

### Alan Alexander Milne: Pu der Bär

Die **Kindererzählungen mit dem Titel *Winnie-the-Pooh* (dt.: *Pu der Bär*)** erzählen die Geschichte des geistig beschränkten Bären Pooh, des ordnungsvernarrten Kaninchens Rabbit, des furchtsamen Ferkels Piglet, des mürrischen Esels Eeyore, der kurzsichtigen Kängurumutter Kanga mit ihrem quirligen Baby Roo sowie der altklugen, mit einem Sprachfehler behafteten Eule Owl. Sie waren ursprünglich die Stofftiere eines 1920 geborenen Jungen namens Christopher Robin Milne, die dessen Vater **Alan Alexander Milne (1882-1956) 1926** in seinem Buch zum Leben erweckte und in jene unvergesslichen Charaktere verwandelte, die auch den Folgeroman ***The House at Pooh Corner* (dt.: *Pu baut ein Haus*; 1928)** bevölkerten, in dem mit Tigger die letzte der berühmten *Pooh*-Figuren das Licht der Welt erblickte. Wie eine Familie umgaben die Tiere den in den Büchern verewigten Christopher Robin.



Milne mit seinem Sohn Christopher Robin

Pooh war zuallererst der Name eines Schwans, wie sich dem ersten Kinderbuch ***When We Were Very Young* (1924)** entnehmen lässt, einem Buch mit Kinderreimen und Gedichten, in denen Christopher Robin ebenso seine Aufwartung macht wie sein Teddy, der dort noch Edward Bear heißt, ehe er in *Winnie-the-Pooh* mit dem Namen des Schwans bedacht wird.

Alan Alexander Milne, 1882 als Sohn eines Schulrektors geboren, verfügte ähnlich wie Lewis Carroll über eine mathematische und eine schriftstellerische Begabung. Nach Erlangen des Bachelors in Mathematik wurde er Journalist und

arbeitete 1906-1914 bei der satirischen Zeitschrift *Punch*. Während und nach dem Ersten Weltkrieg verfasste er **Komödien**, die äußerst erfolgreich in London und auch am Broadway aufgeführt wurden. Aus seiner Feder stammen weiterhin mäßige **Detektivromane** und verschiedene **Drehbücher**, unter anderem eine Filmbearbeitung von Jane Austens (1775-1817) Roman *Pride and Prejudice* (dt.: *Stolz und Vorurteil*; 1813), die 1938 unter dem Titel *Miss Elizabeth Bennett* ihre Umsetzung fand. Seinen schriftstellerischen Ruhm verdankt Milne freilich *Winnie-the-Pooh* und dem Nachfolgeroman.

Es stellt sich unweigerlich die Frage, ob die bereits vier Kindergenerationen währende **Popularität** auf die Charaktere mit ihren Sonderheiten und Absonderlichkeiten, auf **E. A. Shepards unsterbliche Zeichnungen** oder auf die Art und Weise, wie die merkwürdigen Begebenheiten um die *Pooh*-Familie erzählt werden, zurückzuführen ist. Der Literaturwissenschaftler Christoph Bode bezeichnet *Winnie-the-Pooh* als erstes postmodernes Kinderbuch, dessen Faszination sich nur einem poststrukturalistisch beschlagenen Professor erschließe. Andere wiederum schreiben dem Text einen Fundus an tief schürfenden philosophischen Einsichten zu, weswegen die Kindererzählungen *Winnie-the-Pooh* wechselweise als Ausdruck östlicher Lebensweisheiten (*The Tao of Pooh*), philosophischer Traditionen des Abendlandes oder esoterischen Wissens um Astrologie, Alchimie und Magie gelesen werden können. Sogar als Lebenshilfe für *wellness*-Interessierte sowie als Studienhilfe für gestresste Betriebswirtschaftler wurde der Text bereits in Anspruch genommen.

Eine ihrer Ursachen hat die **vielseitige Rezeption von Winnie-the-Pooh im Bild des Kindes vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum so genannten Edwardian Age**, das auf die Regierungszeit von Königin Victoria folgt. Im Allgemeinen wird der **Romantik** die **Entdeckung des Kindes** nachgesagt. Sie betrachtet das gefühlsbetonte, erlebende und intellektuell noch unverdorbene Kind als dem Erwachsenen überlegen. Das Kind dient in der Romantik, beispielsweise in den *Songs of Innocence.-Songs of Experience* (dt.: *Lieder der Unschuld. Lieder der Erfahrung*; 1789) von William Blake, einer sehr idealistischen Betrachtung vor dem Hintergrund der industriellen Revolution. Das Kind wird als Opfer, als in der neuartigen maschinellen Arbeitswelt ausgebeutetes Wesen gesehen, wie etliche Industrieromane verdeutlichen, die Kinderarbeit anprangern. Kinder werden genauso wie Sklaven zu Objekten philanthropischen Menschentums und moralischer Empörung meist bürgerlicher Schriftsteller, die von der Angst vor den katastrophalen Begleiterscheinungen der industriellen Revolution umgetrieben werden. Charlotte Elizabeths *Helen Fleetwood* (1839/40) und Frances Trollopes *The Life and Adventures of Michael Armstrong, the Factory Boy* (1840) suchen mit Hilfe ihrer Fabrikkinder der Empörung gegen die unmenschlichen Arbeitsbedingungen Ausdruck zu verleihen. Fabriken werden wie Höllen dargestellt, während Kinderfiguren den Stempel himmlischer Unschuld tragen. Unschuldige Kinder

vermögen inmitten der von der Industrialisierung hervorgerufenen psychischen, physischen und moralischen Verwahrlosung mit zerrütteten Familien, Alkoholismus, Schmutz, Gewalt und Gottlosigkeit ihre Integrität auf wundersame Weise zu bewahren. Sie werden als Gestalten von den viktorianischen Autorinnen im Sinne eines kleinbürgerlichen Gesellschaftsideals instrumentalisiert. Charles Dickens' unschuldiger Waisenknabe *Oliver Twist* (1837) verliert trotz Diebesgesellschaft seine Unschuld nicht. In der kriminellen Umgebung bleibt er moralisch unversehrt. Für seine Tugendhaftigkeit wird er zum Schluss in typisch viktorianischer Weise mit einer Erbschaft belohnt. Oliver Twist wird unschuldig in die Zeitläufte verstrickt und zum Opfer der Widrigkeiten des Lebens, für die Dickens die Gesellschaft, d.h. die Welt der Erwachsenen, verantwortlich macht. **Die Eigenart kindlichen Denkens wird im viktorianischen Zeitalter nicht wahrgenommen.** Die Kinder- und Jugendliteratur des Jahrhunderts interessiert sich mit Ausnahme von Edward Lears *Book of Nonsense* (1845) oder Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) nicht für eine eigenständige Kindeswelt, sondern sieht **Kinder** wie **kleine Erwachsene**, denen man die Normen der bürgerlichen Welt einbläuen muss. Die ziemlich unsäglich moralisierenden Abenteuerromane von William H. G. Kingston, Georg Alfred Henty oder Robert Michael Ballantyne zeigen jugendliche Gestalten, die sich wie kleine Erwachsene verhalten und im Sinne der offiziellen Doktrin des viktorianischen Zeitalters sprichwörtliche Weisheiten (z.B. >Wissen ist Macht<, >Selbst ist der Mann<) von sich geben, was ihnen das Überleben in den unmöglichsten Situationen ermöglicht. Die jugendlichen Charaktere sind altkluge Besserwisser, deren durch Abenteuerlust hervorgerufene Verbotsübertretungen von einer meist männlichen Mentorfigur mit belehrendem Zeigefinger korrigiert oder durch eine unbarmherzige Wildnis geahndet werden. Solche Figuren ziehen von England aus in ein angebliches Reich der Freiheit, um ausgerechnet in Arealen, die wie die Wildnis, die Wüste, das Hochgebirge oder das Meer der Zivilisation entzogen sind, zivilisiertes, d.h. erwachsenes Verhalten einzuüben. Das **Kind als Wesen mit einer nicht erwachsenen Befindlichkeit** wird erst nach dem Ende des Viktorianismus im so genannten **Edwardian Age entdeckt**, wie die Kinder- und Jugendbuchliteratur zeigt, zu deren bekanntesten Autoren und Autorinnen James Matthew Barrie, Edith Nesbit, Kenneth Graham, Lucy Maud Montgomery und natürlich auch Alan Alexander Milne zählen. Es mag sein, dass sich Milne während eines Aufenthaltes im Ersten Weltkrieg in Frankreich, schockiert von den grauenhaften Bildern des Krieges, in die Welt des Kindes begab, wie er selbst einmal betonte: „A children's book must be written not for children, but for the author himself.“ Möglicherweise zeigt dieses Bekenntnis eine gewisse **Sehnsucht nach der verlorenen Welt der Kindheit** an, einer Kindheit, der in den *Pooh*-Büchern eine Wiederauferstehung gewährt wird. In

der vom Autor konstruierten kindlichen Welt gibt es kein Gut und Böse, sondern nur wirklich oder angeblich bedrohliche und ansonsten sehr viele erfreuliche Situationen, in denen die Figuren sich bewegen. Es geht nicht mehr um die Verkündung moralischer Plattitüden, die sich in viktorianischen Jugendbüchern in sprichwortartigen Sentenzen als >Moral von der Geschichte< präsentieren. Es gibt nicht den erhobenen Zeigefinger, mit dem kindliche Leser in Einklang mit der Welt der Erwachsenen in rechtes Verhalten eingeübt werden sollen. Der Charme der Bücher beruht auf >delectare<, **nicht so sehr auf >prodesse<**. Wenn die Geschichte irgendwelche moralischen Werte vermittelt, dann sind es **Gemeinschaftssinn** und **Respekt vor den Eigenarten anderer**. Pooh darf sich selbst wiederholt als geistig beschränkten und vergesslichen Bär apostrophieren, weil er weiß, dass sich niemand über ihn lustig macht. **Gemeinschaftsgefühl** und **Gegenseitigkeit** zählen, weshalb die **Handlung von Gemeinschaftsaktionen zusammengehalten** wird.



Von einer *Expotition* zum Nordpol und anderen gemeinsamen Unternehmungen

Der Erfolg der *Pooh*-Bücher ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Milne versucht, die kindgemäße Wahrnehmung zu konstruieren und die **kindliche Welt** als eine Welt **mit eigenen Regeln und eigener Werthaftigkeit** zu gestalten. Kinderpsychologisch ließe sich sagen: Kinder

spielen so mit ihren Stofftieren und erschaffen sich dabei eine eigene Wirklichkeit von der Art, wie sie in den Büchern entworfen wird. Allerdings ist einzuwenden, dass es sich bei diesem **Realitätsentwurf** nur um das **Konstrukt eines erwachsenen Bewusstseins** handelt und dass die **Rekonstruktion kindlichen Wahrnehmens durch Erwachsene** eigentlich **unmöglich** ist.

*Winnie-the-Pooh* demonstriert, wie ein Bär zum **>Poeta Laureatus<** wird. Im Text geschieht dies insbesondere durch den unnachahmlichen **Umgang mit Sprache**, der auch für den Erfolg der Bücher bei Erwachsenen verantwortlich ist. Der Bär Pooh geriert sich als eifriger Dichter, der jedes noch so triviale Ereignis, das ihm selbst natürlich nicht trivial erscheint, in mehr oder weniger tief schürfenden Reimen verarbeitet. Poohs Statur als Verseschmied liegen mehrere Intentionen zu Grunde. Die **Gedichte** offenbaren sich **als Ausdruck einer Faszination durch Laute und Klänge**. Die amerikanischen *new critics* Cleanth Brooks und Robert Penn Warren sprechen in *Understanding Poetry* (1938) von der **emotiven Wirkung von Tönen und Rhythmen**, die sich **in Kinderreimen und der gebundenen Sprache von Gedichten** zeigt. In diesem Sinne produziert Pooh **Nonsens-Verse**, in denen **Sprachbedeutung** wie schon bei de Saussure als **willkürlich präsentiert** und **dem Sprachklang Priorität zugebilligt** wird. Poohs dichterische Ergüsse dienen auch der **Vermittlung eingängiger Lebensweisheiten**. Des Weiteren gibt es **Verse magischer Natur**. Hier wird ähnlich wie auch in archaisch-mündlichen Gesellschaften dem Wort Zauberkraft zugesprochen, mit deren Hilfe Wirklichkeit überwältigt werden soll. **Pooh** erweist sich in seinen Texten nicht nur als kreativer Schöpfer von Gedichten, der sich von der Magie der Laute überwältigen lässt, sondern auch **als poetologischer Theoretiker** und **intimer Kenner ästhetischer Prinzipien**. Er verortet sich explizit in der **Tradition der romantischen Auffassung von Dichtung**, wie sie z.B. in William Wordsworths Gedicht augenscheinlich wird: „Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye During a Tour, July 13, 1798“. Eine ähnliche Intention findet sich in Milnes Vorwort zu seinem ersten Kinderbuch: „Einst (aber jetzt habe ich meine Meinung geändert) dachte ich, ich würde jedem Gedicht eine kleine Bemerkung nach Art von Herrn William Wordsworth vorausschicken, der seinen Lesern zu erzählen pflegte, wo er gerade gewesen war, mit welchem seiner Freunde er gerade spazieren ging, und was er gerade dachte, als ihm die Idee für sein Gedicht kam.“ (Vorwort, *When We Were Very Young*). Der krasse Gegensatz zwischen Poohs ästhetischem Selbstverständnis, das sich theoretisch von der Vorstellung des Dichters als spontan schaffendem Wortproduzenten ableitet, und seiner dichterischen Praxis lässt etwas von jener Komik erahnen, die die Bücher auch für Erwachsene so faszinierend macht.

Die **Kindererzählungen *Winnie-the-Pooh*** bewegen sich ferner **auf der Schnittstelle von Philosophie und Linguistik**. Mindestens genauso erinnerungswürdig wie Poohs Verse sind die zahlreichen

**Abweichungen von regulären Sprechakten.** Zahlreiche Szenen illustrieren, dass es in den Büchern um den **Zusammenhang von Spracherwerb, Bedeutung und Verstehen** geht. Milne thematisiert in diesen Szenen die Erfahrung, dass rechter Sprachgebrauch immer auch ein Machtmittel ist. Wer Sprache richtig beherrscht, ist besser als die anderen. Wer Sprache perfekt zu beherrschen vorgibt, möchte andere beherrschen. Diese Absicht wird durchkreuzt, wenn der angeblich Sprachgewandte Fehler macht und sich so selbst als Ignorant entlarvt. Die *Pooh*-Bücher handeln also von der **Möglichkeit linguistischer Waffengänge.**

Die Geschichten um Pooh thematisieren schließlich den **Abschied des Kindes aus der kindlichen Welt in die Welt der Erwachsenen.** Auch wenn Christopher Robin seinen Tieren in kritischen Situationen beisteht, ist er kein kleiner Erwachsener, sondern bleibt Kind. Als Kind spielt er mit den Tieren, bewegt sich mit diesen in einer kindlichen Erfahrungswelt und versteht viele Dinge aus der Erwachsenenwelt nicht. Selbst die Erwachsenenrollen der Kängurumutter Känga, der ordentlichen Hausfrau Kaninchen oder der altersklugen Eule sind **keine Markierungen von Erwachsenenesein**, weil die mit solchen Rollen verbundenen Verhaltenserwartungen größtenteils nicht eingelöst werden.

*Winnie-the-Pooh* entspricht zudem **nicht dem Erwartungshorizont des Märchens**, da der Text über reale Zeitangaben verfügt und die Geschichte in den soziokulturellen Kontext eines leibhaftigen Jungens, nämlich Christopher Robins, versetzt. Milne rekonstruiert im ersten Kapitel des Textes eine **mündliche Erzählsituation zwischen sich und seinem Sohn.** Der leibhaftige Sohn bittet den Ich-Erzähler um eine Geschichte. Beide verständigen sich zunächst über den von Roman Jakobson so genannten sprachlichen Code und die Sprechsituation, ehe der Vater seine Geschichte mit >Es war einmal< beginnt. Der Vater verschwindet allmählich aus dem Erzählten und macht einer **Erzählsituation in der 3. Person** Platz. So wird der Übergang in die Welt der kindlichen Phantasie bewerkstelligt, in der Christopher Robin und seine Tiere zu den alleinigen Akteuren werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die *Pooh*-Bücher auch **Texte über Ethik** sind: eine Ethik im Sinne der Frage nach dem guten Leben, verbunden mit der wichtigsten Botschaft, dass es keine Perfektion geben kann, weil alle Menschen ähnlich fehlbar sind wie die Protagonisten aus *Winnie-the-Pooh*. Die Erwachsenenwelt erweist sich anders als in der viktorianischen Jugendliteratur als eine problematische.