in Form dekorativer Darstellungen?

Nicht zuletzt wird die symbolische Bedeutung der Tiere selbst einbezogen. In vielen Fällen ist das gewählte Tier nicht neutral, sondern mit kulturellen Bedeutungen aufgeladen, wie etwa der Fuchs als Sinnbild für Schlaueit oder List und die Katze als Symbol für Verführung. Solche symbolischen Assoziationen werden in die Interpretation einbezogen, um tiefe Bedeutungsschichten sichtbar zu machen.

Diese Analysekriterien erlauben es, die weiblichen Tierfiguren sowohl inhaltlich als auch formal differenziert zu erfassen und in Bezug auf gesellschaftlich vermittelte Weiblichkeitsbilder kritisch zu befragen.

7.4 Reflexion der Methode und ihrer Grenzen

Erstens ist es wichtig zu betonen, dass jede Interpretation subjektiv bleibt, auch wenn sie auf transparenten Analysekriterien basiert. Die Auswahl der Texte und Illustrationen erhebt keinen Anspruch auf Repräsentativität, sondern verfolgt einen exemplarischen Zugang, um zentralen Tendenzen und Brüche in der Darstellung weiblicher Tierfiguren sichtbar zu machen.

Ein weiteres Spannungsfeld betrifft die Deutung von Illustrationen. Häufig können Bilder unterschiedlich interpretiert werden, da ihre Wirkung stark von Konventionen, Gewohnheiten und dem jeweiligen historischen Kontext abhängt. Eindeutige Aussagen sind daher nicht immer möglich. Auch die ideologische Einbettung lässt sich mitunter nur indirekt analysieren, da politische und gesellschaftliche Vorstellungen oft nicht explizit formuliert wurden.

Diese Grenzen der Methode werden im Verlauf der Analyse berücksichtigt und als Teil einer kritischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung reflektiert. Ziel ist es nicht, abschließende Wahrheiten zu formulieren, sondern Deutungsräume sichtbar zu machen und zur Diskussion zu stellen.

8 Analyse

Die Analyse ist in drei Unterkapitel unterteilt. Jedes eigene Unterkapitel soll eine Zeitperiode behandeln und mit einem abschließenden.

8.1 Frühe Sowjetzeit von 1920 bis 1934

8.1.1 Werke ab 1920 bis 1929

Samuil Maršak, *Skazka o glupom myšonke*, 1925

Als erstes soll das Gedicht von Maršak *Skazka o glupom myšonke* analysiert werden. Da die erste Ausgabe aus dem Jahr 1923 nicht zugänglich war, bezieht sich die Analyse auf die Ausgabe aus dem Jahr 1925. Im Gedicht geht es um eine Mäusemutter, die für ihr Kind eine Tante mit einer perfekten Stimme sucht. Am Ende wird die Katze zu einer ‚perfekten‘ Wahl, was jedoch fatal für das Kind endet.

Die weibliche Hauptfigur ist die Muttermaus, die das Stereotyp der Erzieherin und Mutter verkörpert. Im Sinne der offiziellen Ideologie ist sie die Mutter, die sich für ihr Kind aufopfert und sorgt. Sie bemüht sich, für ihr Kind eine passende Tante zu finden, was eine offensichtliche Parallele zur Vorstellung, dass Erziehung, Pflege und das emotionale Wohlbefinden der Kinder den Frauen zusteht, abbildet. Anhand der Mutterfigur sieht man auch die Doppelbelastung der Frauen im Gedicht. Einerseits sucht sie eine perfekte Tante, andererseits muss sie Futter für das

Kind besorgen, was im Text mit „дам тебе я хлебной корки“ (Maršak 1925: 1) beschrieben wird. Des Weiteren zeigt das Werk, dass die Mutter allein die Verantwortung trägt, da der Vater erstens generell abwesend ist und sie selbst einen Ersatz für sich finden muss, da ihr Kind sie ablehnt. Die Betreuung des Kindes durch Fremde scheitert am Ende, da das Kind die Stimme keiner anderen Fremden mag als, die der Katze. Das kann als kritische Allegorie auf die Herausforderung der kollektiven Kindererziehung interpretiert werden, die in manchen Gemeinschaften nicht unüblich war.

Die Katze steht symbolisch wie in vielen Texten für die verführerische ‚falsche‘ Mutterfigur bzw. generell ‚schlechte‘ Frau. Sie wird durch eine schöne, süße Stimme, die dem Kleinen als einzige gefällt, charakterisiert: „Голосок твой так хорош, Очень сладко ты поёшь!“ (Maršak 1925: 11). Gleichzeitig ist die Katze aber für das Kind auch eine Todesgefahr, da sie es fressen will und verkörpert daher die ‚Anti-Mutter‘, die zwar sanft klingt aber zerstörerisch ist.

Ebenso ist sie verführerisch, gefährlich, aber anziehend. Dieses Motiv der Katze als einer ‚verführerischen‘ Figur findet sich in vielen Texten wieder. Auf eine Art und Weise könnte auch die Mutter dafür verantwortlich sein, da sie die Katze als Tante eingeladen hat. Somit könnte gesagt werden, dass die Mutter zu viel Vertrauen in eine andere Frau hatte und die Katze eher für eine achtsame Frau steht. Das passt zum Misstrauen gegenüber Weiblichkeit, das in vielen ideologischen Diskursen dieser Zeit mitschwingt, da weibliche Attraktivität potenziell gefährlich und trügerisch werden kann.

In Zusammenhang mit der Mutterfigur muss auch der Sohn erwähnt werden. Obwohl es sich hier um keine weibliche Figur handelt, steht Erziehung in Zusammenhang mit der Frauenrolle der Entstehungszeit. Das Kind ist undankbar, verwöhnt und anspruchsvoll, da es fast alle Tanten ablehnt und hohe Erwartungen an die Mutter hat bzw. mit jedem Vorschlag der Mutter unzufrieden ist. Dies wird sprachlich durch die Ausrufezeichen am Ende der Zeilen und negativen Bemerkungen markiert. Das kann als Kritik an zweierlei Motiven gedeutet werden. Erstens könnte damit die Mutter als Erzieherin kritisiert werden, da ihre Erziehung gescheitert ist, weil sich ihr Kind so verhält. Zweitens könnte der Autor damit aber auch Kritik an einem verwöhnten Kind üben, da in der Ideologie der Zeit das Kind gehorsam und bescheiden sein sollte.

Grundsätzlich ist der Text in einem vierfüßigen Trochäus verfasst. Das Werk beginnt mit einem Kreuzreim und wechselt, sobald die neuen Tanten erscheinen, in Paarreime. Dies lässt den Text fast wie ein Lied wirken. Diese Struktur ist für Kinder leicht einprägsam. Jede Strophe folgt demselben Schema. Der sprachliche Fokus liegt auf der Stimme der Tiere. Die

Charakterisierung der Tiere ist eindimensional und plakativ. Jedes Tier steht für eine klare Eigenschaft, die durch Lautmalerei vermittelt wird. Es gibt auch keine komplexen Strukturen, die ein Kind überfordern könnten. Der Text verzichtet auf verschachtelte Sätze und nutzt stattdessen kurze Sätze. Die Sprache ist kindgerecht und realitätsnah, da Wörter aus der Lebenswelt der Kinder, vorkommen.

Das Werk wurde von Vladimir Lebedev illustriert. Die Illustrationen des Gedichts sind vorwiegend naturgetreu gestaltet, da die Tiere so gezeichnet sind, wie sie in der Natur vorkommen. Es ist nicht klar ersichtlich, ob Redundanz oder Bilddominanz herrscht, da der Text und das Bild korrelieren, jedoch die Bilder fast die ganze Seite einnehmen, aber nicht mehr Informationen enthalten. Da der Kern der Geschichte allerdings nur mit den Bildern verständlich ist, handelt es sich eher um Bilddominanz. Bezogen auf die Geschlechter finden sich in den Illustrationen geschlechtsspezifischen Merkmale, da die Mutter mit einer Schürze und die Katze in einem Kleid gezeichnet ist. Das Kleid der Katze ist auch in der stereotypen Farbe Rot gezeichnet. Die anderen Tiere, die als Tanten fungieren, sind grammatikalisch weiblich, aber bildlich lässt sich dies nicht erkennen. Die Geschlechterstereotype und das offizielle Idealbild einer sowjetischen Frau spiegeln sich nur in der Muttermaus und der Katze wider.

Kornej Čukovskij, *Muchina svad'ba*, 1924

Das zweite Werk aus dieser Periode stellt das bekannte *Muchina svad'ba* oder auch *Muchina kokotucha* von Čukovskij aus dem Jahr 1924 dar. Im Gedicht geht es um eine Fliege, die Gäste auf einen Tee zu ihrem Geburtstag einlädt, währenddessen aber von einer Spinne entführt wird. Im Verlauf des Gedichts wird sie von einer Gelse gerettet, die sie auch später heiratet.

Die Hauptfigur ist klar weiblich, dies geht nicht nur aus den grammatikalischen femininen Endungen hervor, sondern auch aus den Illustrationen. Schon in der ersten Szene wird sie als Dame mit einem Rock und einem Tuch präsentiert. Sie wird auch immer elegant, fast modisch, mit Accessoires dargestellt. Zudem wird sie immer mit rötlichen Wangen gezeichnet. Auch der Titel deutet auf eine weibliche Figur hin. Im Hinblick auf die Frauenbilder der 1920er Jahre ist die Hauptfigur eine ambivalente Figur. Einerseits wird sie zu Beginn als emanzipiert und aktiv dargestellt, da sie selbst Geld findet und die Feier organisiert: „Пошла муха на базар и купила самовар: Приходите тараканы, Я вас чаем угощу!“ (Čukovskij 1924: 3). Andererseits wird sie in der Schlüsselszene zum Opfer und muss von einem männlichen Helden gerettet werden. Sie selbst kann sich nicht befreien bzw. wird von anderen abhängig: „Дорогие гости, помогите, Паука злодея зарубите! И кормила я вас, и поила я вас, не покиньте меня в мой

последний час.“ (Čukovskij 1924: 6). Das Gedicht folgt also der klassischen Struktur, in der die Frau vom Mann gerettet wird und dieser ihr Ehemann wird.

In den Entstehungsjahren sollte die ‚neue sowjetische Frau‘ mutig, produktiv und selbstständig sein, was auch die Hauptfigur zu Beginn ist. Doch das Ende zeigt, dass traditionelle Rollenbilder noch sehr präsent waren, da die Frau das Opfer und der Mann der Retter ist. *Muchina svad'ba* kombiniert somit moderne Selbstständigkeit mit traditionellen patriarchalen Motiven, da die Fliege unabhängig und aktiv eingeführt wird, aber immer passiver wird und in die traditionelle weibliche Rolle schlüpft. Dies spiegelt eine Zeit wider, in der Emanzipation oft durch ein klassisches Muster gebrochen wurde.

Interessant erscheint auch die Diskrepanz zwischen dem Bejubeln des Helden und der Fliege. Dem Helden wird eine ganze Seite gewidmet, in der er im Mittelpunkt steht und sogar bejubelt wird: „Слава, слава комару, победителю.“ (Čukovskij 1924: 11). In der Szene ist er von allen Insekten umgeben und sie haben alle sogar Lichter in den Händen, mit denen sie den Helden erhellen. Er steht auch sehr aufrecht da, mit dem Säbel im Boden. Im Gegensatz dazu wird die Fliege erst auf ihrer Hochzeit gefeiert, aber nicht wie der Held für ihre Taten, sondern für ihren Status als Braut bzw. noch eher als Braut des Retters. Die Szenen zeigen also, dass Männer oft durch ihre Handlungen angesehen werden, während Frauen oft erst durch ihren Ehemann einen bestimmten Status bekommen. Es könnte auch gesagt werden, dass früher nur ‚Braut sein‘ eine Art von Status verliehen hat. Generell kann gesagt werden, dass in der Hochzeitsszene die Inszenierung des weiblichen Körpers die Oberflächlichkeit, Eitelkeit und Äußerlichkeit betont. Die Hochzeit wird insgesamt als ein gesellschaftliches Spektakel dargestellt.

Erwähnenswert scheint auch die Spinne, denn diese verkörpert eine gefährliche, männliche Figur, die gewalttätig und zerstörerisch ist. Während des Geburtstages bricht wegen ihr plötzlich Gewalt aus, was mit der feierlichen und gemütlichen Atmosphäre des Geburtstages kontrastiert. Dies könnte als eine Metapher für die patriarchale Gewalt oder die Zerstörung von weiblicher Autonomie gelesen werden. Denn ab dem Punkt ist sie von anderen abhängig. Im Zusammenhang dazu steht die Reaktion der Gäste, denn diese bleibt rein emotional und nicht hilfsbereit. Somit schaut die Gemeinschaft zu bzw. flüchtet, ohne der Fliege zu helfen. Dies könnte wiederum für ein passives, hilfloses Umfeld stehen, das der Frau keinen Schutz bietet.

Das Gedicht kann auch aus verschiedenen Gründen als Kritik an der Bourgeoisie gelesen werden. Die Fliege inszeniert sich als eine elegante Dame und auch die Hochzeit wird als pompös und voller Vergnügen dargestellt. Auch die Fliege an sich wird mit Accessoires dargestellt, was an die oberflächliche, elitäre Klasse, die sich durch Äußerlichkeiten definiert,

erinnert. Des Weiteren wird die Fliege auch gleich mit ‚Позолоченное брюхо‘ (Čukovskij 1924: 3) beschrieben. Auch das Geschenk, welches ein Gast mitnimmt, wird mit Gold beschrieben: „А сапожки не простые — В них застёжки золотые.“ (Čukovskij 1924: 5). Die Stiefel werden auch als ‚nicht einfach‘ beschrieben, was, da sie ein Geschenk sind, darauf deuten könnte, dass die Fliege keine einfache Dame ist. Falls die Fliege als Symbolfigur für eine edle Dame steht, dann könnte es sich auch um eine satirische Gesellschaftskritik handeln, da Fliegen keine noblen Tiere sind. Sie sind Insekten, die für Schmutz stehen, also im genauen Kontrast zu der Figur stehen, die sich sowohl bildlich als auch sprachlich wie eine edle Dame verhält.

Des Weiteren erscheint es noch als notwendig, den Aspekt des Kollektivismus zu erwähnen. Die Fliege lädt viele Insekten zu sich nach Hause ein. Das Fest steht also symbolisch für das Kollektiv, da unterschiedliche Insekten, symbolisch für verschiedene Gesellschaftsmitglieder, zusammenkommen. Der positive Moment entsteht somit nicht nur durch die Einladung allein, sondern durch das Zusammenkommen aller Insekten. Somit steht nicht das Individuum im Mittelpunkt, sondern der gemeinsame Moment. Die Spinne steht im Zusammenhang mit dem Kollektivismus somit für eine zerstörerische, individualistische Kraft, die dem Ideal des sozialistischen Zusammenlebens widerspricht. Die Gelse tritt als Einzelheld auf, aber seine Taten helfen der ganzen Gemeinschaft, da die Tiere sich nicht mehr verstecken müssen. Durch die Gelse wird das Gleichgewicht wiederhergestellt und durch die Hochzeit ein neues Fest. Die Gelse wird nach der Rettung der Fliege von allen Anwesenden gefeiert. Des deutet darauf, dass das Kollektiv seine Helden ehrt und schätzt, aber nur wenn es für das Wohl aller ist.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist die biologische Naturordnung. Die Spinne tritt als Bedrohung auf und ist in der Geschichte ein Eindringling, der die fröhliche Atmosphäre zerstört. Die Gelse hingegen erscheint heldenhaft und moralisch gut, was interessant ist, da sie in der Natur eher lästig wirkt. Daher wird die Gelse im Gedicht zu einem positiven Helden umgedeutet. Das stellt die eigentliche Naturhierarchie auf den Kopf, weil die stärkere Spinne gegen die kleine, mutige Gelse verliert. Deshalb könnte argumentiert werden, dass es im Werk nicht um biologische Stärke geht, sondern um mutiges Handeln. Darüber hinaus kann dies als eine sozialistische Umwertung von Hierarchien interpretiert werden, da nicht der Stärkere zählt, sondern der mutigere und moralisch bessere Charakter.

Der Text ist vorwiegend im vierhebigen Trochäus verfasst, wodurch eine liedhafte Rhythmik entsteht, die für die Kinder einfach memorierbar ist. Die Reimordnung folgt größtenteils dem Paarreim. Es kommen lautmalerische Elemente, Wiederholungen und isolierte Verse vor. Dies

erzeugt eine bestimmte Dynamik. Besonders im Moment der Bedrohung durch die Spinne wird die metrische Regelmäßigkeit durch verkürzte oder isolierte Verse aufgebrochen. Durch solche Elemente wird die Spannung formal markiert. Sprachlich ist der Text durch parataktische Satzstrukturen, Subjektwiederholungen und Diminutivformen gekennzeichnet. Des Weiteren werden die Insekten stark typisiert und als Gut und Böse plakativ benannt, wodurch eine moralische Eindeutigkeit entsteht.

Die Bilder des Kindergedichts sind von Konašević gestaltet. Von den Illustrationen her ist äußerst interessant, dass die Fliege immer im Gesicht menschliche Züge hat, außer in der Schlüsselszene, in der sie in dem Spinnennetz liegt, wie eine tote Fliege aussieht und gar keinen menschlichen Zug hat. Sie wird ohne Augen und Mund dargestellt. Generell sind die Insekten anthropomorphisiert, da sie Kleidung tragen und wie Menschen agieren. Die farbliche Palette ist durchgehend rötlich bzw. braun und schwarz. Farblich werden also keine klassischen stereotypen männlichen und weiblichen Farben verwendet, eventuell nur die rote Farbe, falls diese nicht mit dem Sozialismus verknüpft ist. Dennoch könnte argumentiert werden, dass es eine geschlechterspezifische Darstellung gibt und zwar in der Größe der Insekten. Die weiblichen Insekten sind eher schmaler, kleiner und mit sanften Zügen dargestellt, während die männlichen Insekten oft größer, plumper oder bedrohlicher wirken. Der Held der Geschichte, die Gelse, ist interessanterweise oben im rechten Rand, herunterschauend, gezeichnet, was sie auf eine Weise sogar heldenhaft erscheinen lässt. Obwohl sehr viele Illustrationen den Text begleiten, handelt es sich hier um eine Textdominanz, da die Handlung an sich nicht nur anhand der Bilder erkennbar wäre und manche Illustrationen nur eine dekorative Funktion haben, wie beispielsweise ein Honigtopf. Von der syntaktischen Beziehung her handelt es sich um eine Koreferenz, da Text und Bild getrennt auf einer Seite erscheinen.

Vladimir Mazurkevič, *Ulita edet*, 1926

Das zweite Gedicht ist *Ulita edet* aus dem Jahr 1926. Das Gedicht vermittelt eine strikte Arbeitsethik, indem Trödeln als negativ und Pünktlichkeit als positiv dargestellt werden.

Die Hauptfigur des Gedichtes ist eine Schnecke, die eher negative Charaktereigenschaften aufweist. Zu diesen gehören Faulheit, Trägheit und schlechte Zeiteinteilung. Die arbeitenden Tiere stehen symbolisch für verschiedene Arbeitstypen. Zu diesen gehören die Maus und der Käfer als fleißige, aber erschöpfte Arbeiter. Die Bienen stehen für Teamarbeit und die Giraffe für Effizienz und Schnelligkeit. Die Botschaft des Kindergedichtes ist, dass die arbeitenden Tiere in der Gesellschaft belohnt werden, während der langsame Einzelgänger bestraft wird.

Die Schnecke ist klar weiblich codiert, nicht nur wegen der femininen Endung -a, sondern auch weil sie mit „mamaša“ (Mazurkevič 1926: 6) angesprochen wird. Somit ist auch in diesem Kindergedicht die Mutterrolle präsent. Durch bestimmte Handlungen wie das langsame Begeben zum Bahnhof oder das Frühstück, obwohl der Zug bald wegfährt, wird der Schnecke Trägheit, Bequemlichkeit und Unproduktivität zugewiesen. Dadurch ist sie eine eindeutige Gegenfigur zu der mobilisierten und arbeitenden sowjetischen Idealfrau. Bei der Frühstücksszene wird indirekt angesprochen, dass ihre Tochter eher dem Ideal entspricht, da sie der Mutter sagt, dass sie sich beeilen soll. Dies vermittelt das Bild einer energischen und vernünftigen Tochter, da sie die Konsequenzen kennt, wenn sie sich nicht beeilen würde. Möglicherweise sollen anhand dieser Stelle das Generationsverhältnis und Veränderungen der ‚jungen‘ Generation und somit der ‚neuen‘ Frau und den vorigen Generationen abgebildet werden. Während die ‚junge‘ Generation zukunftsorientiert und pragmatisch denkt, handelt die ‚alte‘ Generation passiv und ist konservativ. Die Tochter könnte somit als die ‚neue‘ Frauengeneration gelesen werden, die pragmatisch, zielorientiert und zukunftsgewandt denkt.

Die Schnecke könnte aber auch als Allegorie für eine bourgeoise Frauenfigur dienen, da ihr Verhalten wie vorher erwähnt sich durch Passivität und Selbstzufriedenheit auszeichnet. Dies könnte ein ironisches Abbild der bürgerlichen Frau, auf die der gesellschaftliche Wandel keinen Einfluss hat, sein. Des Weiteren steht für sie der Genuss im Vordergrund, was auf eine dekadente, selbstzentrierte Figur, die sich auf ihren Status verlässt, erinnert. Damit steht sie also in einem deutlichen Gegensatz zur fleißigen Tiergesellschaft, d. h. zum Ideal der sozialistischen Gesellschaft, die sich durch Disziplin, Produktivität und Kollektivdenken auszeichnet.

Die sprachliche Gestaltung des Gedichts fungiert als direktes Abbild des Inhalts. Die hektischen Szenen am Bahnhof sind im Anapäst verfasst. Sobald die Schnecke im Zentrum steht, bricht das Metrum. Hier verdeutlichen langsamere Versmaße die Trägheit der Schnecke. Das Kind muss somit die Langsamkeit nicht verstehen, es kann sie im Taktwechsel des Vorlesens physisch hören. Der Großteil des Gedichts ist in einem Kreuzreim verfasst. Es kommen aber auch Paarreime und kurze Verse vor, die die plakative Zuspitzung und Moral am Ende betonen. Durch die Mischung der Reime bleibt die Aufmerksamkeit beim Zuhören erhalten. Grundsätzlich ist der Text kindgerecht gestaltet, da er keine verschachtelten Sätze benutzt und kein komplexes Wissen erfordert.

Das Werk wurde von Eduard Krimmer künstlerisch gestaltet. Zur Bild-Text-Beziehung kann gesagt werden, dass es sich hier um eine Redundanz handelt, da das Bild lediglich die Handlung des Textes abbildet. Es fügt den Leser*innen keine neuen Informationen zu. Die Illustrationen

und der Text erscheinen ebenso auf derselben Seite, was also syntaktisch die Koreferenz andeutet. Die Illustrationen sind in einer einfachen Form, fast schon wie Karikaturen gezeichnet. Die verschiedenen Tiere sind mit klaren Merkmalen dargestellt, was eine humorvolle Wirkung erzeugt. Des Weiteren weisen fast alle Tiere eine menschliche Haltung auf, insbesondere in der Kutsche sitzende Tiere schauen fast wie Menschen aus. Die Farbpalette ist durch Pastelltöne gekennzeichnet, aber grell zugleich. Die Bilder sind in viele Erdtönen, zarten Rosa- oder Blautönen und Grün gezeichnet. Die Schnecke ist in Rosa, also in einer stereotypischen Farbe für das weibliche Geschlecht, illustriert. Ansonsten wurden die Tiere nicht in naturgetreuen Farben gezeichnet, was wieder auf ein eher humorvolles Gedicht mit einer klaren Botschaft deutet. Würde es sich um ein lehrendes Gedicht handeln, wäre die Farbverwendung anders. Es kann behauptet werden, dass die Farbgebung sogar die Botschaft auf eine Art und Weise verstärkt, da die Schnecke eher in Rosatönen und beige gezeichnet also eher pastellig, während alle anderen in Bewegung gesetzten Tiere eher grell und bunt dargestellt werden.

Nikolaj Agnivcec, *Myši v cirke*, 1928

Als nächster Text wird das Gedicht *Myši v cirke* von Nikolaj Agnivcev aus dem Jahr 1928 verwendet. Im Gedicht geht es um eine arbeitende Mäusefamilie und eine Situation am Bahnhof.

Der Text könnte die neue und mobile Arbeiterklasse, die durch die Industrialisierung immer in Bewegung bleibt, widerspiegeln. Gleich am Anfang des Textes wird ein Unterschied zwischen Arm und Reich gemacht, indem die armen Mäuse nur Löcher in Böden machen und die reichen Mäuse in Zirkussen arbeiten und sich bewegen können. Auch durch das Ausrufezeichen am Ende der Zeile, in der beschrieben wird, dass die besseren im Zirkus arbeiten, könnte Freude widerspiegelt werden. Zudem wird gleich am Anfang bildlich ein Unterschied sichtbar, indem die einfache Maus unbekleidet und in einem dunklen Loch ist, während die arbeitenden Mäuse sehr bunt dargestellt werden. Eine Farbpalette, die sich durch den Text durchzieht, sind die Farben rot, grün und schwarz.

Des Weiteren sieht man zu Beginn die klassische Familie, die Mutter, das Kind im Kinderwagen und den Vater. Interessant hierbei ist, dass auch die männliche Figur ein rotes Sakko angezogen hat. Möglicherweise hat sich der Künstler dafür entschieden, damit die Farbpalette aufrecht erhalten bleibt, jedoch wird diese Farbe üblicherweise mit den Adeligen konnotiert. Dies kann auf eine Kritik hinweisen, da König*innen, Prinzess*innen in der Zeitperiode kritisiert worden sind. Mit der Darstellung der Hauptcharaktere als Mäuse wurde die Zensur umgangen. Die

Mutter-Maus hat typischerweise ein Tuch um den Kopf, das rot ist und einen Rock, der auch auf die weibliche Rolle verweist. Dieser ist auch mit Blumen bedeckt und wird deshalb sehr weiblich dargestellt, die bildliche Darstellung der Mutter und die Verstärkung bestimmter Frauenrollen stehen daher in Zusammenhang. Gleich am Anfang wird in diesem Text insbesondere durch die Bilder die Botschaft gezeigt, dass die armen Mäuse im Dunklen und somit etwas Negativem sind und die mobile Arbeiterfamilie sehr bunt und hell also eher positiv dargestellt werden.

Erwähnenswert erscheint auch die Rolle des Schaffners in dem Gedicht. Die Schaffner waren nämlich ein Teil des Apparats, der die Mobilität der Arbeiterklasse und somit die Verbreitung von kommunistischen Ideen unterstützte. In der sowjetischen Propaganda wurden Schaffner auch oft als ‚neue Helden‘ idealisiert. Auch im Gedicht sticht eben der Schaffner heraus. Er wird im Gegensatz zu den anderen Mäusen größer dargestellt und insbesondere auffällig sind die Stiefel, die er trägt. Er ist die einzige Figur, die überhaupt irgendwelche Schuhe angezogen hat. Durch die Stiefel wird insbesondere dieser Figur eine Überlegenheit gegenüber den Mäusen zugeschrieben. Die Tatsache, dass er als Einziger Schuhe trägt, könnte für Macht und Privilegien stehen und somit eine subtile Kritik an der angeblichen Gleichheit des Sozialismus sein.

Im Zusammenhang mit dem Schaffner sollte auch noch auf die Verwendung des abwertenden Begriffes ‚nesoznatel’naja‘ (Agnivcev 1928: 5) eingegangen werden. Der Schaffner jagt nämlich die Maus, die unwissend ist, weg. In der offiziellen sowjetischen Terminologie deutete der Begriff auf eine Person, die nicht das sozialistische Bewusstsein hat und die nicht im Sinne der Partei denkt oder handelt. Die Maus kann weiblich gelesen werden, da die feminine Endung -aja als Adjektiv vorhanden ist und Maus im Russischen feminin ist. Somit könnte die Passage eine Kritik an den Frauen, die sich nicht systemkonform verhalten, sein. Das Wegjagen dieser Maus könnte vom System abweichende Handlungen der damaligen Gesellschaft widerspiegeln. Es könnte sogar behauptet werden, dass die Textpassage eine klare Allegorie für die sozialistische Gesellschaftsordnung zeigt. Nämlich werden konforme Figuren, wie der Schaffner durch bestimmte Bilder hervorgehoben und eher nicht in die Gesellschaftsordnung passende Figuren werden als gefährlich dargestellt bzw. nicht als Teil des Kollektivs, da sie nicht in den Zug dürfen.

Die einzige Figur, die neben dem Schaffner mit Sichel und Hammer abgebildet ist, ist noch der Schmierer. Dieser ist ein typischer Vertreter der Arbeiterklasse. Da der Schmierer eine einfache, aber wichtige Arbeitskraft war, wurden genau diese Leute als Träger der Revolution gefeiert.

Vielleicht ist somit dies der Grund, warum diese Figur als einzige neben dem Schaffner die Staatssymbolik trägt.

Ein weiterer Begriff, der absichtlich gewählt scheint, ist der ‚graždanka-myš‘ (Agnivcev 1928: 5). Der Schaffner spricht hier absichtlich die Maus mit ‚graždanka‘ (Agnivcev 1928: 5) an. Die erste Maus, die auf der Zeichnung erscheint, ist weiblich, deshalb muss angenommen werden, dass dieser Begriff absichtlich benutzt worden ist. Diese Bezeichnung kommt auch vor der ‚nesoznatel'naja‘ (Agnivcev 1928: 5) Maus vor. Dies könnte heißen, dass solche Mäuse vielleicht nicht aktiv ideologisch, aber dennoch gesellschaftlich integriert sind, was andere Mäuse nicht sind und die graždanka (Agnivcev 1928: 5) in der Hierarchie über Mäuse, die nicht in den Zug dürfen, stellt. Dies würde auch die damalige Gesellschaft widerspiegeln und auch die Hierarchie unter den Frauen zeigen.

Das Gedicht ist überwiegend im Trochäus geschrieben. Dieser Rhythmus wirkt somit schnell und energisch so wie ein fahrender Zug wie im Gedicht. Es gibt auch kurze Zeilen und Einschübe, die die hektische Bahnhofsatmosphäre darstellen. Das Reimschema sind meistens Paar- oder Kreuzreime. Diese sind oft lautmalerisch und einfach. Gegen Ende ist das wichtigste Element die Lautmalerei, da der Text dadurch akustisch und lebendig wird. Beim Vorlesen hören die Kinder das Geräusch der Lokomotive. Die Handlung wird somit für die Kinder plakativ vermittelt.

Der Illustrator dieses Werkes ist Vladislav Tvardovskij. Interessant erscheint, dass der Familienvater die einzige männliche Maus ist, die in stereotypen weiblichen Farben gezeichnet wurde und eben auch die Farbe der Kleidung und Kleidungsart stereotyp weiblich ist. Alle anderen abgebildeten männlichen Figuren sind oft mit Hüten und einem Stock abgebildet. Die weiblichen Figuren erkennt man auch daran, dass sie oft eine Schürze angezogen haben, was die herrschenden Geschlechterrollen verstärkt und nicht bricht. Das Gedicht zeigt jedoch eine Diskrepanz in dem dargestellten Bild der weiblichen Figuren und dem Titel. Obwohl es um die Arbeiterklasse geht, was auch dort in der Entstehungszeit das Frauenideal war, werden die weiblichen Figuren dennoch als Mütter und Hausfrauen abgebildet, was einen Gegensatz darstellt. Zu der Text-Bild-Beziehung kann noch hinzugefügt werden, dass die Bilder hier redundant sind. Sie bilden die Handlung genau ab und fügen somit nicht mehr Informationen hinzu. Beim Teil, in dem verschiedene Berufe beschrieben werden, nehmen die Bilder mehr Platz als der Text ein, was die Wichtigkeit des einzelnen Berufes vermittelt. Da Bild und Text in einem Rahmen erscheinen, handelt es sich hier syntaktisch um eine Koreferenz.

Generell kann gesagt werden, dass das Gedicht hauptsächlich Arbeit und Industrialisierung hervorhebt. In den ersten drei Versen geht es noch um die Mäuse am Bahnhof, aber dann wird in jedem Vers ein Beruf wie zum Beispiel der Lokführer und der Schmierer, hervorgehoben und beschrieben. Der Zug kann auch als Symbolik für die Industrialisierung stehen, aber im Zusammenhang mit den gewählten Arbeitsplätzen vielleicht auch als ein Symbol für die Gemeinschaft. Denn der Zug kann nur funktionieren, wenn alle die Arbeit richtig machen. Und die Arbeitermäuse dürfen dann in den Zug und sind ein Teil der Gesellschaft, während andere von der Gesellschaft ausgeschlossen werden.

Saša Čerňyj, *Martyška*, 1928

Ein weiterer Text, der behandelt werden soll, ist *Martyška* und *Chruška* von Saša Čerňyj aus dem Jahr 1928.

Im ersten Text geht es um einen Affen, der traurig ist, weil er sich nach Heimat, Familie und Gemeinschaft sehnt. Das Nomen *Martyška* ist feminin und deshalb wird angenommen, dass es sich um eine Frau handelt. Des Weiteren sind die vorher angeführten Themen eher weiblich konnotiert. Darüber hinaus ist das Äffchen eher in Rosa- und Lilatönen gezeichnet. Die Sprechart des Äffchens ist ebenso eher stereotyp weiblich, da es in einer traurigen, sanften und emotionalen Weise spricht.

Das Äffchen kann eine Allegorie für Frauen sein, da in den 1920er Jahren die Frau ‚befreit‘ werden sollte und Zugang zur Bildung, Beruf, politischer Teilhabe haben wollte. Gleichzeitig waren Frauen aber ein Teil eines Systems, das starke Kontrolle über sie ausübte. Das Äffchen wird im Text objektiviert und infantilisiert, wie auch Frauen nur Objekte in der ‚neuen‘ Politik waren und nicht handelnde Subjekte. Der Käfig, in dem sich das Äffchen befindet, könnte für die Begrenzungen stehen, die auch Frauen in der damaligen Sowjetunion hatten. Obwohl es eine proklamierte Emanzipation gab, waren viele Frauen weiterhin zur Arbeit, Mutterschaft und Loyalität gegenüber der Partei verpflichtet.

Der Junge im Gedicht scheint mitfühlend, er bringt dem Äffchen Karotten, aber trotzdem entscheidet er im Endeffekt über das Schicksal des Äffchens. Das ist typisch für die Zeit, denn der Staat war oft männlich kodiert und entschied, was für die Frau gut war. Möglicherweise soll der Junge/Sprecher wie der Staat als ein Held erscheinen. Denn er verspricht dem Äffchen, dass er es irgendwann freikaufte. Bis dahin darf das Äffchen weiter von Afrika träumen, d. h., dass sie träumen darf, aber die Handlungsmacht bleibt ihr trotzdem verwehrt. Der Junge bleibt schlussendlich derjenige, der über das Schicksal des Affen entscheidet.

Im Text kommen auch in einem Vers andere sowjetische Bürger*innen vor, die das Äffchen betrachten. Jedoch schlagen sie das Äffchen auch mit Stöcken und schreien es an. Dies könnte vielleicht symbolisch für die Härte der sowjetischen Gesellschaft stehen.

Das Gedicht ist überwiegend im Anapäst verfasst. Der Autor nutzt durchgehend den Kreuzreim. Das Gedicht ist als ein Dialog aufgebaut. Am Anfang des Gedichts fragt der Sprecher nach, warum das Äffchen traurig ist, dieses beschreibt in den nächsten Strophen seine Heimat und die Gefangenschaft und am Ende des Gedichts tröstet der Junge das Äffchen. Sprachlich benutzt der Autor viele Gegensätze. Die Heimat, also Afrika, wird mit den Wörtern sonnig, warm, Freiheit, Freunde und Familie beschrieben, während der Käfig mit Schmutz, Kälte und Trauer beschrieben wird. Dies betont sprachlich die Sehnsucht nach der Heimat und steht mit etwas Positivem im Zusammenhang. Das Leid des Affen wird durch Verkleinerungsformen sprachlich markiert und erzeugt beim Zielpublikum eine traurige Stimmung. Der Autor nutzt auch hauptsächlich Hauptsätze und somit erscheint die Sprache des Gedichts als kindgerecht.

Wenn die Zeichnungen betrachtet werden, dann wird klar, dass durch die Bilder allein die Hauptbotschaft des Textes nicht vermittelt werden kann. Deshalb sind hier die Illustrationen ebenso redundant. Obwohl der Text eher emotionaler und trauriger ist, verwendet der Künstler helle und grelle Farben. Die Illustrationen schauen schon fast abstrakt aus. Die Zeichnungen wurden von Boris Krjukov gezeichnet.

Saša Černyj, *Chrjuška*, 1928

Im zweiten Text von Černyj *Chrjuška* geht es um Chavron'ja Petrovna, ein Schwein, das über Appetitlosigkeit klagt, nachdem es erzählt, wie viel es gefressen hat. Das Gedicht soll als Kritik an überkommenen bzw. bürgerlichen Frauenbildern dienen.

In diesem Falle erscheint auch der Titel des Textes im Zusammenhang mit weiblichen Rollenbildern wichtig. ‚Chrjuška‘ kann nämlich von dem Verb chrjuka't (grunzen) kommen oder als Verkleinerung bzw. Kosename mit der Endung -ška dienen. Im Kontext des Gedichts wird also dieser Kosename ironisch gebrochen. Die Hauptfigur wird im Text nämlich als dick und jammernd beschrieben, was das genaue Gegenteil eines ‚süßen Schweinchens‘ ist. Diese sprachliche Diskrepanz zwischen höflicher Anrede und abstoßender Beschreibung erzeugt bei den Leser*innen eine groteske Wirkung, da sowohl das Schwein als auch im übertragenen Sinne ein bestimmtes weibliches Rollenbild der 1920er Jahre satirisch überzeichnet wird.

Die Figur Chavron'ja Petrovna (Frau Schwein) ist weiblich, mit voller Namensnennung und einem Patronym. Der Sprecher verwendet auch die Höflichkeitsform, deshalb wird

angenommen, dass es sich um eine bürgerliche Frau handelt. Durch ihre Passivität und Wehleidigkeit werden ihr auch Eigenschaften einer bürgerlichen Dame zugeordnet. Sie beklagt sich und jammert über ihre Appetitlosigkeit. Auch das Klagen, Jammern und Appetitlosigkeit wird generell oft im Zusammenhang mit Frauen gesehen. Die Figur setzt sich auch in eine Art Opferrolle, weil sie vom Arzt gerettet werden will und ist somit auch unselbstständig. Dies sind weitere Eigenschaften, die in der Entstehungszeit einer Frau zugeordnet wurden. Es ist auch deutlich, dass sie von einem Mann (Arzt) gerettet werden muss. Da die Figur so viel zum Essen hat, ist sie offensichtlich überversorgt, sieht sich selbst aber als ein krankes Opfer. Daher könnte argumentiert werden, dass die satirische Zielscheibe des Autors eben eine bürgerliche Frauenfigur ist, die sich um sich selbst dreht, von Wohlstand korrumpt ist und dabei die Realität ausblendet. Es wird ersichtlich, dass die Hauptfigur das Gegenteil des propagierten Frauenbildes der 1920er Jahre ist.

Auf der Sprachebene ist der Name der Figur ebenso sehr interessant, da Chavron'ja ein Spitzname für ein weibliches Schwein ist, aber auch als Borstenvieh übersetzt werden kann und Petrovna ein typisches weibliches Patronym ist. Gemeinsam klingt der Name sehr spöttisch bürgerlich. Es wird eine ironische Höflichkeit für eine unedle Figur verwendet, was auf eine Diskrepanz zwischen bürgerlicher Form und animalischer Natur deuten kann.

Darüber hinaus sind die Symptome, also die Atemnot und Blutarmut, welche das Schwein aufweist, klassische Diagnosen für ‚nervöse‘ Frauenfiguren in der Literatur. Auch das Jammern und Klagen könnte für eine ‚hysterische‘ Dame stehen.

Erwähnenswert erscheint auch die Überweisung an einen ausländischen Arzt. Auch die Behandlung durch eine andere Figur und die mangelnde eigene Handlungsfähigkeit ist eine Kritik an der bourgeoisen Welt. Der Name Van-der-Flit sticht im Gedicht hervor, da dieser Name eben ‚ausländisch‘ klingt. Möglicherweise übernahm der Autor den Namen Van-der-Flit von der russischen Adels- und Kaufmannsfamilie niederländischer Herkunft. Der Autor parodiert damit die untergangene zaristische Oberschicht. Der Name umgeht die Zensur, da er oberflächlich nur ‚ausländisch‘ oder fremd wirkt, transportiert aber für die zeitgenössische Leserschaft eine scharfe Dekonstruktion der Klassenunterschiede und den Niedergang alter Eliten. Der wohlgeborene Arzt muss nämlich ein unreines Tier (Schwein) untersuchen. Das zeigt auf eine Demütigung des alten Systems.

Der Autor nutzt in diesem Text ein freies Versmaß, da die Anzahl an betonten und unbetonten Silben stark variiert. Des Weiteren verwendet das Gedicht vorwiegend Paarreime. Das ist die plakativste Form der Reimbindung und erhöht die Vorhersehbarkeit. Das Gedicht ist damit für

Kinder leicht memorierbar. Besonders interessant ist der Reim „zdorov'e“ (Čěrnj 1928: 7) auf „malokrov'e“ (Čěrnj 1928: 7), da dies linguistisch gesehen eine Ironie ist. Das Wort Blutarmut bei einer Sau, die so viel gefressen hat, wirkt durch den Reim klanglich legitimiert, aber inhaltlich absurd. Das Schmatzen wird durch die Zischlaute und dunklen Vokale untermauert. Es fällt auch auf, dass die mittleren Strophen fast nur aus Aufzählungen bestehen. Möglicherweise dient die Sprache hier dazu, die Masse und das Volumen des Fressens sprachlich zu visualisieren. Die Sprache ist sehr kindgerecht, da es keine komplexe Handlungslogik und verschachtelten Sätze gibt.

Die Bilder sind ebenso von Krjukov gezeichnet. Im Gegensatz zum ersten Gedicht wäre ohne den Text nicht klar, um was es genau geht. Somit wird bezogen auf die Bild-Text-Beziehung hier von einer Textdominanz gesprochen. Die Farben sind so wie der vorige Text rosa, blau und braun. Es kommen nur zwei Bilder vor und zwar das Erste, welches das Schwein von hinten zeigt und das Zweite, welches das Schwein von vorne zeigt. Das Schwein ist am ersten Bild in einem pinkfarbenen Tuch mit einem Blumenmuster gekleidet, was auch typisch weiblich ist und die Rollenbilder begünstigt. Das zweite Bild zeigt nur ein unzufriedenes Gesicht des Schweins. Nur daran kann erkannt werden, dass es dem Schwein nicht gut geht.

Elena Il'ina, Soroka-vorona, 1929

Der nächste Text, der für diese Zeitperiode relevant ist, ist *Soroka-vorona* aus dem Jahr 1929. Im Text erzählt eine Großmutter ihrer Enkelin eine Geschichte über eine Elster, die fünf hungrige Küken hat. Die Elster sucht Fressen, um ihre Küken zu füttern. Die Küken helfen bei der Arbeit. Wer fleißig ist, bekommt Brei zum Essen. Das kleinste Küken, das nicht geholfen hat, bekommt nichts. Der Text hat also eine klare moralische Botschaft für Kinder und zwar, dass durch Arbeit, Belohnung kommt. Generell kann gesagt werden, dass der Text ideologisch aufgeladen ist, da Arbeitsethik und kollektive Leistung die Hauptbotschaft sind.

Die Hauptfigur, die mütterliche Elster, kümmert sich um ihre Kinder, indem sie zum Markt fliegt, arbeitet und für alle sorgt, aber nur wenn sie ihre Aufgaben befolgen. Dies widerspiegelt klar und deutlich das Frauenbild der 1920er Jahre, insbesondere das der Mutter. Die Elster zeichnet sich nämlich durch aktive und nicht passive Handlungen und Gerechtigkeit aus, ist leistungsorientiert und erziehend. Des Weiteren sind ihre Handlungen nicht sentimental, sondern rational und fordernd. Dies war die ideale Mutter in dem Entstehungskontext. Darüber hinaus hat sie auch fünf Kinder und es war, wie im Theorieteil erwähnt, immer noch die Berufung der Frau, viele Kinder zu haben.

Es könnte auch gesagt werden, dass in einer gewissen Art und Weise die Elster dem Bild der Arbeiterin entspricht. Sie muss nämlich Futter besorgen und das tut sie auch. Die Hausarbeit bzw. das Großziehen der Kinder wurde nicht als Arbeit gesehen, dennoch arbeitet die Mutter. Im weiteren Sinne könnte sogar argumentiert werden, dass die Doppelbelastung der Frauen in der Zeit anhand der Elster klar sichtbar ist. Einerseits muss sie Mutter sein und sich um ihre Kinder kümmern, andererseits arbeitet sie, um die Versorgung für ihre Kinder zu garantieren.

Erwähnenswert erscheinen auch die Küken. Möglicherweise sind es viele, nicht nur damit sichtbar wird, dass eine Mutter viele Kinder haben muss, sondern damit gesehen wird, dass jede*r zur Gemeinschaft beitragen sollte, um auch ein Teil der Gemeinschaft zu sein. Möglicherweise soll sogar anhand der Küken ein Mikrokosmos des Kollektivs der UdSSR gezeigt werden. Die fünf Küken haben nämlich unterschiedliche Aufgaben, beispielsweise das Beet jäten und das Holz hacken. Das fünfte Küken macht nichts und bekommt somit nichts zum Essen. Die Botschaft des Textes ist also eindeutig: Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.

Von den sprachlichen Besonderheiten, die auf eine weibliche Rolle hinweisen, passt die Marktszene sehr gut. Die Elster spricht hier nämlich wie eine Marktfrau mit kurzen wiederholenden Ausrufen: „Krup! Krup! ... Rub! Rub!“ (Il'ina 1929: 5). Des Weiteren ist die Marktszene auch ein Verweis auf das urbane Arbeitsleben. Die meisten Menschen in der Szene arbeiten oder kaufen etwas ein. Auch die Industrialisierung wird subtil angedeutet, indem im Hintergrund eine Zeichnung der Fabriken sichtbar ist.

Generell kann gesagt werden, dass der Text die ‚neue sowjetische Frau‘ abbilden soll, da die Elster nämlich die Rolle der Mutter, Arbeiterin und Erzieherin vereint. Passend zum Bild der 1920er Jahre ist sie aktiv und fürsorglich, aber auch streng und gerecht mit ihren Kindern.

Zum Bild der Arbeiterin muss aber noch eine interessante Sache erwähnt werden. Sie arbeitet, indem sie Aufgaben verteilt und ist somit eher passiv und ist also eher für die Verwaltung der Aufgaben zuständig. Die ‚Produktionsarbeit‘ wird somit von den Kindern verrichtet, die anhand der grammatikalischen Vergangenheitsform und der Form ‚étot‘ männlich konnotiert sind. Somit wird ein gewisses Arbeitsethos vermittelt, aber nicht so stark durch die Mutter, sondern durch die männlichen Kinder. Das deutet im weiteren Sinne wiederum darauf hin, dass immer noch vorwiegend das Bild vermittelt werden soll, dass der Mann für die Arbeit zuständig ist. Möglicherweise soll die Mutter auch eher eine pädagogische Funktion übernehmen mit der Bestrafung und Belohnung. Dies ist sprachlich auch am Ende interessant, da ‚ščelčok‘ (Il'ina 1929: 10) sehr sanft klingt, aber die Zeile klar autoritär sein soll.

Die Doppelbelastung bzw. Dualität in der Fürsorge vs. Strafe oder Wärme vs. Strenge kann sich auch in der Farbpalette der Zeichnungen der Elster widerspiegeln. Diese werden nämlich schwarz-weiß gezeichnet. Die Farbe rot kommt durchgehend vor, ist jedoch nie im Fokus. Beispielsweise die Bäume oder eher unwichtigen Sachen für die Handlungen werden rot gezeichnet. Dies ist äußerst interessant, da rot oft eine ideologisch aufgeladene Farbe in dem Sozialismus war und hier hingegen die ‚unwichtigen‘ Sachen rot gezeichnet werden. Die Elster wird als Hauptfigur aktiv, großflächig und oft mit ausgebreiteten Flügeln dargestellt, was ihr fast schon eine anthropomorphe Haltung gibt. Die Küken wirken auf den Illustrationen durcheinander, was zum Bild passt, dass Kinder durch Strenge und Arbeit erzogen und angeleitet werden müssen.

Das Gedicht ist formal zweigeteilt, was das Erlernen und Verstehen des Textes für ein Kind erleichtert. Der Rhythmus ist meist zweisilbig mit Betonung auf der ersten Silbe. Das Gedicht ist in einer Mischung aus Paarreimen und Kreuzreimen geschrieben. Zu Beginn und Ende finden sich Kreuzreime, während die mittleren Strophen in Paarreimen geschrieben sind. Möglicherweise soll dadurch die moralische Botschaft plakativ hervorgehoben werden. Die Verwendung der Kreuzreime zu Beginn und Ende zeigt ebenso auf eine Abgeschlossenheit. Im Teil mit den Kindern werden grammatikalischen Parallelismen verwendet, da sich die Satzstruktur in den Zeilen wiederholt. Es gibt auch einsilbige und lautmalerische Wörter, die das Gedicht kindgerecht machen.

Pëtr Paškevič gestaltete die Illustrationen zum Text. Bildlich soll noch einmal auf die Marktszene eingegangen werden. Wenn angenommen wird, dass im Text mit ‚Rub! Rub!‘ (Il’ina 1929: 5) eine Abkürzung für Rubel zu finden ist, dann zeigt die Illustration etwas deutlich anderes. In der Szene wird nämlich angedeutet, dass die Elster das Essen gestohlen hat und nicht dafür bezahlt hat. Auf der fünften Illustration ist deutlich sichtbar, dass sie sich auf das Pferd setzt, welches wegläuft und die Menschen in der Umgebung zeigen mit den Fingern auf sie und im Hintergrund wirken sie empört. Es scheint auch, dass der Dame die gekauften Eier im Schock aus dem Korb gefallen sind, da das Pferd an ihr vorbeiläuft. Auf die Betrachter*innen wirkt es, als ob die Elster etwas gestohlen oder betrogen hat, obwohl der Text sagt, dass sie dafür gezahlt hat. Diese Diskrepanz zwischen dem Text, indem die Elster als eine fleißige und gute Mutter und dem Bild, in dem sie als Tricksterin oder Diebin dargestellt wird, erscheint äußerst interessant. Das Stehlen und Betrügen würde mit dem herkömmlichen Bild der Elster zusammenpassen. Diese gilt in Texten oft als listig, manchmal sogar als Diebin bzw. Betrügerin. Im Falle dieses Textes kann zum ersten Mal also gemeint werden, dass die Kernbotschaft nur durch Bilder vermittelt werden kann, aber die Marktszene ohne den Text

fälsch interpretiert werden könnte. Es könnte nämlich automatisch angenommen werden, dass die Elster alles gestohlen hat. Deshalb könnte an dieser Stelle von einer Diskrepanz gesprochen werden, da diese Stelle etwas Anderes abbildet als der Text. Dennoch ist ansonsten in Bezug auf die Bild-Text-Beziehung von einer Redundanz zu sprechen, da die Bilder die genaue Handlung darstellen. Es ist unklar, ob die Zeichnung als Gender-Kritik an der ‚neuen sowjetischen Frau‘ verstanden werden soll oder die Diskrepanz zwischen Fleiß und gesellschaftlicher Reaktion darstellen soll, da Frauen alles tun, aber trotzdem kritisch beäugt werden.

8.1.2 Werke ab 1929 bis 1934

Boris Pasternak, *Zverinec*, 1929

Der nächste Text ist *Zverinec* von Boris Pasternak aus dem Jahr 1929. Im Gedicht wird auf eine kindliche Art und Weise ein Tiergarten mit den Tieren beschrieben. Dadurch, dass jedes Tier eine eigene Strophe hat, entsteht bei der*dem Leser*in auch das Gefühl einen literarischen Rundgang durch den Zoo zu machen. Dieses Gedicht könnte jedoch von der Stilistik und dem Wortschatz her im Gegensatz zu anderen für ältere Kinder angedacht sein.

Bevor auf die weiblichen Tiere und deren Eigenschaften eingegangen werden soll, kann der Tiergarten als eine Metapher für Gefangenschaft oder eine Kritik an Tiergärten ausgelegt werden. Bei sehr vielen Tieren wird nämlich oft betont, dass sie nach hinten und vorne und im Kreis gehen und sogar ihre Käfige ausmessen: „взад и вперед, взад и вперед“ (Pasternak 1929: 5). Oft kommt dies sogar bei Tieren vor, die in der Tierhierarchie eher oben angesiedelt sind. Ein Argument, dass es sich um eine Metapher für Gefangenschaft handeln könnte, kommt bei der Beschreibung vom Krokodil vor. Hier wird sogar das Wort ‚Schicksal‘ verwendet: „Такой судьбе и сам не рад, несовершеннолетний гад.“ (Pasternak 1929: 12).

Es gibt einige weiblich codierte Tiere, wie beispielsweise die Wölfin, die Füchsin, das Lama, die Löwin oder die Äffin. Die anderen weiblichen Tiere kommen nur im Rahmen einer Familie vor. Die Füchsin handelt im Gedicht vorsichtig und prüfend, was typisch für die weibliche List sein könnte: „Пред тем как гадить, покосится и пол обнюхает лисица“ (Pasternak 1929: 4). Die Darstellung der Füchsin wirkt eher ambivalent, da sie durch das Wort „гадит“ (Pasternak 1929: 4) fast lustig beschrieben wird, aber andererseits zeigt sie eben auch Bedacht. Dies könnte also eine satirische Spiegelung einer passiven oder einer durch Instinkt geleiteten Frau sein. Die Wölfin wird interessanterweise durch ihre Kinder beschrieben. Dies könnte auch die Frauen in der Gesellschaft widerspiegeln, die sich durch ihre Rolle als Mutter identifizieren oder durch die Rolle identifiziert werden. Die Wölfin ist nämlich gereizt, wenn man das Aussehen ihrer

Kinder verspottet. Gleichzeitig könnte es aber auch eine Kritik an Frauen sein, die gegenüber Spott sehr verletzlich und empfindlich sind. Die Löwin wird als rastlos, nervös und eingesperrt bezeichnet. Dies könnte metaphorisch für eine Frau stehen, die sich aktiv verhält, da sie hin- und hergeht, aber ihre Handlungen kein Ziel haben. Möglicherweise soll dies ein Kommentar zur sowjetischen Gesellschaft sein, wo aktiv sein nicht gleich mit Freiheit gleichgesetzt werden konnte. Das Lama ist auch noch eine wichtige Figur. Im Russischen ist das Lama grammatikalisch weiblich, deshalb wird hier angenommen, dass es sich um ein Weibchen handelt. Durch den direkten Vergleich des Lamas mit Frauen wird die Vermutung, dass das Lama weiblich ist, gestärkt: „Благовоспитаннее дамы подходит, приседая, лама.“ (Pasternak 1929: 6). Das Lama ist nämlich besser erzogen als jede Dame, spuckt aber, was dann wiederum ironisch erscheint. Da das Spucken unerwartet ist, kann dies möglicherweise als eine Parodie auf die gut erzogene Dame, die plötzlich aus der Rolle fällt, interpretiert werden. Der Autor könnte durch das Lama eine ironische Brechung des traditionellen Frauenbildes probieren, da die unterdrückten Emotionen sich entladen müssen. Die männlich konnotierten Tiere werden eher mit Lautstärke und Dominanz assoziiert. Ebenso wird auch im Zusammenhang mit dem Kamel die Eigenschaft ‚Vernunft‘ genannt, was auch eher männlich konnotiert ist und das Kamel im Russischen grammatikalisch männlich ist. Des Weiteren kommt das Kamel gleich nach der Beschreibung des Lamas. Es erscheint so, dass die Frau unvernünftig handelt und einfach spuckt, während der Mann mit Vernunft handelt und denkt.

Pasternak nutzt durchgehend den vierhebigen Jambus. Dadurch wird eine beobachtende Wirkung erzeugt. Das würde auch zu der Handlung des Gedichts passen, da die Beobachter*innen durch den Tiergarten gehen und die Tiere beobachten. Das Gedicht ist eine Mischform, da es aus Paar- und Kreuzreimen besteht. Es nutzt plakative Elemente, jedoch ist es aufgrund seiner Länge und Sprachdichte schwer zu memorieren. Ebenso verwendet er Begriffe, die für Kinder nicht einfach und kein Teil der Lebenswelt der Kinder sind. Es finden sich auch Metaphern im Text, die eine hohe visuelle Leistung erfordern. Aus diesem Grund erscheint die Sprache schwer verständlich für die Kinder. Es könnte gesagt werden, dass die Sprache hier als Mittel zur künstlerischen Darstellung dient.

Die Illustrationen stammen von Nikolaj Kuperjanov. Auffällig auf den Illustrationen ist, dass die meisten in schwarz gezeichnet sind. Die Tiere haben nicht wie in den vorigen Texten, menschliche Züge oder tragen beispielsweise menschliche Kleidung. Anhand der Zeichnungen wird ersichtlich, dass die Verwendung des Anthropomorphismus zum Konflikt wurde. Eine Zeichnung, die das Familienbild der 1920er Jahre widerspiegelt, ist die Bärenfamilie. Der große Bär, also der Vater, steht auf zwei Beinen und wird sehr groß dargestellt. Die Mutter ist sitzend

und das Kind geht umher, als ob es neugierig wäre. Der vorher erwähnte Affe, im Russischen grammatikalisch weiblich, ist auf den Bildern für die Arbeit von Wichtigkeit. Im Text wird der Affe mit einem Pavian verglichen. Aber am Bild sieht man die typische Mutterrolle, da der Affe sein Baby an der Brust trägt. Da das Baby an der Brust ist und die Mutterrolle somit zum Vorschein kommt, wird an dieser Stelle die Geschlechterrolle verstärkt. In Bezug auf die Bild-Text-Beziehung handelt es sich hier um Textdominanz, da der Text die meisten Informationen insbesondere über das Verhalten der Tiere enthält, während die Bilder nur die Tiere abbilden. Bild und Text erscheinen hier ebenso auf einer Seite. Auf manchen Seiten sind ausschließlich Tierillustrationen zu finden.

Aleksandra Pravednikova, *Soroki*, 1929

Der letzte Text, welcher analysiert werden soll, heißt *Soroki* von Aleksandra Pravednikova und stammt wie die vorigen Texte von 1929. Im Text geht es um zwei Elstern, die ein Nest bauen und sich um die Jungen kümmern müssen. Wegen der einen Elster fängt aber das Nest zu brennen an, da sie ein brennendes Stück Holz ins Nest mitbringt.

Im Text gibt es zwei weibliche Hauptfiguren, die aber im Kontrast stehen. Eine wird als eine häusliche und brütende Mutter dargestellt: „Нанесла сорока яиц. Села на них сорочат высиживать.“ (Pravednikova 1929: 3). Die andere wird als eine neugierige, aktive aber auch leichtsinnige Elster dargestellt. Diese entspricht also der häufigen Darstellung einer Elster in der Folklore. Die erste Elster zeigt somit das sowjetische Frauenideal der untersuchten Zeitperiode, da sie durch Eigenschaften wie häuslich, mütterlich, beschützend und verantwortungsvoll definiert wird. Die zweite zeigt Züge von Neugier, Individualität und Eigensinn, was in der Zeit als ambivalent gesehen worden ist.

Interessant ist auch, dass die Neugier und Leichtsinngigkeit der Elster eine narrative Funktion erfüllt. Die Elster bringt aufgrund ihres Verlangens nach Glitzer ihr Nest in Gefahr und ist daher selbst Schuld an der Katastrophe. Generell werden auch oft Neugier und Eitelkeit als Ursachen für solche Katastrophen gesehen. Sie baut jedoch sofort ein neues Nest auf und zeigt somit eine produktive Resilienz. Des Weiteren wird sie nicht für ihre Handlungen durch eine Moralinstanz am Ende bestraft. Dies hat eine Doppeldeutbarkeit, da Kritik an zu viel Neugier und Eigenständigkeit ausgeübt wird, andererseits werden auch der Pragmatismus und Wiederaufbau anerkannt. Dies entspricht auch dem Ideal der produktiven und problemlösenden sozialistischen Frau.

Ein weiteres Motiv ist das Motiv des ‚Glänzenden‘. Die Elster liebt nämlich glänzende Sachen: „Любит сорока блестящее, да яркое.“ (Pravednikova 1929: 4), „Понравился сороке яркий чулочек.“ (Pravednikova 1929: 5), „Понравился - блеснит.“ (Pravednikova 1929: 8). Möglicherweise dient dies als eine Kritik an der Bourgeoisie. Die Elster ist im Gedicht auch symbolisch mit Diebstahl und Gier nach glänzenden Sachen verbunden, da sie Gegenstände sammelt, unabhängig davon, ob sie verboten oder gefährlich sind. Diese Begierde nach äußeren Werten könnte das bürgerliche Frauenideal kritisieren, da dieses Ideal nämlich in der Periode bewusst abgelehnt und verspottet wurde. Die Elster handelt also nicht im Sinne des Kollektivs, da ihre Handlungen nicht für die andere Elster gut sind, sondern egoistisch, wofür sie auch bestraft wird. Dies kann so interpretiert werden, dass die Frauen, die nicht kollektivistisch handeln, auf eine Art bestraft werden, wenn sie sich nicht durch andere Handlungen in die Gesellschaft als gute Bürgerinnen integrieren wollen.

In einer tieferen Deutung könnten die beiden Elstern für zwei gegensätzliche Frauentypen stehen. Die mütterliche Elster baut das Nest und brütet die Eier. Ihre Tätigkeiten sind nützlich für die Gemeinschaft und reproduktiv, was dem offiziellen Idealbild der 1920er Jahre entspricht, nicht nur dem der Mutter, sondern auch dem der Arbeiterin. Sie ist Mutter und Arbeiterin zugleich und somit auch dem Kollektiv dienend. Sie wird nicht bestraft und baut nach dem Brand sofort wieder ein Nest auf und brütet weiter.

Die zweite Elster ist das Gegenteil, da sie nur herumfliegt, glänzende Objekte sammelt und instinktiv und irrational handelt. Ihre Handlungen sind nicht nur nutzlos, sondern auch schädlich, da sie das Nest zerstören. Falls die Figur tatsächlich das bourgeoise Frauenbild verkörpern sollte, kann die Bestrafung ihrer Handlungen als eine ideologische Bestrafung für die ‚falsche‘ Weiblichkeit interpretiert werden. Die beiden Elstern könnten somit allegorisch für zwei gegensätzliche Frauenmodelle der 1920er Jahre dienen.

Erwähnenswert erscheint auch die Füchsin, da sie ebenfalls sprachlich weiblich ist. In der Kinder- und Jugendliteratur wird sie oft als verführerisch, listig und gefährlich dargestellt. In dieser Kurzgeschichte erfüllt sie die Rolle der gefährlichen Füchsin, da sie einen Vogel frisst. Sie steht somit im starken Gegensatz zu der brütenden Elster, die das Idealbild verkörpert. Es könnte gesagt werden, dass sie für eine Weiblichkeit steht, die weder arbeitet noch erzieht, sondern nimmt und zerstört. Ihre Darstellung könnte also als eine Warnung gegenüber der ‚falschen‘ Frau stehen.

Der Text von Pravednikova ist nicht in Versen geschrieben, sondern in kurzen und prägnanten Sätzen. Da es keine verschachtelten Nebensätze gibt, ist der Text trotzdem für Kinder einfach

zu verstehen. Ebenso folgt es einer klaren Logik. Zu Beginn gibt es ein Problem, darauf folgt ein Versuch der Problemlösung und zuletzt kommt der Misserfolg oder die Gefahr. Somit ist der Text einfach nachzuerzählen, aber nicht zu memorieren, da der Reim und das Metrum fehlen. Obwohl es Prosa ist, nutzt die Autorin klangliche Elemente, um den Text plakativ zu gestalten. Zu solchen Elementen gehört das Klopfen, das Verscheuchen oder das Schnappen der Füchsin. Dies macht den Text für das Kind lebendig.

Der Illustrator dieses Werkes ist Aleksandr Topikov. In diesem Falle könnte das Geschehen der Geschichte auch nur mit Bildern dargestellt werden, da die Illustrationen nicht nur dekorativ sind, sondern die Handlung abbilden. Es könnte sogar gesagt werden, dass es sich hier um Bilddominanz handelt. Das Bild und der Text erscheinen auf derselben Seite, das Bild nimmt aber mehr Platz ein als der Text, was somit eine Art Wichtigkeit vom Bild darstellt. Die Elstern werden nicht bekleidet gezeichnet, sie werden eher realistisch dargestellt. Dies stellt einen Unterschied zu manchen Gedichten der Zeit. Durch diesen Unterschied stehen sie aber auch näher zu Natur. Dies führt zu einer neutraleren und weniger ideologisch aufgeladenen Darstellung. Generell kann gesagt werden, dass es keine Anzeichen von Weiblichkeit in den Illustrationen gibt. Somit erfolgt die Geschlechtermarkierung ausschließlich sprachlich.

8.1.3 Fazit der analysierten Werke der Zeitperiode von 1920-1934

Die analysierten Texte der Jahre 1920-1934 zeigen, wie über Tierfiguren weibliche Rollenbilder konstruiert, vermittelt und zugleich ideologisch aufgeladen wurden. Dabei lassen sich wiederkehrende Muster erkennen, wie widersprüchliche Inszenierungen, die auf eine ambivalente gesellschaftliche Haltung gegenüber der ‚neuen‘ Frau zeigen. Diese Phase war von tiefgründigen gesellschaftlichen Umbrüchen geprägt, da nach der Revolution die Umgestaltung traditioneller Geschlechterrollen ein erklärtes Ziel war.

Zahlreiche Texte stellen ein neues Idealbild einer Frau vor, die sich durch Produktivität, Fürsorge und kollektive Verantwortung auszeichnet. Diese Merkmale finden sich in der ‚novaja ženščina‘ wieder, die in Parteiprogrammen und Medien propagiert wurde. Die literarische Vermittlung dieser Eigenschaften in der Kinder- und Jugendliteratur verfolgte das Ziel, die Vorstellung einer gesellschaftlich nützlichen, arbeitsfähigen und gleichzeitig fürsorglichen Frau im Kindesalter zu verankern. Des Weiteren war es auch wichtig, dass die Frau resilient für das Kollektiv war. Figuren wie die Elster in *Soroka-vorona*, die ‚gute‘ Elster in *Soroki* oder auch die Tochter der Schnecke in *Ulita edet* verkörpern dieses Ideal.

Andere Texte zeigen jedoch, welche Konsequenzen es gibt, wenn Frauen von diesem gewollten Idealbild abweichen. Sie werden von der Gemeinschaft ausgeschlossen, verspottet oder

bestraft. Ein roter Faden, der sich durch die analysierten Texte dieser Zeitperiode zieht, ist, dass weibliche Figuren, die sich nicht anpassen, marginalisiert oder zurückgelassen werden. Die weiblichen Figuren werden nach den politischen Vorgaben typisiert und in den Texten moralisch bewertet. Individuelle Bedürfnisse oder Abweichungen vom sozialistischen Kollektiv werden bestraft, während die Konformität mit den Vorstellungen belohnt wird.

Im Zusammenhang damit wird deutlich, dass die verschiedenen Autor*innen mit diesen Kontrasten auf unterschiedliche Weisen umgehen. Einerseits zeichnen sich manche Werke durch satirische Überzeichnung aus, andererseits setzen andere auf subtile Symbolik und Allegorien, um die ‚schlechten‘ Eigenschaften oder Handlungsweisen zu kritisieren. Manche Autor*innen nutzen bewusst kontrastierende Weiblichkeitsvorstellungen. So steht beispielsweise in *Soroki* die fürsorgliche Elster der neugierigen und konsumorientierten Elster gegenüber. Auch in *Muchina svad'ba* kippt das Bild der anfangs selbständigen Fliege in das traditionelle Modell, in dem sie gerettet und verheiratet wird. Dies zeigt, dass Weiblichkeit kein stabiles literarisches Konzept ist, sondern ein Verhandlungsfeld, auf dem ideologische, politische und kulturelle Erwartungen miteinander konkurrieren aber auch korrelieren.

Die Illustrationen spiegeln dies wider und verstärken auch die Rollenzuschreibung. Die visuelle Gestaltung der Figuren fungiert als eine ergänzende Deutungsebene, die das im Text Dargestellte verstärkt oder abschwächt. Die Zuordnungen zu entweder traditionellen oder modernen Frauenbildern wird u.a. durch die Farbwahl, Kleidung oder körperliche Attribute verstärkt oder negiert. So erscheinen beispielsweise weiblich konnotierte Tiere kleiner, zarter und in Rot- oder Rosatönen gezeichnet. Viele Texte zeichnen sich aber auch durch realistische und naturgetreue Zeichnungen aus, womit eine größere Neutralität vermittelt wird. Die Geschlechterdifferenz bleibt somit meistens eher im Text als in den Bildern.

Insgesamt lässt sich daher festhalten, dass sowjetische Kinder- und Jugendliteratur der 1920er und Anfang 30er Jahre die weiblichen Tierfiguren als ideologische Projektionsfläche nutzt und mehrdimensional darstellt. Meistens werden die Texte benutzt, um ein neues sozialistisches Ideal zu kreieren und sich vom bürgerlichen Frauenbild abzugrenzen. Viele Figuren variieren zwischen Fürsorge, Kollektivbildung und Autonomie und spiegeln damit die gesellschaftlichen Ambivalenzen der Zeitperiode wider. Die Gleichsetzung von Weiblichkeit mit sozialem Nutzen und Arbeit ist in den Werken besonders dominant. Dies entspricht also auch auf einer bestimmten Art und Weise dem Bild der Arbeiterin, das in den Jahren präsent war. Es könnte also behauptet werden, dass die Texte als ideologische Bühnen, auf denen gesellschaftliche Prozesse verhandelt werden, fungieren. Weiblichkeit wird also als sozialpolitische und nicht

biologische Kategorie konstruiert, die der ideologischen Vorstellung einer Idealfrau der Zeit unterliegt.

8.2 Die KJL der zweiten Periode von 1934 bis 1959

8.2.1 Werke der Jahre 1941 bis 1947

Vera Inber, *Sdaëtsja kvartira*, 1941

Die ersten Texte *Sdaëtsja kvartira* und *Sorokonožniki*, die analysiert werden, stammen aus dem Jahr 1941 von Vera Inber. Im ersten Text geht es um eine Schnecke, die eine Anzeige für eine neue Wohnung aufgibt. Viele Interessent*innen erscheinen beim Gespräch mit der Schnecke. Daraufhin kommt es zu einem Verhör, da allen Interessent*innen etwas nicht passt. Schlussendlich gehen alle zurück nach Hause und sogar die Schnecke selbst merkt, wie gut es ihr geht. Nur der Kuckuck bleibt obdachlos und klopft weiter an fremde Türen. Doch die letzte Zeile warnt die Leser*innen, dass sie ihm nicht glauben sollen.

Die Hauptfigur, also die Schnecke, ist im Russischen grammatikalisch weiblich. Dadurch wird angenommen, dass sie eine Frau repräsentieren soll. Jedoch gibt es auch einige ungewöhnliche Darstellungen für eine Frau der Zeit, da sie beispielsweise als eigenständige Wohnungseigentümerin auftritt. Des Weiteren trifft sie Entscheidungen, verhandelt mit den Interessent*innen und wird somit als aktiv, wirtschaftend und entscheidend dargestellt. Diese Eigenschaften bzw. Handlungen sind eher stereotyp männlich. Auf der anderen Seite, passend zu eher stereotyp weiblichen Eigenschaften, beschreibt sie ihre Wohnung mit Ruhe und Stille. Dies sind jedoch die einzigen sprachlichen Andeutungen neben der grammatikalischen Endung im Text.

Da der Text im Kriegskontext entstand, sollte die Rolle der Frau im Krieg erwähnt werden. Die Darstellung der Frau, die wie die Schnecke ihr Leben selbst organisiert, stimmt mit der Realität vieler Frauen im Krieg überein. Diese mussten sich ohne Männer mit ihrer Lebenssituation zurechtfinden, da sich diese an der Front befanden. Die Figur nimmt in diesem Text keine mütterliche oder romantische Funktion ein, sondern ist eine selbstständige Frauenfigur, die als eigenständiges und aktives Subjekt handelt. Dies ist generell sehr interessant zu beobachten, da im Stalinismus die Mutterrolle und Hausfrau stark propagiert wurden, aber in diesem Fall keinen Platz einnimmt. Möglicherweise liegt dies auch daran, dass das Kindergedicht von einer Frau verfasst wurde.

Der Text kann auch als eine satirische Darstellung der Wohnsituation in der Sowjetunion gelesen werden, dies wird zum Beispiel durch kommunale Wohnungen, beengte Verhältnisse

und viele Bewerber*innen, deutlich. Im Zusammenhang mit der übertriebenen Darstellung des Wohnraumes wird anhand der Diskussion, in der alle Tiere bestimmte Sonderwünsche haben, ersichtlich, dass es unmöglich ist, die Bedürfnisse aller Beteiligten zu stillen. Gleichzeitig repräsentiert die Hauptfigur eine neue Frauenrolle. Die Frau ist nicht mehr passiv, sondern praktisch und durchsetzungsfähig. Es gibt keine Männerfigur, die ihre Entscheidungen beeinflusst, von der sie abhängig ist oder sie sogar retten muss.

Der Text lehrt die Kinder, mit welchen Eigenschaften bestimmte Tiere verbunden werden bzw. was sie zum Leben benötigen. Denn das ist Diskussionsthema bei den Anforderungen an die ‚neue Wohnung‘. Beispielsweise werden Ameisen mit Arbeitern bzw. Arbeit verglichen und auch in diesem Text erscheint die Ameise beim Verhör bildlich mit einem Arbeiteranzug. Auch der Frosch erscheint typisch mit den Kaulquappen und das Glühwürmchen mit einer Glühbirne. Die Fledermaus braucht einen Dachboden, den die neue Wohnung nicht aufweist. In diesem Zusammenhang erscheint auch erwähnenswert, dass die Ameise im Russischen grammatikalisch männlich ist und auch hier als Arbeiter die offizielle Männerrolle einnahm, da Frauen in der Regel in der Zeit die konservative Mutterrolle ausführten. Weiters kommt der Kuckuck vor, der im Russischen grammatikalisch feminin ist. Er wird mit der typischen weiblichen Eigenschaft „нарядная“ (Inber 1941a: 2) also elegant, beschrieben. Der Frosch, auch sprachlich weiblich, ist zum Verhör mit den Kaulquappen gekommen. Dies ist ebenfalls ideologisch typisch für eine Frau. Noch dazu kommt er mit den Kindern. Anhand der Froschfigur kann gesehen werden, dass der Text auch stereotypen Geschlechterzuschreibungen folgt, die weibliche Hauptfigur jedoch nicht.

Der Kuckuck scheint als Nebenfigur ebenfalls sehr wichtig. Nicht nur weil er grammatikalisch weiblich ist und als elegant bezeichnet wird, was für die Periode eine positive Sache ist, aber am Ende als die Antagonistin erscheint. Der Kuckuck besitzt kein eigenes Zuhause, sondern drängt sich bei anderen ein und wird im Text als obdachlos beschrieben. Ein weiteres Indiz für den Kuckuck als eine weibliche Figur könnte darin bestehen, dass er eigene Eier in fremde Nester legt. Dies könnte symbolisch für eine verantwortungslose Mutter und somit schlechte Mutter stehen. Durch den Kuckuck könnte auch eine Sozialkritik an Obdachlosigkeit geübt werden, da diese im Stalinismus ein sozial geächtetes Phänomen war. Jede Person sollte im Stalinismus einen festen Platz haben. Ein Mensch, der keinen festen Wohnsitz hatte, wurde oft als asozial oder gesellschaftsfeindlich bezeichnet. Eine weibliche Tierfigur, die mit Obdachlosigkeit assoziiert wird, könnte als Kritik oder Warnung vor nicht dazugehörigen Frauen in der Gesellschaft interpretiert werden. Die Rolle des Außenseiters wird noch mehr betont, indem die Botschaft vermittelt wird, dass der Kuckuck unglaublich ist. Dadurch wird

ihre Figur nicht nur räumlich ausgeschlossen, da sie keine Wohnung hat, sondern auch moralisch. Die Kuckucksdame steht somit im starken Kontrast zur Schnecke, die Wohnraum, Ordnung und Gemeinschaft organisiert. Erstere verkörpert nämlich eine Frau ohne Zugehörigkeit, Haushalt und Pflichtgefühl. Dies widerspricht dem Frauenideal der Entstehungsjahre, in der die Frau eine klare gesellschaftliche Rolle erfüllen musste und zwar als Arbeiterin, Mutter, Genossin und Ehefrau.

Es erscheint aber auch im Zusammenhang mit dem Kuckuck erwähnenswert, dass sie zu Beginn des Gedichts anders dargestellt wird als am Ende. Anfangs erscheint sie beim Treffen pünktlich und sogar als erste. Dabei ist sie elegant gekleidet. Später wird sie als ein obdachloser Vogel, dem nicht vertraut werden darf, beschrieben. Sie erfüllt am Anfang die Rolle einer auf sich achtenden, gut gekleideten Frau, die aber nicht gut in die Gemeinschaft integriert ist. Dies könnte vermutlich auf die bürgerlichen Weiblichkeitsvorstellungen anspielen. Am Ende des Gedichts wird deutlich, dass der Kuckuck in Wahrheit eine Metapher für Obdachlosigkeit und gesellschaftliche Orientierungslosigkeit ist. Der Text schließt mit einer klaren ideologischen Warnung, dass der Kuckuck nicht vertrauenswürdig ist, weil er bzw. in dem Falle sie nicht selbstständig lebt, sondern auf Kosten anderer und nicht dem Ideal der sowjetischen, kollektiv eingebundenen Frau entspricht. Der Kuckuck steht somit als Allegorie für eine ‚falsche‘ Weiblichkeit, da sie äußerlich gepflegt, aber asozial und egoistisch ist und nicht bereit ist Verantwortung oder Gemeinschaftspflichten zu übernehmen. Für diese negativen Eigenschaften und ihr Handeln wird sie nicht mit Gewalt bestraft, sondern mit einer gesellschaftlichen Ächtung, da ihr kein Vertrauen und keine Wohnung gegeben wird.

Die Autorin verwendet oft Enjambements, um die Spannung aufrecht zu erhalten, da es die Leserschaft dazu zwingt weiterzulesen. Es werden auch schwierige Wörter wie Amphibie verwendet, diese aber in einer Klammer gleich daneben erklärt. Daran wird deutlich, dass das Gedicht für Kinder sein soll. Das Kind lernt sogar ein neues Wort, ohne dass der Lesefluss gestört wird. Die Sprache vermittelt somit sogar Wissen, ohne wie ein Sachbuch zu erscheinen. Der Text nutzt auch Aufzählungen, da jedes Tier seinen eigenen Wunsch hat. Das Kind muss sich also nicht sofort den ganzen Text merken und verstehen, sondern die kleinen Teile. Diese Struktur erleichtert das Verständnis und macht lange Texte handhabbar. Dieser Text ist kindergerecht verfasst, da komplizierte Begriffe erklärt werden und die Sätze kurz sind. Durch die Wiederholung mit Variation, da jedes Tier die gleiche Frage stellt aber andere Anforderungen hat, wird das Schema oft wiederholt, sodass Kinder es schnell lernen können.

Die Illustrationen des Textes wurden von Konašević gestaltet und sind simpel. Die Geschichte wäre nur mit Bildern unverständlich. Das Gedicht lebt vom Text, daher handelt es sich hier um eine Textdominanz. Es sind nur ein Bild der Schnecke, zwei Illustrationen des Verhörs und am Ende eine Zeichnung des Kuckucks, zu sehen. Des Weiteren ist alles ausschließlich schwarz. Die mütterliche Funktion des Frosches sieht man am Bild beim Verhörer, da sie die Kaulquappe im Arm trägt. Dies ist die einzige Illustration, anhand der man eventuell ein Geschlecht erkennen und argumentieren könnte, dass das Gedicht die Geschlechterrollen und offizielle Ideologie stärkt. Ansonsten ist alles sehr neutral, die Tiere tragen keine Kleidung und haben immer denselben Gesichtsausdruck. Daher werden Stereotype oder Rollen verstärkt. Es gibt keine geschlechterspezifischen Andeutungen in den Illustrationen.

Inber, *Sorokonožniki*, 1941

Im zweiten Gedicht *Sorokonožniki* geht es um eine Familie von Tausendfüßlern. Es beschreibt das Leben der Mutter der Tausendfüßler, die Windeln wäscht und bäckt. Der Vater arbeitet und die Kinder wachsen im Laufe des Gedichts. Am Ende bricht die Mutter emotional zusammen und beneidet die Störchin, die ein einfacheres mütterliches Leben führt.

Die Hauptfigur ist eine Tausendfüßlerin, die als mütterlich, fürsorglich und am Ende aufgrund der Konsequenzen der Mutterschaft als überwältigt beschrieben wird. Sie wird als eine Frauenfigur dargestellt, die sich für ihre Kinder komplett aufopfert. Das passt zum offiziellen Frauenbild der Zeit, das sich durch Mütterlichkeit, Pflichtbewusstsein und Stärke auszeichnet. Die Entwicklung der Mutter ist aber im Gedicht interessant zu beobachten. Zu Beginn ist sie voller Freude, dass sie Kinder bekommen hat: „Что за восхищенье, радость без конца!“ (Inber 1941b: 10). Das Kinderbekommen wird als Entzücken und Freude ohne Ende beschrieben. Am Ende ist die Mutter aber so überfordert, dass sie die Störchin für ihr Kind mit einem Bein beneidet: „Аистам удача, вот какой ребёнок, нужен был мне!“ (Inber 1941b: 14). Es gibt im Text somit eine klare satirische Überzeichnung, weil die Frau von den vielen Pflichten überfordert ist und die andere Mutter idealisiert, die nur ein Kind mit einem Bein hat. Die letzten drei Strophen zeigen sogar einen fast mütterlichen Wunsch nach einer Flucht aus der Realität. Die Mutter sehnt sich nämlich nach Einfachheit und weniger Verantwortung, was ein Gegenteil zum Ideal der offiziellen Erwartungen an Frauen ist. Es könnte auch argumentiert werden, dass der Text möglicherweise eine Kritik an der stalinistischen Mütterideologie ist. Die Regierung förderte nämlich viele Kinder, aber ohne Hilfe für die Mütter. In dem Gedicht wird aber deutlich, dass viele Kinder zumindest am Ende eine Last sind und die Mutter sogar von ihrer eigenen Familie ‚flüchtet‘.

Die Störchin könnte als das Gegenbild der Tausendfüßlerin gelesen werden. Die Tausendfüßlerin erledigt viele Sachen. Am Ende weint sie, während die Störchin mit dem Kind nebenbei in Ruhe schläft. Die Umgebung der Störchin und des Kindes, als der Tausendfüßlerin sie auffindet, wird als leise beschrieben. Es zeigt das genaue Gegenteil der Tausendfüßler und ihres lauten Zuhauses.

Das Ideal, dass sich die Mutter um alles kümmern muss und der Haushalt eine strikte Geschlechtertrennung verfolgt, wird ebenso in der Rolle des Vaters sichtbar. Der Vater ist nämlich nur eine ‚Freizeitfigur‘: „Папа с ними в дружбе. Целый день на службе, а когда вернется в теплый уголок, все играют в прятки, в куклы и лошадки, весело смеется Сам Сороконог.“ (Inber 1941b: 11). Der Vater wird somit als freundlich, aber abwesend abgebildet, arbeitet den ganzen Tag und spielt mit den Kindern nur am Abend. Dadurch, dass die Mutter die Hauptlast trägt, könnte es sich somit um eine Kritik an den Geschlechterrollen und der Aufteilung handeln. Er ist auch nicht derjenige, der flüchtet, sondern die Frau, weil sie nicht nur mit den Kindern spielt. Der Vater übernimmt auch in diesem Gedicht die Funktion des ‚Verwalters‘. Die Kinder brauchen nämlich Schuhe für die Schule, sie schlägt aber dem Vater vor zu zählen, wie viele sie brauchen. Hier wird gesehen, dass diese Verwaltungsaufgabe, vor allem im Zusammenhang mit Mathematik, eher als männlich gesehen worden ist. Diese typische Rollenaufteilung ist in vielen Texten auffindbar.

Die Darstellung der Familie spiegelt auch die Rolle der Mutter wider. Die Kinder sind nämlich zahlreich und das Zuhause wirkt damit überfüllt, da es beispielsweise 30 Betten gibt. Dies steht symbolisch für das Bild der Gebälerin und Versorgerin. Möglicherweise stehen die vielen Beine auch für die vielen Lasten der Mutterschaft und das Zerreißen zwischen verschiedenen Anforderungen.

Zum Thema Last könnte man aber nicht nur die physischen und damit emotionalen Lasten der Mutter sehen, sondern auch die ökonomischen Lasten und somit die ökonomischen Dimensionen der Frauen während des Stalinismus. Es kann nicht genau gesagt werden, ob die Mutter ‚nur‘ durch die pflegerischen und organisatorischen Lasten überfordert ist, oder auch durch die ökonomischen. Die Kinder benötigen viele Schuhe, die auch einiges kosten. Erst nach dem Zählen bricht der Tausendfüßler zusammen. Die Galoschen müssen nämlich gekauft werden. Es bedarf somit einer materiellen Versorgung. Dies könnte implizit auf Geldknappheit weisen. Möglicherweise stehen die Galoschen auch als Symbol für den Konsumdruck bzw. Konsumaufwand, den die Familie bewältigen muss. Das folgende Zitat ist auch äußerst interessant zu betrachten: „Захирела печка, догорела свечка, папа с мамой вместе счет ведут

во тьме.“ (Inber 1941b: 13). Die Kerze bzw. das Fertigbrennen der Kerze ist eine Metapher für Erschöpfung, Aussichtslosigkeit und permanente Sorge. Auch der Ofen, mit dem früher gebacken wurde, fängt an zu verkümmern, was die Metapher verstärken könnte.

Das Kindergedicht kann auf mehrere Arten interpretiert werden. Eine mögliche Leseart wäre, dass die Mutter stark und organisiert ist und sich durchkämpft. Damit stellt sie eine positive Figur im Sinne der kollektivistischen Ideologie dar. Andererseits zeigt die kritische Leseart, dass unter dem Deckmantel kindlicher Sprache Überforderung, Frustration und der Wunsch nach anderem Leben herrscht. Das Bild der Störchin ist eine Art Allegorie für ein alternatives Mutterbild, das sich durch wenige Kinder und wenig Erschöpfung zeigt und somit Ruhe und Überschaubarkeit im Zusammenhang damit dargestellt werden.

Das Gedicht ist im Trochäus verfasst und weist sowohl den Binnenreim als auch den Kreuzreim auf. Die Verse sind kurz mit einem gleichmäßigen Rhythmus. Dies macht das Gedicht gut merkbar und mündlich gut vortragbar. Der schnelle Rhythmus steht somit im Kontrast zur wachsenden Überforderung der Mutter. Die einfache, parataktische Syntax sowie der Einsatz von Diminutiven tragen dazu bei, dass der Text kindergerecht erscheint. Weiters fungiert die häufig wiederholte Aussage, dass es sehr viele Beine bei Tausendfüßlern gibt, als eine Art Refrain im Text. Die Komik und Problematik werden klar und verständlich präsentiert, während die gesellschaftliche Dimension eher implizit ist. Auf der sprachlichen und humoristischen Ebene ist das Gedicht bewusst plakativ gestaltet.

Bei der näheren Betrachtung der Illustrationen von Konašević, wird ersichtlich, dass die bildliche Gestaltung sehr ähnlich zu dem *Sdaëtsja kvartira* von Inber ist. Zeichnungen kommen selten vor und sind schwarz gezeichnet. Dies wird auch daran liegen, dass zum Erscheinungsdatum der Krieg begann und somit die wenigen, einfachen, Schwarz-Weiß-Illustrationen keine didaktische oder künstlerische Entscheidung waren, sondern vielmehr eine ökonomische. Die erste Zeichnung, die gleich bei der Überschrift ist, zeigt die Familie mit einem klaren Unterschied zwischen Vater und Mutter. Als Leser*in ist man sich bewusst, wer der Vater und wer die Mutter ist. Die Flügel der Mutter schauen schon fast wie ein Kleid aus, während der Vater eine Brille, einen Mantel und einen Stock hat. Die zweite und auch letzte Illustration befindet sich am Ende des Gedichts. Auf dieser wird der Storch mit einem Fuß im Schuh abgebildet. Farblich ist also kein geschlechtsspezifischer Unterschied sichtbar, wenn überhaupt kann vom Aussehen nur der Tausendfüßler weiblich eingestuft werden. Auch hier handelt es sich um eine Textdominanz, da die Illustrationen nur eine dekorative Funktion haben und nicht für den Informationsgewinn notwendig sind. Ohne den Text wäre die Handlung des

Gedichts unklar. Außerdem sind die Illustrationen immer auf einer Seite mit dem Text gezeichnet.

Evgenij Čarušin, *Pro zverej*, 1947

Als Nächstes sollen einige Märchen aus dem Sammelwerk *Pro zverej* aus dem Jahr 1947 analysiert werden. Im Märchen *Kozljata i volk* geht es um Geißlein und einen Wolf, der diese fressen will und sich als seine Mutter ausgibt. Die Ziege verkörpert die traditionelle Frau im Stalinismus bzw. klassische weibliche Funktionen. Sie ist die Ernährerin, da sie den Kindern Milch bringt, dann eine Erzieherin, da sie ihre Kinder richtiges Verhalten lehrt und gleichzeitig Arbeiterin, weil sie alles selbst besorgt. Die Funktionen werden durch bestimmte Wörter oder Handlungen beschrieben: „сделала она себе избушку“, „наплодила деток“ und „а деткам велит“ (Čarušin 1947: 4). Sie kann auch als eigenständig interpretiert werden, da sie sich selbst das Haus baut. Die Funktion der Erzieherin wird durch das Wort befehlen deutlich. Die Rolle der Mutter wird durch das Verb „naplodila“ (Čarušin 1947: 4) betont, da es vermehren bedeutet. Es zeigt, dass eine Mutter viele Kinder in der Zeit haben sollte. Das sowjetische Ideal einer Mutter, das in der Entstehungszeit propagiert wurde, wird also durch die Ziege verkörpert. Dennoch ist sie allein für alles verantwortlich. Dies lässt sie einerseits als selbstständig erscheinen, andererseits stellt es eine traurige Parallele zur Realität vieler Frauen während des Krieges dar. Somit verkörpert sie zum einen ein sehr traditionelles und konservatives Bild, zum anderen- durch die Selbstständigkeit- ein eher moderneres und unübliches Bild für die Zeit.

Der Wolf ist in der Geschichte der Antagonist, der männlich codiert ist, da er gewalttätig und raffiniert ist und auch sprachlich Wolf eine maskuline Endung hat. Er geht aktiv auf die Kinder zu und probiert sich durch Täuschung Zugang zu ihnen zu verschaffen. Der Wolf versucht, ‘mütterlich’ zu klingen, was auf die Gefahr der Verstellung und Manipulation zeigt. Des Weiteren könnte der Wolf metaphorisch für eine patriarchale oder äußere Gefahr stehen, die sich in das private und häusliche Leben einmischt.

Der Erzähltext steht in einfacher Prosa, während das Lied der Ziege und des Wolfes stark rhythmisiert ist. Das Lied der Mutter zeichnet sich auch durch viele Parallelismen aus, da es eine formale Gleichheit aufweist. Somit erscheint der Text sehr plakativ. Durch den Text lernt das Kind, dass es eine dünne und tiefe Stimme gibt. In diesem wird die Stimme der Mutter als hoch und dünn, während jene des Wolfes als tief beschrieben. Möglicherweise könnte das Kind anhand dessen eine hohe Stimme mit etwas Positivem und die tiefe Stimme mit Gefahr assoziieren. Ebenso lernt es, dass die Klangfarbe eine semantische Bedeutung trägt. Die

Sprache ist also auf die kindliche Merkfähigkeit zugeschnitten. Zusätzlich kommen auch Verdopplungen und Diminutive vor.

Im zweiten ausgewählten Märchen *Zajuškina izbuška* geht es um eine Füchsin und einen Hasen, die nebeneinander wohnen. Eines Tages schmilzt das Haus der Füchsin. Aus diesem Grund vertreibt sie den Hasen aus seinem Häuschen. Trotz der Hilfe vom Wolf und Bär bekommt er sein Häuschen nicht zurück. Erst dem Hahn gelingt es, die Füchsin zu vertreiben. Am Ende wohnen der Hahn und der Hase gemeinsam.

Die Füchsin wird im Märchen doppelgesichtig dargestellt. Einerseits ist sie das Opfer, da ihr Haus schmilzt, andererseits ist sie aggressiv und gewaltbereit, da sie den Wolf, Bären und Hahn bedroht: „Как выскочу, как выпрыгну, пойдут клочки по заулочкам!“ (Čarušin 1947: 29). Die Füchsin ist somit durchsetzungsfähig und sogar ‚stärker‘ als der Wolf und Bär, weil diese Angst vor ihr haben. Das macht sie mächtig, aber eher unbeliebt, da sie ihre Ziele auf eine ungerechte Weise erreicht. Im Kontext der Entstehungszeit verkörpert die Füchsin ein klassisches negatives Weiblichkeitsbild. Die Füchsin verkörpert als weibliche Figur den Individualismus, die Besitzgier und die Rücksichtslosigkeit. Dies sind Eigenschaften, die im sowjetischen Diskurs negativ konnotiert waren, besonders im Kontrast zur kollektivistischen Moral.

Interessant zu betrachten sind auch die Darstellungen des Hasen und des Hahns. Der Hase ist grammatikalisch männlich und wird auch in der Folklore oft als männlich gelesen. Dennoch besitzt er im Text eher weibliche Eigenschaften, da er hilflos, weinerlich und passiv ist und da er sich selbst nicht das Haus zurückholt. Dies stellt im weiteren Sinne die traditionellen Geschlechterverhältnisse in Frage. Der Hahn verkörpert im Märchen den klassischen Helden, da er Eigenschaften wie Mut, Entschlossenheit und Kampfgeist besitzt. Interessant ist, dass er klein ist, was im Zusammenhang mit einem Helden eher untypisch ist. Möglicherweise soll dies zeigen, dass der Mut wichtiger ist als die Größe der Tiere, da der Wolf und Bär die Füchsin nicht besiegen konnten. In der sowjetischen Ideologie wäre somit der Hahn eine positiv besetzte Heldenfigur, da er für den Schutz des Kollektivs, für die Solidarität und die Handlungsfähigkeit steht. Es kann sein, dass in den Entstehungsjahren ein ‚perfekter‘ männlicher Bürger so sein und handeln sollte.

Die Geschichte hat somit mehrere sowohl genderspezifische als auch systemkritische Lesarten. Es wird das egoistische Verhalten kritisiert und der Zusammenhalt gelobt. In Bezug auf eine genderspezifische Lesart warnt der Text vor dem äußeren Schein und weiblicher Täuschungskraft.

Der Text weist ein wiederkehrendes Schema auf, da sich der Dialog zwischen dem Hasen und seinen Rettern immer beinahe wortwörtlich wiederholt. Es könnte sogar von einer Art Refrain gesprochen werden. Durch diese ständige Wiederholung merken sich die Kinder das Schema und wissen, dass nur der Retter ausgetauscht wird. Somit werden die Informationen plakativ vermittelt. Wenn die Füchsin antwortet, bricht die Prosa und der Text geht in eine lyrische Form über. Im Abschnitt der Füchsin wird ein Paarreim verwendet. Dies hebt sich vom Rest des Textes ab und erscheint plakativ, dass die Kinder dies möglicherweise als erstes lernen. Es könnte auch behauptet werden, dass das aggressive Verhalten der Füchsin anhand des rhythmischen Taktes spürbar gemacht wird. Der Text nutzt eine hohe Anzahl an Diminutiven und Koseformen. Ebenso werden die Tiere durch Klänge definiert, sodass diese lautmalerischen Elemente keine komplexe Sprachverarbeitung erfordern. Es lässt sich sagen, dass der Text sehr kindergerecht gestaltet ist.

Das nächste Märchen ist *Žuravl' i caplja*, das über eine Reiherin und einen Kranich handelt, die sich gegenseitig Heiratsanträge machen.

Die Reiherin wirkt zunächst wählerisch und kritisch, da sie den Heiratsantrag des Kranichs ablehnt und dies mit seinen schlechten Voraussetzungen als Bräutigam begründet: „у тебя ноги долги, платье коротко, сам худо летаешь и кормить-то меня тебе нечем.“ (Čarušin 1947: 43). Dies kann auf als umgekehrte ‚Versorgerkritik‘ interpretiert werden. Durch die Verweigerung der Ehe, die im Stalinismus als natürlicher und ideologisch geforderter Lebensweg einer Frau galt, verkörpert sie das Anti-Frauenideal. Eine Frau, die nicht heiratet, wurde im Stalinismus oft als egoistisch, asozial oder unnützlich für das Kollektiv gesehen. Jedoch ändert sie später ihre Meinung. Dies kommt einer Reue gleich. Dadurch wirkt sie sprunghaft und emotional, sie ist auch eher gemein und stur. Dies entspricht Eigenschaften, die in der offiziellen Ideologie negativ konnotiert waren. Die Reiherin ist zudem auch eine eher aktive Figur, da sie selbst handelt. Sie geht zum Kranich und stellt den Heiratsantrag. Dies zeigt einen Rollentausch, der in den 1940ern eher unüblich war. Dieser Wechsel wird im Märchen auch indirekt lächerlich gemacht. Sie wird am Ende nicht erhört und zur tragikomischen Figur. Ihre Handlungen haben keine Konsequenz und der Kreislauf geht ewig weiter.

Der Kranich, die männliche Hauptfigur, ist zunächst mutig genug, den ersten Schritt zu machen, wird aber ebenfalls nachtragend und launisch dargestellt, da er beim zweiten Mal ablehnt, obwohl er eigentlich heiraten will. Dies ist auch interessant, da diese Eigenschaften eher weiblich konnotiert sind, aber hier wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Ablehnung stehen.

Das Märchen kritisiert auch auf eine bestimmte Art und Weise die Einsamkeit, denn der einzige Grund, warum die beiden Tiere heiraten wollen, ist, dass es anscheinend besser ist, zu zweit zu wohnen als allein. Der Text propagiert durch die Verwendung des Motivs der Einsamkeit die Ehe und Heirat, was das höchste Ideal war, somit indirekt. Das Märchen zeigt jedoch keine erfolgreiche Ehe, sondern eine ständige Abweichung vom traditionellen Ablauf. In den Entstehungsjahren war die Ehe- insbesondere bei der Frau- das oberste Ziel. Das Märchen stellt aber ein Paar dar, das sich nie findet und nie heiratet und somit das propagierte offizielle Bild konterkariert.

Interessant am Text ist, dass die Initiative von beiden ausgeht, was eher unüblich für den Entstehungskontext ist. Der Heiratsantrag von der Frau, die anfangs auch bestimmte Anforderung hat, verweist auf eine moderne, selbstbestimmte Frau. Dadurch, dass dieses Verhalten in der offiziellen Ideologie nicht als weiblich gesehen worden ist, wird sie im Text mit Tränen, Scham und Ablehnung bestraft, um vor solchen Handlungen zu warnen.

Der Text beginnt mit einer priskazka, die Binnenreime nutzt, um die Rahmengeschichte aber nicht den genauen Inhalt zu erzählen. Die Vermittlung der Erzählung basiert auf einer endlosen Schleife und Gegensätzlichkeit. Dies ist durch Dialoge dargestellt, die eine identische Struktur besitzen. Beispielsweise stellt zunächst einer der Charaktere seinen Gesprächspartner*in eine Frage. Dieser überlegt und zum Schluss lehnt einer der beiden den anderen ab. Somit reicht eine Sequenz, um den Ablauf der Geschichte zu erkennen. Durch all diese Elemente ist der Text für Kinder einfach zu verstehen und leicht zu memorieren.

Das Märchen *Kot i lisa* behandelt die Ehe einer Füchsin mit einem Kater, der von seinem Besitzer im Wald ausgesetzt wird, dort aber durch Zufall zu einer gefürchteten Respektperson wird.

Die Füchsin als Hauptfigur wird wie in den anderen Märchen als aktiv, clever und manipulierend dargestellt. Obwohl der Kater in seinen Handlungen als hilflos dargestellt wird, wird er gleichzeitig durch seinen Nachnamen Kotofeevič als mächtiger Mann inszeniert. Die Füchsin übernimmt in ihrer Ehe die Rolle der Vermittlerin, verschafft sich Respekt und lässt sich als seine Frau feiern. Die treibende Kraft der Handlung ist somit die weibliche Figur und nicht der Kater. Ihre Macht gründet sich nicht auf eigene Autorität, sondern auf die Rolle der Ehefrau eines vermeintlich mächtigen Mannes. Ihre eigene Stärke verbirgt sich eigentlich hinter der männlichen Figur, die sie klug aufbaut. Sie sagt nämlich, dass der Kater sich ärgert, wenn nichts nach seinem Willen läuft und dass die Gäste immer Geschenke mitbringen müssen. Die Füchsin verkörpert somit klassische weibliche Stereotype, da sie listig, klug, elegant und sozial,

aber auch eitel und manipulativ ist. Ihr Verhalten weist starke Ähnlichkeiten mit Karrierefrauen im sowjetischen Diskurs auf, die sich mit ‚falschen Mitteln‘ Vorteile verschafften, das von der offiziellen Propaganda kritisiert wurde.

Der Kater im Märchen kann auch als Symbolfigur für die Bourgeoisie stehen. Die Tiere müssen nämlich dem Kater Geschenke bringen, nur um ihn zu ehren. Niemand hat ihn gesehen, aber alle fürchten sich durch die Erzählungen der Katze automatisch vor ihm. Das Schenken dient auch nicht der Beziehung, sondern der Absicherung im sozialen System. Die Tiere, die nämlich nichts haben, können auch nichts mitbringen und dürfen den Kater nicht kennenlernen. Das Verhalten ähnelt bürgerlichen Hierarchien, in denen Reichtum, Titel und Geschenke den sozialen Status bestimmen und wird somit kritisiert. Auch die Füchsin betont bei jedem Gespräch als erstes, dass sie diesen Kater geheiratet hat, d.h., dass ihre Rolle mehr von Außenwirkung bestimmt ist. In der Logik der sowjetischen Ideologie wird damit ein ganzes Gesellschaftsmodell parodiert, indem es als hohl, opportunistisch und als hierarchiegläubig gezeigt wird.

Die plakative Wirkung beginnt in diesem Märchen schon bei dem Namen des Katers, da die Hauskatze den Vatersnamen Kotofeevič beigelegt bekommt. Dieser Vatersname gibt dem Kater eine menschliche Autorität. Der Name klingt auch sehr adelig. Ein Kind behält den Namen als einen sprachlichen Anker, da auch die Alliteration Kot Kotofeevič den Namen einprägsamer macht. Das Märchen weist eine wiederholende Struktur auf. Die Dialoge der Füchsin mit den verschiedenen Tieren gleichen sich, sodass die Handlung für das Kind vorhersehbar wird. Der Höhepunkt des Märchens wird sprachlich durch eine phonetische Umdeutung dargestellt, da der Kater nämlich „Mjau“ (Čarušin 1947: 57) sagt, während der Bär „malo“ (Čarušin 1947: 57) akustisch versteht. Die Pointe des Textes ist somit rein sprachlich-formal gelöst. Die Spannung des Märchens bleibt durch drastische Verben und körperliche Attribute aufrechterhalten. Die visuelle Sprache erscheint plakativ. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Märchen ohne Rücksicht auf realistische Naturgesetze, kindergerecht verfasst ist.

Die ausgewählten Märchen, die vom Autor sowohl geschrieben als auch illustriert wurden, verfolgen alle eine ähnliche Text-Bild-Beziehung. In den meisten Fällen gibt es eine Textdominanz, da der Text mehr Informationen enthält und die Bilder nur dekorativ sind. Bezüglich der syntaktischen Typologie handelt es sich hier um eine Koreferenz. Jedoch gibt es im Werk generell eher selten Illustrationen. Die Tiere sind fast immer anthropomorphisiert, da sie Kleidung tragen, menschliche Mimik haben und auch menschliche Tätigkeiten, wie kochen oder putzen, ausführen. Die weiblichen Figuren lassen sich oft durch konventionelle Codes wie

Schürzen oder Tücher bzw. bestimmte typische Farben wie rosa oder rot identifizieren. Es könnte argumentiert werden, dass die Illustrationen die stereotypen Darstellungen und Rollen von Frauen verstärken. Die häufige Verwendung von Rot kann aber auch auf die zentrale Farbe des Kommunismus verweisen. Ansonsten sind die Zeichnungen meistens nur schwarz.

8.2.2 Werke ab 1948 bis 1956

Samuil Maršak, *Kuročka rjaba i desjat' utjat*, 1954

Das erste Gedicht ist *Kuročka rjaba i desjat' utjat* von Maršak aus dem Jahr 1954. Es behandelt eine Henne, die zehn Enteneier ausbrüten soll, da ihr eigenes zerbrochen ist. Als die Entlein schlüpfen, merkt sie, dass diese ganz anders sind als sie. Dennoch sorgt sich die Henne nicht nur am Boden, sondern auch am Wasser, vor dem sie sich eigentlich fürchtet, um die Kinder. Als eine Katze die Entlein attackiert, greift sie diese mutig an, obwohl sie fliehen könnte.

Die Henne steht symbolisch für die fürsorgliche und selbstlose mütterliche Idealfigur, die dem klassischen Bild der sowjetischen Mutter entspricht. Des Weiteren vermittelt der Text, dass Mutterschaft etwas Freiwilliges ist, aber trotzdem angestrebt werden sollte. Zu Beginn soll sie nämlich ihr eigenes Ei brüten, dieses fällt aber aus dem Nest und wird deshalb zerbrochen. Als dies geschieht, wird beschrieben, dass die Ente bitterlich weint. Dies deutet darauf hin, dass es ihr wichtig war, Mutter zu sein oder zumindest das Ei zu brüten. Durch die Figur der alten Frau, die sie bemitleidet und ihr deshalb die Enteneier bringt, wird sichtbar, dass das Muttersein auch für das Umfeld wichtig war. Möglicherweise steht die Oma metaphorisch für die Gemeinschaft, da das Kollektiv Solidarität zeigt, wenn eine Person in einer Krise ist, so wie die Henne am Anfang. Im Zusammenhang mit dem Kollektiv kann auch argumentiert werden, dass Mutterschaft nicht nur privat, sondern gesellschaftlich relevant war und somit die Oma für das Kollektiv steht. Die Oma bringt die Eier, weil es ihre Aufgabe und somit die Aufgabe der Gemeinschaft ist, die Mütterlichkeit zu fördern und zu ermöglichen.

Es ist auch interessant, dass die Oma die Eier bringt, obwohl der Text mit der Zeile beginnt, dass es eine Geschichte über den Opa und die Oma ist. Dies vermittelt noch stärker, dass Mutterschaft mit der Frau verbunden wurde, da eine Frau ihr die Eier bringt. Das Gedicht zeigt also die stereotype Geschlechtertrennung und Zuteilung der Aufgaben sehr gut. Möglicherweise symbolisiert die Oma ebenso die ältere Generation, die Mutterschaft und das Pflichtbewusstsein als zentrale Aufgaben einer Frau.

Die Henne opfert sich auf, was von den Müttern erwartet wurde, obwohl sie darunter ‚leidet‘: „Принялась она сразу за дело – весь десяток высиживать села. Дни и ночи сидит

напролёт. Редко редко поест и попьёт.“ (Maršak 1954: 6). Obwohl sie wenig isst und trinkt, befolgt sie dennoch ihre Aufgabe und zwar, Mutter zu sein. Diese Aufopferung entspricht auch der offiziellen Ideologie bzw. der Erwartungen an die Frau. Es könnte argumentiert werden, dass sie nicht für sich selbst lebt, sondern für die Kinder, auch wenn sie selbst in Gefahr ist. Das Gedicht zeigt also, dass Mütterlichkeit gleichzeitig mit Aufopferung und Schwierigkeiten für das eigene Wohlbefinden kommt.

Interessant ist auch, dass die Entlein nicht ihre eigenen Kinder sind, sie diese aber zu ihren Kindern macht bzw. sie annimmt. Dies kann einerseits als das sowjetische Ideal der Kollektivität und Solidarität gelesen werden. Andererseits bricht es die traditionelle Mutterrolle, da es zeigt, dass Mutterschaft nicht ein biologisches Schicksal ist, sondern eine Funktion und eine Entscheidung. Die Angst um die Kinder wird beispielsweise sichtbar, da sie „беспокойно по берегу ходит“ (Maršak 1954: 12). Eine Mutter, der die Kinder nicht wichtig wären, würde nicht ängstlich sein.

Des Weiteren kann behauptet werden, dass es hier auch um die Anpassung an das Fremde geht, da die Entlein sich anders verhalten. Im weiteren Sinne könnte dies bedeuten, dass die ‚neue Generation‘ andere Wege anstrebt und die Mutter, möglicherweise als Symbol für die alte bzw. traditionelle Ordnung steht, aber trotzdem mithalten muss. Andererseits wird im Text auch deutlich, dass diese Anpassung schwierig ist, beispielsweise durch die Beschreibung der Kinder als ungehorsam. Dies kann ebenso mit der Mutterrolle verbunden werden und der Last, die damit einhergeht.

Zuletzt wird aber im Text auch deutlich, dass die Henne als Heldin gefeiert und heroisiert wird. Dies war für diese Zeitperiode üblich. Der emotionale Höhepunkt des Kindergedichtes ist die Bedrohung durch die Katze am Ende. Die Henne rettet und kämpft um ihre Kinder. Sie schafft es sogar zu fliegen, obwohl sie dies nicht kann. Dies zeigt wieder die Aufopferung für die Kinder: „Пух и перья взъерошила разом и, хоть прежде летать не умела, над землёю стрелой полетела. Налетела и ринулась в бой, всех утят прикрывая собой.“ (Maršak 1954: 16). Es könnte argumentiert werden, dass die Henne als Heldin im Zusammenhang mit der Mutterschaft gefeiert wird. Die Verwendung von Begriffen und Aussagen, wie ‚Kampf‘, ‚zausen‘, dass sie ‚wie ein Pfeil fliegt‘ deuten auf die emotionale Wichtigkeit der Mutterschaft hin und sind der Höhepunkt der Geschichte. Die Tatsache, dass sie nicht fliegen kann, es aber in dem Moment der Bedrohung schafft, stellt eine stilistische Übertreibung dar. Durch die Überwindung ihrer Grenzen, um die Kinder zu schützen, wird das Motiv der opferbereiteten Frau idealisiert. Dies wurde auch von der offiziellen Ideologie gefordert. Es wäre interessant zu

wissen, ob die Henne nur idealisiert wird, da sie als Mutter die Entlein beschützt oder weil sie sich der Katze, die gefährlicher ist, stellt.

Zu Beginn wird ein interaktives rhetorisches Mittel benutzt. Der Autor fragt, ob der*die Leser*in das Märchen kennt, wenn ja kann der Autor ihr*ihm ein neues erzählen. Dadurch wird das Kind bei ihrem*seinem Vorwissen abgeholt und die Spannung zwischen Bekanntem und Neuem aufgebaut. Das schnelle Erzähltempo wird durch eine Abwechslung von kurzen mit längeren Zeilen erzeugt. Die Reime sind ebenso sehr einfach und erleichtern somit das Auswendiglernen, da die Reimwörter die logische Konsequenz der vorherigen Zeile sind. Ebenso verwendet der Autor Lautmalerei. Dies wird daran erkennbar, dass die Henne nicht nur spricht, sondern in Worten gackert. Ein Beispiel dafür wäre, dass das Wort kuda mit dem Hühnerlaut Kud-Kud verschmolzen wird. Dies hat ein hohes Maß an plakativer Vermittlung, da Geräusch und Bedeutung zu einem werden. Der Text besitzt keine verschachtelten Sätze. Er wird plakativ und kindgerecht vermittelt.

Die Zeichnungen wurden von Lebedev gezeichnet. Die Illustrationen unterstreichen das, was der Text vermittelt, da insbesondere anhand der Zeichnungen der Henne dargestellt wird, wie sie sich in den Situationen verhält und wie wichtig Mutterschaft ist. Beispielsweise weint sie auf der Illustration, als das Ei zerbricht, so wie im Text beschrieben. Ein anderes Beispiel wäre auch, dass sie in der finalen Szene, als sie die Katze jagt, über ihr gezeichnet ist. Auch ihre Emotionen, wie beispielsweise Angst oder Ärger mit den Küken wird insbesondere an der Körperhaltung der Henne in den Illustrationen sichtbar. Die Bilder vermitteln also nicht zusätzliche Informationen, sondern zeigen die Handlung des Textes. Es kann aber generell zusammengefasst werden, dass die Illustrationen ein Duplikat der Textinformationen darstellen und es sich somit um Redundanz handelt. Bezogen auf die räumliche Text-Bild-Beziehung kann gesagt werden, dass Text und Bild im Kontext nebeneinanderstehen aber das Bild im Vergleich zum Text mehr Platz einnimmt. Die Farben der Illustrationen sind naturgetreu und die Tiere sind in den meisten Szenen auch ohne menschliche Eigenschaften gezeichnet, außer in der Szene, in der die Henne weint.

Samuil Maršak, *Skazka ob umnom myšonke*, 1956

Das nächste Gedicht ist von Maršak und ist eine Fortsetzung aus dem Jahr 1956 namens *Skazka ob umnom myšonke* des ersten Gedichtes. Im Gedicht will die Katze mit dem Jungen spielen, dieser schafft es aber, ihr zu entkommen und am Weg nach Hause begegnet es anderen gefährlichen Tieren.

Die Mutterfigur ist hier im Gegensatz zum ersten Gedicht eher abwesend. Sie kommt nur am Anfang und Ende kurz vor. Am Anfang warnt sie indirekt vor Gefahr, da sich der Junge an die Worte der Mutter erinnert: „В кошки мышки наша мать не велела нам играть.“ (Maršak 1956: 2). Das Wort *velet'* (Maršak 1956: 2) anordnen deutet auf eine Autorität hin, die die Mutter hatte, auch wenn dies aber im ersten Gedicht nicht so wirkte. Obwohl die Mutter also im Gedicht eher abwesend ist, kann argumentiert werden, dass die Mutter dem Kind wichtige Botschaften übermittelt hat und es durch das, was sie es lehrte, von der Katze flüchten kann. Sie steht also u. a. für moralische Autorität, obwohl sie im Konflikt selbst nicht interveniert. Dies zeigt, welche Wirkung eine gute Erziehung beim Kind ausmacht. Am Ende empfängt sie ihren Sohn mit offenen Armen, was ein sehr typisches Bild der emotional engagierten und fürsorglichen Mutter, das in den Jahren stark ideologisch besetzt war, widerspiegelt. Ebenso stehen die Szene und auch die Mutter symbolisch in Zusammenhang mit einem Rückzugsort und Geborgenheit. Ein Unterschied zum ersten Gedicht ist, dass die Mutter hier nicht allein gelassen wird, sondern, dass der Junge zur Mutter und zum Vater zurückkehrt. Deshalb ist interessant, dass der Junge im Gedicht sagt, dass die Mutter ihm das angeordnet hat, da eigentlich Autorität oft mit Männlichkeit verbunden wird. Andererseits waren Frauen damals für die Erziehung zuständig und möglicherweise soll der Gedanke an die Mutter noch einmal zeigen, dass der Vater bei der Erziehung abwesend und die Erziehung die Aufgabe der Frauen war.

Die Katze spiegelt die weibliche Figur mit einer gefährlichen Weiblichkeit wider. Die Katze spricht liebevoll mit dem Jungen, will mit ihm spielen und wirkt fürsorglich, will ihn aber dennoch fressen. Diese liebevolle Sprache kann unter anderem an der Verwendung der Begriffe ‚Freundchen‘, also einer Verniedlichung oder an Aussagen wie „Не бойся, крошка.“ (Maršak 1956: 2) gesehen werden. Sie spielt auch mit den Machtverhältnissen, indem sie betont, dass sie die Katze ist und er die Maus. Sie möchte nicht einmal für das Spiel, die Rollen tauschen und enthüllt damit ein hierarchisches Weiblichkeitsbild. Die Katze spiegelt daher auch hier eine ‚Anti-Mutter‘ wider, da sie liebevoll in der Sprache ist, aber eine grausame Absicht hat.

Eine weibliche Figur, die ebenso im Gedicht kurz vorkommt, ist die Igelin. Diese dient aber nur als Ergänzung zu der männlichen Figur, die ihr Ehemann ist. Sie ist aktiv am Spielangebot beteiligt, was sie gleichwertig wirken lässt. Dennoch ergreift sie nicht die Initiative, sondern tritt im Schatten des Igels auf, was ein Beispiel für die typische Rolle der Frau als Helferin, die nicht autonom handelt, ist. Es könnte behauptet werden, dass sie so ein weibliches Accessoire zum Mann ist.

Die zweite weibliche Figur ist die Eule, die durch die feminine Endung markiert ist. Sie ist eine drohende und mächtige Figur, die also bedrohlich wirkt. Auch sie vereint Verlockung mit latenter Gewalt wie die Katze und ist somit dem Bild der Katze ähnlich. Im Gegensatz zur üblichen Rolle der Eule, als weise Figur, ist sie hier ‚nur‘ eine mächtige Figur, was sich am ehesten durch ihre Körpergröße zeigt. Die Beschreibung der Eule von dem Jungen lässt sie furchteinflößend wirken: „А глаза горят, как плошки, вдвое больше, чем у кошки. У мышонка замер дух. Он забился под лопух.“ (Maršak 1956: 12). Der Junge hat laut der Beschreibung sogar aus Angst seinen Geist verloren.

Der Junge ist, wie der Titel sagt, im Gegensatz zum ersten Gedicht klug. Er ist kein passives, sondern aktiv handelndes Subjekt, das sich selbst rettet. Dennoch kehrt er am Ende zu seiner Familie zurück, die ein sicherer Ort für den Jungen ist und somit für die Sicherheit steht. Am Ende wird die Mutterrolle und die Anzahl der Kinder betont, da die Mutter ihn mit einer Umarmung empfängt und viele andere Kinder hat, was in der offiziellen Ideologie erwünscht ist.

Im Text geht es um die Begegnung der Maus mit einem Feind. Dies wird formal als ein Kinderspiel getarnt und zieht sich wie ein roter Faden durch den Text. Der Autor bezieht sich somit auf die Lebenswelt der Kinder. Dies macht den Text greifbarer für die Kinder. Der Text ist im Trochäus geschrieben. Der Höhepunkt der Vermittlung ist die Szene mit dem Frettchen, da hier der Erzählfluss unterbrochen wird und ein Abzählreim hinzugefügt wird. Sprachlich interessant erscheint auch die Beschreibung des Igels und der Eule, da der Igel mit Vokalen wie i und š bzw. Zischlauten beschrieben wird und die Eule mit dunklen o und u Lauten. Auf eine Art und Weise imitieren diese Laute die Stacheln des Igels und das Rufen der Eule. Weiters werden Diminutive verwendet. Anhand dessen wird die Geschichte kindgerecht vermittelt.

Das Gedicht ist in Bezug auf die Illustrationen dem ersten sehr ähnlich. Die Zeichnungen sind von Lebedev illustriert. Die Bilder nehmen auch hier mehr Platz ein als der Text, jedoch sind sie kleiner, dafür aber öfter auf der Druckseite abgebildet. Es liegt hier eine Textdominanz vor, da der Text generell mehr Informationen enthält als die Bilder und die Bilder fungieren meistens nur dekorativ, da oft einfach nur die Tiere abgebildet werden und nicht die Handlung. Es handelt sich daher mehrheitlich um eine Interferenz, da Wort und Bild öfter getrennt sind. Die Tiere sind ebenso naturgetreu und mit sanften Strichen gezeichnet. Es lassen sich auch in diesem Gedicht keine geschlechterspezifischen Unterschiede finden.

Vitalij Bianki, *Latka*, 1955

Die nächste Erzählung *Latka* stammt aus dem Jahr 1955 von Vitalij Bianki und handelt von einem Hund namens Latka und seiner Besitzerin Tanja. Diese verkörpert das klassische Ideal des ‚neuen sowjetischen Mädchens‘, da sie mutig, fleißig, empathisch und selbstständig ist.

Im Text wird auch sichtbar, dass Tiere oft als moralischer Spiegel galten. Latka ist nämlich ein Hund, der mutig, klug und hilfsbereit ist, ohne jemals Gewalt anzuwenden. Obwohl Latka im Text ein Hund ist, wird er im Text grammatikalisch weiblich markiert, da sein Name mit -a endet, weibliche Pronomen hat und der Hund typische Rollen einer Frau zugewiesen bekommt. Latka lässt sich aus verschiedensten Gründen als eine Allegorie für das Frauenideal der Entstehungszeit lesen, unter anderem weil der Hund mit typischen positiven weiblichen Eigenschaften beschrieben wird: „А собачка больно хорошая, учёная, очень породистая, ласковая. Твоей Ташке за товарища будет.“ (Bianki 1955: 4). Hierbei wird auch sichtbar, dass der Hund oft als Freund und ein Symbol für Loyalität steht. Latka rettet am Ende Tanja und ihre Freunde, was nochmals die Loyalität betont. Die Loyalität wird im Text generell öfter betont: „А Латка от Тани никуда, и в школу вместе ходят.“ (Bianki 1955: 14).

Latka wird auch als hilfsbereit und fürsorglich beschrieben. Die Fürsorge ist eine stereotype weibliche Eigenschaft und verweist darauf, dass sich Latka wie Frauen im sowjetischen Alltag um andere kümmern. Gleichzeitig ist sie auch gehorsam und lernfähig, was das ideale Bild einer disziplinierten und lernbereiten Frau, die sich auch anpassen kann, widerspiegelt. Latka wird auch als Retterin dargestellt, da sie selbstlos und schützend ist, weil sie Tanja im Wald rettet und auch den anderen hilft. Anders als Figuren, die über ihr Äußeres definiert werden, arbeitet Latka, indem sie im Alltag hilft und beweist ihren Wert durch Leistung. Sie wird nicht explizit als schön beschrieben. Das betont wieder, dass Nützlichkeit wichtiger als Ästhetik ist und ganz im Gegensatz zu bürgerlichen Frauenidealen, in denen Schönheit im Vordergrund stand, steht. Vielleicht kann der Text auch in der Hinsicht als Kritik an der Bourgeoisie gelesen werden. Durch ihre Arbeit symbolisiert sie auch die selbstständige und hart arbeitende sowjetische Frau. Zwei zentrale Eigenschaften sind auch die vorher erwähnte Loyalität und der Dienst für das Kollektiv, da sie Tanja nie verlässt, sich immer unterordnet und dabei eine ganze Gruppe rettet. In dieser Rolle wird die Frau als tragende Kraft der Gemeinschaft gezeigt.

Erwähnenswert erscheint noch der Name Latka. Sie wird nämlich in ihrer Beschreibung mit einer „zaplatka“ (Bianki 1955: 3) verglichen. Dies bedeutet Flicker oder Flickstück. Im symbolischen Sinne wird dies positiv aufgeladen, da Latka diejenige ist, die Dinge zusammenhält und die Lücken füllt bzw. repariert. Als ein Flicker hält sie das System aufrecht und macht das, was andere nicht schaffen. Dies ist eine treffende Metapher für die

gesellschaftliche Rolle der Frau im Entstehungskontext, da die Frau Fehlendes kompensierte, häufig Verantwortung übernahm, aber trotz ihrer Unverzichtbarkeit oft unsichtbar bleibt.

Die Erzählung ist in Prosaform mit Kapitelüberschriften aufgebaut. Für die Leser*innen fungiert jedes Kapitel als eine Lerneinheit und baut aufeinander auf. Zuerst lernen die Kinder das Aussehen der Hündin kennen, dann die Fähigkeit Gegenstände zu suchen und dann zu schwimmen und den Orientierungssinn, der sich in der Szene im Wald zeigt. Dies erleichtert den Kindern, die Geschichte in abgeschlossenen Einheiten abzuspeichern, da sie sich nicht den eigentlichen Text merken, sondern lediglich die Taten der Hündin. Interessant erscheint auch die finale Szene im Wald, da hier ersichtlich wird, dass der Name Latka eine Funktion hat. Das optische Merkmal der Hündin wird zum funktionalen Element, da braun auf weiß sogar in der Dunkelheit gesehen wird. Daher ist der Name des Hundes sogar die Lösung des Problems. Auch in dieser Erzählung werden viele lautmalerische Elemente genutzt, wie beispielsweise die Hufe der Pferde oder die Rufe der Enten. Der Text könnte ebenso als eine beschreibende Naturprosa gedeutet werden. Seine Rücksicht auf Kinder und die plakative Vermittlung zeigt sich darin, dass er die Sinne direkt anspricht. Er vermittelt Wissen über die Natur und die Hunde nicht über Fakten, sondern über phonetische Signale und visuelle Kontraste.

In Bezug auf die Illustrationen von Aleksandra Jakobson ist die Erzählung sehr bunt. Es werden verschiedene Farbpaletten verwendet, die meisten sind aber eher hellere Pastellfarben und braun. Der Hund wird weiß mit dunklen Flecken gezeichnet, was auch der Realität dieser Rasse entspricht. Die Farben der Enten sind auch realitätsgetreu, deshalb kann angenommen werden, dass die Illustratorin eher natürlich zeichnen wollte. Es gibt keine übertriebenen oder absurden Zeichnungen, die Illustrationen dienen rein der Veranschaulichung der Erzählung. Jedoch würde die Erzählung auch ohne die Bilder verständlich sein, da manche Bilder wie beispielsweise die Enten nur dekorativ an den Rändern sind und nichts zum Informationsgewinn beitragen. Somit liegt hier definitiv eine Textdominanz vor. Die Bilder, die nach den Kapiteln beschriftet sind, wie zum Beispiel ochota, finden sich dann auch im Text und der Handlung des jeweiligen Kapitels wieder und nehmen den meisten Platz ein. Der Hund weist keine anthropomorphen Eigenschaften auf und ist auch sehr genderneutral gezeichnet.

Agnija Barto, *Medvežonok neveža*, 1956

Das Werk *Medvežonok neveža* aus dem Jahr 1956 ist eine Reim-Fabel, die in kindgerechter Sprache von einem unerzogenen kleinen Bären erzählt. Es beinhaltet eine starke pädagogische und gesellschaftskritische Aussage.

Die Bärin spiegelt im Reim die traditionelle Mutterrolle bzw. die ideale Mutter der 50er Jahre wider. Die Bärin verteidigt den Jungen immer und verwöhnt ihn, obwohl er sich völlig unerzogen und asozial benimmt. Dies wird im Text beispielsweise im 3. Vers dargestellt: „Он упадаёт. «Ах бедненький! – Его жалеет мать.“ (Barto 1956: 1). Des Weiteren übernimmt sie die volle Verantwortung für das Kind, was auch das Bild der Mutter im Entstehungskontext widerspiegelt, da diese sich um die Kinder kümmern musste. Am Ende des Werkes ist sie mit der Erziehung überfordert, laut dem Text quält sie sich wortwörtlich, und sieht ihre Nachgiebigkeit als Fehler: „Ах, какая дура я - сына избаловала!“ (Barto 1956: 5). Diese Darstellung ist kritisch zu interpretieren, da damit gezeigt wird, dass ‚falsche‘ Mutterliebe, d.h. zu viel Fürsorge und keine Strenge, zur Entstehung eines ‚neveža‘, also eines unzivilisierten und unhöflichen Menschen, führt. Interessant ist hier, dass Fürsorge in den meisten rezipierten Texten positiv konnotiert war, aber in diesem Text wird sichtbar, dass zu viel davon auch nicht gut ist. Das Gedicht schließt mit einer klaren Botschaft ab, denn die vermittelnde Instanz spricht den*die Leser*in direkt an und sagt, dass solche ‚kleinen Bären‘ sich auch unter den Kindern finden.

Der Text zeigt auch deutlich, dass die Erziehung in der damaligen Zeit vollkommen der Mutter überlassen wurde. Im Gedicht enthält sich der Vater der Erziehung: „Сынок – забота ваша, На то вы и мамаша.“ (Barto 1956: 6). Erst als der Vater den Sohn für sein Verhalten schlagen will, reagiert die Mutter mit Mitleid. Diese familiäre Dysfunktion deutet auf veraltete oder ungleiche Rollenbilder hin, da die Verantwortung für die Erziehung der Frau überlassen wird, während der Mann sich zurückzieht und dies dann problematische Konsequenzen hat.

Interessant ist, dass dieser Text einer der wenigen ist, der die konkrete Mutterrolle kritisiert und nicht idealisiert. Sie wird als zu emotional und konfliktscheu dargestellt und durch ihre Art von Erziehung entsteht ein ‚schlechtes‘ Kind. Die Konsequenz ist, dass falsche Fürsorge dem Kollektiv schadet. Im Zusammenhang damit könnte auch argumentiert werden, dass der Text zu einem neuen Mutterideal aufruft oder die Autorin bereits bestehende Geschlechtertrennungen in Frage stellt. Die dargestellte Mutter soll im offiziellen Diskurs durch eine disziplinierte, konsequente und dem Kollektiv dienende Frau ersetzt werden. Denn Kinder, wie der Bär im Text bzw. parallel die Menschen, gehören nicht in die Gesellschaft, sondern bringen nur Schaden mit sich.

Barto nutzt im Gedicht das Anthropomorphisieren, um menschliche Fehler auf Tiere zu übertragen, da sie Begriffe aus der menschlichen Sozialwelt im Kontext des Bärenwaldes nutzt. Dieser Kontrast kann für die Kinder eigenartig und plakativ wirken. Dadurch soll das Kind die

Absurdität und moralische Botschaft erkennen. Das Gedicht ist überwiegend im Jambus oder Trochäus verfasst und ist in Kreuz- und Paarreimen geschrieben. Die Reime sind oftmals morphologisch identisch, da oft Substantiv auf Substantiv und Verb auf Verb folgt. Daran kann erkannt werden, dass die Autorin Rücksicht auf die Leserschaft nahm, da das Kind den Reimpartner beim zweiten Hören selbst einsetzen kann. Die formale Vermittlung folgt abgeschlossen, da jede Strophe ein bestimmtes Fehlverhalten zeigt. Durch die kurzen Sätze wird das Fehlverhalten isoliert und plakativ dargestellt. Es sind keine komplizierten Schachtelsätze vorhanden. Ebenso setzt Barto in ihrem Gedicht lautmalerische Elemente ein, um das Gedicht sprachlich für Kinder einfach zu machen.

Die Bilder wurden von Suteev gestaltet. Bezüglich der Illustrationen ist der Text im Gegensatz zum Inhalt mit sehr ‚positiven‘ Farben gezeichnet. Es ist sehr hell, nur das Fell der Bären ist dunkler gezeichnet. Ansonsten sind auch hier die Tiere sehr naturgetreu gemalt. Die Geschlechterunterschiede sind in der Farbgebung ersichtlich, da der Vater mit dunklerem Braun gezeichnet ist als die Mutter. Auch die Größe des Vaters deutet auf geschlechterspezifische Darstellungen hin, da er größer gezeichnet ist als die Mutter. Es werden also anhand der Zeichnungen die Geschlechterstereotype gestärkt und nicht gebrochen. Der kleine Junge ist ebenfalls- im Gegensatz zu seinem Verhalten- sehr niedlich gezeichnet. Der*die Leser*in kann jedoch aufgrund der Bilder merken, dass der Junge sich nicht brav verhält. Es ist schwierig zu sagen, ob in dem Fall eine Bildredundanz oder Textdominanz vorliegt. Die Illustrationen bilden lediglich den Inhalt ab, aber manche Zeichnungen sind nur dekorativ und der Text enthält mehr Informationen.

8.2.3 Fazit der analysierten Werke der Periode von 1934 bis 1959

Die untersuchten Texte der Jahre 1934 bis 1959 zeigen ein mehrdimensionales, aber ideologisch stark geprägtes Weiblichkeitsbild. Dieses variiert zwischen Fürsorge, Pflichterfüllung, Arbeitskraft und Mutterschaft. Die staatlich propagierten Vorstellungen von Weiblichkeit stehen in direktem Zusammenhang mit diesen Zuschreibungen, da es eine klar definierte und ausgerichtete Geschlechterordnung gab. Diese verankerte sich auch in der Kinder- und Jugendliteratur, da auch hier die Frau meistens Mutter, Arbeiterin, Helferin oder Stütze der Gemeinschaft ist und sich nicht durch Schönheit und passives Handeln auszeichnet.

Ein wiederkehrendes zentrales Motiv ist das der nützlichen, loyalen und selbstlosen Frau. Diese wird über ihre Handlungen definiert und nicht über ihr Aussehen. Dies kann in Figuren wie der Hündin Latka oder der Henne gefunden werden. Solche Figuren zeichnen sich durch Mut, Hilfsbereitschaft für andere und Leistung aus. Diese weiblich codierten Tiere fungieren als eine

Allegorie für die ‚neue sowjetische Frau‘. Das Idealbild knüpft an die sozialistische ‚Arbeiterin und Mutter‘ an, in dem Frauen sowohl als produktive Arbeitskräfte als auch moralische Instanz innerhalb der Familie gesehen wurden. In den analysierten Werken sind diese zwei Rollen oft in einer Figur zu finden und werden als komplementär dargestellt. Die ‚neue sowjetische Frau‘ wird durch Pragmatismus, Kollektivdienst und Disziplin definiert. Im Gegenteil sind Figuren, die sich über ihr Äußeres und ihre Schönheit auszeichnen, lächerlich, scheitern oder geraten in Gefahr, da Schönheit oder Sanftheit keine Rolle spielen. Damit etabliert sich innerhalb der literarischen Weiblichkeitsentwürfe eine klare Hierarchie. Die aktive und belastbare Frau ist in der Hierarchie höher als eine passive und eitle Figur.

Auch in dieser Epoche wird das bürgerliche Frauenbild in manchen Texten kritisiert. Dieses bürgerliche Frauenbild wird jedoch nicht nur kritisiert, sondern auch dekonstruiert. Die abgelehnte kapitalistische Ideologie lässt sich in weiblichen Figuren, die Individualität, emotionale Sensibilität und Konsuminteresse verkörpern, wiederfinden. Figuren, die sich durch Konsum, Bequemlichkeit oder äußerliche Attraktivität zeigen, stehen sinnbildlich für dekadente Weiblichkeit und werden in der Regel als inkompetent, hilfsbedürftig oder sogar realitätsfremd dargestellt.

Interessant ist zudem, dass nur die Bärengeschichte ein Negativbild der Mutterrolle zeichnet. Hier offenbart sich die zentrale Bedingung sozialistischer Mutterschaft, da sie funktional sein muss und nicht emotional. Das Kindeswohl wird nicht an Zärtlichkeit oder Empathie geknüpft, sondern an Disziplin und die Fähigkeit zur Einordnung in kollektive Strukturen. Durch den Text wird klar, dass Mütterlichkeit nur akzeptiert wird, wenn sie diszipliniert, funktional und gesellschaftskonform ist. Emotionale Schwäche oder mangelnde Strenge führen zum Verfall der Ordnung.

Insgesamt kann behauptet werden, dass die Werke dieses Zeitabschnittes ein deutlich normierendes Frauenbild zeigen. Somit sollen weibliche Figuren keine individuelle Entwicklung aufzeigen, sondern zu der gesellschaftlichen Stabilisierung beitragen. Ihre Hauptaufgabe liegt im Erziehen, Helfen, Leisten und Retten und nicht im Glänzen oder Genießen. Daher lernen Kinder anhand der Texte nicht nur bestimmte Moralbotschaften, sondern werden auch an ein konkretes sozialistisches Idealbild einer Frau herangeführt. Diese Art strategischer Funktion der Kinder- und Jugendliteratur zeigt einen Unterschied zu der Literatur früherer Perioden auf, da in diesen früheren Werken die weiblichen Figuren über eine größere Offenheit verfügten.

8.3 Die Frauenbilder der KJL vom Ende der 50er Jahre bis Mitte der 80er Jahre

8.3.1 Werke ab 1959 bis 1961

Vladimir Suteev, *Pod Gribom*, 1959

Der erste Text *Pod gribom* ist aus dem Jahr 1959 von Vladimir Suteev, der auch die Zeichnungen selbst gestaltet hat. Es geht um eine Gruppe von Tieren, die sich unter einem Pilz versteckt.

Im Gedicht gibt es mehrere grammatikalisch weiblich codierte Tiere. Das erste ist der Schmetterling. Nicht nur anhand der grammatikalischen weiblichen Endung, aber auch wegen der Beschreibungen als zart und hilfsbedürftig, da er Schutz sucht, kann angenommen werden, dass er weiblich ist. Er steht somit als Symbol für Verletzlichkeit aber auch Bescheidenheit und Gemeinschaftssinn, da er die anderen Hilfe suchenden Tiere nicht abweist. Der Schmetterling entspricht also dem Bild der schutzbedürftigen und sanften Frau. Das nächste Tier ist die Maus, die nicht nur eine grammatikalische feminine Endung hat, sondern auch mit der Verkleinerungsform -ka benannt wird. Die Maus sucht ebenso Hilfe und könnte ähnlich wie der Schmetterling beschrieben werden. Beide Tiere kooperieren, damit alle Hilfe bekommen. Die Darstellung des Schmetterlings und der Maus ist typisch für das Idealbild der bescheidenen und gemeinschaftsdienstlichen Frau, die sich nicht in den Mittelpunkt stellt, aber trotzdem aktiv an der Lösung beteiligt ist. Das nächste Tier ist der Frosch, der im Russischen auch grammatikalisch feminin ist. Er wird im Text als klug und beobachtend dargestellt, da er sich am Ende über das ‚Wunder‘ amüsiert, während die anderen Tiere sich wundern und es nicht verstehen. Die Figur ist nicht belehrend, sondern deutet nur die Erkenntnis, dass der Pilz wegen des Regens gewachsen ist, an. Sie entspricht somit dem Bild der weisen Frau, die aber mit ihrer Klugheit nicht angibt. Die letzte weibliche Figur ist die Füchsin, die wie in vielen anderen Texten die Antagonistin der Erzählung ist und als einzige Figur negativ dargestellt wird. Die Füchsin zeichnet sich auch hier durch List, Egoismus und Aggression aus. Bei ihr ist auch ihr eigener Vorteil im Vordergrund, da nur sie selbst unter den Pilz will. Sie steht somit für das abgelehnte bürgerliche Frauenbild, also die eigennützige und egoistische Frau, die nicht ins Kollektiv passt und nicht dem Kollektiv dient. Deshalb wird sie auch von den anderen Tieren misstrauisch beäugt.

Der Text besitzt einen Aufbau eines Rätsels. Dies unterstützt die Aufmerksamkeit der Leser*innen bzw. Zuhörer*innen beim Vorlesen, da sie selbst mitraten können. Der Autor nutzt die Wiederholung, um den Text plakativ zu vermitteln, da jede neue Tierfigur einen identischen

Dialog mit sich bringt. Die Vermittlung erfolgt somit nicht über komplizierte Sätze, sondern über ein Muster. Des Weiteren werden die Umweltbedingungen durch repetitive Komparative sprachlich vermittelt. Der Regen wird nämlich stärker und stärker. Dies stellt sprachlich auch die Dringlichkeit, sich vor dem Regen zu verstecken, dar. Ebenso sind im Text Stellen zu finden, die einen rhythmischen Klang besitzen. Dies erleichtert das Memorieren und Verstehen für die Kinder. Der Autor nutzt auch die Onomatopoesie, um beispielsweise das Lachen des Frosches darzustellen. Da der Text wie ein Rätsel aufgebaut ist, endet dieser nicht mit einer Erklärung, sondern mit einer Frage. Das Kind wird somit gezwungen, das Gelesene oder Gehörte noch einmal durchzugehen und nachzudenken. Das eigene Nachdenken über etwas, festigt das Gelernte am meisten.

Bildlich gestaltet ist die Tierfabel eher mit helleren und naturgetreuen Farben. Die Striche und Umrisse der Tiere sind auch eher sanft gezeichnet. Bezogen auf die Darstellung der Frau oder der Ideologie gibt es keine expliziten Merkmale. Es könnte nur behauptet werden, dass die meisten weiblichen Tiere lange Wimpern haben. Bild und Text erscheinen in diesem Gedicht immer auf derselben Seite und daher kann von Koreferenz gesprochen werden. Da die Kernaussage der Fabel auch ohne das Gedicht verstanden werden kann, liegt in diesem Fall eine Bilddominanz vor. Weiters nehmen die Bilder mehr Platz auf der Seite ein, als der Text.

Ljudmila Zubkova, *Lesnye skazki*, 1959

Die nächsten Texte stammen aus der Sammlung *Lesnye skazki* aus dem Jahr 1959 von Ljudmila Zubkova. Aus dieser Sammlung wurden die Kurzgedichte *Ež-portnoj*, *Počemu lisa ryžaja*, *Chitraja ulitka*, *Žadnaja belka* und *Čej dom lučše* gewählt.

Im Gedicht *Ež-portnoj* geht es um einen Igel, der Schneider ist und den Auftrag einer Füchsin ablehnt. Die Füchsin will sich einen Mantel machen lassen, damit sie niemand im Wald erkennt: „Чтоб не узнал её никто, из публики лесной.“ (Zubkova 1959: 2). Sie will sich also vor den anderen Tieren tarnen, was wieder mit Täuschung verbunden werden kann. Die Füchsin erfüllt hier daher wieder das klassische Motiv bzw. Bild der List und Klugheit einer Füchsin in der Literatur. Im Gedicht wird sie mit хитрость auch beschrieben. Der Igel lehnt sie genau deshalb ab, da er weiß, wie die Füchsin ist. Jener könnte symbolisch für ein ehrliches und arbeitendes Kollektivmitglied stehen, da er arbeitet und sich für das Wohl der Tiergemeinschaft einsetzt. Darauf reagiert die Füchsin mit Aggression und Wut: „Лиса ушла, вильнув хвостом, от ярости дрожа, хвастливо заявив о том, что скоро съест ежа.“ (Zubkova 1959: 2). Das Bild der Füchsin passt also nicht in die offizielle Ideologie der 1950er/1960er, da sie als egoistisch, aggressiv und manipulativ dargestellt wird. Sie ist das klare Gegenteil der Frau, die

Bescheidenheit, Gemeinschaftssinn und Loyalität aufweisen sollte. In Bezug auf Frauenrollen warnt das Gedicht vor frauenbezogener Oberflächlichkeit und Illoyalität gegenüber anderen im Kollektiv.

Der Text ist in einem Jambus verfasst. Der Rhythmus ist durchgehend gleich. Es existieren keine Pausen oder rhythmischen Ausfälle. Es könnte behauptet werden, dass damit der moralisch gute und hart arbeitende Igel sprachlich vermittelt wird, da es keine Änderungen im Rhythmus gibt. Der Rhythmus fungiert somit wie ein metrischer Anker und stellt eine sichere und plakative Methode der formalen Vermittlung dar. Das Gedicht nutzt den Kreuzreim und die Betonung liegt auf der letzten Silbe. Dies gibt den Versen einen festen und abgeschlossenen Abschluss. Interessant ist auch, dass das Wort *igla* am Ende semantisch umgedeutet wird, da zuerst die Nadel das Werkzeug ist und später zur Rüstung bzw. Waffe des Igels wird. Des Weiteren nutzt im ersten Teil die formale Vermittlung einer Aufzählung der Kund*innen. Diese Liste von Tieren ist für die Kinder leicht zu merken und Helfen beim Verständnis und der Memorierbarkeit.

Die Füchsin wurde so gezeichnet, wie sie im Gedicht dargestellt wird. Sie ist mit einer eleganten Tasche, Hut und Schal abgebildet und zeigt mit einem bösen Ausdruck auf den Igel. Im Text wird sie noch mit dem Begriff prahlerisch beschrieben. Dies entspricht der Pose, in der die Füchsin dargestellt wird. Die bildliche Darstellung entspricht ebenso der typischen bürgerlichen Frau.

Im Gedicht *Počemu lisa ryžaja* ist eine Füchsin der Hauptcharakter. Zu Beginn wird im Gedicht erläutert, dass die Füchsin früher weiß, wie Schnee war und die anderen Tiere Angst vor ihr hatten, da sie nie wussten, wo der Schnee endet und wo die Füchsin sitzt. Somit wird die Füchsin gleich zu Beginn als Antagonistin vorgestellt. Die anderen Tiere haben wie im vorigen Gedicht Angst vor ihr: „Боялись все её в лесу, слыла она бесстыжей, и осень белую лису решила сделать рыжей.“ (Zubkova 1959: 6). Der Herbst entschied sich also, die Füchsin rot zu färben. Der Herbst wird sowohl sprachlich als auch bildlich personifiziert: Die Füchsin wird von ihm rot gefärbt, da der Herbst mit Farben wie Rot und Braun verbunden wird. Interessant ist, dass der Herbst bildlich als eine Frau mit einer Krone, einem langen schönem Kleid, die die Füchsin kämmt bzw. färbt, dargestellt wird. Dass die Figur den Herbst darstellt, wird auch an den Blättern am Boden sichtbar, da diese die Farbe des Kleides haben. Die Füchsin, als Personifikation des Herbstes, wird hier mit stereotypen weiblichen Tätigkeiten dargestellt. Die Füchsin schaut sich im Spiegel an und die andere Frau kämmt sie. Die Füchsin verspricht, dass sie sich bessert und dass sie die kleinen Tiere nicht mehr frisst. Dennoch vertraut ihr die

Umgebung nicht, da sowohl die Maus als auch der Hase im Text vor ihr, wie vor dem Feuer davonlaufen. Dies könnte aber auch so interpretiert werden, dass die Tiere bzw. Menschen generell vor dem Feuer Angst haben oder Angst haben sollten. In Bezug auf die Illustrationen ist die Füchsin in diesem Gedicht naturtreu und ohne Kleidung gezeichnet.

Das Gedicht weist kurze Verse, regelmäßige Reime und einem überwiegend gleichmäßigen Rhythmus auf. Ebenso nutzt die Autorin kindgerechte Sprache und keine komplexen Satzstrukturen. Die Autorin benützt keine schweren Wörter, sondern gegensätzliche Farben, um den Kindern über die Tarnung zu lehren. Ein Kind muss das Wort Tarnung und seine Bedeutung nicht verstehen, da es durch den Schreibstil der Autorin erläutert wird. Beispielsweise wird dies ersichtlich, als die Füchsin als weiß beschrieben wurde. Hierbei werden Wörter wie Schnee, weiß und Schneewehe benutzt. Diese Beschreibungen erzeugen ein ruhiges und helles Bild im Kopf. Als sie rot wird, ändert sich die Sprache. Hierbei werden die Wörter fuchsrot, rot und Feuer verwendet. Die Sprache ermöglicht den Kindern, sich die Füchsin vorher und nachher vorzustellen. Sie merken sich, dass weiß unsichtbar ist und rot sichtbar und zugleich eine Warnung darstellt. Die Vermittlung der moralischen Botschaft erfolgt durch eine ironische Übertreibung, da die Füchsin schwört, dass sie ihre Ohren verlieren würde, als ihr Wort zu brechen. Dies ist eine plakative und humorvolle Art, um eine Lüge darzustellen. Die Leser*innen verstehen die Moral sofort, weil die Behauptung der Füchsin absurd erscheint. Dies macht den Text unterhaltsam und die Moral, dass das eigene Wesen nicht durch eine andere Farbe ändern lässt, einprägsam.

Die Füchsin wird in beiden Gedichten als Kontrast zur sozialistischen Frau des Entstehungsjahres dargestellt. Sie ist schön, schlau und auf Selbstinszenierung bedacht. Das steht im Gegensatz zu der offiziellen Ideologie der arbeitenden, ehrlichen und dem Kollektiv dienenden Frau. Die Füchsin wird in beiden Texten isoliert, abgelehnt und als unglaubwürdig dargestellt. Beide Texte verwenden die klassische Tiermetaphorik, um an negativen Weiblichkeitsbildern Kritik auszuüben. Im Vergleich zur offiziellen Ideologie wird kein Bild der Mutter, Arbeiterin oder Erzieherin gezeigt. Es könnte sogar argumentiert werden, dass die beiden Gedichte als Mahnung dienen sollen, Weiblichkeit mit Moral, Gemeinschaftssinn und Aufrichtigkeit zu verknüpfen, da sie sonst gefährlich werden könnte.

Das dritte Gedicht, in dem eine Schnecke zuerst obdachlos ist, dann ein Haus bekommt und dann wieder von einer Biene aus ihrem Haus verdrängt wird, heißt *Chitraja ulitka*. Die Schnecke baut sich daraufhin selbst ein neues tragbares Haus.

Die Schnecke ist zuerst obdachlos und erhält Hilfe von der Ameise, die männlich codiert ist. Dies kann auf zwei Weisen interpretiert werden. Obwohl es sich um ein Gedicht handelt, folgt es dem klassischen Märchenschema, da die Frau abhängig vom Mann ist und von ihm gerettet werden muss. Andererseits kann es auch so interpretiert werden, dass die Ameise als Tier oft als das Tier verwendet wird, das etwas baut. Auch hier wird die Ameise mit „строитель“ (Zubkova 1959: 11) beschrieben. Dennoch wird das Hausbauen nur durch die Hilfe des Ameisen-Mannes möglich, daher ist die weibliche Schnecke in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einem Mann. Es wird also zu Beginn mit traditionellen Rollenbildern gespielt. Bildlich werden auch klassische geschlechterspezifische Farben und Kleidung verwendet. Die Ameise hat einen blauen Arbeitsanzug und ein Messgerät in der Hose, während die Schnecke eine rosa Masche und ein rosa Kleid bzw. einen Rock angezogen hat. Die rosa Masche als Schmuck könnte auch der offiziellen Anforderung entsprechen, dass sich Frauen in der Zeit schminken und optisch gut gepflegt sein sollen.

Die Schnecke wird auch typisch gastfreundlich dargestellt, da sie eine Drossel und Meise in ihr Haus einlädt, was eine klassische weibliche Eigenschaft ist. Ihr Haus wird ihr jedoch dann von einer ebenfalls weiblich konnotierten Figur, der Biene, weggenommen. Die Schnecke wird also als Opfer weiblicher Rivalität dargestellt. Jedoch reagiert die Schnecke, indem sie sich selbst ein neues, mobiles Haus baut. Da sie ihr Haus am Rücken trägt und allein gebaut hat, kann dieses Handeln mit Autonomie und Unabhängigkeit verbunden werden. Es könnte behauptet werden, dass das offizielle Bild der Arbeiterin darin angedeutet wird, da die Schnecke sich eben das Haus selbst baut. Sicherlich sollen die Gedichte auch über die Tiere lehren und Kindern beibringen, dass eine Schnecke in der Natur ein Haus trägt, aber dennoch ist die Schnecke bewusst für Autonomie eingesetzt worden. Die Schnecke spiegelt also- insbesondere durch ihre Selbstständigkeit und Autonomie- das Bild der ‚neuen sowjetischen Frau‘ wider. Sie ist eigenständig, anpassungsfähig und lässt sich nicht durch Rückschläge aufhalten.

Interessant ist, dass der Text zu Beginn ein klassisches Bild der Geschlechterdynamiken eines Märchens spiegelt, am Ende ist die Schnecke aber nicht auf die Hilfe eines Mannes angewiesen. Die Schnecke findet selbst eine Lösung. Die weibliche Selbstständigkeit und (positive) Klugheit stehen also im Mittelpunkt dieses Kindergedichtes. Dies ist für die Zeit eine moderne Interpretation der Frauenrolle und zeigt erste Hinweise auf die unterschiedlichen Weiblichkeitsentwürfe der Zeitperiode.

Im Kontext der Entstehungszeit ist also die Schnecke anfangs abhängig, wird dann sesshaft, aber später aus ihrem Haus verdrängt, lernt jedoch daraus und wird dadurch auch mobil und

selbstständig. Dies spiegelt das Ideal einer Frau wider, die nachhaltig handelt und pragmatisch denkt. Des Weiteren definiert sie sich nicht durch Konsum oder Schmuck, da ihr Haus einfach und schlicht ist: „Дом сделан просто, без резьбы, по чертежам скворца: Без окон, без печной трубы и даже без крыльца.“ (Zubkova 1959: 11).

Es erscheint noch als wichtig, die Biene zu erwähnen, da diese grammatikalisch feminin ist und im Gedicht die Antagonistin darstellt, aber dies Irritation erzeugt, da die Biene eigentlich positiv konnotiert ist. Sie steht oft für Disziplin, Fleiß und kollektive Arbeit, was alles sozialistischen Werten entspricht. Deshalb ist es interessant, dass genau so eine positiv konnotierte Figur in dem Gedicht negativ handelt bzw. die Antagonistin ist. Interessant ist ebenso, dass die Biene nämlich nicht wie viele männliche Antagonisten gewalttätig handelt, sondern still und dennoch effektiv agiert. In tieferer Deutung erinnert dies an eine systematische bzw. bürokratische Macht, die im ‚Recht‘ ist, aber den Menschen verdrängt. Es kann also angenommen werden, dass die Biene nicht zufällig gewählt wurde, da dies beim Lesen zunächst Irritation erzeugt. Diese eigentlich ideologisch perfekte Figur wurde durch ihre Gefühlslosigkeit und Rücksichtslosigkeit negativ dargestellt. Die Botschaft könnte sein, dass nicht jeder Fleiß moralisch gut ist, wenn er anderen Gemeinschaftsmitgliedern schadet.

Es stehen im Gedicht also zwei weiblich codierte Figuren in Konkurrenz. Die Schnecke zeigt Eigenschaften wie Gastfreundschaft und Anpassungsfähigkeit, während die Biene für eine Form von eindringender, raumergreifender Macht, die sich nicht um Gefühle oder Beziehungen kümmert, steht. Dies zeigt auch ebenso auf unterschiedliche Frauenbilder, die in der Zeit herrschend waren und sich wandelten.

Der Inhalt des Gedichts wird in logischen Stufen sprachlich vermittelt. Es beginnt mit der Problematik, dass die Schnecke kein Haus besitzt und nass wird. Die nächste Stufe ist der Fehler, da sie ein festes Haus baut, jedoch von der Biene geraubt wird. Zuletzt kommt die Lösung, indem sie ein Haus baut, welches sie am Körper trägt und von keinem genommen werden kann. Die Vermittlung erfolgt über eine Logik. Daher ist sie sehr plakativ mit viel Rücksicht auf die Kinder. Weiters nutzt das Gedicht einen Jambus und Kreuzreime. Dies macht den Text einfach memorierbar und verständlich. Am Ende wird die Schnecke als schlau beschrieben und ihr Haus verwandelt sich zu einem Haus auf ihrem Rücken. Das Kind lernt hier eine Lösung für ein Problem. Die Sprache vermittelt hier, dass die Schnecke den Dieb ausgetrickst hat. Dies zeigt eine plakative moralische Wendung und bleibt dem Kind im Gedächtnis. Bemerkenswert erscheint noch die bildhafte Sprache, die viele Wörter aus der Folklore und Märchen verwendet, wie beispielsweise „teremok“ (Zubkova 1959: 12) oder

„izba“ (Zubkova 1959: 12). Besonders wirkungsvoll ist auch die formale Steigerung. Anfangs existiert ein aufwendig gestaltetes Haus mit dekorativen Elementen, das später zu einem schlichten, funktionalen und tragbaren Haus wird. Diese strukturelle Vereinfachung spiegelt die inhaltliche Entwicklung wider.

Das Gedicht ist in Bezug auf die Text-Bild-Beziehung ebenso interessant. Diese steht nämlich im Widerspruch zueinander, da im Text die Schnecke am Ende doch sehr selbständig ist, aber im Bild sehr traditionell mit rosa Farben und mit einer Masche gezeichnet ist. Da der Ameisenmann in ihrer Nähe abgebildet wird, vermittelt dies auch eher ein älteres Frauenbild. Anhand der Bilder könnte also angenommen werden, dass die Schnecke nicht eine selbstständige Frau ist, sondern eher eine abhängige, der offiziellen Ideologie entsprechende Frau ist. Die Darstellung der Frau im Text steht also im Kontrast zur bildlichen Darstellung der Schnecke. Die Bilder vermitteln also geschlechterspezifische Trennungen und brechen die Geschlechterstereotype und Rollenzuschreibungen nicht.

Das nächste Gedicht ist die *Žadnaja belka*. Im Gedicht geht es um ein Eichhörnchen, welches alles bei sich lagert und dem kranken Nachbarn nichts gibt.

Das Eichhörnchen steht in diesem Gedicht für die bourgeoise Weiblichkeit, da es gierig und egoistisch ist, weil es alles in seinem Haus lagert. Sein Haus erfüllt keine soziale Funktion, da es keine Betten und Platz für Gäste generell hat: „Пусть в доме тесно, но зато в лесу так не богат нигде.“ (Zubkova 1959: 15). Dies zeigt, dass das Eichhörnchen nicht für das Wohl der Gemeinschaft handelt, sondern für sich selbst. Es wird sogar das Wort reich verwendet, was eigentlich mit der Bourgeoisie verbunden wird. Noch dazu zeigt das Zitat, dass niemand so reich wie das Eichhörnchen ist, was darauf deutet, dass die Güter wie das Fressen nicht unter allen gerecht aufgeteilt werden und dies nicht der sozialistischen Denkweise entspricht.

Als der kranke Nachbar zum Eichhörnchen kommt, um Hilfe zu bitten, sagt es ihm, dass er sich selbst helfen soll. Es lügt ihn an und sagt, dass es nichts zum Fressen habe. Diese Handlung deutet auf das Gegenteil des offiziellen Bildes der perfekten Frau. Die Figur handelt nicht fürsorglich und im Sinne des Kollektivs. Als sie selbst dann Hilfe vom Nachbar sucht, verweist er sie auf ihren eigenen Rat und sagt, dass sie sich selbst helfen soll.

Das Eichhörnchen ist eitel, materialistisch und sozial kalt, was die bürgerlich-dekadente Frau beschreibt. Die Moral der Geschichte und ihre Botschaft ist also, dass in diesem Falle Frauen nicht für sich, sondern für das Kollektiv handeln sollen. Generell soll das Gedicht vermitteln,

dass alle für das Kollektiv handeln sollen und Egoismus schlecht ist. Es ist also auch das Negativbild des offiziellen ideologischen Frauenbildes.

Die plakative Vermittlung zeigt sich beispielsweise, indem ein abstraktes Gefühl, der Geiz, in ein räumliches Problem umgewandelt wird. Die Autorin nutzt Wörter wie „do potolka“ (Zubkova 1959: 17) oder „ne ostalos' ugolka“ (Zubkova 1959: 17), um die Fülle für die Kinder durch die Sprache bildlich sichtbar zu machen. Das Kind muss das Wort Gier nicht kennen, sondern verbindet es mit dem Eichhörnchen, das sein ganzes Haus voller Fressen hat. Die Sprache macht die Gier sichtbar, indem sie den Raum wegnimmt. Die Sprache spiegelt auch die Unfreundlichkeit und moralische Botschaft wider, indem Parallelismen genutzt werden. Das Eichhörnchen sagt dem Vogel, dass er um sich selbst sorgen soll. Darauf antwortet der Vogel mit einer parallelen Satzstruktur. Das Kind lernt die moralische Botschaft durch die Wiederholung der Worte. Das Gedicht ist durch regelmäßige Paar- und Kreuzreime und einen gleichmäßigen und erzählenden Rhythmus gekennzeichnet. Des Weiteren werden Wörter genutzt, die Gefühle von Gut und Böse auslösen. Während der Vogel mit Väterchen und schüchtern beschrieben wird, wird das Eichhörnchen mit Wörtern, wie beispielsweise fauchen, beschrieben. Insgesamt wird die moralische Aussage -also Kritik am Egoismus und fehlender Solidarität- sprachlich plakativ, aber wirkungsvoll vermittelt.

Im letzten Gedicht *Čej dom lučše* geht es um verschiedene Tiere, die darüber streiten, wessen Haus besser ist. Im Gedicht kommen nur zwei weibliche Figuren vor, dennoch gibt es bezüglich der Häuser- eine klare geschlechtermarkierte Trennung, beispielsweise im Aufbau des Hauses.

Die zwei weiblichen Tiere sind die Eule und der Pirol, der im Russischen grammatikalisch feminin ist. Die Eule tritt zum Zeitpunkt auf, an dem sich die Tiere anfangen zu streiten. Sie ist also belehrend und kritisch, aber nicht aggressiv. Ihre Argumentation, warum ihr Haus das beste sei, ist sinnvoll und keineswegs mangelt es ihr an Argumenten wie den vorigen Tieren. Sie argumentiert, dass ihr Haus das beste ist, weil es im Haus warm ist, während das vom Biber feucht ist, was kein gutes Haus ausmacht. Symbolisch steht die Eule für das Frauenbild, das Ende der 50er Jahre betont wurde. Sie zeichnet sich durch Vernunft aus und vermittelt ihre Weisheit in einer schlichtenden und nicht kämpferischen Art. Die Eule übernimmt somit die typisch weiblich konnotierte Rolle der ‚weisen Mutter‘, wofür das Tier an sich oft steht, die aber auch in der Zeit mit einer Frau verbunden werden kann.

Der Pirol ist das zweite weiblich konnotierte Tier im Gedicht. Generell ist der Pirol ein sehr schöner Vogel und wird auch im Gedicht eingeleitet mit: „иволга-красавица“ (Zubkova 1959:

24), also in Zusammenhang mit dem Wort Schönheit. D. h., es kann schon hier angenommen werden, dass es sich um eine weibliche Figur handeln wird. Auch sein Nest wird als kunstvoll, weich und schön beschrieben: „из пуха и травы, корзиночка-плетёнка“ (Zubkova 1959: 24), was eher weiblich konnotiert ist. Des Weiteren wird das Haus des Pirols sehr weiblich, fast sogar romantisch beschrieben: „В густой прохладе веток звенит моя свирель, а ветер нянчит деток, качает колыбель.“ (Zubkova 1959: 23). Ihr Heim wird also insgesamt als ästhetisch und behütet beschrieben. Es stellt ein Haus dar, in dem auch Kinder ein gutes Leben führen können. Dieses Gedicht ist eines der wenigen, das die Ästhetik als etwas Positives interpretiert. Dies kann aber auch daran liegen, dass Ästhetik in Zusammenhang mit dem Haus steht und nicht an der Figur selbst behaftet wird. Der Pirol symbolisiert also die idealtypische Mutter und Erzieherin, wie sie in der Zeit propagiert wurde. Es könnte sogar behauptet werden, dass die Darstellung des Pirols noch eher zum offiziellen konservativen Bild der Frau in der Stalinzeit passen würde.

Das Gedicht ist formal durch eine stark rhythmisierte und gereimte Erzählform gekennzeichnet. Das Grundmaß ist ein Jambus, wenn jedoch beispielsweise die Spinne erscheint oder die Schnecke lacht, werden die Zeilen kürzer. Durch diesen Tempowechsel bleibt die Aufmerksamkeit des*der Lesers*in beim Text. Der Text nutzt überwiegend den Kreuzreim, bricht diesen aber am Ende fast jeder Strophe mit einem Paarreim auf. Auffällig ist, dass ebenso fast jede Strophe mit einem wiederholenden Motiv, und zwar, dass das Haus des*der jeweiligen Sprecher*in das Beste ist. Dies kann als Refrain gesehen werden und ist das wichtigste Werkzeug für die Memorierbarkeit. Es ist in diesem Gedicht auf eine Art und Weise ein Anker, der die ganze Geschichte zusammenhält und für das Kind einfach verständlich und memorierbar macht. Die formale Vermittlung nutzt hier auch eine additive Struktur, da jedes Tier sein Haus vorstellt und das des Vorgängers kritisiert. Das erzeugt bei den Leser*innen eine Art Wettbewerbsstimmung. Die Autorin nutzt auch eine Vielzahl an direkten Reden und Parallelismen. Anhand dessen wird das Gedicht für Kinder besonders zugänglich gemacht, da Argumentationsmuster wiedererkennbar und vorhersehbar werden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Wettbewerb um das beste Haus sprachlich bewusst plakativ gestaltet wird.

Das Werk wurde von Aleksandra Stroganova und Michail Alekseev illustriert. Zu den Illustrationen aller Gedichte kann gesagt werden, dass die Zeichnungen meist mit sanften Strichen und die Tiere farblich naturgetreu gezeichnet wurden. Jedoch sind die Tiere sehr oft bekleidet gezeichnet oder mit Gegenständen, sodass sie menschlich erscheinen. In den meisten Werken liegt eine Textdominanz vor, da die Texte mehr Informationen als die Bilder enthalten. Die meisten Illustrationen sind lediglich die der Tiere und nicht der Handlung selbst. Bild und

Text sind auch sehr oft auf derselben Seite abgebildet, sodass von Koreferenz gesprochen werden kann. Es gibt eine klare geschlechterspezifische Trennung in den Zeichnungen, in denen auch eine sehr traditionelle Farbgebung verwendet wird. Auch die Kleidung oder die Geräte, die die Tiere verwenden, deuten auf eine klare Trennung und Rollenzuschreibung der Geschlechter hin. Die Deutung des Textes, dass Frauen mehr Möglichkeiten hatten, solange alles im Rahmen blieb, kann durch die Illustrationen nicht angenommen werden, da diese sehr geschlechterstereotyp sind.

8.3.2 Werke ab 1961 bis 1982

Nuratdin Jusupov, *Počemu u ljaguški net chvosta*, 1973

Das nächste Gedicht *Počemu u ljaguški net chvosta* stammt aus dem Jahr 1973. Im Text geht es um eine Froschfrau, die sich bei einem ‚Schwanzverkäufer‘ einen Schwanz aussuchen möchte. Sie sieht verschiedene Tiere, die sich ebenso Schwänze besorgen und mit ihnen zufrieden sind. Die Froschfrau zögert jedoch und überlegt bei jedem lange, ob der Schwanz zu ihr passt und entscheidet sich immer dagegen, weil sie keinen Fehler machen will. Am Ende gibt der Verkäufer ihr ein paar Reste für ihre Kaulquappen, damit diese mit ihnen spielen können, da sie diese sowieso verlieren. Dieses Gedicht behandelt auf eine kindgerechte Art die Themen Individualität, Identität und weibliche Vorsicht.

Die Hauptfigur ist die Froschdame, die nicht nur durch die feminine Endung klar codiert ist, sondern auch u.a. dadurch, dass sie eine Mutter ist: „Если хочешь, мы их отдадим головастикам, деткам твоим.“ (Nuratdin 1973: 14). Die Figur zeichnet sich auch dadurch aus, dass sie eher vorsichtig und mit Bedacht handelt, was auch eher eine weibliche Eigenschaft ist: „Подожду, – решила лягушка, – Потому что хвост не игрушка!“ (Nuratdin 1973: 6). Sie wartet also lieber, statt schnell zu handeln. Diese Aussage wiederholt sich oft im Gedicht, sodass gesagt werden kann, dass es zu einer Art Mantra der Froschdame wird. Interessant ist auch, dass sie sich mit anderen Tieren vergleicht und sich vorstellt, wie deren Schwanz ihr selbst passen würde, entscheidet sich aber immer bewusst gegen Nachahmung. Sie ist sich ihrer Identität bewusst, da sie bei jedem Tiervergleich sagt, dass sie ein Frosch ist und kein Fuchs und Adler. Das entspricht also einer reflektierten weiblichen Figur, die nicht allem folgt. Am Ende wird sie für ihre Ablehnungen nicht bestraft, sondern sogar belohnt, indem ihre Kinder für eine kurze Zeit Schwänze bekommen.

Die Füchsin ist wie in den anderen Gedichten eitel und manipulativ. Sie ist sehr stolz auf ihren Schwanz und nutzt ihn, um zu täuschen: „Вот теперь я хвостом крутану – и любого врага обману!“ (Nuratdin 1973: 10). Die Füchsin agiert sehr selbstbewusst, was aber nicht positiv

dargestellt wird, sondern eher kritisch. Sie steht also auch in diesem Werk für die verführerische Weiblichkeit, die in vielen Werken der Zeitperiode bzw. auch früherer Zeitperioden vorgekommen ist und eher negativ konnotiert war.

Des Weiteren könnte argumentiert werden, dass der Schwanz metaphorisch für eine Erweiterung der Möglichkeiten steht. Der Adler kann dadurch fliegen und der Fisch schwimmen, während die Froschfrau darauf aktiv verzichtet und der Natur treu bleibt. Hier könnte das Motiv der sowjetischen Frau, die sich nicht individualistisch, sondern vernünftig, gemeinschaftsorientiert verhält und mit Blick auf ihre Kinder agiert, anklingen.

Das Gedicht ist in einem Paarreim verfasst und episodisch aufgebaut. Jedes Tier tritt nacheinander auf und weist den gleichen Ablauf der Handlung auf. Nach jedem abgeschlossenen Abschnitt tritt die Froschdame auf. Diese sagt ihr Mantra auf. Daher fungiert diese Stelle wie ein Refrain in einem Lied. Das Kind versteht, dass nach dem Mantra der Froschdame erneut ein neues Tier vorgestellt wird. Interessant ist ebenso, dass der Text die biologischen Fakten durch technische Metaphern nutzt, da beispielsweise der Adler den Schwanz als Steuer benötigt oder der Fisch ihn als Motor benützt. Die Sprache ordnet somit jedem Körperteil, eine eindeutige Funktion zu. Das Kind muss sich daher keine Fachausdrücke merken, sondern vielmehr Fakten, wie beispielsweise, dass der Schwanz als Steuer für einen Fisch fungiert. Dies stellt eine absolute Rücksichtnahme auf ein kindliches Verständnisniveau dar. Weiters nutzt das Gedicht den Trochäus, der das Gedicht dynamisch und aktiv macht. Dadurch können die Sprünge des Frosches hörbar gemacht werden. Besonders kindgerecht erscheint die Verwendung des Wortes Spielzeug, das als ein sich wiederholender Refrain fungiert. Anfangs nutzt die Froschdame diesen Begriff als Ausrede, während es am Ende vom ‚Schwanzverkäufer‘ benutzt wird, um die biologische Entwicklung, also die Metamorphose des Frosches zu erklären. Dieser sagt, so wie die Froschdame in ihrem Refrain, dass sie die Kaulquappen damit spielen lassen soll, da der Schwanz später wegfällt. Zum Schluss wiederholt er den Satz der Froschdame, dass der Schwanz kein Spielzeug ist. Das hilft den Kindern beim Verstehen, da das Kind diesen Satz bereits mehrere Male gehört hat und ihn mitsprechen kann. Daran wird die plakative Vermittlung sichtbar. Zudem versteht es auch, dass das Gedicht ganz abgeschlossen ist, weil es mit demselben Satz endet, mit dem das Gedicht begonnen hat.

Das Werk wurde von Suteev gestaltet. Die Illustrationen sind sehr sanft und naturgetreu gezeichnet. Anhand des Gesichtes der Froschfrau sieht man die Bewunderung gegenüber den anderen Tieren, die einen Schwanz haben. Am Ende sitzt sie traurig da, was zeigt, dass ihr Wunsch nicht erfüllt wurde. Interessant ist, dass die Illustrationen sehr neutral sind und die

Weiblichkeit des Frosches gar nicht sichtbar ist. Nur durch die Zeichnung der Kaulquappen kann angenommen werden, dass sie eine Frau ist. Es gibt also keine geschlechterspezifischen Zeichnungen, die sich durch Kleidung, Gesichtsmerkmale oder Farben sichtbar machen würden. Es könnte also gesagt werden, dass die stereotypen Merkmale einer Frau anhand der Darstellung der Figur selbst gebrochen werden. Der Illustrator zeichnete das, was im Text erklärt wird, beispielsweise sieht die Füchsin genauso aus wie beschrieben wird, insbesondere den Stolz sieht man anhand ihrer Pose, da sie sehr aufrecht steht und ihren Schwanz bewundert. Über die Bild-Text-Beziehung kann gesagt werden, dass eine Textdominanz vorkommt, insbesondere im Zusammenhang mit der Beschreibung der anderen Tiere, da diese im Text sehr detailliert beschrieben werden, während sie auf den Bildern einfach abgebildet sind. Über die syntaktische Typologie kann behauptet werden, dass meistens Text und Bild auf verschiedenen Seiten auftreten, es sich also um eine Interferenz handelt. Nur als der Höhepunkt der Geschichte dargestellt wird und sie darüber nachdenkt, welcher Tierschwanz für sie am besten wäre, liegt eine Koreferenz vor. Dies drückt den Höhepunkt der Geschichte aus.

Sergej Michalkov, *Begljanka*, 1978

Als nächstes Gedicht soll *Begljanka* von Sergej Michalkov aus dem Jahr 1978 analysiert werden. Das Gedicht erzählt die Geschichte einer Hündin namens Čeburaška, die von ihrer Besitzerin übermäßig behütet wird. Eines Tages geht sie verloren und landet auf der Straße, an der sie sich unter streunenden Hunden zurechtfinden muss. Sie erlebt sowohl zum ersten Mal Freiheit und Solidarität als auch eine positive Verhaltensänderung. Die Hündin vermisst ihr altes Leben nicht sofort, aber es wird angedeutet, dass sich alle Hunde nach einem Zuhause mit echter Zuneigung sehnen. Dies wird anhand dieses Zitates sichtbar: „Не в золотую клетку, а в дом, где ценят дружбу и где собаку кормят за верность и за службу. Всегда об этом думал любой бездомный пёс, когда себе под лапу холодный прятал нос.“ (Michalkov 1978: 15). Ob der Hund am Ende zurückkehrt, bleibt offen.

Die Hündin wird zu Beginn als verwöhnte Frau dargestellt. Sie lebt ein sehr behütetes Leben, da sie gepflegt, gebadet und sogar gestylt wird: „Она, не зная меры, Собачку баловала.“ (Michalkov 1978: 2). Sie lebt also zufrieden mit ihrer Besitzerin, die sie vor fremden Hunden warnt. Es kann aber auch argumentiert werden, dass die Hündin ein eingesperrtes Leben geführt hat. Symbolisch dafür könnte der Korb stehen, indem sie die Besitzerin überall herumträgt. Die Hündin wird nicht nur von der Besitzerin, sondern von vielen geliebt, da der Besitzerin immer Fragen zur Hündin gestellt werden. Die Hündin ist aber unhöflich, bellt und knurrt die Menschen an. Ihr unhöfliches Verhalten entspricht nicht dem Ideal der offiziellen Ideologie.

Dennoch wird anhand ihrer Schönheit sichtbar, dass sie Aufmerksamkeit der Menschen an sich zieht und im Leben wichtig ist. Am Anfang des Gedichts verkörpert die Hündin also die dekorative Seite des Frauenideals. Sie ist nutzlos, wird aber gepflegt und geliebt.

Nachdem Čeburaška verloren geht, beginnt ihr Leben neu. Dieses ist durch Hunger, Kälte, Konkurrenz und dem Mangel an Fürsorge definiert. Jedoch lernt sie auch im neuen Leben Solidarität, Eigenständigkeit und Gemeinschaft insbesondere durch die Straßenhunde kennen. Sie lernt sich anzupassen, wird sozialer und bellt nicht mehr alle an: „В кругу себе подобных Без крова и без прав совсем переменился её строптивый нрав. Как прежде, на прохожих Она уже не лает, стоит себе в сторонке и хвостиком виляет.“ (Michalkov 1978: 10). Die Figur wird also resozialisiert und wird zu einer Frau, die an das offizielle Bild der sowjetischen, selbstlosen, sozialen Frau erinnert. Die neue Hündin erfüllt das Ideal nicht nur indem sie schön, sondern auch nützlich, bescheiden und solidarisch mit anderen ist. Das Gedicht kritisiert somit indirekt die reine Schönheitsorientierung, die seit den 60er Jahren -auch durch Mode- und Frauenzeitschriften- propagiert worden ist.

Das offene Ende kann als ein Kommentar zum Spannungsverhältnis zwischen offizieller Erwartung und Realität interpretiert werden. Die Realität für Frauen war oft härter als das propagierte harmonische Frauenbild, das sich durch Familie, Fürsorge, Arbeit und Schönheit auszeichnete. Wie viele Frauen in den 1970er Jahren, die zwischen sozialistischer Pflicht und individuellen Bedürfnissen standen, verhandelt die Hündin ihren Platz neu, anstatt das Ideal vollständig zu verkörpern.

Die Figur lässt sich aber auch auf eine andere Art lesen, und zwar als das Idealbild der bürgerlichen Dame. Die Hündin wird nämlich am Anfang nur rein äußerlich als zart und hübsch beschrieben. Sie wird verwöhnt, herumgetragen und trägt Kleidung. Des Weiteren lebt sie isoliert vom Alltag anderer Hunde. Das erinnert stark an das bürgerliche Frauenideal des 20. Jahrhunderts, das sich durch Repräsentation, aber keine Handlung kennzeichnet, nur auf das Private und Häusliche beschränkt ist und ein Statussymbol ihrer Besitzerin ist. Weiters fehlt ihr Selbständigkeit und lebt in einer Abhängigkeit. Es könnte argumentiert werden, dass sie durch das aggressive und unhöfliche Verhalten zu einer Art Karikatur der ‚zickigen feinen Dame‘ wird. Diese Eigenschaften und Charakterzüge passen also nicht zum offiziellen Idealbild, sondern eher zur bürgerlichen, konsumorientierten Frau, wie sie oft im sowjetischen Diskurs kritisiert wurde. Durch den Kontakt mit den verarmten Hunden merkt sie, dass ihr Leben oberflächlich war und dies wirkt wie eine Krise des Systems. Sie verliert ihren Platz in der alten Welt und wird zu einer ‚von unten‘ akzeptierten Figur. Dies kann als eine Kritik am bürgerlichen

Lebensstil gelesen werden, da die verwöhnte, hübsche Hündin durch Armut und Gemeinschaft wieder ‚menschlich‘ wird. Die neue Čeburaška spielt mit anderen, beißt nicht mehr und ist nicht mehr nur auf sich selbst fixiert. Sie lebt in Armut, ist aber sozial integriert, was der kollektiven, sozialistischen Moral entspricht. Dies bedeutet also, dass die moralisch ‚gereinigte‘ Figur die Bourgeoisie verlässt und zum Volk zurückkehrt. Das sowjetische Ideal wird also am Ende gestärkt, da das Kollektiv über dem Individualismus steht.

Es erscheint noch notwendig, sich den Titel anzusehen. Der Begriff Begljanka bedeutet auf Deutsch Ausreißerin oder Flüchtige. Der Titel verweist also direkt auf die Hündin, die aus ihrer gewohnten, behüteten Umgebung davonläuft bzw. verloren geht, aber letztendlich freiwillig draußen bleibt. Darüber hinaus trägt der Titel auch eine symbolische Bedeutungsebene, da sich die Hündin befreit und sich in die Realität wagt. Sie entscheidet sich für Freiheit statt für Sicherheit und für soziale Kontakte statt Isolation. Sie wird somit zum Bild für den Wunsch nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung, insbesondere im Kontext der Frauenrollen in der sowjetischen Gesellschaft.

Prinzipiell ist das Gedicht in zwei Teile aufgeteilt. Zu Beginn führt die Hündin ein Luxusleben, das durch eine weiche Sprache dargestellt wird und eine künstliche Welt zeigt. Der zweite Teil ist das Leben als Straßenhund, in dem die Sprache rauer und echter wird. Durch diesen Bruch versteht das Kind ohne Erklärungen den Unterschied zwischen den beiden Lebensrealitäten. Das zeigt auf eine plakative Vermittlung durch eine Gegenüberstellung. Das Gedicht nutzt einen vierhebigen Jambus und weist vorwiegend einen Paarreim auf, der jedoch stellenweise variiert. Ebenso auffällig ist, dass die Sprache genaue Symbole nutzt, um Gefühle auszudrücken. Beispielsweise wird die Angst der Hündin durch ihr Stottern ausgedrückt. Wenn ein Kind mitliest, versteht es sofort, dass an dieser Stelle die Hündin ängstlich ist. Das ist eine plakative Vermittlung der Angst. Zudem arbeitet das Gedicht stark mit Kontrasten, Wiederholungen und parallelen Satzstrukturen, was die Veränderung des Wesens der Hündin zeigt. Die Entwicklung von der verwöhnten Hündin zur angepassten Straßenhündin wird nicht durch abstrakte Inhalte und Sprachstrukturen, sondern durch ihre konkreten Handlungen und Situationen, dargestellt. Insgesamt ist die sprachliche Gestaltung klar, kindgerecht und narrativ gestaltet. Die moralische Dimension wird jedoch nicht plakativ vermittelt, sondern ergibt sich aus der Entwicklung der Hündin. Das Gedicht ist für die Kinder gut verständlich.

In Bezug auf die Bild-Text-Beziehung kann gesagt werden, dass hier eine Redundanz vorliegt, da hier die Illustrationen den genauen Textinhalt darstellen. Die Illustrationen sind von Lev Tokmakov gezeichnet. Auch in diesem Gedicht steht der Text neben den Bildern und sie gehen

nicht ineinander über oder sind zeitlich bzw. räumlich getrennt. Jedoch sind die Bilder nicht wie bei vielen anderen Werken nur am Rand als Dekoration zu sehen, sondern trennen manchmal den Text. Bei der Beschreibung der Hündin sind beispielsweise ein Reim und dann ein kleines Bild zu sehen, in dem die Beschreibung abgebildet ist. In diesem Werk nehmen auch manchmal die Bilder die ganze Seite ein, bei der kein Text steht. Interessant an der Mimik der Hündin ist, dass sie im Text durchgehend ein trauriges Gesicht hat. Dies ist das einzig Auffällige, da es in dem Fall eine Diskrepanz zwischen Bild und Text gibt, da ihr Verhalten nach dem Weglaufen ‚besser‘ ist als vorher und sie sich über die Freiheit freut, dies aber nicht anhand der Mimik sichtbar ist. Ohne den Text wirkt es für den*die Leser*in, als ob sie eher unentschlossen ist und nicht weiß, wo es ihr besser geht. Dies könnte aber auch der Grund für das offene Ende sein, da nicht klar ist, ob sie zurückkehrt oder nicht und möglicherweise deshalb durchgehend mit einer und derselben Mimik abgebildet wird. Bezogen auf die Darstellung bzw. Rolle der Frau ist zu Beginn die Weiblichkeit durch Schönheit definiert, was eher eine Passivität betont. Die Hündin trägt eine Maske und hat ein sehr schön gepflegtes Fell. Die Maske ist in einem Pastellgelb gezeichnet, was auch eher die stereotype Darstellung unterstreicht. Als die Hündin dann unter den Streunern lebt, hat sie keine Maske und kein gepflegtes Fell, was auf die Umstände der Streuner hinweisen könnte, aber möglicherweise auch als innerer Wandel, den sie durchmacht, interpretiert werden kann. Die anderen Streuner scheinen nämlich ein normales oder sogar gepflegtes Fell zu haben, während ihres ungepflegt ist. Obwohl es in der Arbeit um die Tierfiguren geht, muss in diesem Gedicht auch die Hundebesitzerin erwähnt werden. Denn diese ist die erste weibliche Figur, die weder Rock oder Kleid, sondern einen stereotypen männlichen Anzug trägt und einen kurzen Haarschnitt hat. Möglicherweise wird durch die Hundebesitzerin bildlich ein Wandel in der Vorstellung der Idealfrau abgebildet oder das offizielle Idealbild kritisiert und ein neues gefordert.

8.3.3 Fazit der analysierten Werke der Zeitperiode vom Ende der 1950er bis 1985

In der letzten analysierten Epoche zeigt sich ein Wandel in der Darstellung weiblicher Tierfiguren. Der literarische Einsatz von Tieren zeichnet sich in dieser Periode durch eine Kontinuität zu der Ideologie der früheren Jahrzehnte, aber auch durch neue narrative und gesellschaftliche Tendenzen, aus. Einerseits gibt es in den untersuchten Werken weibliche Tierfiguren, die weiterhin dem sozialistischen Ideal entsprechen und stereotype weibliche Eigenschaften haben. Andererseits weisen manche Figuren individuelle und kritische Züge auf.

Eine zentrale Konstante, die sich durch alle untersuchten Perioden zieht, ist das Idealbild der Mutter. Diese ist auch in dieser Periode präsent und zeichnet sich durch Selbstaufopferung und

Schutzbereitschaft aus. Diese Eigenschaften äußern sich als Widerstand gegen äußere Bedrohungen. Durch solche Handlungen rückt die Mütterlichkeit in ein heroisches Licht. Die Überforderung der Mütter wird anhand mancher Werke ebenso sichtbar. Die Darstellung oszilliert somit zwischen heroischer Aufopferung und realistischer Begrenzung weiblicher Handlungsmacht.

In weiteren Werken dieser Zeit lässt sich ein vergleichbares Spannungsverhältnis zwischen normativer Rollenzuschreibung und individueller Emanzipation beobachten. So wird auf der erzählerischen Ebene der Bruch mit einem bürgerlichen Weiblichkeitsideal thematisiert. Die Autor*innen präsentieren die weibliche Hauptfigur zunächst als passives und gesellschaftlich konformes Wesen. Im Lauf der Handlung löst sich die Figur aus dieser Darstellung und sucht einen Platz in einer marginalisierten Gemeinschaft. Das Motiv des ‚Lösens‘ ist nicht nur wegen der Handlung notwendig, sondern hat auch eine metaphorische Bedeutung. Es verweist auf einen Ausbruch aus einem einengenden Lebensraum und eröffnet ein Spannungsfeld zwischen Freiheit und Sicherheit bzw. Bindung und Selbstbestimmung. Auf diese Weise behandeln die Texte die Frage nach sozialer Zugehörigkeit und individueller Selbstbehauptung in einem Kollektiv.

Auch in dieser Periode findet sich das Brechen bürgerlicher Weiblichkeitsideale durch Ironie. Die weiblichen Tierfiguren mit bürgerlichen Weiblichkeitsidealen zeichnen sich durch Eitelkeit, Selbstbezogenheit und Manipulation aus. In diesen Figuren zeigt sich eine Abgrenzung und Ablehnung westlich-bürgerlicher Vorstellungen von Weiblichkeit, die in offiziellen Diskursen häufig kritisiert wurden. Die Kinder- und Jugendliteratur blieb somit auch in dieser Periode nicht ideologisch frei, sondern reflektierte normative Vorstellungen der Gesellschaft über die Rolle der Frau.

Es lassen sich, wie vorher erwähnt, in diesen Jahren jedoch auch Öffnungen erkennen. Spätere Texte zeigten nämlich eine stärkere Individualisierung und emotionale Komplexität. Die weiblichen Tierfiguren handeln in dieser Zeit stärker autonom, stellen normative Strukturen infrage oder erfahren eine symbolische Umdeutung. Dies ist auch dem kindlichen Setting geschuldet, da dies den Autor*innen erlaubte, gesellschaftliche Strukturen auf subtile Weise zu thematisieren und die staatliche Zensur somit zu umgehen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die sowjetische Kinder- und Jugendliteratur dieser Zeit trotz ideologischer Prägung ein breiteres Spektrum an weiblichen Tieren inszeniert. Obwohl die Frauenfiguren sich im Kern durch Selbstaufgabe, Fürsorge und Pflichtbewusstsein auszeichnen, gibt es im Verlauf der Zeit immer mehr Figuren, die sich von diesen

Zuschreibungen emanzipieren oder bewusst andere Wege wählen. Die Darstellungen bestimmter Weiblichkeitsentwürfe spiegeln somit nicht nur gesellschaftliche Erwartungen und Ideologien wider, sondern auch innerfamiliäre Spannungen, Widersprüche und Sehnsucht nach Individualität und Zugehörigkeit zu einem Kollektiv.

8.4 Längsschnittvergleich – Kontinuität und Brüche in den Darstellungen weiblicher Tierfiguren

Die Analyse der weiblichen Tierfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur zeigte ein vielschichtiges Spannungsfeld zwischen ideologischer Konstanz und narrativer Transformation. Im Folgenden werden zentrale Tendenzen in einem diachronen Vergleich zusammengeführt, um Entwicklungen, Brüche und Kontinuitäten zu skizzieren.

Das Bild der emanzipierten Frau, die am Aufbau des Sozialismus teilnimmt, dominierte in den 20er und 30er Jahren. Auch weibliche Tierfiguren spiegeln dies teilweise wider, indem sie aktiv, klug oder selbstständig handeln und sich von den traditionellen Geschlechterrollen entfernen. Dennoch war bereits hier eine gewisse Spannung zwischen ideologischem Anspruch und literarischer Darstellung erkennbar. Manche Werke spiegelten nämlich dieses Bild nicht wider und stellten eher eine passive Figur vor.

Ab der Mitte der 30er und dem Übergang zum Stalinismus verschob sich das Idealbild zur Mutter, die eine Erzieherin und gleichzeitig Arbeiterin sein soll. Die weiblichen Figuren in dieser Zeitperiode nehmen immer mehr fürsorgliche, belehrende und passive Rollen ein. Die Kinder- und Jugendliteratur der Zeit bildet einen starken Bezug zur offiziellen Ideologie und einer Tendenz zur Reproduktion bestehender Frauenbilder. Dies steht im Gegenteil zu den offeneren und mehrschichtigen Figuren der 1920er und 1930er Jahre.

Weitere narrative Lockerungen finden sich ab den 50er Jahren. Die weiblichen Tierfiguren stehen im Gegensatz zur offiziellen Ideologie oder leisten sogar Formen von Rebellion. Die Frauen bilden hier die Trägerinnen individueller Erfahrungen oder innerer Konflikte ab und sind nicht mehr nur Repräsentantinnen vorgegebener Ideale. Diese Phase markiert einen Bruch zu den Darstellungen der Stalinzeit und eröffnet Spielräume für neue Weiblichkeitskonzepte. Dies macht sich auch daran sichtbar, dass weibliche Tiere ab der Zeit auch stereotype männliche Eigenschaften aufzeigen. Beispielsweise konnte anhand der Analyse gezeigt werden, dass in den 20er Jahren u. a. die Vernunft mit männlichen Tieren verbunden wurde, sich diese Eigenschaft jedoch in Werken der 50er auch in weiblichen Tieren widerspiegelt.

Die literarische Darstellung von ca. 1965 bis 1985 zeigt zunehmend Ambivalenzen und Ironie, obwohl das offizielle Frauenbild oberflächlich stabil bleibt. Die weiblichen Tierfiguren finden sich immer noch in klassischen Rollen, jedoch hatten sie einen komplexeren Charakter oder es wurde ein bewusstes Spannungsfeld zwischen Bild und Text aufgestellt. So entstehen narrative Zwischenräume, in denen alternative Weiblichkeitsentwürfe anklingen können, ohne ideologisch subversiv zu sein. Es zeigt sich somit eine Gleichzeitigkeit von Wandel und Kontinuität.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass weibliche Tierfiguren über den Zeitraum von ca. 1920-1985 sowohl ideologische Stabilität als auch erzählerische Beweglichkeit verkörpern. Während zentrale Stereotype, insbesondere das Ideal der fürsorglichen Mutter, über lange Zeit hinweg reproduziert wurden, lassen sich gleichzeitig immer wieder Momente der Umdeutung finden. Der diachrone Vergleich macht möglich zu erkennen, dass gerade Tierfiguren ein Vehikel für die Aushandlung sozialistischer Frauenbilder waren.

9 Fazit

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, die Darstellung von Frauenrollen in sowjetischer Kinder- und Jugendliteratur in einem spezifischen historischen und ideologischen Kontext zu untersuchen. Anhand eines diachronen Zugangs wurde analysiert, wie sich Rollenzuschreibungen weiblicher Figuren in der Kinder- und Jugendliteratur veränderten und welche politischen und kulturellen Diskurse sich darin widerspiegeln und durch die Tiere projiziert wurden.

Zentral dabei war die Frage, wie weibliche Tierfiguren in der sowjetischen Kinderliteratur genutzt wurden, um Frauenbilder und Stereotype darzustellen, und wie sich diese Darstellung zwischen 1920 und 1980 veränderte. Die Analyse zeigte, dass in sowjetischer Kinder- und Jugendliteratur die weiblichen Tierfiguren sowohl Spiegelbilder offizieller Ideologien waren, als auch komplexe narrative Funktionen hatten. Des Weiteren wurde sichtbar, dass bestimmte Ideale, wie beispielsweise die Mutter und Arbeiterin über längere Zeiträume hinweg anhielten und immer in unterschiedlichen Formen vorkamen. Darüber hinaus wurde auch gezeigt, dass es Konsequenzen gab, wenn eine weibliche Tierfigur nicht dem Ideal entsprach. Oft wurde sie moralisch bestraft. Dies spiegelte ebenso die Realität wider, dass bei einem negativen Bild mit Folgen gerechnet werden muss.

Im Fokus war nicht nur die Repräsentation weiblicher Tierfiguren, sondern auch bestimmte Anforderungen an kindliche Leser*innen hinsichtlich der Geschlechterrollen. Es wurde deutlich, dass die Textproduktion in der Sowjetunion ein bewusst eingesetztes pädagogisches und politisches Instrument war, das Disziplinierung, Moralerziehung und die sozialistische Wertevermittlung im Mittelpunkt hatte. Diese zeigten sich in Form von weiblichen Figuren als Moralinstanzen oder erziehenden Müttern. Diese Inszenierungen sollten den Kindern spezifische Muster nahelegen und bereits bestehende Vorstellungen festigen.

Dennoch lassen sich auch Tendenzen der Transformation erkennen. Besonders ab der Tauwetterperiode formierten sich neue weibliche Rollenkonzepte und die traditionellen Idealbilder bekamen Brüche. Es wurden in den Werken immer mehr die Ambivalenz, der Widerspruch und persönliche Entwicklung thematisiert, was auf eine wandelnde literarische Auseinandersetzung mit Weiblichkeit hinweist. In diesem Sinne muss Kinder- und Jugendliteratur als ein Raum begriffen werden, in dem ideologische Stabilität und kulturelle Aushandlungen zugleich stattfinden.

Des Weiteren beleuchtete die Analyse das enge Zusammenspiel von politischer Praxis, offizieller Kulturpolitik und literarischer Produktion. Die Analyse macht u.a. deutlich, wie stark die jeweilige politische Situation die literarischen Rollenbilder beeinflusste. Ebenso zeigte die Analyse, dass Autor*innen eigene Akzente setzten oder bestimmten Vorgaben mit subtiler Kritik entgegentraten. Die Kinder- und Jugendliteratur zeigte sich also als ein Ort, der Räume für kreative, widersprüchliche oder subversive Darstellungen schaffte.

Insgesamt wurde gezeigt, dass weibliche Rollenbilder- und Stereotype in sowjetischer Kinder- und Jugendliteratur als ein Teil eines gesellschaftlich größeren Projekts gedacht war, das sowohl die Utopie der ‚neuen sowjetischen Frau‘ als auch die Stabilität bestehender Machtverhältnisse einschloss. Gerade die Untersuchung weiblicher Figuren erweist sich als besonders aufschlussreich für ein vertieftes Verständnis sowjetischer Kulturpolitik, Alltagsideologie und kindlicher Sozialisation. Die Arbeit sollte somit einen Beitrag zur kulturwissenschaftlich orientierten Literaturforschung leisten, indem sie aufzeigt, wie Literatur sowohl als Ausdruck gesellschaftlicher Normierung als auch als Reflexionsraum sozialer Transformation zu lesen ist.

Trotz der Vielzahl an Erkenntnissen bleiben einige Fragen, die eine weiterführende Forschung erfordern, offen. Beispielsweise wäre interessant zu untersuchen, inwiefern die kindlichen Rezipient*innen die dargestellten Weiblichkeitsbilder internalisierten oder ablehnten. Des Weiteren könnte die Rolle der Bild-Text-Beziehung vertieft analysiert werden. Darüber hinaus wäre ein Vergleich einer nicht russischen Kinder- und Jugendliteratur aus derselben Zeitperiode aus anderen ehemaligen UdSSR-Staaten oder westlichen Ländern mit der russischen äußerst aufschlussreich. Dies könnte nämlich neue Erkenntnisse über kulturelle Unterschiede im Umgang mit Weiblichkeit und Erziehung liefern. Schließlich könnten die analysierten Werke bezüglich des Einsatzes im heutigen Russischunterricht erforscht werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass weibliche Tierfiguren in der Kinder- und Jugendliteratur der Sowjetunion innerhalb eines Diskurses gelesen werden können, in dem sich ideologische Ansprüche, kulturelle Narrative und pädagogische Vorstellungen auf komplexe Art und Weise überlagern. Die Relevanz der Werke erschließt sich nicht nur aus literaturhistorischer Sicht, sondern auch durch einen gesellschaftlichen Spiegel, der durch widersprüchliche Rollenerwartungen und eine starke symbolpolitische Aufladung des Weiblichen geprägt war. Eine weitere differenzierte Forschung dieser Verhältnisse verspricht auch zukünftig wichtige Impulse für eine genderorientierte Literaturwissenschaft und auch eine kritische Auseinandersetzung mit Literatur im Kontext politischer Systeme.

Abstract Deutsch

Die vorliegende Arbeit untersucht die Darstellung weiblicher Rollenbilder in sowjetischer Kinder- und Jugendliteratur vom Beginn der 1920er Jahre bis in die Mitte der 1980er Jahre anhand von weiblichen Tierfiguren. Im Zentrum steht die Frage, wie weibliche Tiercharaktere zur ideologischen Vermittlung von verschiedenen Vorstellungen von Weiblichkeit genutzt werden. Dabei wurden Werke narrativ als auch visuell untersucht und in einer Analyse ausgewertet. Die Texte stammen aus verschiedenen ideologischen Phasen und spiegeln zentrale gesellschaftliche Wandlungen wider, insbesondere im Hinblick auf Arbeit, Mutterschaft, und Kollektivdenken.

Die Analyse zeigt, dass weibliche Tierfiguren vor allem als Trägerinnen normativer Botschaften fungierten. Positive Weiblichkeitsbilder manifestieren sich in Eigenschaften wie Fürsorge, Selbstlosigkeit und Arbeitskraft, während Abweichungen davon häufig karikiert, bestraft oder marginalisiert werden. Die Untersuchung zeigt auf, wie stark Geschlecht, Ideologie und Tiermetaphorik miteinander verknüpft sind und wie Kinderliteratur zur politischen Sozialisation verwendet wurde.

Abstract Englisch

This thesis explores representations of femininity in Soviet children's literature from the 1920s to the mid-1980s, focusing on the use of female anthropomorphized animal characters. It investigates how these figures were employed to convey and reinforce ideological gender norms. The analysis includes both textual and visual elements, drawing on semiotic and narratological methods to assess the role of illustrations alongside the written narratives.

The findings reveal that female-coded animals served as transmitters of normative, state-approved values. Idealized femininity is linked to selflessness, diligence and social utility, whereas deviation from these norms is often ridiculed or punished. The study highlights the close interplay between gender, ideology and animal symbolism and emphasizes the function of children's literature as a vehicle of political education and socialization in the Soviet Union.

10 Резюме на русском языке

Данная работа была направлена на изучение образов женских ролей в советской детской литературе в конкретном историческом и идеологическом контексте. Исходя из диахронного подхода, было проанализировано, как менялось представление о женских персонажах в детской литературе, какие общественные, политические и культурные дискурсы в этом отражались и каким образом они проецировались через образ животных.

В центре внимания находился вопрос о том, как женские образы животных использовались в советской детской литературе для выражения представлений о женщинах и гендерных стереотипах, а также как изменялись эти образы в период с 1920 по 1980 год. Анализ показал, что женские образы животных в советских текстах не только отражали официальную идеологию, но и несли важную смысловую нагрузку в повествовании. Нами было замечено, что образы матери и трудящейся женщины, сохранялись на протяжении длительного времени и постоянно воспроизводились в различных вариациях.

В фокусе внимания стояли не только репрезентация женских персонажей, но и особые требования, предъявляемым к маленьким читателям в контексте гендерных ролей. Кроме того, было выявлено, что детская литература в Советском Союзе была сознательно используемым педагогическим и политическим инструментом, направленным на нравственное воспитание и внедрение социалистических ценностей. В связи с чем женские персонажи часто изображались как носители морали, воспитывающие матери, что формировало и закрепляло определённые одобряемые обществом модели поведения у детей.

Тем не менее, начиная с хрущёвской оттепели, можно наблюдать тенденции к трансформации. Появлялись разрывы в идеальном образе, которые открывали путь к новым концепциям женских ролей. Всё чаще в литературе поднимались темы амбивалентности, противоречий и личностного развития, что свидетельствовало о меняющемся подходе к теме женственности. Эти изменения подтверждают, что детская литература может быть понята как пространство, в котором происходят как идеологическая стабилизация, так и культурное переосмысление.

Кроме того, проведённый анализ позволил увидеть тесную взаимосвязь между текущей общественно-политической ситуацией, официальной культурной политикой и литературным творчеством. Он показал, насколько сильно литературные образы

зависели от текущих политических условий, но также и то, каким образом авторы пытались привнести собственные акценты или сопротивляться нормативным требованиям с помощью различных стратегий. Детская литература представляется в этом смысле как амбивалентное поле, подверженное цензуре и идеологическому контролю, но при этом допускающее творческое, противоречивое и даже неординарное высказывание.

В целом можно сделать вывод, что гендерные роли (женская) в советской литературе всегда рассматривались как часть более масштабного социального проекта, включающего как идею 'Прогрессивной советской женщины', так и стремление к сохранению существующего порядка, с патриархальными элементами. Исследование женских образов оказывается особенно значимым для более глубокого понимания культурной политики СССР, идеологических убеждений и социализации детей. Настоящая работа стремится внести вклад в культурологически ориентированное литературоведение, показывая, как литературу можно рассматривать одновременно как средство социальной нормализации и как пространство для осмысления социальных трансформаций.

Несмотря на большое количество наблюдений, остаются вопросы, требующие дальнейшего изучения. В частности вызывает исследовательский интерес – вопрос: в какой степени советские дети и подростки действительно принимали предложенные женские образы, или наоборот, отвергали их. Также заслуживает внимания углублённый анализ соотношения текста и изображения. Определенно, было бы интересно проанализировать произведения детской литературы, написанные авторами из республик, входящих в состав СССР, а также западных демократий в тот же период и сравнить с уже проанализированными в нашей работе текстами. Мы полагаем – это могло бы дать новое понимание культурных различий в трактовке женственности и воспитательных идеалов. Безусловно анализируемые работы могут быть исследованы с точки зрения использования в преподавании русского языка сегодня.

В заключение следует отметить, что советская детская литература, особенно в аспекте женских образов животных, представляет собой важное поле дискурса, в котором переплетаются идеологические установки, культурные нарративы и педагогические цели. Актуальность работы раскрывается не только в литературно-историческом аспекте, но и в отражении общества, в котором женственность была объектом противоречивых ожиданий и мощной символической нагрузкой. Дальнейшее углублённое исследование данной проблематики может в будущем стать важным вкладом в гендерно

ориентированное литературоведение и критическое осмысление литературы в контексте политических систем.¹

¹ Übersetzung für das Fazit auf Russisch wurde teilweise mit Hilfe von Deepl gemacht.
(<https://www.deepl.com/en/translator>)

11 Literaturverzeichnis

11.1 Primärquellen

- Agnivcev, Nikolaj (1927): *Myši v cirke*. Ill. von Vladislav Tvardovskij. Moskva: Raduga.
- Barto, Agnija (1956): *Medvežonok neveža*. Ill. von Vladimir Suteev. Moskva: Detgiz.
- Bianki, Vitalij (1955): *Latka*. Ill. von Aleksandra Jakobson. Moskva: Detgiz.
- Čarušin, Evgenij (1947): *Pro zverej*. Ill. von Čarušin Evgenij. Moskva: Detgiz.
- Černý, Saša (1928): *Martyška, Chruška, Žerebėnok*. Ill. von Boris Krjukov. o. A.: Kultura.
- Čukovskij, Kornej (1924): *Mucha cokatucha*. Ill. von Vladimir Konaševič. Moskva: Raduga.
- Čukovskij, Kornej (2012): *Materjam o detskich žurnalach*. In: Čukovskij Kornej. *Sobranie sočinenij, V 15 tomach*. Bd. 2. Hrsg von Elena Čukovskaja. Moskva: Agentstvo FTM, Ltd.
- Gor'kij, Maksim (1968): *A.M. Gor'kij o detskoj literature i detskom čtenii. Pedagogičeskie vzgljady M. Gor'kogo*. In: *O detskoj literature. Stat'i, vyskazyvanija, pis'ma*. Moskva: Detskaja Literatura.
- Il'ina, Elena (1929): *Soroka – vorona*. Ill. von Pětr Paškevič. Moskva: Raduga.
- Inber, Vera (1941a): *Sdačtsja kvartira*. Ill. von Vladimir Konaševič. Moskva: Detizdat.
- Inber, Vera (1941b): *Sorokonožniki*. Ill. von Vladimir Konaševič. Moskva: Detizdat.
- Jusupov, Nuratdin (1973): *Počemu u ljaguški net chvosta*. Ill. von Vladimir Suteev. Moskva: Detskaja Literatura.
- Krupskaia, Nadežda (1962): *K voprosu ob izdanii detskoj literatury*. In: *Tom desjaty. Recenzii, otzyvy, zamečanja*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii pedagogičeskich nauk.
- Krupskaia, Nadežda (1959): *K voprosu o detskoj knižke*. In: *Tom tretij. Obučenie i vospitanie v škole*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii pedagogičeskich nauk.
- Lunačarskij, Anatolij (1985): *Puti detskoj skazki*. In: *O detskoj literature, detskom i junošeskom čtenii*. Moskva: Detskaja Literatura. Online unter: https://bookscafe.net/book/lunacharskiy_anatoliy-o_detskoy_literature_detskom_i_yunosheskom_chtenii_sbornik-237004.html (zuletzt abgerufen am 19.10.2025).
- Maršak, Samuil (1954): *Kuročka rjaba i desjat' utjat*. Ill. von Vladimir Lebedev. Moskva: Detgiz.
- Maršak, Samuil (1925): *O glupom myšonke*. Ill. von Vladimir Lebedev. Moskva: Detgiz.
- Maršak, Samuil (1956): *Skazka o umnom myšonke*. Ill. von Vladimir Lebedev. Moskva: Detgiz.
- Maršak, Samuil (1971): *O bol'soj literature dlja malen'kich*. In: *Sobranie Sočinenij. Tom šestoj. V načale žizni (stranicy vospominanij). Stat'i, vystuplenija, zametki, vospominanija. Proza raznyh let*. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- Mazurkevič, Vladimir (1926): *Ulita edet*. Ill. von Eduard Krimmer. Moskva: Raduga.
- Michalkov, Sergej (1978): *Begljanka*. Ill. von Lev Tokmakov. Moskva: Malyš.
- Pasternak, Boris (1929): *Zverinec*. Ill. von Nikolaj Kuperjanov. Moskva: Gosizdat.
- Pravednikova, Aleksandra (1929): *Soroki*. Ill. von Aleksandr Topikov. Moskva: Raduga.

Suteev, Vladimir (1959): *Pod gribom*. Ill. von Vladimir Suteev. Moskva: Detgiz.

Zubkova, Ljudmila (1959): *Lesnye skazki*. Ill. von Aleksandra Stroganova; Michail Alekseev. Moskva: Sovetskaja Rossija.

11.2 Sekundärquellen

Alpern Engel, Barbara (2004): *Women in Russia. 1700 -2000*, Cambridge: Cambridge University Press.

Attwood, Lynne (1999): *Creating the New Soviet Woman. Women's Magazines as Engineers of Female Identity (1922-53)*, New York: St. Martin's Press.

Balina, Marina (2008): *Russian children's literature and culture*, New York: Routledge.

Britaeva, Anžela (2018): *Tradicii V. V. Bianki v tvorčestve osetinskich detskich pisatelej*, Izvestija Soigsi, 69/30, 130-138.

Conze, Susanne (2001): *Women's Work and Emancipation in the Soviet Union 1941-50*. In: Ilić, Melanie (Hg.), *Women in the Stalin Era*, Basingstoke: Palgrave, 216-235.

Dieckmann, Kai Thomas (1978): *Die Frau in der Sowjetunion*, Frankfurt am Main: Campus.

Ewers, Hans Heino (2024): *Bild/Text – Text/Bild. Werkgerechte Rezeption von Bilderbüchern und illustrierten Kinderbüchern in bildlinguistischer Perspektive*, Berlin: Heidelberg.

Field, Deborah (2004): *Mothers and Fathers and the Problem of Selfishness in the Khrushchev era*. In: Attwood, Lynne; Ilić, Melanie (Hg.); Reid, Susane, *Women in the Khrushchev era*, Basingstoke: Palgrave, 96-113.

Franz, Kurt (1979): *Kinderlyrik. Struktur, Rezeption, Didaktik*, München: Fink.

Fürst, Iris Andrea.; Helbig, Elke; Schmitt, Vera (2018): *Kinder- und Jugendliteratur: Theorie und Praxis*, Köln: Bildungsverlag EINS Westermann.

Grabowsky, Ingo (2002): *Zwischen Emanzipation und Verstaatlichung. Die Frau als Zielgruppe der Propaganda im postrevolutionären Russland*. In: Birkfellner, Gerhard.; Sproede, Alfred (Hg.); Symnazik, Bernhard, *Frau und Mann in Sprache, Literatur und Kultur des slavischen und baltischen Raumes*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 93-107.

Hellmann, Ben (2013): *Fairy tales and true stories. The history of Russian Literature for Children and Young People 1574-2010*, Leiden: BRILL.

Hildermeier, Manfred (2017): *Geschichte der Sowjetunion 1917-1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates*, München: Beck.

Hutton, Marcelline (1991): *Voices of struggle: Soviet women in the 1920s. A study of gender, class, and literature*, Feminist Issues, 11/2, 65-80.

Ilić, Melanie (2004): *Women in the Khrushchev era. An overview*. In: Attwood Lynne; Ilić, Melanie (Hg.); Reid, Susane, *Women in the Khrushchev era*, Basingstoke: Palgrave, 5-28.

Kluge, Rolf-Dieter (1984): *Versuch über russische Kinderliteratur. Linguistische und poetologische Vorüberlegungen für eine Gegenstandsbestimmung*, Zeitschrift für Slavische Philologie, 44/1, 36-75.

Köbberling, Anna (1993): *Zwischen Nation und Wiedergeburt. Frauenbewegung in Russland von 1917 bis heute*, Frankfurt/New York: Campus.

- Köbberling, Anna (1997): *Klischee der Sowjetfrau. Stereotyp und Selbstverständnis Moskauer Frauen zwischen Stalinära und Perestroika*, Frankfurt am Main: Campus.
- Norrick Rühl, Corinna; Vogel, Anke (2020): *Buch- und Medienmarkt, Produktion, Distribution und Rezeption*. In: Kurwinkel, Tobias; Schmerheim, Philipp (Hg.), *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*, Berlin: Springer Verlag, 20-38.
- Langner, Eva Maria (2015): *Die Sowjetunion als "Land der frohen Zuversicht". Geschichtskonstruktion in Kinder- und Jugendliteratur der SBZ/DDR 1945 bis 1957*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Lapidus, Gail Warshofsky (1978): *Women in Soviet Society. Equality, Development, and Social Change*, Berkley/Los Angeles/London: Univ. of California Press.
- Lauer, Reinhard (2009): *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*, München: Beck.
- Lutz, Stefan (2007): *Sowjetische Kinder- und Jugendliteratur zum Kriegsthema seit den sechziger Jahren. Paradigmenwechsel und Perspektivenverschiebungen*, München: GRIN – Verl.
- Maier, Robert (1996): *Von Pilotinnen, Melkerinnen und Heldenmüttern*. In: Vetter, Matthias (Hg.), *Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 64-85.
- Marinelli-König, Gertraud (2007): *Russische Kinderliteratur in der Sowjetunion der Jahre 1920-1930*, München: Sagner.
- Marsh, Rosalind (1996): *Gender and Russian Literature. New perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McDowell, Andrea Rossing (2001): *Situating the Beast. Animals and animal imagery in nineteenth- and twentieth -century Russian literature*, Indiana University Press.
- Neuhaus, Stefan (2017): *Märchen*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Nikolaeva, Galina. (2018): *Animalističeskie obrazy v sovremennoj detskoj proze*, Filologičeskie nauki, 83/5, 13-16.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart: Metzler.
- Oinas, Felix (1975): *The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union*, Journal of the Folklore Institute, 12/3, 157-175.
- Reisner, Henriette (2020): *Von Propaganda bis Poesie. Der frühe sowjetische Animationsfilm im Spiegel politischer und ästhetischer Debatten*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schenkowitz, Gisela (1976): *Der Inhalt russischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers*, Frankfurt a.M.: PH02.
- Sutherland, Zena; Arbuthnot, May Hill (1991): *Children and Books*, New York: HarperCollins.
- Trofimov, Georgij (2015): *Ob antropomorfности zmeev i drakonov v russkom i britanskome fol'klore. Filologičeskie nauki*, o. A. 93-98.
- Vyrupajeva, Anna (2023): *Sovetskaja ideologija protiv volšebstva. Bor'ba so skazkoj vo vtoroj polovine 1920-ch godov*, Vestnik Brjanskogo gosudarstvennogo universiteta, o. A., 47-54.

11 Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst habe und nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Textstellen oder Gedankengänge, die direkt oder indirekt von anderen Autor*innen stammen, sind durch präzise Quellenangaben in Form von Zitaten vermerkt. Mir ist bekannt, dass Plagiate zur Nicht-Bewertung der gesamten Leistung führen und der Studienprogrammleitung gemeldet werden. Zudem bestätige ich, dass ich diese Arbeit nicht bereits zur Beurteilung eingereicht habe.

Wien, April 2026

Micic Laura, BEd