



ight
aiting for,
their beds

Animals in the woods,
and even the gingerbread man
was also waiting for this night.

Königshausen & Neumann

Andrea Bartl (Hrsg.)

Faszination Bilderbuch

Kulturwissenschaftliche Studien über ein
Bild-Text-Medium für alle Altersgruppen

Andrea Bartl (Hrsg.)

—

Faszination Bilderbuch

KONNEX

Studien im Schnittbereich
von Literatur, Kultur und Natur

Herausgegeben von
Andrea Bartl

Band 33 – 2024

Faszination Bilderbuch

Kulturwissenschaftliche Studien über ein
Bild-Text-Medium für alle Altersgruppen

Herausgegeben von
Andrea Bartl

Unter Mitarbeit von
Alicia Fuchs

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Rawpixe: Bilderbuch © envato.com

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8532-1

eISBN 978-3-8260-8533-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Andrea Bartl Faszination Bilderbuch. Kulturwissenschaftliche Studien über ein Bild-Text-Medium für alle Altersgruppen. Zu diesem Projekt	9
---	---

Neue Konzepte von Geschlecht und Familie

Elisa-Maria Kuhn Befreite Männertränen. Die Emanzipation des maskulinen Gefühlsausdrucks in Jonty Howleys Bilderbuch <i>Männer weinen</i>	13
--	----

Ida Rauschen Von Thomas zu Tilly. Die Vermittlung von transgender Inhalten im Bilderbuch	31
--	----

Nina Oertel Familienmodelle im Bilderbuch am Beispiel von <i>Das alles ist Familie</i> von Michael Engler und Julianna Swaney	43
--	----

Zum konstruktiven Umgang mit ‚Fremdheit‘

Laura Schmitt Facetten der Fremdheit und Interkulturalität. <i>Der schaurige Schusch</i> in kulturwissenschaftlich- phänomenologischer Perspektive	59
---	----

Jonas Mayr Fremd, bis man es kennt. Das Bilderbuch <i>Der schaurige Schusch</i> als Vermittlungsperspektive von Fremdheit im Grundschulunterricht.....	79
--	----

Navigué Moïse Soro Das Bilderbuch <i>Das Wort, das Bauchschmerzen macht</i> von Nancy J. Della. Eine globale Lektüre	93
--	----

Wilfried Dally ‚Afrika ist kein Land‘. Das Bilderbuch als Bilder-B(r)uch?	105
--	-----

Jasmin Kimmig „Ach, wenn ich ein Soldat doch wär' ...“ Kriegspropaganda für Kinder erläutert am Beispiel von Herbert Riklis <i>Hurra! Ein Kriegs-Bilderbuch</i>	117
--	-----

Bewältigung von Angst, Tod und Trauer

Luisa Bader Angst im Bilderbuch. <i>Der Löwe in dir</i> von Rachel Bright und Jim Field.....	135
--	-----

Josefine Perzl <i>Ente, Tod und Tulpe</i> . Analyse von Wolf Erlbruchs gleichnamigem Bilderbuch zur Bewältigung der Tabuisierung von Sterben, Tod und Trauer	153
---	-----

Sophia Strobel Etwas bleibt für immer: Die Darstellung von Trauer in Kenesha Sneeds Bilderbuch <i>Die Farbe von Zitronen</i>	175
--	-----

Andrea Bartl Feenflügel oder schwarzes Loch? Die Darstellung der Depression in Bilderbüchern der Gegenwart.....	191
---	-----

Die Kraft von Freundschaft, Empathie und Komik

Alicia Fuchs Aus grau wird bunt. Generationsübergreifende Freundschaft in Antje Damms Bilderbuch <i>Der Besuch</i>	213
--	-----

Celine Geipel Inwiefern kann mit Hilfe eines Bilderbuches prosoziales Verhalten bei Kindern gefördert werden? Eine Analyse von M. Christina Butlers und Tina Macnaughtons <i>Der kleine Igel und das große Geschenk</i>	229
---	-----

Tatjana Büttner Ein Einhorn spielt im Schlamm. Komik und Subversivität in Marc-Uwe Klings und Astrid Henns Bilderbuch <i>Das NEINhorn</i>	247
--	-----

Ein Blick in die Praxis, wie Bilderbücher entstehen

„Es gibt keinen falschen Strich“. Ein Interview mit
dem Illustrator Jonas Lauströer, geführt von
Elisabeth Oppeneiger und Lena Sabel.....259

Wer einem Maulwurf die Tür öffnet...
Ein Interview mit Monika Bilstein, geführt
von Lisa-Marie Wehlmann-Wiedeking.....267

Andrea Bartl

**Faszination Bilderbuch.
Kulturwissenschaftliche Studien über ein Bild-Text-Medium
für alle Altersgruppen.
Zu diesem Projekt**

Bilderbücher sind ein faszinierendes Medium, das sich neben der persönlichen Lesefreude auch als Analysegegenstand für aktuelle kulturwissenschaftliche Fragen anbietet. In Bilderbüchern erzählen zwei Zeichensysteme eigenständig und doch aufeinander bezogen eine Geschichte: Bild und Text. Beide ergänzen und widersprechen sich dabei oder lassen selbst Lücken offen, die das andere Zeichensystem füllt. Bilderbücher gehören somit zu den Inter-Art-Kunstwerken, die grenzüberschreitend die beiden Künste Literatur und Bildende Kunst miteinander in Beziehung setzen. Hier kommt es oft zu einer Hybridzone, in der die Texte z. B. durch bildhafte Sprache auf die Malerei zustreben und die Bilder ähnlich wie die Literatur selbst zu erzählen beginnen.

In Bezug auf die Literatur verschränken sich zudem im Bilderbuch Strukturen aus allen drei Großgattungen: Lyrik, Dramatik, Epik. Bilderbücher setzen nicht zuletzt durch ihren schmalen Umfang von ca. 12-14 Doppelseiten auf eine lyriknahe Abbeviatur im Sinne einer semantischen Verdichtung, die Vieldeutigkeit eröffnet und die Lesenden stark mit einbindet. Bilderbücher verfügen in der Konzeption ihrer Doppelseiten(-Folge) zudem über eine dramenanaloge Tektonik und szenische Gestaltung. Sie nehmen im Erzählen eines Handlungskontinuums selbstverständlich auch epische Züge an.

Ebenso grenzüberschreitend sind Bilderbücher im Hinblick auf die Altersgruppen: Sie sind zum einen auf Kinder ausgerichtet. Die Hauptzielgruppe ist dabei oft das Grundschulalter (6-10 Jahre), aber es gibt auch viele Bilderbücher für Kleinst- und Kleinkinder oder dann Teenager. Bilderbücher erreichen zum anderen auch Erwachsene, da sie Elemente enthalten, die auf adulte Käufer:innen, Vorleser:innen, Vermittler:innen abzielen. Gute Bilderbücher sprechen daher alle Altersgruppen von Kleinkindern bis zu Senior:innen an. Auf dem aktuellen Buchmarkt entstehen zudem immer mehr Bilderbücher im All-Age-Bereich, die für große und kleine Leser:innen von Interesse sind und oft Elemente aus Comic, Graphic Novel, Fantasy und anderen generationenübergreifenden Genres enthalten. Bilderbücher lassen sich neben (übrigens: allen!) Schularten daher gut in der Erwachsenenbildung, zum Beispiel im Sprachunterricht für Menschen aus anderen Kulturen einsetzen.

Weitere wissenschaftlich ebenso faszinierende Komponenten treten hinzu: neben der Inter-Art- und All-Age-Anlage von Bilderbüchern auch deren Intermedialität und Materialität. Bilderbücher überschreiten oft

Grenzen der Medien: etwa wenn es zu ihnen App- und IT-Erweiterungen oder Adaptionen als Film, Hörbuch, Videospiele gibt. Bilderbücher vermitteln ihre Inhalte zudem (noch deutlicher als andere Buchgattungen) über ihre Materialität. Ihr Format und ihre Papierstärke weichen stets von dem ab, was z. B. in der Erwachsenenliteratur gängig ist, und betonen den literarischen wie bildkünstlerischen Inhalt. Mitunter – etwa mit Stoff-, Gummi-, Auszieh- und Klapp-Elementen zum Fühlen oder mit geräuschproduzierenden Elementen zum Hören – erfasst diese spezifische Materialität von Bilderbüchern die Betrachter:innen ganzheitlicher als bei anderen Medien. Solche Elemente provozieren auch zusätzlich zur geistigen Auseinandersetzung eine direkte körperliche Interaktion mit dem Buch.

Was hinzukommt, sind die mittlerweile sehr breit gefächerten, anthropologisch und gesellschaftlich höchst relevanten Themen sowie die künstlerische Qualität vieler aktueller Bilderbücher. Kurz: das Medium Bilderbuch bietet viele reizvolle und ertragreiche Möglichkeiten – für Leser:innen aller Altersgruppen wie auch für Kulturwissenschaftler:innen. Letztere können an Bilderbüchern im Zuge der Inter-Art-Studies oder Material Studies deren kunstkomparatistische und materialbezogene Beschaffenheit untersuchen oder inhaltlich großen kulturwissenschaftlichen Fragen nachgehen: Gender, Class, Race, Tod, Familie, Fremdheit, Interkulturalität, Angst, Trauer, Freundschaft, Empathie, Komik etc. Mit diesen und weiteren Aspekten beschäftigen sich die Beiträge des vorliegenden Bandes in Einzelstudien und eröffnen so mosaikartig einen neuen kulturwissenschaftlichen Blick auf das faszinierende Medium Bilderbuch.

Alle Beiträgerinnen und Beiträger dieses Bandes sind Studierende und Promovierende der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. In den Semestern vom SS 2020 bis zum WS 2022/23 führte ich dort mehrere Seminare zum Medium Bilderbuch durch, die (trotz der z. T. erschwerten Bedingungen der corona-bedingten Online-Lehre in diesem Zeitraum) stets auf sehr großes Interesse und viel Engagement bei den Studierenden stießen. Das Thema Bilderbuch sprach dabei Studierende unterschiedlicher Studiengänge – von Lehramt Grundschule bis Master – gleichermaßen an. In den Seminaren entstanden so kluge und wissenschaftlich so ertragreiche Hausarbeiten, dass daraus von mir (unter Mitarbeit von Alicia Fuchs) dieser Band erarbeitet wurde. Ausgewählte Hausarbeiten wurden dafür von ihren Verfasser:innen zu wissenschaftlichen Aufsätzen umgearbeitet. Hinzu kamen einzelne Aufsätze von Doktorand:innen und zwei Interviews, die Studierende mit Bilderbuch-Praktiker:innen führten: mit der Verlagsleiterin Monika Bilstein (Peter Hammer-Verlag) und dem Illustrator Jonas Lauströer. Die beiden Interviews bieten einen spannenden Einblick in die Praxis, d. h. ins Entstehen und in den Vertrieb von Bilderbüchern. Im Ganzen ergab sich in dieser gemeinsamen Arbeit von Studierenden, Bilderbuch-Praktiker:innen und mir als Dozentin bzw. Herausgeberin ein Band mit

v. a. kulturwissenschaftlichen Studien zum Text-Bild-Medium Bilderbuch, auf den wir alle aufrichtig stolz sind.

Besonderer Dank gilt neben den Beiträgerinnen und Beiträgern hier Alicia Fuchs, die als Master-Studentin nicht ‚nur‘ Seminarteilnehmerin war und selbst einen Aufsatz verfasste, sondern als studentische Hilfskraft an meiner Professur mit großem Engagement und ebensogroßer Kompetenz die Formatierung dieses Bandes durchführte und auch zusätzlich zu meiner Textredaktion einen Korrekturdurchgang übernahm.

Elisa-Maria Kuhn

Befreite Männertränen.
Die Emanzipation des maskulinen Gefühlsausdrucks in
Jonty Howleys Bilderbuch *Männer weinen*

Nach wie vor beeinflusst das stereotype Narrativ des ‚gefühlswunden Mannes‘ den Diskurs über Emotionen von Jungen und Männern.¹ So gelten psychische Beschwerden männlicher Betroffener als tabuisiertes Feld, dessen Relevanz aufgrund geschlechtsgebundener Klischees rund um Emotionalität tendenziell unterschätzt wird.² Dementgegen treten Schwierigkeiten im Gefühlsleben bei Männern nicht signifikant häufiger auf als bei Frauen, jedoch formen destruktive Männlichkeitsideale ein Hindernis, das den offenen Gefühlsausdruck für Jungen und Männer erschwert.³ Das „klaglose Eingehen und Ertragen von Härten und Gesundheitsrisiken [...] [stellt] bis heute ein[en] konsensfähig[en] Kernaspekt der Männerrolle“⁴ dar, um maskuline Identitäten aufrechtzuerhalten.⁵

Die Diskussion solcher ‚toxischen‘ Maskulinität, im Sinne einer gesellschaftlichen Praxis schädlicher, *hegemonialer Männlichkeit*, ist seit Beginn des 21. Jahrhunderts verstärkt in den Fokus der Unterhaltungs- und Sachliteratur gerückt.⁶ So widmet sich auch Jonty Howleys geschlechtersensibles Bilderbuch *Männer weinen* (2022) dem Spannungsverhältnis zwischen männlicher Identität und freiem Gefühlsausdruck. Der Autor entlarvt die Realitätsferne der Forderung ‚Männer weinen nicht‘ und weist auf die Problematik dieses Anspruchs hin, der im familiären und psychotherapeu-

¹ Vgl. Matthias Franz und André Karger: Seelische Gesundheit von Männern und Jungen – eine Einführung. In: Matthias Franz und André Karger (Hg.): *Angstbeißer, Trauerkloß, Zappelpilipp? Seelische Gesundheit bei Männern und Jungen*. Göttingen 2015, S. 13.

² Vgl. ebd., S. 10.

³ Vgl. ebd., S. 13; vgl. Leslie Brody: *Gender, Emotion and the Family*. Cambridge / London 1999, S. 11.

⁴ Matthias Franz: Was macht den männlichen Rollenkäfig so stabil? In: Franz und Karger, *Angstbeißer*, S. 195.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Franziska Schößler und Lisa Wille: Einführung in die Gender Studies. Berlin / Boston 2022, S. 133; vgl. Raewyn Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise der Männlichkeiten*. Wiesbaden 2015 (= *Geschlecht und Gesellschaft*, Bd. 8), S. 130. Dazu zählen *Boys don't cry. Identität, Gefühl und Männlichkeit* von Jack Urwin, *Jungen. Was sie vermissen, was sie brauchen* von William F. Pollack, *Kleine Helden in Not. Jungen auf der Suche nach Männlichkeit* von Dieter Schnack und Rainer Neutzling sowie *Sei kein Mann. Warum Männlichkeit ein Albtraum für Jungs ist* von JJ Bola, um einige prominente Titel zu nennen.

tischen Umfeld implizit als riskantes Kriterium ‚männlicher Reife‘ weiterwirkt.⁷ Ausgehend von den Implikationen des Konzepts der hegemonialen Männlichkeit soll im Rahmen einer aspektuellen Bilderbuchanalyse zu Jonty Howleys Titel *Männer weinen* folgenden Fragen nachgespürt werden: Wie äußert sich die Reproduktion hegemonialer Maskulinität in Wahrnehmung und Ausdruck von Gefühlen durch männliche Figuren? Auf welche Weise zeigt sich eine emotionale Praxis, die Alternativen zur hegemonialen Konzeption des Gefühlsausdrucks offenbart?⁸

Männlicher Gefühlsausdruck im Spannungsfeld hegemonialer Maskulinität

Die enge Verknüpfung zwischen Geschlecht und Emotion als historisch wandelbare, „diskursiv strukturiert[e] und soziokulturell eingebunden[e] Konstrukt[e]“⁹ zeigt sich im *gendering* konkreter Gefühlslagen ebenso wie in der geschlechts- und emotionsspezifischen Zuschreibung von *Gefühlsnormen* für bestimmte situative Kontexte. In der Regel bemühen sich Akteur:innen um eine Anpassung ihres emotionalen Erlebens und Ausdrucks an die validen Gefühlsregeln des gesellschaftlichen Umfelds, sodass im Falle einer Diskrepanz zwischen sozial erwartetem Emotionsausdruck und

⁷ Vgl. Franz, S. 195; vgl. Jonty Howley: *Männer weinen*. Berlin 2022. Dieses und alle folgenden Zitate daraus sind durch die Sigle M im Text gekennzeichnet. Aufgrund einer fehlenden Paginierung wurde die Seitennummerierung nach eigenem Ermessen durchgeführt. Die Zählung beginnt mit der ersten Seite nach der Titelei.

⁸ Vgl. Toni Tholen: Perspektiven der Erforschung des Zusammenhangs von literarischen Männlichkeiten und Emotionen. In: Toni Tholen und Jennifer Clare (Hg.): *Literarische Männlichkeiten und Emotionen*. Heidelberg 2013, S. 21. Laut Toni Tholen ermöglicht die literaturwissenschaftliche Aufarbeitung und Markierung alternativer männlicher Ausdrucksformen von Emotionalität jenseits hegemonialer Normierung eine Fokussierung auf existente fürsorgliche und liebende Aspekte der Maskulinität. Daraus können Anregungen zur Umformung von Geschlechterkonfigurationen hervorgehen. Zudem thematisiert die Autorin die Bedingungen der Anwendbarkeit von Raewyn Connells geschlechtersoziologischem Konzept der hegemonialen Männlichkeit in der Literaturanalyse. Diesem Ansatz folgend, überträgt dieser Aufsatz die beiden Leitfragen Tholens zur Untersuchung des männlichen Emotionsausdrucks auf den Kontext des Bilderbuchs. (vgl. ebd., S. 20f.) Die Analyse orientiert sich sowohl an Aspekten des narratoästhetischen Verfahrens nach Tobias Kurwinkel als auch am sechsdimensionalen Modell nach Michael Staiger. Siehe dazu: Tobias Kurwinkel: *Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik*. Tübingen 2017, S. 47-175; Michael Staiger: *Kategorien der Bilderbuchanalyse – ein sechsdimensionales Modell*. In: Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger (Hg.): *Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge*. Berlin 2022, S. 3-27.

⁹ Weertje Willms: Zwischen Überschwang und Repression. Der Zusammenhang von Männlichkeit und Emotionen im bürgerlichen Trauerspiel und im sozialen Drama. In: Tholen und Clare, S. 145.

eigentlichem Gefühlserleben eine Verhaltensänderung beziehungsweise ein Gefühlsmanagement erfolgt. Gefühlsnormen entspringen der Definitionsmacht gesellschaftlicher Eliten und sind nicht zuletzt verbunden mit Raewyn Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit.¹⁰

In Anlehnung an Antonio Gramscis Hegemonie-Begriff definiert Connell die hegemoniale Männlichkeit als „Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)“.¹¹ Die hegemoniale Männlichkeit entspricht somit einer kulturell dominanten, beziehungsorientierten Handlungspraxis und Unterdrückungsdynamik zur Sicherung von hierarchischen Machtverhältnissen, die aus der Differenz und Relation von Männlichkeiten untereinander, zur Weiblichkeit und zum aktuellen kulturell und institutionell autorisierten Maskulinitätsideal hervorgehen. Als Komplizen der hegemonialen Maskulinität profitieren auch Männlichkeiten, die nicht das dominante Ideal erfüllen, in Form eines sozialen und wirtschaftlichen Machtzugewinns von der „patriarchalen Dividende“.¹² Darunter ordnen sich marginalisierte Männlichkeiten ein, die auf die „Ermächtigung“¹³ durch die hegemoniale Maskulinität angewiesen sind. Connell verweist in diesem Kontext auf eine intersektionale Problematik, welche die gesellschaftliche Stellung dieser Männlichkeiten insbesondere durch klassistische und rassistische Diskriminierung prägt. An letzter Stelle erfahren untergeordnete Männlichkeiten infolge von Homosexualität oder einer „symbolische[n] Nähe zum Weiblichen“¹⁴ eine gesellschaftliche Stigmatisierung.¹⁵

¹⁰ Vgl. ebd., S. 145f; vgl. Christel Eckart: Die aufklärerische Dynamik der Gefühle. In: Sabine Flick und Annabelle Hornung (Hg.): Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel. Bielefeld 2009, S. 13. Die hegemoniale Männlichkeit erweist sich als eines des prägendsten und anschlussfähigsten Konzepte der *Men's Studies*, das seit der englischsprachigen Erstveröffentlichung von Raewyn Connells *Masculinities* (1995) umfangreicher Kritik unterzogen wurde. Vgl. Todd W. Reeser: Englischsprachige Männlichkeitsforschung. In: Stefan Horlacher, Bettina Jansen und Wieland Schwanebeck (Hg.): Männlichkeiten. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016, S. 31-33. In diesem Bewusstsein sollen die relevanten Grundlagen des Konzepts aufgrund seiner Geltung und literaturwissenschaftlichen Fruchtbarkeit (vgl. Tholen, S. 18) als theoretische Basis der Analyse dienen.

¹¹ Connell, S. 130.

¹² Ebd., S. 133.

¹³ Ebd., S. 135.

¹⁴ Ebd., S. 132.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 130-135.

Diese Handlungsmuster ereignen sich „*innerhalb* eines Systems von Geschlechterverhältnissen“,¹⁶ das über Macht- und Produktionsbeziehungen sowie „emotionale Bindungsstruktur[en]“¹⁷ organisiert ist. Auf diesen Ebenen provoziert die stetige Krisendynamik des Geschlechtersystems die Herstellung dominanter Maskulinitäten oder regt deren Transformation an.¹⁸ Die hegemoniale Männlichkeit ist als dynamische Praxis an die „Bedingungen für die Verteidigung des Patriarchats“¹⁹ geknüpft, welche durch die involvierten Akteur:innen herausgefordert und durch die Konstruktion einer neuen Hegemonie ersetzt werden können.²⁰

In von der hegemonialen Männlichkeit geprägten Gefühlsnormen wirkt sowohl die geschlechtercodierte Dichotomie zwischen Rationalität und Emotionalität als auch die weibliche Codierung des Ausdrucks verletzlich und fürsorglicher Gefühle aus dem 19. Jahrhundert nach. Die Relikte der historisch bedingten Idealisierung männlicher (Selbst-)Kontrolle bestimmen bis heute den männlichen Emotionsausdruck und nehmen eine zentrale Bedeutung als Praxis zur Sicherung männlicher Dominanz und hegemonialer Maskulinität ein.²¹

In Anknüpfung an die vorherigen Betrachtungen bietet sich eine Erweiterung des Konzepts der hegemonialen Männlichkeit um die Perspektive der „*Dialektik von männlicher Dominanz und Verfügbarkeit*“²² nach Lothar Böhnisch an.²³ Ergänzend zu Connells herrschaftszentrierter Theorieausrichtung berücksichtigt Böhnisch, dass Maskulinitäten gleichzeitig profitable Machstrukturen herstellen und, selbst zur Unterordnung gezwungen, darunter leiden.²⁴ In Form einer „Tabuisierung freier Äußerung von Gefühlen, insbesondere solcher der Verletzbarkeit“²⁵ zeigt sich die Kehrseite der hegemonialen Männlichkeit auf der Ebene der emotionalen Bindungsstrukturen.²⁶

¹⁶ Ebd., S. 138.

¹⁷ Ebd., S. 127.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 138-139.

¹⁹ Ebd., S. 131.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. Barbara Hindinger: „da bohr’ ich mich in Leid und Qual hinein“. Männlichkeit und schmerzliche Emotionen in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Tholen und Clare, S. 110; vgl. Susann Fegter: Die Krise der Jungen in Bildung und Erziehung. Diskursive Konstruktion von Geschlecht und Männlichkeit. Wiesbaden 2012 (= Kinder, Kindheiten und Kindheitsforschung, Bd. 7), S. 60.

²² Lothar Böhnisch: Männliche Sozialisation. Eine Einführung. Weinheim, Basel 2013 (= Geschlechterforschung), S. 33; vgl. Tholen, S. 21-22.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. ebd., S. 32f.

²⁵ Connell, S. 318.

²⁶ Vgl. ebd.

Das „Identitätsdilemma“²⁷ von Jungen und Männern in Bezug auf den eigenen Emotionsausdruck resultiert aus der Verknüpfung von männlicher Macht und Körperbeherrschung, welche durch die Diskreditierung des leiblichen Emotionsausdrucks weiblich codierter Gefühle ins Wanken gerät.²⁸ Durch die Missachtung von Gefühlsnormen und die Ausführung ‚submissiver‘ Praktiken riskieren Männer eine Zuschreibung von ‚Unmännlichkeit‘.²⁹ Es droht eine „symbolische Abwertung [...], die je nach Wertmaßstäben der Beteiligten mit positiven oder negativen Reaktionen“³⁰ verknüpft ist.

In Ermangelung von Rückzugsoptionen sind Jungen und Männer den Bedingungen der hegemonialen Maskulinität ausgeliefert, sodass Männlichkeit selbst zur Bewältigungsstrategie avanciert. Als Konsequenz der genderspezifischen Sozialisation von Jungen und Männern erfolgt in emotionalen Krisensituationen eine *Externalisierung* der Gefühlswelt durch den Rückgriff auf ‚männliche‘ Muster der „Gefühlsabwehr und Rationalisierung [sowie auf] Kontroll- und Abwertungsstrategien“.³¹ Dieser psychologische Mechanismus zeigt sich konkret im außengerichteten Verhalten, der Abspaltung der eigenen Emotionen und der Projektion eigener Unsicherheiten auf schwächere Personen.³²

Die Entwicklungspsychologie verortet den Ursprung der Externalisierung in der frühkindlichen Phase. Infolge des Ablösungsprozesses von der Mutter suchen Jungen nach einer maskulinen, oftmals väterlichen Bezugsperson. Genauso wie die Männlichkeitspraxis des Vorbilds dient dessen Beziehung zur Weiblichkeit als Identifikationsmuster. Jedoch erweist es sich für Jungen als schwierig, durch die alltägliche Orientierung an der maskulinen Identifikationsfigur ein ganzheitliches Männlichkeitsbild zu entwickeln. Einerseits lernen Jungen hauptsächlich die ‚starken‘ Facetten der Maskulinität kennen, während männliche Schwäche tendenziell unsichtbar bleibt. Andererseits offenbaren sich weibliche Stärke und Verletzlichkeit im Rahmen der mütterlichen Beziehungsarbeit. Dieses Ungleichgewicht folgt aus einer ausgeprägten räumlichen und mentalen Abwesenheit des maskulinen Vorbilds infolge einer beruflichen Auslastung oder unzureichenden emotionalen Verfügbarkeit. Aus dieser Problematik entwickelt sich „ein Grundantrieb in der Spannung zwischen der Idolisierung des

²⁷ Hindinger, S. 110.

²⁸ Vgl. Fegter, S. 58.

²⁹ Vgl. ebd., S. 60.

³⁰ Ebd.

³¹ Böhnisch, S. 33.

³² Vgl. ebd., S. 32-35.

‚Männlich-Starken‘ und der Abwertung des ‚Weiblich-Schwachen‘³³, welcher sich zunehmend im hegemonialen Männerbild im Jugend- und Erwachsenenalter konsolidiert. Die Erfahrung väterlicher Emotionalität und mütterlicher, sozialer Autonomie erleichtern dahingegen einen produktiven Umgang mit jener Reibung, die in der gesamten männlichen Biografie immer wieder auftaucht und den Emotionsausdruck einschränken kann.³⁴

Im Bilderbuch *Männer weinen* sind es die Tränen von Jungen und Männern, in denen sich die angeführten Problematiken rund um den maskulinen Gefühlausdruck widerspiegeln. Als Paradebeispiel für den Ausdruck männlicher Vulnerabilität kollidiert das Weinen im westlichen Kulturkreis vielerorts noch immer mit Männlichkeitsidealen und den entsprechenden Gefühlsnormen.³⁵ Ausgehend von der Leitfrage sowie der verknüpfenden Betrachtung der hegemonialen Männlichkeit und des maskulinen Gefühlsausdrucks gilt es nun, die Implikationen und die Auswirkungen der Gefühlsnormen im Kontext des Bilderbuchs zu betrachten.³⁶

Vater und Sohn im Angesicht der hegemonialen Maskulinität. Externalisierung und die Last der Gefühlsnormen

Der symbolische Gehalt der räumlichen Dimension in Jonty Howleys Bilderbuch *Männer weinen* sei als allgemeiner Aspekt der Bilderbuchanalyse vorangestellt: Die Handlungen ereignen sich in einer Küstenstadt in unmittelbarer Nähe zum Meer. Die Omnipräsenz des Wassers korrespondiert mit der Allgegenwärtigkeit der Tränen. Genauso deutet das Meer als Symbol der „Herausforderung und Bewährung“³⁷ die Aushandlung der bestehenden Maskulinitäten und gesellschaftlichen Normen an.³⁸

Zu Beginn des Bilderbuchs (vgl. M 1-2) steht im Rahmen der *histoire* die Angst des Protagonisten Levi im Mittelpunkt. Der erste Schultag in einer neuen Bildungseinrichtung stellt eine Krisensituation für den Jungen dar, die er auf emotionaler Ebene selbstständig bewältigen muss. Die bildliche Dimension komplementiert das Geschehen durch die Darstellung von

³³ Ebd., S. 36.

³⁴ Vgl. ebd., S. 36 und S. 92f.

³⁵ Vgl. Sasha Oswald: Try not to cry – Memes, Männlichkeit und Emotionen. Zur Entstehung von Affektstrukturen in digitalen Bildpraktiken. In: kommunikation@gesellschaft. Jg. 19 (2018). Nr. 2, S. 3.

³⁶ Zur Eingrenzung der Bilderbuchanalyse soll die Betrachtung der paratextuellen und materiellen Dimension ausgespart werden. Alle anderen Dimensionen nach Staiger werden in Abhängigkeit von ihrer thematischen Relevanz für die Forschungsfrage aspektuell berücksichtigt.

³⁷ Uwe Schneider: [Art.] Meer. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Berlin 2021, S. 400.

³⁸ Vgl. ebd.

Levis Gefühlsausdruck. Der Situation ereignet sich im häuslichen Umfeld und zeigt den Jungen von hinten, doch ein Spiegel bildet Levis Frontansicht vollständig ab. Während sein Rumpf bereits in Richtung der Tür gedreht ist, hebt der Junge seinen Kopf hilfeschend in Richtung seines Vaters. Die Größe des Spiegels und das Spielzeug am Boden lassen vermuten, dass sich die beiden Figuren in Levis Kinderzimmer befinden. Der Protagonist verleiht seiner Furcht durch das Weinen Ausdruck, das durch eine Träne visualisiert wird. Fürsorglich legt Levis Vater eine Hand auf die Schulter seines Sohnes, als wolle er dem Kind stumm Mut zusprechen.

Die Vater-Sohn-Beziehung wirkt innig und liebevoll, worauf sowohl die non-verbale Reaktion des Vaters als auch eine gerahmte Fotografie auf dem Schreibtisch des Kindes hindeuten. Die zentrale Platzierung des Bildes drückt die Bewunderung des Jungen für seinen Vater sowie die Wertschätzung gemeinsamer Erlebnisse aus. Der Vater erscheint als wichtige Bezugsperson und Identifikationsfigur, welche das Potenzial besitzt, das Männlichkeitsverständnis des Jungen zu prägen.

Auf dem Bild selbst sind der kniende Vater und Levi in Verkleidung in gegenseitiger Umarmung abgebildet. Dies impliziert die Bereitschaft des Vaters, sich auf die kindliche Ebene einzulassen und Zeit mit seinem Sohn zu verbringen. Die väterliche Kostümierung mit einem Piratenhut und Levis Verkleidung als Cowboy referenzieren dahingegen auf die hegemoniale Männlichkeit, die mit der Gewaltbereitschaft und Stärke der historischen, männlich codierten Professionen verknüpft ist. Während die körperliche Nähe auf dem Foto auf die emotionale Verfügbarkeit beider Figuren hinweist, deutet die dominante, männliche Kleidercodierung der Kostüme symbolisch Externalisierungsmechanismen an.

Die Grundkonfiguration zwischen Vater und Sohn im fotografisch festgehaltenen, vergnüglichen Moment und der Situation vor dem Spiegel ist ähnlich: Levi sieht bewundernd zu seinem Vater auf, während die väterliche Hand auf der Schulter Unterstützung zusichert. Allerdings scheint in der Realität eine Distanz zwischen den beiden Figuren zu liegen, da Levis Vater zu voller Größe aufgerichtet ist und etwas Abstand zu seinem Sohn hält. Die körperlichen Proportionen des Vaters entsprechen nahezu dem doppelten Ausmaß des Jungenkörpers, wodurch Levis Infantilität betont wird. Gleichzeitig deutet sich die Konzeption der Figuren als Korrespondenzpaar aufgrund ihrer äußerlichen Ähnlichkeit an. Levis allgemeiner Phänotyp und Kleidungsstil sind nahezu identisch zum Vater, lediglich der Größenunterschied und die Haarlänge bilden Distinktionsmerkmale.

Im nächsten Handlungsabschnitt lenkt die Geschichte den Fokus auf die Gefühlswelt von Levis Vater, der angesichts der Ängstlichkeit seines Sohnes selbst eine emotionale Krisensituation erlebt (vgl. M 3). In den Gesichtern beider Figuren spiegelt sich die Hilflosigkeit und Ängstlichkeit auf identische Art und Weise wider: Vater und Sohn lassen ihre Mundwinkel

hängen und ziehen besorgt die Augenbrauen in die Höhe, doch eine Konversation über das Gefühlsleben bleibt aus. Die Illustrationen weisen erneut auf die Distanz zwischen den Charakteren hin, die aus dem stummen Ertragen der Emotionen entsteht. Levis Vater bereitet in der Küche ein Pausenbrot vor, während sein Sohn nachdenklich hinter ihm am Küchentisch sitzt und aus dem Fenster sieht. Das Vater ist zentral im Bild positioniert, wodurch seine Proportionen im Vergleich zu denen seines Sohnes noch dominanter wirken, der aufgrund der räumlichen Entfernung perspektivisch kleiner und schwächer erscheint. Dieser Umstand verbildlicht die Illusion ‚männlicher Stärke‘, die den Jungen zu verunsichern droht. Die physische Abwendung des Vaters von Levi lässt den Versuch erkennen, die Hilflosigkeit vor dem Sohn zu verbergen. Während die Mimik des Vaters innerhalb der Rezeptionssituation ersichtlich wird, sieht Levi nur die Rückansicht des Vaters. So entzieht sich die väterliche Gefühlswelt Levis Verständnis.

Kurz bevor Levi das Haus verlässt, macht ihn der Vater mit der Gefühlsnorm ‚Männer weinen nicht‘ (M 4) vertraut.³⁹ Im Gegensatz zu den vorherigen Szenen wechselt die Erzählinstanz von der internen zur externen Fokalisierung, sodass sich das Innenleben der Figuren der Erzählebene entzieht. Die beginnende Abspaltung der Figuren von der eigenen Gefühlswelt vollzieht sich auch innerhalb des *discours*. Der erzählerische Einschnitt unterstreicht die Wirksamkeit der Konfrontation mit den Regeln der hegemonialen Maskulinität. Das väterliche Vorbild legt durch seine Aussage einen Grundstein für Idolisierungs- und Abwertungsprozesse in der kindlichen Psyche. Der Vater dekreditiert Levis Weinen und beschwört durch die Umdeutung des Gefühlsausdrucks eine Krise in Bezug auf Levis Geschlechtsidentität herauf. Aus Sicht des Jungen scheint das eigene Maskulinitätskonzept vom männlichen Selbstverständnis des väterlichen Idols abzuweichen. Zudem impliziert die Aussage, dass die Unterdrückung der eigenen Emotionalität ein Kriterium erwachsener Männlichkeiten sei. Levis Jungenmännlichkeit wirkt diesen gegenüber ‚unreif‘ und mangelhaft. So stellt der erste Schultag nicht nur Levis Mut, sondern auch seine männliche Identität und damit verbundene Handlungspraxen auf die Probe.

Über die bildliche Ebene lassen sich weitere Rückschlüsse über die Emotionalität der Figuren in dieser Szene (vgl. M 4) ziehen. Während der Vater seinen Sohn in die Gefühlsnorm einweiht, kniet er vor dem Jungen und schließt liebevoll Levis Jacke. Seinem nachdenklichen Gesichtsausdruck ist ein Lächeln gewichen, das – im Kontext betrachtet – mehr der Verdeckung seiner eigentlichen Besorgnis dient. Dahingegen bleibt Levis Mimik unverändert ängstlich, während er den Worten seines Vaters zuhört.

³⁹ Die konsequente Großschreibung innerhalb der Bildtexte wird in den direkten Zitaten nicht wiedergegeben.

Der Blick des Jungen ist leicht nach unten gesenkt, als würde er aus Scham dem direkten Augenkontakt mit seinem Vorbild ausweichen. Levi scheint sich bewusst zu sein, dass sein Verhalten die Gefühlsnorm missachtet hat.

Die Handlung ereignet sich im Eingangsbereich des Hauses, der von einem weiteren gemeinsamen gerahmten Fotomotiv dekoriert wird. Das Bild zeigt, wie der lächelnde Vater seinen Sohn stehenderweise mit einem Arm in die Luft hebt. Der Junge streckt dabei ausgelassen Arme und Beine von sich, als würde er fliegen. Das Bild befindet sich zentral in der oberen Bildhälfte über den Köpfen der beiden Figuren, gleichsam einer Erinnerung an die Bedeutung der väterlichen Stärke. Die Freude des Kindes darüber, sich auf der Augenhöhe des Vaters zu befinden, zeigt symbolisch den Wunsch nach der Akzeptanz der eigenen Männlichkeit. Dieser schwebt in materialisierter Form über der Situation und verweist auf die scheinbare Opposition zwischen väterlicher Stärke beziehungsweise Körperbeherrschung und persönlicher Schwäche infolge des emotionalen Kontrollverlusts und des Bruchs mit der Gefühlsnorm. Darüber hinaus markiert die offenstehende Haustür hinter Levis Rücken eine Schwelle zwischen privatem und öffentlichem Raum, die mit dem Einzug den Regeln der hegemonialen Männlichkeit durchlässig für Machtstrukturen geworden ist.

Genauso sachlich und knapp wie in der vorherigen Szene resümiert die Erzählinstanz, dass der Junge bei seinem Aufbruch zur Schule nicht weint (vgl. M 5-6). Komplementär dazu zeigt die bildliche Dimension aus der Panoramaperspektive, wie Levi die ersten Meter seines Schulwegs beschreitet. Hinter dem Jungen ist sein winkender Vater vor dem Wohnhaus abgebildet. Die beiden Figuren wirken verloren innerhalb der Szenerie. Levis gebeugte Körperhaltung wird von Sorge geprägt, genauso wie seine unverändert ängstliche Miene. Das Kind trägt die Kapuze seiner Jacke über dem Kopf, als wolle es sich vor der Gefühlsnorm und seiner Furcht verstecken. Levi dreht seinen Rücken in Richtung des Vaters und blickt nicht zurück. Die Einsamkeit und emotionale Distanzierung des Jungen in dieser Situation resultieren aus der Externalisierung, die als einzige Bewältigungsstrategie bleibt und bereits der Formulierung der Gefühlsnorm innewohnt. Die zum Abschied nur zögerlich erhobene Hand und die sorgenvolle Miene des Vaters bleiben vor Levis Augen verborgen, sodass eine Identifikation mit der Gefühlswelt seines Vorbilds ausbleibt.

Begegnungen mit alternativen Männlichkeiten. Gefühlsmanagement der Nebenfiguren

Zentral für Levis Auseinandersetzung mit dem männlichen Gefühlsausdruck ist die Konfrontation mit unterschiedlichen Männlichkeiten, deren Gefühlsmanagement in vulnerablen Situationen von der erlernten Gefühls-

norm und hegemonialen Männlichkeit abweicht. Ergänzend zum Hauptstrang rund um Levi und seinen Vater wird die Geschichte nun sukzessive um plurale Nebenhandlungsstränge erweitert.

Auf seinem Schulweg beobachtet Levi zuallererst einen Fischer, der vor dem Antritt seiner Reise weint (vgl. M 7). Die bildliche Dimension illustriert, wie Levi an einem Kai steht und beobachtet, wie der Mann die Hand eines Mädchens hält und mit dem anderen Arm ein zweites umarmt. Der große, bärtige Seemann verkörpert zugleich körperliche Stärke und emotionale Verletzlichkeit. Er zeigt offen seinen Schmerz über den Abschied von den Kindern. Eine Externalisierung bleibt aus, sodass die Tränen des Mannes ohne Zurückhaltung fließen. Levis Gesichtsausdruck ist nicht erkennbar, doch die abgelegte Kapuze verbildlicht Levis Bereitschaft, sich für die Geschehnisse zu öffnen.

Die Reaktion des Protagonisten wird auf der nächsten Einzelseite der vorherigen direkt gegenübergestellt (vgl. M 8). Levi wiederholt den Satz „Männer weinen nicht“ (M 8) in direkter Rede, als würde er sich über den Ausnahmecharakter der Szene und die Autorität der Worte des Vaters versichern. Die Externalisierungsstrategie des Jungen zeigt sich somit auch auf der verbalen Ebene. Die bildliche Dimension stellt Levi vor weißem Hintergrund aus seitlicher Perspektive dar. Mit wütendem Gesichtsausdruck kickt der Protagonist eine leere Fischköderdose vor sich her. Das aggressive Wegschießen der Metallbüchse deutet an, dass Levi sich nicht durch den beobachteten Gefühlsausdruck ‚ködern‘ beziehungsweise zum Weinen verleiten lassen möchte. Der Junge spiegelt die Reaktion seines Vaters auf den Ausdruck von Verletzlichkeit und handelt zwecks der Externalisierung selbst nach dominanten und aggressiven Maßstäben der hegemonialen Männlichkeit.

Auch auf der nächsten Doppelseite (vgl. M 9-10) erlebt Levi die emotionale Expressivität der männlichen Nebenfiguren. Auf der linken Seite beschreibt die Erzählinstanz, dass der Junge einen „Harfenisten“ (M 9) sieht, der „in seiner Musik und seinen Erinnerungen“ (M 9) versinkt. Die *histoire* verweist damit auf die melancholische oder nostalgische Natur seiner bildlich dargestellten Tränen. Auf der rechten Seite charakterisiert die narrative Dimension die abgebildeten Figuren als „passionierte Poeten“ (M 10), die ihre Gedichte einstudieren. Die bildliche Dimension wiederum besitzt als Simultanbild einen Wimmelbildcharakter. Zwar lenkt die *histoire* den Fokus weiterhin auf Levis Perspektive, jedoch entfalten sich parallel dazu unkommentierte Nebenhandlungen. Der Protagonist befindet sich in der rechten Bildhälfte und beobachtet mit verwundertem Gesichtsausdruck den Harfenisten. Levi hält sich am Geländer zur Strandpromenade fest, das ihn vom Musiker und den anderen weinenden Figuren trennt und eine symbolische Distanz zum Geschehen schafft. Der Harfenist selbst ist zentral

im Bild positioniert und perspektivisch groß gehalten, sodass sein Auftreten trotz seiner gebeugten Haltung beim Harfespielen das Bild dominiert. Im Hintergrund steht ein muskulöser Mann in Badehose am Meer, der stolz sein Kinn nach oben hebt und sich mit geschwellter Brust vor einer überdimensionalen Sandburg in dominantem Gestus in Pose wirft. Eine Schaufel vor dem Kunstwerk impliziert, dass der Mann dessen stolzer Architekt ist. Ein untersetzter Mann in Schwimmflossen fotografiert das Geschehen. In dieser Szene zeigt sich eine Männlichkeit, die sich situativ über die Repräsentation von Leistung und Stärke definiert. Der Strandbesucher befindet sich auf derselben Seite des Zauns wie Levi, wodurch die Orientierung des Jungen an solch hegemonialen Männlichkeitsidealen versinnbildlicht wird. Auf der linken Bildhälfte (vgl. M 10) sitzen sich eine Frau und ein Mann an einem Cafétisch an der Strandpromenade gegenüber und weinen während der Lyrikrezitation. Hinter den beiden Figuren steht ein Barista, welcher den Vortrag mit abgestütztem Kopf verfolgt und selbst eine Träne vergießt. Zudem deutet die Ankündigung einer „Strandparty an der Promenade“ (M 10) ein zukünftiges Ereignis an, das als positiver gesellschaftlicher Anlass eine Entwicklung der Haupthandlung und der Nebenhandlungsstränge zum Guten vorausdeutet. Die Szene hebt die Produktion und Rezeption von Kunst als Anlass des Ausdrucks von Verletzlichkeit hervor, welcher durch die Pluralität der Situationen als kulturell akzeptiertes Verhalten erscheint. Diese Umstände führen dazu, dass die Glaubwürdigkeit der diskursiv erlernten Gefühlsnorm zunehmend schwindet und sich aus dem beobachteten freien Ausdruck männlicher Emotionalität die Frage nach der Existenz alternativer Regeln für das maskuline Gefühlsmanagement stellt.

Dies zeigt sich auch in der narrativen Dimension der folgenden Szene (vgl. M 11-12): Die Erzählinstanz beschreibt, wie Levi erneut die Phrase des Vaters wiederholt, doch dieses Mal nur noch auf flüsternde Weise. Typografisch sticht die Kursivierung des Wortes „nicht“ (M 12) heraus. So scheint Levi selbst sein Männlichkeitsbild zu bekräftigen, um die Dissonanz zwischen gefühlter Emotionalität, erlernter Gefühlsnorm und beobachtetem Gefühlsausdruck anderer Männlichkeiten einzuordnen. Die Szene zeigt aus der Vogelperspektive, wie Levi, einem Wegfeiler Richtung Schule folgend, den Promenadenweg verlässt und in eine menschenleere Ladenzeile mit breit angelegter Straße einbiegt. Die Perspektivierung lässt Levi im Verhältnis zur Umwelt winzig und einsam erscheinen. Die Abwesenheit anderer Menschen versinnbildlicht, dass die zur Externalisierung geäußerte Gefühlsnorm jenseits des tatsächlichen gesellschaftlichen Männlichkeitskonzepts liegt. Der Junge trägt wieder seine Kapuze über dem Kopf, als würde er sich vor den Widersprüchen in Bezug auf die männlichen Gefühlsnormen und seiner Angst schützen wollen. Levi befindet sich noch

am Anfang der langen Straße, genauso wie der Wandel seiner Einstellung zur erlernten Gefühlsnorm gerade erst beginnt.

Daran schließen sich Illustrationen mehrerer Szenen mit weinenden Menschen im Wimmelbildstil an (vgl. M 13-14). Die Figuren sind um einen verschlungenen Abschnitt von Levis Schulweg zentriert. Die Bildtexte sind auf dem Weg platziert und vollziehen dessen Form nach, um die Orte zu markieren, an denen Levi den Gefühlsausdruck der Nebenfiguren beobachtet. Um die Dynamik und Entwicklung von Levis Reaktionen zu veranschaulichen, ist der Protagonist dreifach in zeitlich und räumlich versetzten Momenten abgebildet. Der Reflexionsprozess des Jungen bezüglich der Gefühlsnormen lässt sich insbesondere unter Berücksichtigung des intermodalen Verhältnisses deutlich ablesen: Bevor Levi die ersten weinenden Personen sieht, hält er sich an seinen Rucksackträgern fest und wirkt, ähnlich wie in den vorherigen Szenen, dazu entschlossen, sich der väterlichen Gefühlsnorm zu beugen. Jedoch signalisiert die abgenommene Kapuze auch hier eine zunehmende Offenheit gegenüber den Ereignissen. Der Bildtext charakterisiert nun die Personengruppen, wobei auffällt, dass durchgängig der Plural verwendet wird und auch Einzelpersonen davon nicht ausgenommen sind. Zudem erschließt sich der Beweggrund des Weins nun ausschließlich über die bildliche Ebene. Infolge dieses Widerspruchs scheinen sich Levis Beobachtungen in der narrativen Dimension zu potenzieren und zur Wahrnehmung einer gesellschaftlichen, männlichen Mehrheit beizutragen, sodass der im öffentlichen Raum erfahrene, dominante Gefühlsausdruck einen neuen Stellenwert bekommt und gegen die Normen des eigenen Gefühlsmanagements abgewogen wird. Die Erzählinstanz beschreibt, dass Levi „Großeltern [und] junge Eltern“ (M 13) sieht. Die Illustrationen zeigen dazu einen Opa mit seiner glücklichen Enkelin an der Hand. Der grauhaarige Mann vergießt eine Träne, genauso wie der Vater und die Mutter beim Betrachten ihres Babys. Die zweite Abbildung von Levi ist hinter dem eben zitierten Bildtext positioniert. Der Junge stemmt seine rechte Hand in die Hüfte und rauft sich mit der linken angesichts seiner Verwirrung über den Kontrast zwischen der Aussage des Vaters und der erlebten Realität des männlichen Gefühlsausdrucks die Haare. Der Bildtext auf der zweiten Seite charakterisiert die übrigen Figuren als „reiche Männer und nicht so reiche Männer“ (M 14). Der weiter links positionierte Charakter, der in einem Büro zu arbeiten scheint, weint Tränen der Verzweiflung, weil eine Möwe seine Armbanduhr gestohlen hat. Der Mann streckt seinen rechten Arm nach dem Vogel aus, während Dokumente aus seinem geöffneten Aktenkoffer davonfliegen. Dahingegen trägt die andere männliche Figur einen geflickten Mantel, besitzt eine alte Gitarre und hält einen Hund in ihren Armen. Dem lächelnden Gesicht des Mannes nach zu urteilen, weint er aus Freude über die Verbindung zu seinem Tier. Levis

drittes Abbild befindet sich am Ende des Weges und zeigt eine Seitenansicht des Jungen, welche die Verwirrung und Angst in seiner Mimik erkennen lässt. Die Zeichnung hält die Schrittbewegung des Protagonisten fest. Die ausholenden Bewegungen seiner Arme erwecken den Eindruck einer Flucht vor dem Gesehenen.

Doch Levi begegnet weiteren Männern verschiedener Altersgruppen und Professionen, die aus unterschiedlichen Motiven weinen (vgl. M 15-16). Zur Darstellung und Beschreibung der Männlichkeiten wird die Doppelseite panelartig durch Einzelmotive vor weißem Hintergrund unterteilt, die symmetrisch in zwei Reihen aus vier Bildern angeordnet sind. Unterhalb der Figuren nimmt der Bildtext die Charakterisierung der Männer vor und spart dabei, wie zuvor, den Anlass für ihren emotionalen Ausdruck aus. Die Erzählinstanz benennt „stolze Männer“, „Armee-Männer“, „junge Männer“ und „alte Männer“ (M 15) genauso wie „Biker-Männer“, „schlaue Männer“ und „Bäcker-Männer“ (M 16), deren bildliche Darstellung unter Berücksichtigung des textuellen Kontexts nun in der genannten Reihenfolge betrachtet wird. Die erste Abbildung zeigt einen Mann, der ein Mädchen und einen Jungen an der Hand hält. Die Kleidung der Kinder ist in leicht abgewandelter Form der Garderobe der erwachsenen Figur nachempfunden. In Verbindung mit dem Bildtext wird deutlich, dass die Tränen ein Ausdruck väterlichen Stolzes sind. Dahingegen zeigt die Illustration der Soldaten zwei uniformierte Männer, welche weinend die Hand zum Salut erhoben haben, als würden sie einen Verlust betrauern. Der Biker daneben trägt ein Top, das seine stereotyp männlichen Attribute und seine Tätowierungen am Arm betont. Nichtsdestotrotz hält der Mann eine Vermisstenanzeige mit dem Bild einer Katze in der Hand und beweint den Verlust seines Tieres. Dahingegen weint der intelligente Brillenträger aus Frustration über das Zerschlagen seines Gameboys, der vor ihm auf dem Boden liegt. Der junge Mann kniet vor einer Frau nieder, um ihr einen Heiratsantrag zu machen. Beide Figuren weinen vor Freude, genauso wie der Senior im nächsten Bild. Der glatzköpfige Mann legt einen Arm um eine Dame und scheint durch die Empfindung von Liebe gerührt zu sein. Dahingegen hält der Bäcker ein verbranntes Brot in der Hand und beweint seinen Misserfolg. Erneut drückt die widersprüchliche Verwendung des Plurals die überwältigende Wirkung des Anblicks der weinenden Männer auf Levis Verständnis des männlichen Gefühlsmanagements aus. Dieser Verwundung verleiht die Erzählinstanz durch die Beschreibung der letzten Nebenfigur durch den Bildtext „Sogar Bäcker-Männer weinen!“ besonderen Nachdruck. Das achte Panel unten rechts bildet Levi frontal mit ängstlicher und verwirrter Miene ab. Der Bildtext „Und tatsächlich:“ (M 16) verweist auf die Bedeutung der Begegnungen für den Handlungsverlauf, indem er zu Levis zentraler Erkenntnis auf der nächsten Doppelseite (vgl. M 17-18) überleitet.

Der zugehörige Bildtext „Männer weinen überall!“ (M 17-18) markiert als Introspektive in Levis Gedankenwelt den Wendepunkt im Männlichkeitsverständnis des Protagonisten. Anstelle der erlernten, durch die hegemoniale Maskulinität geprägten Gefühlsnorm tritt infolge einer Auseinandersetzung mit der tatsächlichen „Gefühlskultu[r]“⁴⁰ der Gesellschaft eine neue Gefühlsnorm, welche den Ausdruck maskuliner Vulnerabilität enttabuisiert. Die Doppelseite zeigt ein Wimmelbildszenario in einem räumlich deutlich ausgeprägteren, unübersichtlicheren Maßstab, wodurch der Eindruck einer gesellschaftlichen Repräsentation erweckt wird.⁴¹ Dabei bildet die Mehrheit der Simultanbilder Szenen weinender Männer ab, um die Gültigkeit der im Bildtext genannten Gefühlsnorm zu bestätigen. Diese materialisiert sich auch in einem Springbrunnen in Form zweier weinender Männer, der als symbolische und materielle Manifestation im räumlichen Zentrum des Geschehens steht. Auch Levi selbst ist Teil der Szenerie: Der Junge wird aus frontaler Perspektive dargestellt und hält kurz inne, obwohl neben ihm eine Gruppe aus Erwachsenen und Kindern erkennbar ist, die einem Guide Richtung Schule folgen. Der Junge lächelt zum ersten Mal, weil der Druck der Gefühlsnorm von ihm abfällt.

Im Wimmelbild setzen sich die Nebenhandlungsstränge rund um zahlreiche Figuren fort, denen Levi bereits begegnet ist, sodass sich die Folgen des ungehemmten Gefühlsausdrucks offenbaren. Um einige Beispiele zu nennen: Der Biker-Mann und seine Peer-Group weinen vor Freude, weil die vermisste Katze wieder aufgetaucht ist. Der Barista, welcher zuvor den Gedichtvorträgen gelauscht hat, rezitiert nun selbst unter Tränen aus einem Buch und wird von seinem dichtenden Gast weinend bejubelt. Der Gefühlsausdruck zeigt in beiden Fällen die Zugehörigkeit zu einer Gruppe und etabliert sich als unterstützende Strategie zur Formung zwischenmenschlicher Beziehungen. So ergänzt die bildliche Dimension den Bildtext, indem sie das Weinen als mehrheitsfähigen Ausdruck männlicher Emotionalität legitimiert und negative Konsequenzen ausschließt. In diesem Kontext sind auch zwei Nebenfiguren von Bedeutung, die *nicht* weinen. Zum einen zeigt der Holzfäller keine erkennbare emotionale Reaktion, während er, unberührt vom Protest eines weinenden Aktivisten, einen Baum abholzt. Hier offenbart sich die Gefühlskälte, welche die hegemoniale Maskulinität heraufbeschwört, in Form von rücksichtsloser Umweltzerstörung. Zum anderen präsentiert der muskulöse Mann vom Stand abermals seine Körperkraft beim Jahrmarktspiel „Teste deine Stärke!“ (M 18), dessen Sieger mit einem Gameboy belohnt wird. Dabei lässt sich der Spieler

⁴⁰ Eckart, S. 10.

⁴¹ Vgl. Peter Rinthaler: U-/Dys-/Heterotopie? Repräsentationen von Gesellschaft im Wimmelbild(erbuch). In: Caroline Roeder (Hg.): Parole(n) – Politische Dimensionen von Kinder- und Jugendmedien. Berlin 2020 (= Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien, Bd. 2), S. 244.

erneut von seinem Fotografen ablichten. Der eitle Mann scheint den zuvor als schlau charakterisierten, weinenden Mann nicht zu bemerken, der aus Enttäuschung über den Sieg des stärkeren Spielers weint. Auch hier zeigt sich die Rücksichtslosigkeit der hegemonialen Männlichkeit. Die Repräsentation der männlichen Dominanz steht bei beiden Nebenfiguren im Mittelpunkt, doch sie formt eine Minderheit. Folgendes lässt sich nun für den gesamten Analyseabschnitt (vgl. M 7-18) festhalten: Die weinenden Nebenfiguren sind besser in ihr Umfeld integriert und verkörpern allesamt alternative Männlichkeiten, die Attribute der Stärke und Dominanz mit emotionaler Verfügbarkeit vereinen.⁴²

Befreiung des männlichen Gefühlsausdrucks. Reflexion und Auflösung von Gefühlsnormen

Levi weint zum allerersten Mal, seitdem er sich in der Öffentlichkeit bewegt (vgl. M 19-20). Das ausschließlich über die bildliche Dimension vermittelte Geschehen ist aus einer kindlichen Perspektive auf Augenhöhe des Protagonisten dargestellt und zeigt die Figuren aus der Profilansicht. Die Hauptfigur hat sich inmitten der anderen Kinder eingereiht und wirkt klein zwischen den Erwachsenen, deren Köpfe wegen des perspektivisch berücksichtigten Größenunterschiedes nicht zu sehen sind. Levi hält sich unsicher an seinen Rucksackträgern fest und weint eine einzelne Träne, die er zuvor aufgrund seiner Externalisierungsstrategie zurückgehalten hat.

Der erste Schultag des Protagonisten (vgl. M 21-26) verläuft ohne Komplikationen. Zudem fällt auf, dass weder Levi noch die anderen Kinder oder Lehrer:innen weinen. Das Weinen wird insbesondere erwachsenen Männern zugeschrieben, wodurch das ursprüngliche Reifekriterium verkehrt wird. Der Junge wird gut in die Klassengemeinschaft integriert und findet, der bildlichen Dimension zufolge, einen Freund (vgl. M 25). Als Levi sich nach der Schule auf den Rückweg begibt (vgl. M 27-28), reflektiert der Junge das vor dem Schulbeginn Gesehene. Der erste Schultag ist bereits in den Hintergrund gerückt, doch die Auseinandersetzung mit den Gefühlsnormen und die Beobachtung der weinenden Männer haben einen

⁴² Zusätzlich handeln die Nebenfiguren den männlichen Gefühlsausdruck auch vor einem intersektionalen Hintergrund aus. Insbesondere die Verknüpfung mit Kategorien wie Alter, Beruf, Klasse und *race* zeigen die Multidimensionalität der Gefühlsnormen, deren detailliertere Untersuchung die Kapazität dieses Aufsatzes übersteigen würde. Vgl. Katharina Scherke: Auflösung der Dichotomie von Rationalität und Emotionalität? Wissenschaftssoziologische Anmerkungen. In: Sabine Flick und Annabelle Hornung (Hg.): Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel. Bielefeld 2009, S. 33f. Im Allgemeinen wird das Weinen als universale Handlungspraxis der Vulnerabilität präsentiert, die Machstrukturen vorerst in den Hintergrund treten lässt.

gravierenden Eindruck hinterlassen. Die wimmelbildartigen Illustrationen der Doppelseite zeigen Levi mit befreitem Lächeln rechts im Vordergrund aus leicht frontaler Perspektive. Die Szene ereignet sich auf einem breiten Steg, auf dem die bereits angekündigte Strandparty stattfindet. Dort haben sich auch zahlreiche männliche Nebenfiguren versammelt, die Levi auf seinem Schulweg beim Weinen beobachtet hat. Doch nun herrscht freudige Stimmung und die Nebenhandlungsstränge lösen sich in kleinen Happy Ends auf: Der reiche Mann trägt wieder seine Uhr am Handgelenk und füttert die diebische Möwe. Das frisch verlobte Paar hat sich versöhnt und tanzt zur Musik, welche der Harfenist und der arme Mann mit der Gitarre gemeinsam spielen. Selbst der starke Sieger des Jahrmarktspiels zeigt seine mitfühlende Seite: Obwohl er das Spiel gewonnen hat, trägt nun der schlaue Mann das Siegerabzeichen und hält glücklich den Gameboy in der Hand. Offenbar hat der ursprüngliche Gewinner seine Trophäe weitergegeben und schaut dem neuen Besitzer lächelnd beim Spielen über die Schulter. Aus diesen Szenen geht erneut hervor, dass der männliche Gefühlsausdruck von Verletzlichkeit keine oder, in Hinblick auf das letzte Beispiel, gar positive Konsequenzen hat und zwischenmenschliche Verbindungen und Nähe schafft. Dadurch überführen die Nebenfiguren abermals die durch den Vater aufgebürdete Gefühlsnorm als soziale Einschränkung.

In der folgenden Szene (vgl. M 29-30) steht Levis Glückseligkeit im Vordergrund, die keiner Bildtexte bedarf. Die halbfrontale Darstellung der oberen Körperhälfte des Jungen nimmt fast die ganze Hälfte der linken Seite ein. Levi lächelt mit geschlossenen Augen, während er die Strandpromenade entlangläuft. Die perspektivisch suggerierte Größe des Jungen drückt sowohl Levis Distanzverlust zur eigenen Emotionswelt als auch die Weiterentwicklung seiner Persönlichkeit und männlichen Identität aus. Nicht die Fähigkeit, die Emotionen zu unterdrücken, sondern deren freier Ausdruck wird zum Indikator männlicher Reife. Bei seiner Rückkehr sieht Levi, dass sein Vater weint (vgl. M 31). Die Schilderung auf der narrativen Ebene steht im symmetrischen Verhältnis zur bildlichen Dimension, welche die Verletzlichkeit des Vaters perspektivisch unterstreicht: Levis Ganzkörperansicht befindet sich im Vordergrund des Bildes, während der weit entfernt sitzende Vater nur ein Viertel von Levis Körpergröße aufweist. Die Machtverhältnisse wirken im Vergleich zum Buchbeginn verkehrt, da nun das Kind emotional stabiler erscheint. Levi schaut dem Vater direkt ins Gesicht, doch der erwachsene Mann neigt seinen Kopf nach links, als würde er sich für den Ausdruck seiner Vulnerabilität schämen.

In der nächsten Szene (vgl. M 32) beschreibt die narrative Dimension, wie Levi seinen Vater direkt mit der Frage „Warum weinst du?“ (M 32) konfrontiert. Der Vater gibt zu, dass er selbst vor Levis erstem Schultag Angst hatte. Das Vorbild des Kindes gibt seine Emotionalität preis und enttarnt den Rückgriff auf die hegemoniale Maskulinität zur Verdeckung