

„Und dann?“ – Zu Mira Lobes Erzählkunst als angewandter Poetologie

ARNO RUSSEGGER

Anhand einer kleinen Auswahl von Werken der bedeutenden Kinder- und Jugendbuchautorin Mira Lobe (1913-1995) soll in dem vorliegenden Beitrag von einem narratologischen Standpunkt aus dargelegt werden, welche komplexe selbstreflexive Erzählkonstruktionen im Bereich der modernen Kinderliteratur (KL) längst etabliert sind, ohne von der allgemeinliterarischen Theoriebildung in entsprechender Weise zur Kenntnis genommen zu werden. Einer Betrachtung unterzogen werden folgende Bücher: *Der kleine Drache Fridolin* (1969), *Kein Sterntaler für Monika* (1973), *Die Omama im Apfelbaum* (1965), *Hokuspokus in der Nacht* (1979) und *Das kleine Ich bin ich* (1972).

Schlagwörter: Kinder- und Jugendliteratur, Mira Lobe, Narratologie, literarische Selbstreflexivität

„And then?“ – On Mira Lobe's Narrative Art as Applied Poetology

On the basis of a small selection of works by the important writer of children's and young adult literature, Mira Lobe (1913-1995), this article will demonstrate, from a narratological point of view, the complex self-reflexive narrative constructions that have long been established in the field of modern children's literature (KL) without being taken into account in a corresponding way by general literary theory formation. The following books will be examined: *Der kleine Drache Fridolin* (1969), *Kein Sterntaler für Monika* (1973), *Die Omama im Apfelbaum* (1965), *Hokuspokus in der Nacht* (1979), and *Das kleine Ich bin ich* (1972).

Keywords: children's and youth literature, Mira Lobe, narratology, literary self-reflexivity

Einleitung

Anhand einer kleinen Auswahl von Werken der bedeutenden Kinder- und Jugendbuchautorin Mira Lobe (1913-1995) soll im Folgenden von einem narratologischen Standpunkt aus dargelegt werden, welche komplexe selbstreflexive Erzählkonstruktionen im Bereich der modernen Kinderliteratur (KL) längst etabliert sind, ohne von der allgemeinliterarischen Theoriebildung in entsprechender Weise zur Kenntnis genommen zu werden. In Standardwerken wie beispielsweise

Oliver Jahraus' *Literaturtheorie* (2004) oder dem *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (1998, hg. von Ansgar Nünning) finden sich keine einschlägigen Einträge oder Hinweise. Dass es sich hierbei um einen gewissen Mangel handeln könnte, spielt praktisch überhaupt keine Rolle. Denn immerhin hat sich in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich eine hoch spezialisierte „eigenständige akademische Teildisziplin“ (Schmideler 2020, 43) herausgebildet, die sich auf internationalem Niveau mit großem Sachwissen und Engagement der vielfältigen Belange von Kinder- und Jugendliteratur (KJL) angenommen hat und bestens für die Delegierung der Behandlung und Beantwortung sämtlicher Fragestellungen in diesem Zusammenhang eignet. Diese Entwicklung ist mittlerweile so weit fortgeschritten, dass es im Wissenschaftsbetrieb nach wie vor nur punktuelle Berührungspunkte zwischen der KJL-Forschung mit dem übrigen philologischen Umfeld gibt, falls entsprechende institutionelle Voraussetzungen vorhanden sind. Fehlen diese, findet KJL weder in den universitären Curricula noch bei Tagungen und Symposien den ihr gebührenden Platz; eine Ausnahme bildet einzig der fachdidaktische Bereich mit seinem schulbezogenen Fokus der „praktischen Lehrerbildung“ (Schmideler 2020, 45).

So ist die markante Neupositionierung der KJL, die nach 1945 und insbesondere im Gefolge des symbolträchtigen Jahres 1968 stattgefunden hat (vgl. Seibert/Lexe 2020, 77f.; vgl. Kurwinkel 2020, 205), vor allem in den besagten Fachkreisen zur Kenntnis genommen und gewürdigt worden. Die Veränderungen betrafen einerseits inhaltliche Aspekte, indem vermehrt realistisch-gesellschaftskritische, aufklärerische und emanzipatorische Themen aufgegriffen und behandelt wurden (vgl. Gansel 1999, 59ff.), und andererseits formal-ästhetische Innovationen, wurden dem kindlichen Lesepublikum doch in zunehmendem Maße durchaus anspruchsvolle poetologische Verfahrensweisen nahegebracht (vgl. Ewers 1990). Parallel dazu kam es zu einer Aufwertung der bildkünstlerischen Ausgestaltung von KJL-Büchern (vgl. Thiele 2000, 25ff.), was zu einem eigenständigen, interessanten, weil sämtliche Mal-, Zeichnungs- und Collage-Techniken umfassenden, mittlerweile sogar einigermaßen lukrativen Betätigungsfeld für Illustrator*innen führte. In der Umbruchphase der 1970er ging es also darum, die aktuellen Rezeptions- und Verständnisfähigkeiten von Kindern und Jugendlichen überhaupt erst einmal auszuloten, anstatt sich von vornherein an einem bildungsbürgerlichen Erwartungshorizont harmloser Betulichkeit in Wort und Bild zu orientieren.

In jeder der oben genannten Hinsichten kann Mira Lobe als renommierte Gewährsperson genannt werden (vgl. Lexe/Seibert 2005), denn ihr Gesamtwerk zeichnet sich nicht zuletzt auch dadurch aus, dass sie oft und zu wiederholten Malen mit bestimmten Künstlerinnen und Künstlern zusammengearbeitet hat, wodurch über Jahre hinweg dauernde, heute höchst anerkannte Künstlerpartnerschaften (wie beispielsweise mit Susi Weigel oder Winfried Opgenoorth) initiiert wurden (vgl. Huemer 2015, 124-151).

Der kleine Drache Fridolin (1969)

Zum Einstieg in das Thema wurde *Der kleine Drache Fridolin* ausgesucht, zum ersten Mal immerhin schon 1969 publiziert. Der Plot als solcher wird im Folgenden nicht aus interpretatorischer Absicht rekapituliert, sondern insofern, als die inhaltlichen Aspekte von Relevanz für den formal-strukturellen Erzählaufbau sind. In dem schmalen Bändchen werden gleich zwei Geschichten geboten. Auf Erzählebene I (EE1) entfaltet sich ein fiktiv-realistisch gestalteter Handlungsbogen über den kleinen Jan, seine ältere Schwester und sein ursprünglich beim Malen verwendetes „Tüchlein“ (7), das unversehens und wie von alleine plötzlich ein Gesicht aufweist und deshalb zum Drachen „Fridolin“ (9) erklärt wird. Das vorherrschende aktoriale Erzählverhalten entspricht einer internen Fokalisierung aus Jans Perspektive (vgl. Martinez/Scheffel 2007, 189); er ist es auch, der den Namen für das neue Spielzeug spontan vergibt. Noch bevor er es allerdings fertig basteln kann, wird Fridolin vom Wind weggeblasen und landet bei dem Mädchen, das bezeichnenderweise namenlos bleibt und als „Puppenmutter“ (12) umschrieben wird. Das „Fetzerl“ (8) kommt ihm gerade recht, um mit seiner Hilfe beim Spielen öfter die Identität zu wechseln.

Im entscheidenden Moment aber, als Fridolin nämlich zum zweiten Mal von einem heftigen Windstoß gepackt wird und in den Lüften auf Nimmerwiedersehen verschwindet (ab Seite 20 ist über seinen ‚konkreten‘ Verbleib auf EE1 nichts mehr zu erfahren), fällt Jans Schwester die Funktion als eine intradiegetische, zweite Erzählinstanz zu (vgl. Martinez/Scheffel 2007, 75-80). Dadurch entsteht eine Binnengeschichte auf Erzählebene II (EE2), die den Hauptteil des Buchs einnimmt. Aus einer heterodiegetischen Position erfindet das Mädchen zum Trost des traurigen Buben eine phantastisch, zum Teil märchenhaft ausgemalte Geschichte, in der Fridolin als Held die unglaublichsten Abenteuer erlebt, als wäre er ein lebendiges Wesen. Er wird mit einem überaus gewinnenden, positiven Charakter ausgestattet, der Mut und Optimismus erkennen lässt. Es gelingt ihm, sowohl eine Katze, die sich in der Regenrinne eines hohen Hauses verstiegen hat, zu retten als auch eine Mäusermutter und ihre Jungen vor einem Raubvogel. Ebenso bewährt sich Fridolin gegenüber unbelebten Gegenständen wie einem Wetterhahn, einem Ritter-Denkmal oder einem Haufen von Schäfchenwolken als gewitzt und hilfsbereit.

Immer wieder ist es Jan (auf EE1), der mit seiner Ungeduld und Neugier signalisierenden Frage „Und dann?“ den Redefluss seiner Schwester unterbricht, um sie gleichzeitig zum Weitermachen zu motivieren, so dass sich eine Fridolin-Episode an die nächste reiht. Auf diese Weise gelingt es dem Mädchen, Jan wegen des erlittenen Schadens zu trösten, zumal der Drache als Stellvertreter und allegorische Verkörperung der besten Eigenschaften seines Schöpfers interpretiert werden kann. Dies alles fördert die vielfältigen Identifikationsangebote, die in den geschilderten Ereignissen enthalten sind. Wenn also Jan – wie gewonnen, so zerronnen – schon kein freundliches Stoffmonster mehr besitzt, so erhält er zum Ausgleich wenigstens eine spannende Geschichte; dazu kommt noch, dass der Verlust Fridolins (auf EE1) mit einer sozusagen höheren, moralischen Sinnzuweisung (auf EE2) bedacht wird, indem Jan am Schluss von sich aus in den Lauf

der ihm erzählten Geschichte eingreift und deren Abschluss nach seinem persönlichen Gutdünken bestimmt. Er teilt der Schwester unmissverständlich mit (auf EE1), wie er die Geschichte (auf EE2) enden lassen möchte: Fridolin soll bei dem (fiktiven) afrikanischen Buben, der ihn am Strand gefunden hat und als Lendenschurz verwendet, verbleiben dürfen, womit gleichermaßen die Rahmen- und Binnengeschichte zu einem Abschluss kommen. Jan nimmt Abschied von Fridolin, indem er ihn in übertragener, bildhafter Weise einem anderen Kind schenkt.

Zu guter Letzt wird Jan beim Zuhören etwas Wichtiges gelernt haben, das ihn innerlich voranbringt: In einer Art von Katharsis reift er als Mensch, indem er – wenn auch ersatzweise im Als-ob-Modus der Fiktion – eine positive und nachahmenswerte Entscheidung trifft. Das zeugt von einem Zugewinn an Mündigkeit, die über eine kindlich-egoistische Reaktion, wie man sie in der Realität vielleicht erwarten könnte, weit hinausgeht.

Jan und seine Schwester vermitteln demzufolge Wesentliches darüber, wie Literatur an sich funktioniert und welche Wirkungen sie auf Leser*innen ausübt. Anhand der beiden Geschwister wird demonstriert, dass eine gute Geschichte unterhalten, erheitern und Spannung verbreiten, uns kraft der Phantasie im Geist in ferne Länder oder gar in die Vergangenheit bzw. Zukunft versetzen und fremde Kulturen näherbringen kann; mit einem einzigen Satz sind gewaltige Meere zu überwinden und nehmen insgeheime Wunschvorstellungen Gestalt an, kurz: Literatur stiftet Sinn im Leben. Vor allem aber bindet sie das Leben der Einzelnen in größere Zusammenhänge ein, sie trägt dazu bei, aus Leser*innen soziale Wesen zu machen, und ermächtigt diese, über die dafür notwendigen sprachlichen Fähigkeiten zu verfügen.

Darüber hinaus ist Mira Lobes Büchlein hervorragend geeignet, ganz grundsätzlich und zugleich anschaulich darzutun, was es mit fiktiven, erfundenen Angelegen- und Begebenheiten auf sich hat, ohne theoretische Begriffe über Gebühr bemühen zu müssen. Ein derartiges Spiel mit verschiedenen Graden von Fiktionalität (zwischen dem Möglich-Realistischen bzw. dem Nicht-möglich-Phantastischen) verweist auf (nach wie vor) weit verbreitete Defizite in Bildungs- und Alphabetisierungsprozessen. Die Geschichte von Jans Schwester entsteht genau am Knotenpunkt zwischen der Darstellung eines Lebensbereichs, der den meisten Kindern aufgrund ihrer Erfahrung vertraut vorkommen wird, und einer davon abgehobenen Welt, die von Anfang an als Erdichtung ausgewiesen ist. Das selbstreflexive Potential, das mit der Thematisierung unterschiedlicher Fiktionalitätsgrade auf unterschiedlichen Erzählebenen verbunden ist, macht aus dem nur auf den ersten Blick unscheinbaren Band für Kinder ein Exempel für ein vielschichtiges poetologisches System. Außerdem wird anhand von *Der kleine Drache Fridolin* gut nachvollziehbar gemacht, inwiefern das Zustandekommen von kinderliterarischer Phantastik das Resultat einer Zwei-Welten-Struktur ist (vgl. Abraham 2012, 20 und 44).¹

1 Abraham argumentiert und rekapituliert unter Bezugnahme auf Ruth Koch, die bereits 1959 diese Grundstruktur als zentrales Kennzeichen der Phantastik beschrieben hat.

Was die Illustrationen betrifft, muss ebenfalls konstatiert werden, dass sie offensichtlich nicht einfach mimetisch-ikonische Abbildungen von etwas bieten, das es in der Wirklichkeit gibt; vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Denn der Großteil der Bilder bezieht sich auf Fridolins Abenteuer, die aber reine Phantasiegebilde von Jans Schwester sind, die ihrerseits nicht in Wirklichkeit existiert, sondern nur auf EE1. Die Illustrationen sind zwar an den jeweiligen narrativen Kontexten ausgerichtet, teils in symmetrischem, teils in komplementärem Verhältnis dazu, aber stets unabhängig davon, um welche der beiden Erzählebenen EE1 bzw. EE2 es sich handelt. Aus der unmarkierten Art der Darstellung, die immer gleichbleibt, kann nicht unmittelbar erschlossen werden, welcher Wirklichkeitsbezug in den Bildern umgesetzt worden ist (vgl. Winkler 2013, 73f.). Damit übernehmen sie das Spiel mit fiktional-realistischen und fiktional-phantastischen Motiven, um es transmedial zu potenzieren, was eine durchaus anspruchsvolle Interpretationsleistung der Kinder erfordert, selbst wenn diese nicht gleich bei der ersten, sondern vielleicht erst nach wiederholter Lektüre erfolgt. Anita Winkler greift daher zu kurz, wenn sie in ihrer textlinguistischen Untersuchung von ein paar Bilderbüchern Mira Lobes „die visuelle Analogie und die visuelle Repetition“ als eine „Methode“ deutet, die „leicht zugänglich und vertraut“ sei im Gegensatz zu „komplexeren Visualisierungsmethoden, die einen höheren kognitiven Aufwand erfordern“ und daher von „Bilderbuchmacher[n]“ nicht zum Einsatz gebracht würden, um nicht „Gefahr [zu] laufen, beim Kind Missverständnisse zu produzieren und in weiterer Folge auf Desinteresse zu stoßen“. Gerade die quasi gegenständliche Abbildung phantastischer Textinhalte bedeutet aber mehr als einfache „Wiederholung“ und „ein Grundprinzip der Textsorte Bilderbuch“; denn damit ist erst recht ein irritierendes Wirkungspotenzial voller „Doppeldeutigkeiten“ (Winkler 2013, 126) verbunden, für deren Vermeidung Winkler plädiert.

Es ist letztlich eine Art von Happy End, das Jan herbeiführen möchte. Auch in diesem Zusammenhang kann einmal mehr festgehalten werden, wie fortschrittlich Mira Lobe gedacht hat, ist doch das Verhalten des Buben vergleichbar mit heute üblichen Testverfahren, durch welche Produktionsgesellschaften im Print- und Filmgeschäft beim Publikum vor Erscheinen eines anvisierten Blockbusters eruieren bzw. überprüfen (lassen), welches Ende am besten ankommt. Und aus einer analogen Ausgangssituation hätte ein Stephen King womöglich eine Horrorgeschichte im Stil seines Romans *Misery*² gemacht, worin es bekanntlich um eine Leserin geht, die mit dem vom Autor vorgesehenen Ausgang einer Geschichte in Serienform ganz und gar nicht einverstanden ist und daher zu drastischen Mitteln greift, um ihn zu ihrer Variante der Handlungsführung zu zwingen. Freilich gibt es solche Brutalitäten in der KJL zwar nicht, doch geht es da wie dort um Konzepte und formal-inhaltliche Gliederungen, die der Dichtung eine metafiktionale Dimension verleihen und analytische Diskurse darüber verkimmanent verarbeiten. Mira Lobe lässt uns Jans Schwester gleichsam direkt dabei beobachten und begleiten, wie sie ein Stück Literatur (innerhalb von Literatur) erzeugt; dieser kreative Prozess ist bruchlos in den gewöhnlichen Alltag

2 Stephen King: *Misery*. New York: Viking 1987. Verfilmung: *Misery* (USA 1990, Regie: Rob Reiner)

der Kinder eingefügt, wobei die Autorin phantastische Erzählelemente insbesondere dafür zu nutzen weiß, um ein Problem, das auf der fiktiv-realistischen Erzählebene (EE1) für ein Kind bestehen mag, einer gedeihlichen, existenzbejahenden Lösung zuzuführen.

Hans-Heino Ewers hat KJL als „Anfängerliteratur“ (Ewers 2000, 243) bezeichnet. Mit Recht. Denn irgendwann muss wohl damit begonnen werden, Begriffe wie ‚realistisch‘ (im Verhältnis zu ‚real‘) versus ‚phantastisch‘ (im Verhältnis zu ‚fiktiv‘) gegeneinander abzuwägen und einer Klärung zuzuführen. Wenn das nicht zustande kommt, vor allem deshalb, weil dem Lesen im kulturellen Wertgefüge der Gesellschaft eine zunehmend randständige Position zugeordnet wird, dann sind weitreichende Konsequenzen im Hinblick auf spätere Wahrnehmungsprobleme von Medieninhalten aller Art zu befürchten. Eine spielerische, quasi propädeutische Hinführung zu derartigen Problemstellungen könnte darin bestehen, in *Der kleine Drache Fridolin* die Setzung der doppelten und einfachen Anführungszeichen genau nachzuverfolgen, um die Unterscheidung der direkten Rede(n) vom Erzählbericht sowie das Zusammenspiel der beiden Erzählebenen EE1 und EE2 sichtbar vor Augen zu führen. Ausgehend von solchen Überlegungen lässt sich eine Brücke schlagen zu einem weiteren Text, dessen genaue Lektüre sich ebenfalls lohnt.

Kein Sterntaler für Monika (1973)

Literaturwissenschaftlich betrachtet, stellt die Geschichte über Monika ein Paradebeispiel für Intertextualität dar, wobei sich der zentrale Handlungsfaden rund um das kleine Mädchen und seine Tante Jolante entspinnt. An jedem Mittwoch gehen sie in ein Park-Café, wo schon andere Damen auf einen „Tantentratsch“ (7) bei Kaffee und Kuchen warten. Für Monika ist das Ganze eher langweilig, weshalb sie sich lieber zum Spielen in der Sandkiste ausrüstet, anstatt sich ein hübsches Dirndlkleid mit Schürze anzuziehen. Um den Konflikt abzumildern, fällt der Tante im entscheidenden Augenblick (wie Jans Schwester, siehe oben) die Rolle einer Binnenerzählerin zu, indem sie das bekannte *Sterntaler*-Märchen der Brüder Grimm vorträgt. Der weitere Verlauf der Ereignisse zeigt allerdings, wie unterschiedlich die Lesarten eines Texts durch erwachsene bzw. kindliche Leser*innen ausfallen können. Denn während die Tante bezwecken möchte, dass Monika mehr Fügsamkeit und Gehorsam an den Tag legt, nimmt das Mädchen die Geschichte sehr wörtlich und verschenkt in der Folge, von der Tante un bemerkt, Stück für Stück ihres ungeliebten Dirndlkleids an andere Kinder, denen damit aus irgendeiner misslichen Lage geholfen wird, bis Monika schließlich völlig nackt dasteht. Für die Jolante-Tante und ihre zimperliche Tischgesellschaft ist dies freilich ein Schock, sodass sie Hals über Kopf mit ihrer Nichte die Flucht ergreift, die nicht verstehen kann, warum ihre Hilfsbereitschaft und Selbstlosigkeit nicht belohnt werden wie im Falle der guten Sterntalerin. Dass die beiden auf dem Nachhauseweg einen Fiaker benutzen, um schneller zu sein, wird von Monika letztendlich doch noch als besondere Auszeichnung gewertet.

Die Parallelen, die in narratologischer Hinsicht zu *Der kleine Drache Fridolin* bestehen, sind evident, wenngleich es andere Vorzeichen gibt. Denn im Vordergrund stehen die verschiedenen Verständnisooptionen im Umgang mit literarischen, stets polyvalenten Texten. Offensichtlich kommt es nicht nur auf hermeneutische Grundlagen an, sondern auf die jeweiligen Rezeptionsbedingungen und -erwartungen innerhalb veränderlicher historischer Rahmenbedingungen. Mira Lobe zeigt exemplarisch und ironisch-kritisch auf, wie sich einerseits eine bestimmte Autorität und Machtposition, wie sie der Tante zugeordnet sind (13: „Was kann eine kleine Monika gegen eine große Tante tun? Gar nichts.“), mit der Deutungshoheit über den Sinn eines Werks verbinden können (Stichwort: Schulunterricht). Andererseits belegt Monika aufgrund der pragmatischen Umsetzung ihrer Interpretation in Form einer konkreten Tat, dass eine unmittelbare, vorurteilslose, sozusagen ‚naive‘ Textauslegung zu einer durchaus subversiven Kraft im sozialen Gefüge (der Generationen) werden kann. Aus solchen Differenzen bezieht Mira Lobe einen Gutteil der Komik ihres Buches.

Es handelt sich also, einmal mehr, um ein selbstreflexives Stück Literatur über Literatur, wobei ein Verfahren zur Anwendung gebracht wird, das nicht nur in der KJL sehr häufig, sondern von wesentlicher Relevanz für künstlerische Praktiken im Allgemeinen (und für sprachkünstlerische im Besonderen) ist, nämlich die wiederholende Adaption, Transformation und Neufassung von bereits bekannten Geschichten und Stoffen – entweder zu anderen Zeiten und/oder in anderen Medien als im Fall der ursprünglichen Überlieferungsträger. Zur Erläuterung reichen ein paar Beispiele: Nicht wenige Kinder und Jugendliche lernen Figuren der Weltliteratur wie Tom Sawyer und Huckleberry Finn, Robinson Crusoe oder Kapitän Ahab nicht mittels der Originalwerke von Mark Twain, Daniel Defoe oder Herman Melville kennen, sondern durch gezielt produzierte Bearbeitungen und Nacherzählungen. Besonders beliebt sind beispielsweise auch Kinderbibeln, in denen für geeignet erachtete Inhalte der Schriftensammlung als (konfessionell beeinflusste) Geschichten für Kinder aufbereitet werden, mehr oder (meist) weniger nah am Ausgangsmaterial.³

Kindern und Jugendlichen sind derartige Gepflogenheiten auch noch aus anderen Zusammenhängen geläufig, selbst wenn sie noch nie darüber nachgedacht haben sollten: Genannt werden könnte etwa das Kino, wo seit Anbeginn der Filmgeschichte bis heute ein nicht unbeträchtlicher Teil des Programmangebots aus so genannten ‚Remakes‘ besteht, mit deren Hilfe (vor allem ökonomisch) bereits bewährte Stoffe und Stories ‚in neuem Gewand‘ einem neuen Publikum

3 Aktuell bietet etwa der Trötsch Verlag (Berlin) eine ganze Reihe von „Meine ersten Klassiker“ als „Lesebücher“ für Kinder an. Die Bearbeitungen belaufen sich jeweils auf einen Umfang von ca. 70 Seiten und betreffen Titel wie „Robinson Crusoe“, „In 80 Tagen um die Welt“, „Tom Sawyers Abenteuer“, „Moby Dick“ oder „Die Schatzinsel“. Anspruchsvollere, historische Beispiele für Nacherzählungen für Kinder und Jugendliche wären: Daniel Defoe: Robinson Crusoe. Bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Käthe Recheis. Illustrationen von Bernhard Oberdieck. Hamburg: Dressler 2019. Mark Twain: Die Abenteuer des Tom Sawyer und Huckleberry Finn. Frei nacherzählt von Karl Bruckner. Wien: Kremayr & Scheriau 1954. Vgl. auch: Meine erste Kinderbibel: Ein bunt illustrierter Begleiter mit kindgerechten ersten Bibelgeschichten. Köln: Schwager & Steinlein 2020.

präsentiert werden. Ein anderes Beispiel wären die unzähligen ‚Cover‘-Versionen von Musikstücken, Liedern und Melodien, die sowohl im E- als auch U-Bereich fröhliche Urstände feiern. Nicht zuletzt werden im so genannten ‚Regietheater‘ bekannte, nicht selten sogar kanonisierte Theaterwerke mit dem Anspruch auf Aktualisierung und Modernität auf eine Weise inszeniert, dass sie mitunter kaum wiedererkennbar scheinen. Schließlich erfreut sich auch im Schulunterricht die Textsorte der Nacherzählung bzw. der Inhaltsangabe großer Beliebtheit und ist gerade für Kinder und Jugendliche daher ein gängiges Lehr- und Lernmodell.

Mira Lobe hingegen demonstriert in *Kein Sterntaler für Monika*, wie problematisch und kompliziert solche Methoden bei genauerer Betrachtung sind, und entwickelt daraus einen Plot zwischen diametral unterschiedlichen Auffassungen eines scheinbar völlig harmlosen, allseits bekannten klassischen Märchens. Ihr Buch beinhaltet sowohl eine Nacherzählung über das *Sterntaler*-Mädchen durch die Tante, als auch eine völlige Neugestaltung dieses Stoffs in der Monika-Geschichte. Dekonstruktiv entkleidet die Autorin literarische Reproduktionsprozesse ihrer vermeintlichen Selbstverständlichkeit und unterhöhlt damit Vorstellungen von einer vermeintlichen ‚Einfachheit‘ der KJL.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ließen sich noch viele weitere Fragen damit in Verbindung bringen, die allerdings nur mehr angedeutet werden können: Ist es überhaupt legitim, altbekannte Geschichten weiterzubearbeiten? Handelt es sich dann (nicht) um Plagiate? Worin läge der Unterschied? Welche Differenzierungen könnten geltend gemacht werden?

Quergelesenes im Vergleich

Auf der Grundlage der bisherigen Ausführungen wird abschließend kurz auf einige weitere Werke von Mira Lobe hingewiesen, um den zentralen Aspekt der Selbstbespiegelung von Literatur noch besser zu verdeutlichen. Einschlägige Erzähl- und Motivkomplexe liefert beispielsweise auch *Die Omama im Apfelbaum* (1965) – jene Geschichte also, in der ein kleiner Bub namens Andi darunter leidet, nicht wie all seine Spielkameraden eine Großmutter zu haben. Indem er sich kurzerhand selbst eine passende Frau ausdenkt – und zwar dort, wo er sich am liebsten aufhält, allein und ungestört unterm Apfelbaum im Garten seines Elternhauses – und mit ihr in der Phantasie die aufregendsten Abenteuer erlebt, tröstet er sich über seine familiäre Mangelsituation hinweg und wird dadurch schließlich befähigt, eine echte oma-ähnliche Beziehung zu einer älteren Nachbarin einzugehen, die gleich nebenan wohnt und mit Vergnügen einen kleinen Buben wie ihn gernhaben möchte. Wieder sind es zwei Erzählebenen (EE1 und EE2), auf denen die Autorin die Handlung entfaltet und damit das klassische Phantastik-Paradigma erfüllt; wieder kommt es auf die narrativen Nahtstellen an, die sich daraus ergeben und das lesende Publikum zur Beschäftigung mit Fragen führen wie: Gibt es in der Literatur überhaupt etwas Reales? Ist die Nachbarin Frau Fink weniger fiktional und erfunden als die Omama im Apfelbaum? Oder gibt es doch einen Unterschied zwischen den beiden Figuren, und wenn ja, welchen? Unab-

hängig davon, welche Überlegungen und Antworten einem Kind in den Sinn kommen, lohnt es sich allemal, sich derartigen Gedanken überhaupt zu widmen, um sie dann gemeinhin im Umgang mit Literatur fruchtbar werden zu lassen. Was man bei Lobe vermittelt ihrer Dichtungen lernen kann, ist nicht etwas Abstraktes, Theoretisches, sondern stets eine Form angewandter Poetologie. Bei ihr wird auf unterhaltsame und spielerische Art eine Verständigkeit sowohl im ästhetischen als auch analytischen Bereich grundgelegt, deren Entwicklung, Ausbau und Konsolidierung davon abhängen, wie die Lesebiographie eines Kindes insgesamt verläuft (vgl. Ewers 2000, 250-256, wo es um das „Fortschreiten von elementaren zu komplexen literarischen Verfahren“ geht). Beschäftigt man sich mit Werken von Mira Lobe, sind die Herausforderungen und Ambitionen jedenfalls von Anfang an höchst anspruchsvoll und bieten keinen Anlass, KJL unterschätzen zu dürfen. In dem Kompositum Kinderliteratur stellt die Literatur das Grundwort dar; (gute) Literatur ist und bleibt (gute) Literatur, egal für welche Zielgruppe.

Was die Bilder betrifft, die *Die Omama im Apfelbaum* begleiten, kann ebenfalls daran angeschlossen werden, was oben schon in Bezug auf *Der kleine Drache Fridolin* ausgeführt worden ist: Sie folgen Konventionen der darstellenden, figurativen Kunst und bieten dennoch gleichsam Abbilder von etwas dar, das sich zuvor der Protagonist eines Kinderromans bloß erträumt hat. Die Illustrationen referieren demzufolge zeichenhaft nicht auf konkrete Dinge und Sachverhalte, sondern geben reinen Phantasiegebilden eine äußere Gestalt. Die Anschaulichkeit der Zeichnungen und das Fiktionale des Erzählinhalts spiegeln und reflektieren einander, durchaus im Doppelsinn der Wörter.

Eine gewisse Komplexitätssteigerung findet außerdem dadurch statt, dass die Autorin diesmal ein paar metaleptische Kurzschlüsse in die Handlung eingebaut hat, gut versteckt, aber umso wirkungsvoller hinsichtlich einer Verwirrung, die sogar die Figuren zu erfassen scheint (und nicht nur die Leser*innen), weil es mehrfach zu logikwidrigen Grenzüberschreitungen zwischen extra- und intradiegetischen Positionen kommt. Wie kann es denn sein, um ein Beispiel zu geben, dass Andi beim Abendessen zu Hause keinen Appetit mehr hat (27f.), weil er beim imaginierten gemeinsamen Besuch eines Rummelplatzes von seiner Omama schon viele Leckerbissen wie Würstel mit Senf erhalten hat? Text und Bild gehen ein vexierbildhaftes Verhältnis miteinander ein, je nachdem, ob man eher ihren realistischen Gehalt herausliest oder lieber in Andis Illusionismus kippt.

Das vordergründig Realistische und das Phantastische gehen Hand in Hand bzw. unversehens ineinander über. Man kann unter diesem Gesichtspunkt auch *Hokuspokus in der Nacht* (1979) heranziehen – ein Buch, dessen selbstbezügliche Struktur im vorletzten Abschnitt der Erzählung explizit zusammengefasst wird, wenn es heißt: „[...] bald ist die Geschichte aus. Doch weil immer ganz zum Schluss noch etwas passieren muss [...]“ (24) und mit diesen Worten die Überleitung zum großen Finale erfolgt. Was da aus der Perspektive einer Maus erzählt wird, hat mit realen, empirisch nachvollziehbaren Vorgängen, die sich „in der Nacht“ (so lautet der Refrain-artige Vers am Ende jeder Seite) in einem Haus abspielen mögen, das schon auf den ersten Blick aussieht wie eine märchenhafte, verwunschene Villa Kunterbunt, nicht viel gemeinsam. Niemand hat wohl ein Krokodil

daheim, das noch dazu tanzen kann. Das Buch nimmt stattdessen „Hokuspokus“ in den Titel, am Ende der Geschichte ist synonym von einem „Spuk“ (26) die Rede. Es geht also um irrealer Geschehnisse, die erzählt werden, als ob sie tatsächlich stattgefunden hätten. Wer kleine Kinder kennt (und diese sind das zentral angesprochene Publikum), weiß, dass die Nacht eine besonders markierte Tageszeit ist, zu welcher viele, wenn nicht die meisten von ihnen partout nicht schlafen gehen wollen. Das vorliegende Buch befriedigt auf seine Weise das Verlangen, nur ja nichts zu versäumen von dem, was im Dunkeln geschieht oder von dem, was die Erwachsenen tun. Die Geschichte ist in ihrer narratologischen Struktur einem Traum eindeutig näher als einem wachen bzw. erwachenden Bewusstsein, das durch den Inhalt hervorgekehrt wird, wobei Kinder diesem Unterschied oft noch gar keine große Bedeutung beimessen. Daher ergeben die Bilder, die früher vorhanden waren, und die Verse eine Vielzahl komischer Effekte, die von Mira Lobe in Zusammenarbeit mit Künstlerkolleg*innen perfektioniert wurden. Winfried Opgenoorth hat an seinen Kunstwerken immerhin drei Jahre lang gemalt und dabei eine künstlerische Intensität und Detailliertheit erreicht, die nicht eins zu eins in der verbalen Schilderung der Ereignisse zu wiederholen ist. Vielmehr wird der Plot auf pluriszenischen Doppelseiten, Schritt für Schritt in Episoden, die einer bestimmten Nacht- bzw. Tageszeit entsprechen, vorangetrieben, ohne auf Entsprechungen im Text angewiesen zu sein. Bestes Beispiel dafür ist der Geiger Fritz, den Opgenoorth in einer mehrphasigen, sich über fünf Doppelseiten erstreckenden Sequenz einfach davonfliegen lässt wie die wunderschönen Klänge seines Instruments. Ähnlich verhält es sich mit dem Mond, der in den Bildern ein reges Eigenleben entfaltet, von dem sonst kein Wort gesagt wird.

Zuletzt noch einige Anmerkungen zu *Das kleine Ich bin ich* (1972). Ohne Zweifel handelt es sich um eines der Hauptwerke Mira Lobes (vgl. Huemer 2015, 204-211), das allein durch den tautologisch anmutenden Titel von literarischer Autoreferentialität geprägt ist. Das seltsame Fabeltier, für dessen Herstellung aus Stoffresten es eine Bastelanleitung im Buch gibt, ist im Grunde also nichts anderes als eine Puppe (zunächst namenlos wie Fridolin, siehe oben), die erst durch die Poesie zu einem phantastischen Leben erwacht; im Zuge dessen mutiert es zu einer Allegorie auf den schwierigen Prozess der individuellen Selbstfindung und Selbstbehauptung, mit anderen Worten: Es ist die bildliche Veranschaulichung eines komplexen, abstrakten Sachverhalts, der nicht einfach auf einen einzigen Begriff zu bringen ist. Das ist für Kinder ein nicht ohne Weiteres verstehbares künstlerisches Unterfangen. Der hier verfolgte Ansatz verändert aber auch die Funktion der anderen Tiere, obwohl sie im Gegensatz zur Titelfigur alle eindeutig zu identifizieren sind und deren Darstellung, äußerlich-oberflächlich betrachtet, scheinbar fiktiv-realistische Kriterien erfüllt. Doch wie schon die Worte des Laubfroschs erkennen lassen (6: „[...] wer vergisst, wer er ist, der ist dumm!“), ist Identität offensichtlich immer eine Konstruktion, die man auch vergessen und wechseln kann. Man ist zwar „wer“, aber nicht automatisch für alle Zeiten und unter allen Umständen. Das kleine „Ich bin ich“ war anfänglich durchaus zufrieden und glücklich mit sich und der Welt; erst später wird es verunsichert und kommt darauf, dass es vielleicht eine andere, bessere Identität finden und annehmen könn-

te. Das ist ein sehr aktuelles Thema, da man davon ausgeht, dass die Menschen über mehrere Identitäten verfügen, zwischen denen sie je nach Erfordernissen bzw. willkürlich hin- und herwechseln; so etwa im virtuellen Raum des Internets, wo viele User sich eine Identität aneignen, die mit dem realen Leben praktisch nichts bis wenig zu tun hat.

Beim kleinen „Ich bin ich“ kommt noch etwas hinzu, das der postmoderne Mitmensch von heute oft zu „vergessen“ (im Sinne des Froschs, siehe oben) scheint: Der Name des kleinen „Ich bin ich“ kann zumindest als Anspielung auf denjenigen aufgefasst werden, der sich einst als „Ich bin, der ich bin“ geöffnet hat, was nichts Anderes besagt als die kürzeste Umsetzung und Interpretation des hebräischen Namens Gottes. Demzufolge lässt das kleine „Ich bin ich“ im Verlauf seines Selbstfindungsprozesses die Leser*innen nicht vergessen, dass Menschen göttlichen Ursprungs sind und als Individuen Göttliches in sich tragen. Die jüdische Autorin Mira Lobe war bestimmt keine Theologin und hat auch ihre Affiliation zum Kommunismus nicht dogmatisch ausgelebt, was nach den stalinistischen Säuberungen durch ihren Austritt aus der Partei belegt ist. Lobe hat eben keine theoretischen Traktate verfasst, sondern vielschichtige Sprachkunstwerke, deren Qualität bis heute Klein und Groß zu beeindrucken vermag.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Lobe, Mira (1995): Der kleine Drache Fridolin. Innsbruck/Wien: Obelisk (Lizenzausgabe).
Lobe, Mira (2016): Kein Sterntaler für Monika. Mit Bildern von Susi Weigel. Innsbruck/Wien: Obelisk (Lizenzausgabe).
Lobe, Mira (2012): Hokuspokus in der Nacht. Ausgedacht und gemalt von Winfried Opgenoorth. In Verse gebracht von Mira Lobe. Wien: Jungbrunnen.
Lobe, Mira (1965): Die Omama im Apfelbaum. Wien: Jungbrunnen.
Lobe, Mira (1972): Das kleine Ich bin ich. Erzählt von Mira Lobe. Gemalt von Susi Weigel. Wien/München: Jungbrunnen.

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf (2012): Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Grundlagen der Germanistik 50).
Ewers, Hans-Heino (2000): Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Wilhelm Fink.
Ewers, Hans-Heino (1990): Kinderliteratur und Moderne: ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinheim: Juventa.
Gansel, Carsten (1999): Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen Scriptor.
Huemer, Georg (2015): Mira Lobe. Doyenne des österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Wien: Praesens.
Jahraus, Oliver (2004): Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen/Basel: A. Francke (UTB 2587).
Koch, Ruth (1959): Phantastische Erzählungen für Kinder. In: Studien zur Jugendliteratur, H. 5, 55-84.
Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hgg.) (2020): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Unter Mitarbeit von Stefanie Jakobi. Berlin: Metzler.

- Kurwinkel, Tobias (2020): Bilderbuch. In: Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hgg.) (2020): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Unter Mitarbeit von Stefanie Jakobi. Berlin: Metzler, 201-219.
- Lexe, Heidi / Seibert, Ernst (Hgg.) (2005): Mira Lobe ... in aller Kinderwelt. Wien: Praesens.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael (Hgg.) (2007): Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.) (1998): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Schmideler, Sebastian (2020): Kinder- und Jugendliteraturforschung nach 1945. In: Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hgg.) (2020): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Unter Mitarbeit von Stefanie Jakobi. Berlin: Metzler, 43-48.
- Seibert, Ernst / Lexe, Heidi (2020): Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich. In: Kurwinkel, Tobias / Schmerheim, Philipp (Hgg.) (2020): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Unter Mitarbeit von Stefanie Jakobi. Berlin: Metzler, 75-79.
- Schröder, Bettina (2015): Bild(er)leser wissen mehr! Das Bilderbuch als Vermittler von „Visual Literacy“: Eine Aufgabe für die Kinder- und Jugendbibliotheksarbeit? Wiesbaden: Dinges & Frick (b.i.t.online – Innovativ Bd. 55).
- Thiele, Jens (2003): Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert. Bermen/Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck und Isensee.
- Winkler, Anita (2013): Sprache-Bild-Beziehungen in Bilderbüchern von Mira Lobe. Eine textlinguistische Untersuchung. Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag.

*Arno Rußegger (*1959), studierte Germanistik und Anglistik; Dissertation über Robert Musil, Habilitation 2004; tätig als ao.Univ.-Prof. am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Österreichische Literatur seit 1900, Literatur im intermedialen Kontext (vor allem Literatur und Film), Filmgeschichte, Kinder- und Jugendliteratur.*

Arno.Russegger@aau.at