

libri liberorum

Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft
für Kinder- und Jugendliteraturforschung

Jahrgang 13 | Heft 39 | 2012

▪ DANAE PIPEAS: Entgrenzung bei H. C. Artmann und seiner Kinder- und Jugendliteratur ▪ NICOLE STREITLER-KASTBERGER: Traurige Tropen - Friederike Mayröckers Kinderbücher mit der Illustratorin Angelika Kaufmann ▪



SUSANNE BLUMESBERGER: „jedesmal ist ein anderes reden das richtige“ - Elfriede Gerstls Ausflug in die Jugendliteratur ▪ ERNST SEIBERT: Barbara Frischmuths *Machtnix* und was Literatur alles (aus-) machen kann ▪ GUNDA MAIRBÄURL: Die Macht der Sprache und der Phantasie: Peter Turrinis Kinderbuch *Was macht man, wenn ... Ratschläge für den kleinen Mann* ▪ ARNO RUSSEGGER: Er kann's auch mit Gans. Zum All-Ages-Bilderbuch *Die Gans im Gegenteil* von Wolf Haas und Teresa Präauer ▪ BARBARA WEINBERGER-ZAUNER: Franzobels *Die Nase* und *Schmetterling Fetterling* ▪ SABINE FUCHS: Sprachspielend vermitteln - Michael Stavarič ▪ Abstracts ▪ Rezensionen



Bildnachweis (Cover): Peter Turrini: *Was macht man, wenn ... Ratschläge für den kleinen Mann*. Ill. von Verena Ballhaus. Wien, München: Annette Betz Verlag im Verlag Carl Ueberreuter 2009.

Impressum

Medieninhaber und Herausgeber: Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Universität Wien, Institut für Germanistik TP 19, Dr. Karl Lueger-Ring 1, 1010 Wien;

Tel.: 4277-42137;

eMail: oegkjl@gmx.at – Internet: www.oeg-kjl-f.at

Hersteller: Praesens Verlag,

Wehlstraße 154/12, A-1020 Wien

Layout u. Satz: Mag. Dr. Michael Ritter

Redaktion: Mag. Dr. Gunda Mairbörl

Hrsg. und für den Inhalt verantwortlich: Univ.-Prof. Doz. Dr. Ernst Seibert

Offenlegung gemäß Mediengesetz § 25/2.

ISSN 1607-6745

Blattlinie

libri überorum wurde als Mitteilungsblatt der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung begründet und hat sich zum Ziel gesetzt, die Ansätze zur Erforschung dieses Literaturzweiges an verschiedenen österreichischen Hochschul-Instituten und Pädagogischen Hochschulen zu vernetzen. Dies soll in Form von Forschungsberichten, Bibliographien, Rezensionen, Konferenzberichten und Abstracts zu einschlägigen Dissertationen und Diplomarbeiten erfolgen sowie in Ankündigungen und Berichten über alle Aktivitäten der Gesellschaft. Das Blatt ist auch Basis für die Kommunikation mit ähnlichen Institutionen im In- und Ausland und mit SammlerInnen, insbesondere im Rahmen der Europäischen Union.

Preis: € 4,80

Inhaltsverzeichnis

editorial	3
Beiträge	
DANAE PIFEAS Entgrenzung bei H. C. Artmann und seiner Kinder- und Jugendliteratur – Ein Versuch	13
NICOLE STREITLER-KASTBERGER Traurige Tropen – Friederike Mayröckers Kinderbücher mit der Illustratorin Angelika Kaufmann	20
SUSANNE BLUMESBERGER „jedesmal ist ein anderes reden das richtige“ – Elfriede Gerstls Ausflug in die Jugendliteratur.	27
ERNST SEIBERT Barbara Frischmuths <i>Machtnix</i> und was Literatur alles (aus-) machen kann	35
GUNDA MAIRBÄURL Die Macht der Sprache und der Phantasie: Peter Turrinis Kinderbuch <i>Was macht man, wenn ... Ratschläge für den kleinen Mann</i>	46
ARNO RUSSEGGER Er kann's auch mit Gans. Zum All-Ages-Bilderbuch <i>Die Gans im Gegenteil</i> von Wolf Haas und Teresa Präauer	54
BARBARA WEINBERGER-ZAUNER „Wummplomppatuschwummbummzum!“ Franzobels <i>Die Nase</i> und <i>Schmetterling Fetterling</i>	60

SABINE FUCHS
Sprachspielend vermitteln – Michael Stavarič 66

KINDERBUCHMESSE BOLOGNA 2012 72

Abstracts der prämierten Diplomarbeiten

Markus Benedikt: Das Thema Holocaust im Literaturunterricht. Zur Verwendung und didaktischen Aufbereitung von Texten der Kinder- und Jugendliteratur, die den Holocaust behandeln 74

Madeleine Pichler: Die Rezeption der Kinder- und Jugendbuchautorin Cornelia Funke im deutschen und englischen Sprachraum 75

Silja Luise Heuchert: Märchen als Referenztexte moderner Kinder- und Jugendliteratur. Eine Analyse intertextueller Bezüge in Romanen von Beate Theresa Hanik, Andreas Steinhöfel und Holly Jane Rahlens 75

Rezensionen

Stiftung Illustration (Hg.): Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945 (LdI). Loseblattwerk. 1. Nachlieferung, 244 S., zahlr. überw. farb. Abb. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2010 (Othmar Hicking) 77

Der wilde Mann am Wiener Hof. Die Anti-Memoiren des Valentin Jamerey, genannt Duval. Hrsg. und aus dem Französischen übertragen von Rolf Wintermeyer. Wieser Verlag, Klagenfurt 2011 (Ernst Seibert) 79

BeiträgerInnen 81

Editorial

(1) zur (kinder-)literarischen Situation

„Literatur ist längst ein Minderheitenprogramm“, schreibt Michael Stavarič in einem ausführlichen Artikel im *Standard* (28. Jänner 2012, Album A 12) und einige Gedankengänge später an ein fiktives Gegenüber: „Darüber hinaus frage ich mich, ob Ihnen eigentlich klar ist, wie wichtig das literarische Übersetzen und halbwegs anspruchsvolle Kinderliteratur sind?“ Der Gedanke an die Kinderliteratur begleitet ihn offenbar, denn wieder ein paar Sätze weiter wird er nochmals in gebührender Breite und Tiefe aufgegriffen:

Und was die Kinderliteratur angeht? Ich behaupte, dass sie die „vergessene Königsklasse“ der Literatur ist. In Zeiten von Leseschwäche und Pisa-Studien sollte der Wert von ambitionierten Kinderbüchern außer Frage stehen. Meines Erachtens kann man Kinder schon früh an komplexe Themen wie Sprachenvielfalt, Tod, Beziehung, Umwelt, Demokratie etc. heranführen. Ob nun Kinder, die mit Büchern von Wolf Erlbruch, Linda Wolfsgruber und Co. aufwachsen, später vermehrt zu belletristischen Titeln greifen, würde mich brennend interessieren – ich kann es mir vorstellen.

Hätten wir uns ein Geleitwort für das vorliegende Heft von *libri liberorum* gewünscht, hätte es nicht treffender ausfallen können. Schon seit geraumer Zeit entwickelt sich in der österreichischen Literatur eine zunehmende Affinität zum Kinderbuch, sodass es von H.C. Artmann (1921-2000) bis Helmut Zenker (1949-2003) das ganze Alphabet der Literaturschaffenden hindurch eine Fülle von nicht-definitiv Kinderbuch-Schreibenden gibt, die auch für Kinder schrieben und schreiben. Hinter dieser sperrigen Formulierung steht das heiß umfahdete und wild umstrittene Thema allfälliger Begrenzungen zwischen den Feldern der Kinderliteratur und denen der Allgemeinliteratur, für die es viele Fürs und Widers anzuführen gäbe, was hier nicht vom Zaun gebrochen werden soll. Hingegen soll unter dem Titel der „Entgrenzung“ die Durchlässigkeit solcher allfällig bestehenden oder errichteten Grenzen erkennbar werden. Mit „Entgrenzung“ ist vielerlei gemeint, nicht zuletzt der Befund, dass zwischen dem literarischen Sektor des Kinder- und Jugendbuches und seiner Wahrnehmung seitens der Literaturwissenschaft die längste Zeit wenn auch nicht näher definierte, so doch sehr definitive Barrieren bestanden. Wendelin Schmidt-Dengler hat dies mit seiner

öffentlichen und geradezu programmatisch Partei ergreifenden Erklärung „Die Kinderliteratur gehört ins Zentrum der Germanistik“ auf den Punkt gebracht; an diesem Punkt möchte die vorliegende Ausgabe von *libri liberorum* ansetzen, zuvor aber noch einen kleinen historischen Exkurs als Diskussions- und/oder Erklärungsgrundlage anbieten.

(2) zu (nicht ganz un-)politischen und institutionsgeschichtlichen Hintergründen

Das gewiss schon etwas über Gebühr in Anspruch genommene Karl-Kraus-Zitat vom Trennenden der gemeinsamen Sprache ist in seiner Paradoxie, das Verhältnis Österreich – Deutschland und deren Literaturen betreffend, trotz aller ge- und missbräuchlichen Verwendung eine anhaltende Herausforderung.

Der heute sehr geläufige Begriff des Paradigmenwechsels in der Kinder- und Jugendliteratur, mit dem man die sehr offensichtlichen stilistischen und thematischen Veränderungen dieser Literatursparte im deutschsprachigen Hüben und Drüben und auch in anderen Sprachräumen um 1970 bezeichnet, hat scheinbar sehr ähnliche Ursachen und scheinbar sehr ähnliche Wirkungen. Näher besehen, das sei hier als Grundthese voran gestellt, werden aber durch die Betonung des Gemeinsamen auch ganz entscheidende Faktoren übersehen, die die Eigenart, um nicht zu sagen, die Unterschiedlichkeit der österreichischen Literatur für Kinder und Jugendliche auch und gerade im Zusammenhang mit dem Paradigmenwechsel erkennbar und begreifbar machen.

Die gewiss sehr zutreffende Bezeichnung Paradigmenwechsel kam schon eine Generation vor der Jahrhundertwende in der Periodisierung der jüngeren Geschichte des Kinder- und Jugendbuches auf; sie stand in Österreich unter den Vorzeichen einer allgemeinen literarischen Wende und diese wieder stand in engem Zusammenhang mit dem politischen Wechsel 1970, herbeigeführt durch den Wahlerfolg der Sozialdemokratie unter Bruno Kreisky, der in fortgesetzten sozialdemokratisch geführten Regierungen bis zum Ende des Jahrhunderts anhielt. In Deutschland setzte der entsprechende Wechsel 1969 mit dem Kabinett Willy Brandt I und dann II ein und wurde durch Helmut Schmidt I-III bis 1982 fortgesetzt, bevor mit Helmut Kohl wieder konservativ regiert wurde. Damit sind bzgl. der politischen Rahmenbedingungen scheinbar starke Parallelen zwischen der kulturpolitischen Situation in Österreich und der in Deutschland zumindest bis in die frühen 1980er Jahre gegeben, andererseits bedingen paradoxer Weise eben diese Ähnlichkeiten die größten Unterschiede.

Der Begriff des Paradigmenwechsels bzw. seine Anwendung auf die Periodisierung der jüngeren Kinderliteraturgeschichte wurde in Deutschland geprägt und in Österreich wie vieles andere aus der Kinderliteraturtheorie ziemlich unbedacht übernommen. Für die Entwicklung der Kinderliteraturgeschichte in Deutschland war 1968 bzw. 1970 offenbar tatsächlich die erste gravierende Zäsur seit 1945. Für die Genese des Metiers Kinder- und Jugendliteratur in Österreich wäre zu überlegen, ob diese Zäsur gemessen an ihrem Gewicht und ihrer Trag-

weite nicht auch mit früheren gewichtigen Zäsuren zu vergleichen wären, vor allem mit der nachhaltigen Wirkung von Richard Bambergers *Jugendlektüre* aus dem Jahr 1955, für Jahre und Jahrzehnte das Organon der Jugendbuchkunde auf allen Ebenen in Österreich. So gesehen war 1970 ein zweiter Paradigmenwechsel, dem ein erster voraus ging, nicht zufällig auch wieder im Zusammenhang mit einer für Österreich historischen Wende, der Unterzeichnung des Staatsvertrages eben in diesem Jahr und damit der offiziellen Beendigung der Nachkriegszeit. Dass die Nachkriegszeit erst nach diesem politischen Akt zum literarischen, vor allem zum kinderliterarischen Thema wurde, wenngleich mit größten Widerständen bis hinein in die Zeit nach dem zweiten Paradigmenwechsel, ist gewiss eine der wichtigsten kontinuierlichen Fortschreibungen in der Themen- und Motivgeschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur.

In der Rekonstruktion dieser Themen- und Motivgeschichte, die auch ständig auf beiden Ebenen, der der allgemeinen und der der Kinderliteratur zu verfolgen wäre, ist davon auszugehen, dass die Autorinnen und Autoren in den ersten zehn Jahren nach 1945 nicht um eine neue Pädagogik und die Pädagogen nicht um eine neue Literaturpädagogik bemüht waren, sondern unter dem Eindruck des Krieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit auf vielfältige Weise ein neues literarisches Bild von Kindheit und Jugend thematisiert wurde, das in besonders eindrucksvoller Weise in dem den Krieg in völlig neuer literarischer Weise thematisierenden Roman *Die größere Hoffnung* (1948) von Ilse Aichinger (geb. 1921) und im Nachkriegsroman *Jugend nachher* (1959) von Hertha Pauli (1906-1973) vorliegt; beide Werke sowie ihre Autorinnen waren die längste Zeit vergessen, Hertha Pauli ist es immer noch. Solches Vergessen oder Übersehen hängt damit zusammen, dass das Thema Krieg und Kindheit, Krieg und Jugend in dieser Zeit voll und ganz in den Fokus der „Schmutz- und Schund-Debatte“ gerückt war bzw. in die gegenläufigen, wenngleich literarisch eher kontraproduktive „Theorie des guten Jugendbuches“.

Im Vorfeld dieses ersten Paradigmenwechsels in Österreich wurde der literaturpädagogische Diskurs seit 1948 vom „Österreichischen Buchklub der Jugend“ als zunächst noch kleine und erst ab 1955 omnipräsente und -dominante Institution geführt. Zum Zeitpunkt des Paradigmenwechsels um 1970 blickte der Buchklub bereits auf eine über 20jährige Geschichte zurück, die immer um Wahrung einer proporzorientierten Leitung bemüht war, aber zum einen immer sehr deutlich vom Sozialdemokraten Richard Bamberger (1911-2007) ideologisch geleitet wurde und zum andern eben wegen seiner internen formal-paritätischen Struktur gleichsam einen Staat im Staate auf literaturpädagogischer Ebene darstellte und damit eine Monopolstellung auf Repräsentation aller Belange der Kinderliteratur innehatte. Daneben gab es noch die ebenso traditionsreiche Einrichtung der STUBE (Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur in katholischer Trägerschaft) in weltanschaulich geharnischter Rivalität zur Sozialdemokratie. Ohne Zweifel hatte der Buchklub unter Bamberger (Generalsekretär bis 1981) einen unschätzbaren Anteil an der literarischen Bildung mehrerer Schulgenerationen, der ihm auch von zahlreichen Fachleuten insbesondere aus Deutschland und nicht zuletzt auch aus dem „Leseland“ DDR zugebilligt wurde.

Bis in die 1970er Jahre hatte sich allerdings die Organisation des Buchklubs mit einem Reglement perfektioniert, das von der nun nachfolgenden jüngeren LehrerInnengeneration nicht mehr mit jener Selbstverständlichkeit akzeptiert wurde wie die Jahrzehnte davor. Allerdings gab es auch keinerlei Gegenpositionierung oder Kritik, sondern schlicht partielle, allerdings zunehmende Abstinenz in der österreichischen Lehrerschaft. Dennoch blieb der Buchklub auch trotz rückläufiger Mitgliederzahlen die zentrale Institution der Lese- und Literaturdiskussion in Österreich, insbesondere seit der Einrichtung des Instituts für Jugendliteratur als Forschungsstelle des Buchklubs 1965 unter Leitung von Lucia Binder.

Die nach Bambergers Pensionierung 1981 eingesetzten jüngeren Leitungen im Buchklub und im Institut führten und führen die Einrichtungen mit beachtlichem Einsatz fort, hüten dabei auch Schätze des kulturellen Erbes, bilden aber nicht mehr in dem Maße das Zentrum der Literaturvermittlung, in dem ihr singulärer Vorgänger in Personalunion und mit internationaler Geltung einen österreichischen Weg der Literatur- und Leseerziehung propagierte und repräsentierte.

Während nun aber in Deutschland und auch in den anderen Nachbarländern eben um 1970 die Befassung mit Kinder- und Jugendliteratur zu einschlägigen Institutsgründungen an den Universitäten bzw. zu länderunterstützten adäquaten Einrichtungen führte, konzentrierte sich in Österreich die gesamte literaturpädagogische Diskussion anhaltend in den traditionellen außeruniversitären Institutionen. Unter der zur Selbstverständlichkeit gewordenen Dominanz des Buchklubs und seines eigenen Instituts für Jugendliteratur entwickelte dieser nun unter der Ägide einer aufblühenden Sozialdemokratie eine Hochzeit autonomer Literaturförderung mit gewiss berechtigt stolzem, wenn auch etwas nostalgischem Blick auf die voran gegangenen 20 Jahre seiner Tätigkeit. Mit dem Ende der Buchklub-Ära Bamberger 1981 war dann diese Hochzeit endgültig beendet, damit aber auch endgültig die Chance einer Ausweitung des literaturpädagogischen Diskurses auf einschlägige Institute an den Universitäten, waren doch seine Nachfolger noch weniger als Bamberger an einer institutionellen Einbindung in die Universitäten und die dort stattfindende LehrerInnenausbildung interessiert, wie sie inzwischen in Deutschland und auch in den anderen Nachbarländern zur Selbstverständlichkeit geworden war. Von Seiten der österreichischen Universitäten hatte man hingegen die universitären und/oder staatlich oder regional geförderten Institutionalisierungen der Kinder- und Jugendliteraturforschung in den Nachbarländern entweder gar nicht wahrgenommen oder eben mit dem unausgesprochenen Hinweis auf das erfolgreiche Wirken des Buchklubs stillschweigend kompensiert gesehen.

Dazu kam, dass Bamberger nach der Buchklub-Ära ebenso autonom, eigentlich schon visionär, und sowohl von ministerieller Seite als auch von einer immer noch breiten Lehrerschaft begrüßt mit einem eigenen Institut für Leseforschung (1988-2001) eine neue Ära begründete und damit abermals ein Desiderat aufgriff, das seitens der Universität brach liegen gelassen worden war. Erst an der Wende 1999/2000 gelang es, mit Hilfe der Unterstützung und Förderung durch das BMUKK (MR. Dr. Peter Schneck), später auch des BMWF (inzwischen wieder

eingestellt) und der Stadt Wien das Thema Kinder- und Jugendliteratur in Form der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ an der Universität Wien als zartes Pflänzchen zu installieren, neben Wendelin Schmidt-Dengler auch von Alfred Ebenbauer, beide in ihrer Eigenschaft als Institutsvorstände, wohlwollend begrüßt. Damit gesellte sich spät aber doch auch in Österreich eine neue Akzentuierung, eine wenn auch nur kleine, so doch mit großen akademischen Erwartungen bedachte Einrichtung, zu Buchklub, Institut für Jugendliteratur und STUBE, und es begann ein Aufholunternehmen in Aufarbeitung eines wissenschaftlichen Großdesiderats in Koexistenz mit den genannten Institutionen einerseits und andererseits auf neuem Terrain, dem der Universität.

(3) zum kinder- und jugendliterarischen Vordergrund

Das neue Terrain brachte eine vielleicht doch auch neue Sichtweise auf die Literatur für Kinder und Jugendliche mit sich, die sich knapp etwa so zusammenfassen lässt: Kinder- und Jugendliteratur war in Österreich in den drei letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts, also seit dem Paradigmenwechsel, zu einer Pädagogischen Provinz (Goethe) mutiert und dies mit allen positiven, aber auch skeptischen Konnotationen des Begriffs. Nicht nur manch, sondern viel Positives wäre dazu sehr ausführlich anzumerken. Mira Lobe und Vera Ferra-Mikura waren um 1970 auf dem Höhepunkt ihres kinderliterarischen Schaffens, Käthe Recheis wurde erst jetzt, nach aller Aufregung über ihr frühes, wegweisendes Werk *Das Schattennetz* (1964) in ihrer eigentlichen literarischen Bedeutung erkannt, Christine Nöstlinger und Renate Welsh sowie Lene Mayer-Skumanz begannen um 1970 ihre literarischen Karrieren, und alle wurden noch in den beiden Jahrzehnten nach 1980 mit dem in diesem Jahr geschaffenen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur ausgezeichnet. Österreichische Kinder- und Jugendliteratur fand durch Übersetzungen weite Verbreitung in zahlreiche Sprachen; besonderes Beispiel ist die anhaltende internationale Präsenz der Werke von Karl Bruckner noch aus den 1950er und -60er Jahren, von Robert Schindel etwa, aus kommunistischer Kinderstube kommend, als die bessere Alternative zu Karl May gepriesen.

Es entwickelte sich eben in diesen Jahrzehnten, begleitet einerseits vom Buchklub der Jugend und seiner Distributionskapazität und andererseits von einem ihn und alle weiteren Institutionen repräsentativ versammelnden und ministeriell geleiteten Gutachtergremium, der Kommission für Kinder- und Jugendliteratur, geleitet, ein Großszenario der Auswahl und Verteilung von Kinder- und Jugendliteratur, das es rückblickend erlaubte, auch von einem „Leseland“ Österreich zu sprechen. Kaum irgendwo ist Kreiskys Wort von der „Durchflutung aller Lebensbereiche mit Demokratie“ deutlicher Wirklichkeit geworden als in dieser Art von Durchflutung aller Schulstufen und Schultypen mit ausgewählter Lektüre, war doch der Buchklub mit all seinen Mitgliedern in seiner Hochzeit der zweitgrößte Verein Österreichs gleich nach dem Österreichischen Gewerkschaftsbund.

Was man bei all diesen literaturpädagogischen Höhenflügen nicht oder nur sehr am Rande wahrnahm, ist die zunehmend anwachsende Präsenz einer Kinder- und Jugendliteratur außerhalb des Großszenarios mit der unabsichtlich selbst-eingrenzenden Abreviatur „KJL“, eine Eingrenzung, die die Betroffenen dann etwas larmoyant als „Ghettoisierung“ beklagten. Man hätte etwa sehen können, dass Barbara Frischmuths autobiographischer Roman *Die Klosterschule* (1968) eigentlich auch ein Jugendroman war und dass überhaupt ein Großteil der österreichischen Avantgarde-Literatur Kindheit und Jugend thematisierte und dies nicht selten auch in einer die kindliche und/oder die jugendliche Weltwahrnehmung vor allem in der Sprachgebung ihrer Protagonisten. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch bei der späteren Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek in ihrem *Michael, ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972), zwei Jahre nach ihrem Debut-Roman *wir sind lockvögel baby!* (1970) und im selben Jahr, in dem Frischmuths *Ida und Ob*, das erste von inzwischen Dutzenden Kinderbüchern Frischmuths, erschien, das dann doch, wenn auch zuerst etwas zögerlich, als Kinderbuch diskutiert wurde. Als 1970 Christine Nöstlinger mit ihrer *Feuerroten Friederike* auf den Plan trat, war dies, auch das muss erinnert werden, ein die Jugendbuchszene zunächst eher irritierender Auftritt. Es gab also eben bei aller autostereotyper Selbstgewissheit auch noch das Heterostereotyp aus der Frühzeit Bambergers, geronnen in der „Theorie des guten Jugendbuches“, der gegenmodernen Einstellung, dass Kindheit und Jugend erst an die (Hoch-)Literatur herangeführt werden müsse und dass eben die Gegenwartsliteratur mit ihren Modernismen solchem Heranführen eher abträglich sei, Pädagogische Provinz (s.o.) also.

Man hätte auch sehen sollen, dass mit dem in Österreich sehr deutlich ausgeprägten Zug zur autobiographischen Tendenz sich zumindest eine semantische Nähe zwischen Kinderliteratur und Kindheitsliteratur bzw. zwischen Jugendliteratur und Jugendroman entwickelte. Solche Affinitäten wurden die längste Zeit eben nicht gesehen bzw. hat man im Festhalten an jahrelang eingeübten Beurteilungskriterien, deren Präzisierung immer wieder eingefordert wurden und werden, die Grenzen zwischen allgemeiner Literatur und der für Kinder und Jugendliche eher verfestigt als aufgelöst, was größte Verunsicherung auf pädagogischer Ebene zur Folge gehabt hätte. Erst mit der Bepreisung von Paulus Hochgatterers ersten Erzählungen (Ende der 1990er Jahre) und mit eifertiger Zuordnung zur bis dahin in Österreich ungenannten Gattung des Adoleszenzromans erfolgte der plötzliche Brückenschlag, wenngleich nunmehr mit Irritation auf Seiten des Autors. Erst allmählich hat man wahrgenommen, dass der Adoleszenzroman, in Deutschland aus dem anglikanischen Raum übernommen und in vielen Varianten als späte Jugendbuchgattung präsent, in Österreich hingegen allenfalls in der allgemeinen, nicht aber in der Jugendliteratur anzutreffen ist. Ausgehend davon wäre generell zu fragen, ob nicht eine Poetik der Kinder- und Jugendliteratur überhaupt in Deutschland anders aussieht als in Österreich, etwa die Präsenz von sogenannter Mädchenliteratur oder die Präsenz der Fantasy betreffend.

Wenn man in der österreichischen Gegenwartsliteratur mit einiger Sensibilität hinsichtlich Thematisierung von Lesesozialisierungen recherchiert, stößt man auf

eine ungeahnte Häufigkeit von Intertextualitäten zur Kinderliteratur. Als zwei besondere Beispiele sei zum einen nochmals Barbara Frischmuth genannt, in deren Roman *Die Schrift des Freundes* die Protagonistin wiederholt mit Kinderbüchern vorwiegend österreichischer Provenienz zu tun hat; zum andern sei auf Arno Geigers *Es geht uns gut* verwiesen, worin der Protagonist darüber nachdenkt, ein Buch *Glanz und Elend der Stanisläuse* zu schreiben (ohne die anlassgebende Autorin Vera Ferra-Mikura zu nennen). In Vermehrung solcher Beispiele selektiv kinderliterarischer Intertextualität (auch bei Werner Kofler oder Robert Menasse wird man fündig) verdichtet sich der Eindruck der Aufarbeitung einer kollektiven Lesesozialisation oder auch – in Anlehnung (ausnahmsweise nicht an S. Freud, sondern) an C.G. Jung – der gemeinsamen Lesesozialisation als eines kollektiven Unbewussten, wobei zwar die Lesesozialisation individuell sicher bewusst ist, aber das Kollektive der frühen Literatur als vage Gemeinsamkeit je nach Mentalität erst im Schreiben mal eher belustigt, mal als geradezu ungeheuerlich wiedererlebt wird. Ein Beispiel für die Formulierung des Ungeheuerlichen ist etwa bei Robert Menasse im Roman *Schubumkehr* zu finden, wo er seinen Protagonisten vorführt voller Empörung über

einige Ausgaben der Zeitschrift des Buchklubs der Jugend, ein Schundheft, das eine Kampagne gegen die sogenannten amerikanischen Schundhefte führte. In seiner Volksschulzeit war die ganze Klasse Zwangsmitglied beim Buchklub gewesen, Artikel und Geschichten in dieser Zeitschrift wurden immer wieder mit der Lehrerin im Unterricht gelesen. [...] Für wie blöd hatten sie die Kinder gehalten? Diese Nazi-Schweine, die Erschrecken und Schrecken-Verbreiten in allen Bereichen zur Perfektion gebracht hatten, und dann, notdürftig umerzogen, sich als pädagogisch wertvolle Wiederaufbauer austoben durften [...].

Neben solcher Art Intertextualität, die an sich schon als wohl besonderer und nicht ganz nebensächlicher Zug der österreichischen Gegenwartsliteratur auffallend ist, entwickelt sich dann noch eine anwachsende Fülle von Kinderbüchern mit Provenienz aus der Allgemeinliteratur und dies in einer Dichte, die wohl auch wieder ein auffallendes Charakteristikum des literarischen Marktes in Österreich darstellen.

In Fortführung der eingangs formulierten These einer grundlegenden Unterschiedlichkeit im Paradigmenwechsel, der in Österreich ganz andere Voraussetzungen und ganz andere Folgewirkungen hat als in Deutschland, wäre also zu überlegen, dass diese Zäsur in Österreich nicht nur den oft wiederholten Eingang literarischer Formen und Inhalte aus der Allgemeinliteratur in die Kinderliteratur mit sich gebracht hat, sondern die zusätzliche und zunehmende Präsenz einer zweiten Ebene von Kinderliteratur ursprünglich von außerhalb der Kinderbuchszenerie kommend und diese gewiss nicht imitierend, sondern eher aus ephemerer Sicht reflektierend und relativierend.

Diese ephemere Kinderliteratur, an deren Beginn in Österreich Marlen Haushofer in bezeichnender Weise geteilter Autorschaft steht, repräsentiert eine eben andere Ebene der Abgespaltenheit. Die Kinderbuch-LeserInnen Haushofers sind auch heute noch oft verwundert über die Mitteilung, dass ihre Autorin auch für

Erwachsene geschrieben hat, und umgekehrt geraten auch die heutigen erwachsenen Haushofer-LeserInnen, die ja üblicherweise auch ein gerüttelt Maß an literarischer Bildung aufweisen, nicht selten und meist ungläubig ins Staunen, wenn sie erfahren, dass ihre Autorin sogar mehrere Kinderbücher geschrieben hat. Das Phänomen der geteilten Autorschaft oder auch geteilten Rezeption ein und derselben Autorin oder des Autors trifft man gleichermaßen aber auch in der Sekundärliteratur; in den Arbeiten über Haushofer oder Frischmuth oder auch über Felix Mitterer, Peter Handke oder Michael Köhlmeier findet man Ausführungen über deren Kinderliteratur wenn überhaupt, dann meist nur in marginalisierenden Fußnoten. Das Phänomen der geteilten Autorschaft lässt sich im übrigen in Österreich weit zurück verfolgen, etwa bis zu Franz Molnar, der nicht nur national geteilt ist, sondern dessen theaterfreudiges Publikum meist noch nie etwas von seinem Roman *Kinder der Paulstraße* gehört hat. Der einzige österreichische Autor, bei dem diese Gespaltenheit aufgehoben ist, dürfte Peter Rosegger sein.

Das Ephemere in seinen verschiedenen Möglichkeiten der Bedeutung, des Flüchtigen, des Vergänglichen oder auch des Ungewöhnlichen und nicht zuletzt des Unprogrammatischen, hat wohl bei jedem/jeder einzelnen der ihm zugeordneten AutorInnen wieder eine besondere Bedeutung. Wenn Michael Köhlmeier nach bereits mehreren Kinderbüchern 2011 mit *Das Sonntagskind. Märchen und Sagen aus Österreich* aufwartet, ohne – im Gegensatz zu vielen Vorgängern auf diesem Terrain – auch nur eine einzige Quelle dieses literarischen Hortes zu nennen, vielmehr am Ende jedes einzelnen der 48 Märchen aus allen neun Bundesländern versichert, man habe ihm das Märchen da und dort eben so erzählt, wie er es niederschreibt, geriert er sich (wohl nicht zufällig) im Jahr des 200sten Geburtstags der *Kinder- und Hausmärchen* fast wie ein zweiter Jacob oder Wilhelm Grimm aus Österreich, vermutlich ohne zu wissen, dass 2012 auch des 200sten Geburtstages des eigentlichen Urhebers der meisten dieser Märchen zu gedenken wäre, Theodor Vernaleken, der sie als erster gesammelt und aufgeschrieben hat. Undenkbar, dass ein Autor in Deutschland in der gleichen Weise mit den Märchen der Brüder Grimm verfährt. (Bei seinen Nacherzählungen der klassischen Sagen hat Köhlmeier wenigstens Homer erwähnt.) Auch als ephemere zu bezeichnen wäre etwa das Kinderbuch *Schlaf gut, Susi! Schlaf gut, Schlaf!* (2009) des als Pädagogen und gern gehörten Schulkritikers bekannten Nikolaus Glattauer (nicht zu verwechseln mit seinem um ein Jahr jüngeren Bruder und Autor Daniel Glattauer), ein Beispiel für viele durchaus kreative, anregende, innovative und freudig angenommene Kinderbuchrealisierungen, allesamt aber mit einem Selbstverständnis von Autorschaft weit fernab jener, die etwa an die oben genannten Würdigungspreisträgerinnen erinnerte. Wir haben es also heute mit einer völlig anderen Autortypologie zu tun, in der das Bild von Kinderbuchschaffenden eine sehr weitgehende Differenzierung erfahren hat, was anhaltende und gesteigerte Qualität einzelner Produktionen keineswegs ausschließt, aber ein quasi Berufsbild des Autors oder der Autorin für Kinderliteratur mehr denn je in Frage stellt.

Wenn man sich nun auf die Bezeichnung des Ephemeren für jene doch besondere Art der österreichischen Kinderliteratur einlassen möchte, die auf die Autorschaft

aus der allgemeinen Literatur bezogen ist, ist festzustellen, dass sie hierzulande in Summe zu einer Quantität angewachsen ist, die in der Ausdifferenzierung der Autortypologie doch richtungweisend wurde. Unverkennbar hat sich mit frühen Anfängen schon in den 1960er Jahren in einer durchaus als Gegenbewegung zur offiziellen Buchklub-Literaturpädagogik zu bezeichnenden oder jedenfalls davon völlig unabhängigen Eigendynamik eine zweite Hemisphäre der österreichischen Kinderliteratur herausgebildet. Gegenüber der eher autochthonen, mit den offiziellen Kinder- und Jugendbuch-Institutionen verbundenen Autorschaften, hat sich diese andere Kinderliteratur (bezeichnender Weise nur solche und nicht auch Jugendliteratur) als Vermehrung mehr oder minder vereinzelter literarischer Experimente entwickelt. Wenn man einen Peter Handke oder eine Friederike Mayröcker oder eine Elfriede Gerstl zur Lesung in Schulen eingeladen hat, dann war es sicher trotz vorhandener kinderliterarischer Werke der Genannten in den seltensten Fällen eine Lesung zur Kinderliteratur.

Seit einigen Jahren zeichnet sich nun, ohne dies genauer datieren zu wollen, die Situation eines unbefangenen Nebeneinanders oder auch einer unkomplizierten Durchlässigkeit der Hemisphären ab, wobei zu betonen ist, dass diese Durchlässigkeit in beiden Richtungen offen ist, dass etwa Autorinnen vom Format einer Christine Nöstlinger oder einer Renate Welsh in beiden Hemisphären ihren Platz haben. Wenn der Zeitpunkt des Beginns dieser Offenheit datierbar wäre, wäre wohl (für Österreich) von einem weiteren, dritten Paradigmenwechsel zu sprechen, der de facto mindestens so nachhaltig Wirkung zeigt wie der um 1955 und der um 1970.

(4) zum vorliegenden Heft

Mit dem vorliegenden Heft wird nun der Versuch unternommen, in einer eher zufälligen Auswahl Beispiele von Autorschaft aus jener anderen Hemisphäre von Kinderliteratur zur Sprache zu bringen.

Diese Kinderliteratur der Nichtkinderbuchautoren beginnt schon mit Werken von Marlen Haushofer in den 1950er und -60er Jahren und findet Fortschreibung mit kinderliterarischen Werken von Thomas Bernhard, H. C. Artmann, Milo Dor, Friederike Mayröcker, Helmut Zenker, Gertrud Fussenegger, Helmut Korherr, Wilhelm Pellert, Heinz R. Unger, Felix Mitterer, Marianne Gruber und Peter Handke und anderen, die hier – in einer knappen Auswahl – schlicht in chronologischer Reihung nebeneinander gestellt werden.

Diese Vorstellung früherer und neuester kinderliterarischer Produktionen bekannter österreichischer Autoren der allgemeinen Literatur leitet Danae Pifeas mit ihrem Beitrag über Texte H.C. Artmanns, des Begründers der Wiener Gruppe, die sich in einer Schwebelage zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur befinden, ein. Die Textsammlung *Kindergedichte* trägt mit ihrer Vielfalt der Stile, Themen und intertextuellen Bezügen zu einer nicht unbeträchtlichen Erweiterung des poetischen und inhaltlichen Repertoires für Kinder bei.

Im engen Kontakt mit der Wiener Gruppe standen Friederike Mayröcker und

Elfriede Gerstl. Mayröcker hat schon früh, in den 1970ern, begonnen für Kinder zu schreiben und nach einer langen kinderliterarischen Pause zwei Bilderbücher, zuletzt 2011 *Sneke*, veröffentlicht. Elfriede Gerstls einziges Buch für Kinder, *die fliegende Frieda*, steht in der Tradition von Sprachexperiment und Sprachspiel, aber auch in der langen Tradition der ABC-Geschichten. Mit ihnen und der kongenialen Illustratorin dieser Kinderbücher, Angelika Kaufmann, beschäftigen sich Nicole Streitler-Kastberger und Susanne Blumesberger in ihren Beiträgen.

Das wohl „rätselhafteste“ Werk in der Schnittmenge zwischen allgemeinliterarischer und kinderliterarischer Adressierung, Barbara Frischmuths *Machtnix*, stellt Ernst Seibert in den Mittelpunkt seiner Darstellung über Frischmuths Schreiben in unterschiedlichen Schreibwelten.

Erst in den letzten Jahren haben Peter Turrini und Wolf Haas die Grenze von der Allgemeinliteratur zur Kinderliteratur überschritten und ihre ersten Kinderbücher vorgelegt. Peter Turrini schreibt mit *Was macht man, wenn ...* die jahrhundertealte Ratgeberliteratur für Kinder in tlw. parodistischer Weise fort, Wolf Haas' Bilderbuch *Die Gans im Gegenteil* entpuppt sich mit seinem vielschichtigen Spiel von Gegenteiligem als All-Ages-Literatur. Gunda Mairbäurl und Arno Rußegger setzen sich mit diesen Büchern auseinander.

Die an den Schluss gestellten Beiträge, von Barbara Weinberger-Zauner bzw. Sabine Fuchs, stellen Bücher zweier kinderliterarisch sehr produktiven AutorInnen der jüngeren Schriftstellergeneration, Franzobel und Michael Stavarič, vor. Franzobel steht ebenfalls in der kreativ-sprachspielerischen Tradition der Wiener Gruppe und teilt mit Artmann die Lust am barocken Überschwang, Michael Stavarič' sehr poetischen und exzellent illustrierten Bilder- bzw. Kinderbücher sind lustvoll fabulierende erweiterte Sach-Geschichten.

Aus dieser bereits unübersehbaren Präsenz allgemeinliterarischer AutorInnen auf dem Gebiet der Kinderliteratur ist abzulesen, dass es aus der Sicht des etablierten Literaturbetriebs und seiner AutorInnen nicht mehr üblich ist, Kinder- und Jugendliteratur im Ghetto des Metiers, des Handlungssystems, einzuzäunen. Mit dem Einblick in die Vielfalt der kinderliterarischen Produktion österreichischer AutorInnen dieses Hefts soll ein weiterer Fokus auf ein noch weites Forschungsgebiet österreichischer Kinderliteratur gelenkt werden.

Gunda Mairbäurl (Red.)

Ernst Seibert (Hrsg.)

Entgrenzung bei H. C. Artmann und seiner Kinder- und Jugendliteratur – Ein Versuch

DANAE PIFEAS

In H.C. Artmanns (1921-2000) gesamten literarischen Texten, seien es nun Lyrik, Prosa, Dramatik oder auch Comics, kann eine relative Konstante festgemacht werden, welche auf verschiedenen Ebenen realisiert wird. Die Rede ist hier von Entgrenzung, sei es den Stil, Form und Inhalt, Raum und Zeit, intendierte Rezipienten oder Dichtung und Wahrheit betreffend. Letzteres führt Artmann soweit, dass er biographische Daten nach Lust und Laune gestaltete und seinen Geburtsort etwa im fiktiven St. Achatz am Walde im Jahr 1621 angibt, wo er „auf einem baum (oder in einem baum) der gemakung Kührthal nahe dem weiler“ (Artmann 1994, 9) zur Welt gekommen sein soll. Die Mystifizierung seiner eigenen Person bekommt einen märchenhaften Charakter, wenn er weiter von sich selbst behauptet, ein „kind aus der verbindung einer wildente und eines kuckucks“ (Artmann 1994, 9) zu sein. Artmanns Spiel mit Masken zeigt sich besonders stark in seinen Werken, in denen er auch selbst als Figur auftritt, in die Rolle eines Vampirs schlüpft oder seinen Namen und dessen Variationen in die Handlung einbaut. In *Allerleirausch – neue schöne Kinderreime* (1965/67) setzt er sich selbst an die Stelle des deutschen Serienmörders Fritz Haarmann (1879-1925), der in einer adaptierten Variante, des zu dessen Lebzeiten populären Lieds von Walter Kollo „Warte warte nur ein Weilchen, bald kommt auch das Glück zu dir“ besungen wird. So heißt es hier:

warte, warte noch een weilchen,
bald kommt artman auch zu dir,
mit dem kleenen hackebeilchen,
und macht schabefleisch aus dir. (Artmann 1968, 2)

Der Liedtext zu Haarmann wurde nur geringfügig verändert, jedoch ist der Inhalt vorausweisend auf die in der Sammlung auftretende Verbindung von Kindheit und Gewalt, worin „die Bestie von Hannover“¹ sowie ein ganzes phantastisches und realistisches Bestiarium ihr Unwesen treiben. Der Leser bleibt dabei zwischen Schrecken und Lachen, wobei Diminutive Monster, Waffen und Grausamkeiten beinahe lieblich wirken lassen. Ein Gutteil der Komik entsteht bei jungen und er-

wachsenen Lesern durch das Wiedererkennen verfremdeter Kindergedichte und Lieder der eigenen Vergangenheit, welche durch unerwartete und oft alogische Erneuerungen absurde Effekte erzielen. Mit alogisch ist ein Handlungsaufbau gemeint, welcher weder einen logisch richtigen noch einen unrichtigen Verlauf nimmt, sondern vielmehr außerhalb des sozialisierten erwachsenen Logiksystems steht. Fraglich ist jedoch, ob diese Texte tatsächlich für Kinder geeignet sind, denen die auftretenden Protagonisten und die unveränderte Ausgangsform der Lieder und Reime noch fremd sind. Gerade die Spiele mit der bekannten kinderyrischen Form, welche in Kontrast zum oft grausamen Inhalt steht, macht das Besondere bei diesen Texten aus, das ohne Grundwissen um die ursprüngliche Herkunft etwa der Comic-Helden Batman und Robin, Superman oder des immerwieder zitierten Robinson anders rezipiert wird. Im Vordergrund sollte jedoch der Spaß an Text und Sprache stehen, nicht schwermütiges Zurückdenken und Idealisieren der „allgegenwärtigen Vergangenheit, wie sie da in der Literatur als abgehalfterter Ahasver herumgeistert. [...] sehnsucht nach einer besseren Vergangenheit [...] [und] wehmütiges sicherinnern ist fruchtlos, ein abgestorbener Kirschbaum, der sich nie mehr beblättern wird.“ (Artmann 1979, 139)

Die verharmlosten Gräueltaten in *Allerleirausch* können in Tradition der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* und H. M. Enzensbergers Sammlung *Allerleirauh – Viele schöne Kinderreime* (1961) gesehen werden, die unter anderem auf Armins und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1806/08) basiert und für Artmanns *neue schöne Kinderreime* (1965/67) das Gerüst bietet. Ein Exemplar der *Kinder- und Hausmärchen* (Grimm 1965) findet sich in Artmanns Hinterlassenschaft, dessen Holzschnitte er selbst für seine Tochter Emily Griseldis (*1975) von Hand kolorierte und woraus er ihr im Sinne der intendierten Mehrfachadressierung vorlas. Das Miteinbeziehen Erwachsener als Vorlesende wird bei Enzensberger im Nachwort hervorgehoben, wobei seine Sammlung ihren Titel durch das Grimmsche Märchen „*Allerleirauh*“ erhielt, das bereits in der Erstausgabe der KHM von 1812 erschienen war. Dabei geht es um den Wunsch des Vaters seine eigene Tochter zu ehelichen, der es jedoch gelingt in einer Verkleidung aus „tausenderlei Pelz“, also aus allerlei „Rauh“, dem Kindsmissbrauch zu entfliehen.

Zusammengestellt aus allerlei Intertextualitäten sind in Artmanns *Allerleirausch* (1965/67) die Erscheinungsformen von Brutalität, mit der Kinder durch Figuren der Trivialmythologie, Erwachsene oder Gleichaltrige konfrontiert werden. Beispielsweise wird „harmann“ aufgefordert „fahr unseren emil im wagen herum und bring ihn um!“, eine Maus knabbert dem lyrischen Ich die Äuglein aus, „fräulein dracula“ bringt „seit hundert Jahr“ „Kinder in Gefahr“, einem Namenlosen wird Mariechen gegeben, denn „der frißt uns sonst wie birnen!“ und einem anderen Mariechen werden die schön rasierten Beine von ihrem Bruder Carl weggenommen. Die bewusst naive Darstellung von Verletzungen, Gefahren und Tod integriert sich in die Zusammenstellung scheinbar harmloser Kinderreime, Abzählverse und Lieder, in welchen ein „monsterchen“ in einer Variation des „Bi- ba- Butzemann“ durchs Haus tanzt, Kasper durch den Pupp doktor Frankenstein geheilt wird und die liebe Ratte durch umgebundene Engelsflügel zur Fledermaus wird.

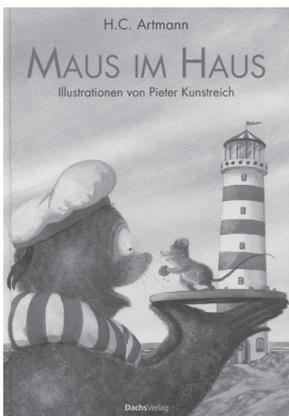
Die Opferrollen der Kinder stehen im Kontrast zu positiven Darstellungen der Kindheit als hoffnungsvolle, stürmische Jugendjahre, in welchen alle Möglichkeiten noch offen stehen. So heißt es etwa in „Junger Regen“: „unter weißblühenden bäumen nässe mich laurieselnder regen ... da trug ich im herzen sehndes verlangen.“ (Artmann 1995, 5) Besonders in der aktuellsten Fassung von *Allerleirausch* (1999) mit Illustrationen von Linda Wolfsgruber, in welcher eine Auswahl der Gedichte aus früheren Erscheinungen mit Texten aus *ein büchlein zaubersprüchlein* (1957) erweitert wurde, lässt Artmann Kinder vampirlein, dracula, teufel, frau, waldfrau und waldgeist direkt ansprechen, ihnen selbst oder durch ihre Eltern Prügel androhen und sie „verwünschen“, dass „du [...] beim lucifer in der erd bliebst und am hintern brennessel treibst“ (Artmann 1999, 46). Diese selbstbewussten, teilweise neckenden Reime sind zur Abwehr der Gefahr wie Anrufungen oder Zauberformeln gestaltet und zeigen in ihrer Respektlosigkeit den unheimlichen Übeltätern gegenüber eine Möglichkeit der Angstbewältigung, die nicht nur Kinder anzuwenden wissen. In Manier der althochdeutschen Segen- und Zaubersprüche wird hier der Glaube an Sprache, Sprachmagie und ein Eigenleben der Wörter offenbar, durch welche Wirkung erzielt werden kann.²

Auffällig ist, dass bei Artmann viele Motive beziehungsweise Figuren sowohl in seinen allgemeinen literarischen Werken, als auch in den zumindest den Bezeichnungen nach für Kinder gedachten Produktionen Eingang finden. Am stärksten vertreten sind dabei Dracula und andere Vampire, Wehrwölfe und Menschenfresser, hinzu kommen Protagonisten aus Abenteuerfilmen, Comics, Sagen und Märchen wie auch reale historische Personen. Thematisiert werden neben Kindheit als Lebensphase negative Kindheitserlebnisse, die Beziehung zwischen Mutter und Kind wie auch Kinder im Umgang miteinander.

Der Sammelband *Kindergedichte* (Artmann 1993) wurde unter Mitarbeit von Klaus Reichert 1993 publiziert und enthält eine breite Auswahl an Texten, die sich „in der Schwebelage zwischen Kinderlyrik und Erwachsenenliteratur“ (Seibert 2008, 60) befinden. Enthalten sind hier neben dem um fünf Gedichte erweiterten *Allerleirausch* (1965/67), ein *büchlein zaubersprüchlein* (1957) sowie „böse formeln“ (1954), die aus *ein lilienweißer brief aus lincolnshire* entnommen wurden, welcher zuvor nicht für ein kindliches Publikum ausgewiesen worden war. In dieser Zusammenstellung finden sich unter anderem auch Lautgedichte und surrealistische Produktionen, Nonsense- Sprachspiele sowie Elemente aus konkreter Poesie und Lautmalerei, welche etwa das Krähen der Nähte der hautengen Hose versprachlicht. Brutalität, Gewalt, Alkohol und Sexualität sind bei Artmann ebenso in seinen allgemeinen literarischen Texten wie gleichermaßen in den, zumindest dem Titel nach, kinderliterarischen Produktionen stark vertreten. Dem Stil der einfachen Formen kommt er hier durch kurze, meist einstrophige Reime oder Prosagedichte nach, verwendet unter anderem Charaktere aus bekannten Märchen sowie Helden und Bösewichte aus populärer Trivialliteratur und setzt der Fiktion, welche oft plötzlich in die Realität einbricht, keine Grenzen. Artmanns Kinderlyrik entspricht strukturell den Merkmalen nach Kurt Franz (Franz 1979, 11), indem sie eindimensionale Figuren, rhythmische Wiederholun-

gen und Klangelemente, häufig auftretende Reime und Sprachspiele aufweist. Neben der in Kinderlyrik allgegenwärtigen Maus, die auch bei Artmann ständig wiederkehrt, kommen in *Allerleirausch* Fledermäuse, Ratten und ein schwarzer Hund vor, die durch ein Krokodil in „böse formeln“ ergänzt werden.

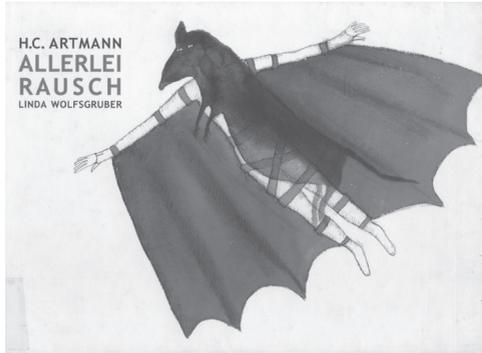
Kein einziger tierischer Auftritt ist jedoch in Artmanns Prosatexten aus dem Band *Grammatik der Rosen* (Artmann 1979, 335-337) zu finden, die er selbst als „Märchen“ bezeichnet. Die Protagonisten hier sind durchwegs menschlich, es sei denn, man zählt das in seiner Existenz negierte Pferd des Kavalleristen Pollock hinzu. Der Inhalt weist prägnante Alogik auf, scheint plötzlichen Einfällen zu folgen und wechselt sprunghaft zwischen verschiedenen Perspektiven. Der Eindruck eines zunächst realistischen Stils geht unvermittelt und oft ohne Ankündigung ins Phantastische über und wird surrealistisch-traumhaft. Zusammenhänge werden zu Gunsten der Sprache und freien Assoziationen zu Redewendungen, grammatischen Formeln und Ausdrücken aufgegeben, wobei jegliche Einheit von inhaltlicher oder formaler Art fehlt. Elemente der Allgemeinliteratur und Tradition werden mit moderner Sprachkunst montiert, was sich etwa in collagenhaften Listen alltäglicher Gebrauchsgegenstände, Lautagglomerate, naturwissenschaftlicher Fachtermini und barocken Formulierungen zeigt. Die Bezeichnung „Märchen“ oder Kunstmärchen trifft hier nicht unbedingt zu, da zwar beim Großteil keine konkrete Verortung stattfindet, es jedoch auch kaum einen heldenhaften Protagonisten oder Zahlensymmetrie gibt und der Handlungsablauf offen gestaltet ist. Diese Kunstmärchen entsprechen trotz oder gerade durch die Montage verschiedener Stoffe der von Ewers als „doppelsinnig“ bezeichneten Literatur, da die ironische Dichtung eine für Kinder und Erwachsene unterschiedliche Lektüre bietet. Für jüngere Leser sind es Erzählungen voller merkwürdiger, abenteuerlicher und unwahrscheinlicher Ereignisse mit magischen und wunderbaren Vorgängen. Die erwachsenen Leser „nehmen dagegen am ironischen Spiel des teils souverän-witzigen, teils sentimentalisch-gerührten Erzählers teil“ (Ewers 1990, 20). Wie die meisten Werke Artmanns entsteht jedoch der Eindruck, dass zwar beide Lektüren möglich sind, jedoch nicht der Erwachsene der Mitleser der Texte ist, sondern vielmehr dem Kind die Möglichkeit geboten wird „erwachsene“ Literatur zu erfahren, wodurch sie zu Crossover-Literatur zu zählen sind.



Die Erzählung *Maus im Haus* (Artmann 1999) (1966) ist wahrscheinlich die einzige eindeutig primär an Kinder adressierte Veröffentlichung Artmanns, erfüllt formale Elemente des Märchens und wurde 1979/1999 mit ansprechend bunten Illustrationen von Pieter Kunstreich versehen. Hier sind alle Protagonisten, ob nun Robbe oder Maus anthropomorphisiert, die Geschichte folgt einem logischen Ablauf und endet mit der Belohnung des Guten und der Vertreibung der Unruhestifter. Der Erzählgestus ist nicht belehrend oder pädagogisierend und spielt mit Lautmalerei, Interjektionen, Paarreimen, comichaften Infliktiven und selbst ein Lied wird in die Handlung aufge-

nommen. Die Leser und Zuhörer werden immer wieder direkt angesprochen, etwa bei der Aufforderung ihre Phantasie und Erfahrungen einzusetzen, um sich die Robbe Ompül vorzustellen. Durch Hinweise auf Zoo und Stofftiere wird das Kind adressiert, worauf auch die Veröffentlichung im Dachs Verlag hinweist, welcher Kinder- und Jugendliteratur publiziert. Unter den modernen Requisiten der Erzählung, wird neben Autos und Telefon auch das Kino erwähnt, in welchem Donald-Duck-Episoden gezeigt werden. Außerdem gewinnt Ompül, der ganz und gar kein „Dummrian“ ist, durch seine Verkleidung als Kater Carlo die Oberhand über die sein Idyll zerstörenden Mäuse. Walt Disneys Figuren finden sich in Artmanns Werken nicht nur in den, vom Autor möglicherweise nur ironisch für Kinder zgedachten Produktionen, sondern werden ihres trivialen Charakters enthoben und der Allgemeinliteratur zugehörig erklärt.³ Auch wenn die Geschichten von Donald Duck nicht zu seiner eigenen Kindheitserfahrung gezählt haben konnten, da sie erst 1942 auf den Markt kamen und Artmann somit bereits über 20 Jahre alt war, liest er die Heftchen mit Begeisterung und integriert die Protagonisten in sein eigenes Werk. „Es wäre immerhin an der Zeit, sich bei uns zu bequemem, Comic Writing als das anzuerkennen, was es schon längst geworden ist, nämlich Literatur. Gelesen wird sie von den 97%, die keine Ahnung von Joyce oder Musil haben [sei's drum], doch wäre es meiner Meinung überaus wichtig, daß sich die 3%, die Joyce und Musil [seit wann tun sie's überhaupt] zu lesen vorgeben, auch über Comic Writing informieren wollen.“ (Artmann 2006, 199) Diesbezüglich hatte Artmann auch klare Vorstellungen, was sein Sohn (vermutlich Patrick) lesen durfte und welche „Heftln“ nicht in Frage kämen. *Fix und Foxi* waren ihm zu schlecht gezeichnet und bloße Nachahmung von Donald Duck. „Das war das einzige, was ich meinem Sohn verboten hab, da war i immer sehr barbarisch.“ (Artmann 1990, 76) Auffallend ist, dass Artmann erst nach Verlassen der Wiener Gruppe, welches in die Zeit des Paradigmenwechsels in der Kinder- und Jugendliteratur um 1960 fällt, mit seinem kinderliterarischen Schaffen begonnen hat. So wurden Kinder und Jugendliche nun für mündig erklärt, sich auch mit Themen, die zuvor nur Erwachsenen und „ihrer“ Literatur zumutbar waren, ohne pädagogischem Schonraum zu begegnen. (Ewers/Seibert 1997, 126) Diese Enttabuisierung ist ganz im Sinne von Artmanns Thematiken, wobei er sich auch skeptisch gegenüber der generationenlang tradierten Moral über deren Grenzen hinwegsetzte.

Das sprachliche Talent ist auch in seiner letzten Arbeit unverkennbar, ein Auftragswerk des Herbert von Karajan Centrums, für welches er in Zusammenarbeit mit dem bekannten Komponisten, Chansonnier, Dirigenten und Kontrabassisten Heinz Karl „Nali“ Gruber als Librettist ein „kleines Operl“ schrieb. *Der herr norrdwind* (Artmann 2005) erschien gedruckt 2005 posthum im Residenz Verlag, bezieht sich auf eine Vorlage von Italo Calvino und wurde am 12. Juni desselben Jahres im Opernhaus Zürich uraufgeführt. Die Rezensionen fallen in einem positiven Grundton aus, wobei besonders die Musikalität der Sprache, welche gekonnt mit Tonalem, Seriellem, Rap mit Zwölftontechnik, großen Ensembles im spätromantischen Opernstil und einer Spieluhr untermalt und pointiert wird, Lob erhält. Die doppelsinnige Handlung folgt einem kunstmärchenhaften Aufbau,



beinhaltet ein „güldenes Kästchen“ und ein „Kästlein deck dich“, die ihre Besitzer wechseln, wie auch eine dreimalige Reise in das geisterhafte Reich des Herrn Norrrdwind und seiner Frau Holle, bis es schließlich positiv für die arme Bauernfamilie Gappone endet. Die melodiose Sprachakrobatik gibt bereits im Text Anweisungen etwa auf ein „musikalisches Frösteln“ und bringt durch kunst-skandinavische Sprechakte Momente für „jung gebliebene Erwachsene und solche die es noch werden wollen“⁴, um Freu-

de an Sprache und ihren Spielarten zu erleben.

Anders als im „operl“, welches nur gelegentlich dialektale Ausdrücke aufweist, übersetzt Artmann mit seiner Begeisterung für Comics und Sprachidiome einen *Asterix und Obelix*-Band ins Wienerische. 1999 erschien Artmanns Comic-text zu Albert Uderzos unverändertem Bildmaterial im Egmont-Verlag als 32. Band der Mundart-Serie unter dem Titel *Da Legionäa Asterix* (Gosciny/Uderzo 1999), doch ist es mittlerweile relativ schwierig an ein Exemplar zu gelangen. Das Sammlerstück ist vergriffen oder nur über Antiquariate und gutbestückte Bibliotheken erhältlich. Die Lektüre ist zwar nicht doppelsinnig, jedoch bietet sie, sobald man sich in die Orthographie eingelesen hat, humorvolle All-Age-Unterhaltung. Die neueste Form von Entgrenzung zwischen Erwachsenenliteratur und Kinder- beziehungsweise Jugendliteratur gelang Artmann ohne sein persönliches Eingreifen, als er von Walter Fröhlich elf Jahre nach seinem Tod selbst als Comic-Charakter zu seinem Dialektgedicht „nua ka schmoez how e xogt!“⁵ in Erscheinung tritt. Das Aufheben der Grenze zwischen Realität und Fiktion anhand der eigenen Person scheint ganz im Sinne Artmanns zu sein, wobei die weiteren, etwas obszönen Zeichnungen der sechs anderen Gedichte, wie etwa „kinderfazara“ und „dea schdrenge hea onkl befilt rosalien ein hun apzuschdechn was rosalien sea in ia weiches heazz schneidet“ (Fröhlich 2011), nur für fortgeschrittene Comicleser geeignet scheinen.

Durch Distanzierung zur Wirklichkeit und Sprachakrobatik bleiben Artmann und seine Protagonisten zwischen Abenteuer und Dichtung zeitlos und bekommen den unsterblichen Charakterzug vieler seiner phantastischen Charaktere, die dem Tod etwa auf Fledermausflügeln ein Schnippchen schlagen.

Literatur

Primärliteratur:

- Artmann, H. C. (1968): Allerleirausch. Neue schöne Kinderreime. mit dem Bildnis des Verfassers. 2. Aufl. Berlin: Rainer Verlag.
- Artmann, H. C. (1979): Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa. Bd. 1. Salzburg und Wien: Residenz Verlag.
- Artmann, H. C. (1979): Unter der Bedeckung eines Hutes. Gesammelte Prosa. Bd. 3. Salzburg: Residenz Verlag.
- Artmann, H. C. (1993): Die Kindergedichte. Das poetische Werk. Bd. 7. Berlin: Reiner Verlag.
- Artmann, H. C. (1994): H. C. Artmann, der Meister der Himmelsrichtungen. Das Poetische Werk. Bd. 10. Berlin: Reiner Verlag.
- Artmann, H. C. (1995): Frühe Gedichte. Das Poetische Werk. Bd. 1. Berlin: Reiner Verlag.
- Artmann, H. C. (1999): Allerleirausch. Illustriert von Linda Wolfsgruber. Bozen: Edition Sturzflüge.
- Artmann, H. C. (1999): Maus im Haus. illustriert von Pieter Kunstreich. Wien: Dachs Verlag.
- Artmann, H. C. (2005): der herr norrdwind. illustriert von Herbert Brandl. St. Pölten, Wien, Salzburg: Residenz Verlag.
- Fröhlich, Walter (2011): H. C. Artmann. 7 Gedichte, zeichnet vom Fröhlich. Wien: Milena Verlag.
- Grimm, Jacob und Wilhelm [ca.] (1965): Kinder und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe mit 130 Holzschnitten von Ludwig Richter. München: Bardtenschlager.
- Gosciny, René / Uderzo, Albert (1999): Da Legionäa Asterix. Asterix ret wienerisch 3. Überdrogn fon H. C. Artmann. Wien: Egmont Falog.

Sekundärliteratur:

- Atze, Marcel / Böhm, Hermann (Hgg.) (2006): Wann ordnest du deine Bücher? Die Bibliothek H. C. Artmann. Wien: Wienbibliothek im Rathaus. Sonderzahl.
- Ewers, Hans-Heino / Lypp, Maria / Nassen, Ulrich (Hgg.) (1990): Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinberg, München: Juventa Verlag.
- Ewers, Hans-Heino / Seibert, Ernst (Hg.) (1997): Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis zur Gegenwart. Korneuburg: Ueberreuter.
- Franz, Kurt (1979): Kinderlyrik. Struktur, Rezeption, Didaktik. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Freidl, Harald (Hg.) (1990): Die Tiefe der Tinte. Dichter im Gespräch. Salzburg: Verlag Grauwerte im Institut für Alltagskultur.
- Grenz, Dagmar (Hg.) (1990): Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mairbäurl, Gunda (2010): H. C. Artmanns Maus im Haus und Robert Gernhardts Gebet. Kinderliteratur im Umfeld der Wiener Gruppe und der Neuen Frankfurter Schule. In: Mairbäurl, Gunda / Blumesberger, Susanne / Ewers, Hans-Heino / Rohrwasser, Michael (Hgg.): Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien: Praesens Verlag.
- Schuster, Marc-Oliver (Hg.) (2010): Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Seibert, Ernst (2008): Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas, wuv.
- Strickner, Simone (2000): Die Kinder- und Jugendliteratur der Avantgarde. Hans Carl Artmann, Elfriede Gerstl, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck: Dipl. Arbeit.

Anmerkungen

- 1 Zu Friedrich „Fritz“ Heinrich Karl Haarmanns Fall wurde von dem deutschen Philosophen Theodor Lessing 1925 in Berlin ein Buch mit dem Titel *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen* veröffentlicht. Inwiefern diese Übereinstimmung mit einem der häufigsten phantastischen Charaktere aus Artmanns Repertoire zufällig oder dem Autor bekannt war, konnte jedoch nicht festgestellt werden.
- 2 Artmann betont immer wieder selbst die Wichtigkeit dieser oft volkstümlichen Sprüche. Parallelen zum 2. *Merseburger Zauberspruch* und *an diesem fischbein soll blut sein* aus *ein büchlein zaubersprüchelein* (1957) sind deutlich bemerkbar.
- 3 In *how much schatzi* (1971) wird Donald Duck als Teil der Lektüre der Tochter erwähnt.
- 4 Diese Zuteilung entstammt dem Klappentext und folgt der Anforderung, in Kindern „die Liebe zur Oper zu wecken und Jugendlichen die Schwellenangst vor einem scheinbar elitären Genre zu nehmen“, wie es im Vorwort der Direktorin des Herbert von Karajan Centrums Ingrid Heimböck heißt.
- 5 Die insgesamt sieben Gedichte wurden Artmanns bekanntester Publikation *med ana schwoazzn dintn* (1958) entnommen.

Traurige Tropen – Friederike Mayröckers Kinderbücher mit der Illustratorin Angelika Kaufmann

NICOLE STREITLER-KASTBERGER

Früh hat Friederike Mayröcker die Kinderliteratur für sich entdeckt. Erstmals trat sie 1971 mit einem Kinderbuch hervor: *Sinclair Sofokles, der Baby-Saurier*, gemeinsam mit der Illustratorin Angelika Kaufmann verfasst. (Mayröcker/Kaufmann 1971)¹ Die beiden Autorinnen blieben auch in den folgenden vierzig Jahren ein Gespann. So erschienen noch drei weitere gemeinsam verfasste Kinderbücher: *Pegas, das Pferd* (Mayröcker/Kaufmann 1980), *Jimi* (Mayröcker/Kaufmann 2009) und *Sneke* (Mayröcker/Kaufmann 2011).

Zäumen wir den Pegas chronologisch auf, beginnen wir also mit *Sinclair Sofokles*. *Sinclair Sofokles* ist die Geschichte eines Baby-Sauriers aus dem Naturhistorischen Museum („Museum für Urzeittiere“) in Wien, der vom Buben des Museumdieners Einwärts, namens Willi, zum Leben erweckt wird, einfach durch Berührung, und dann mit diesem durch die Stadt flüchtet. Sie landen im Prater, wo sie in einer Milchbar die unsichtbar machende Mütze eines Fernsehers bekommen und so ihre Flucht fortsetzen können. So schaffen sie es sicher aus der Stadt hinaus, denn Sinclair wird schon steckbrieflich gesucht. Die beiden Urzeitgeister, der Wolfshund Thekla und der Bernhardiner Barry, helfen den beiden bei

der Flucht. Am Ende verabschiedet sich Sinclair mit den Worten:

Ich werde dich bald verlassen. Aber es war eine schöne Zeit mit dir. Als ich vor vielen tausend Jahren starb, sagten mir die Urzeitgeister voraus, dass ich noch einmal die Welt erleben würde. Für einen einzigen Tag! Und zwar dann, wenn mich ein Kind erlösen würde, wenn es mich berühren würde. Du hast das für mich getan, Willi, und ich danke dir dafür! Aber noch vor Mitternacht dieses einzigen Tages auf der Welt muss ich zu den Urzeitgeistern zurück! (Mayröcker/Kaufmann 1971, 30)



Und so geschieht es dann auch: Sinclair fliegt zurück zu den Urzeitgeistern und gibt Willi bei seiner Ankunft mit dessen Taschenlampe ein Zeichen, dass er gut gelandet ist. Nicht von ungefähr ist es das Zeichen für unendlich, die liegende Acht, die er ihm aus dem Jenseits in den Himmel zeichnet: „Um Mitternacht, denkt euch, genau um Mitternacht, erschien in der Mitte des Himmels eine riesige liegende Acht, das war Sinclairs Abschiedsgruß.“ (Mayröcker/Kaufmann 1971, 37)

Es ist ein trauriger Abschied und doch auch ein fröhlicher, denn Willi weiß, dass Sinclair jetzt wieder dort ist, wo er hingehört. Das Thema Abschied von geliebten Dingen oder Lebewesen wird so von Mayröcker in einer halb realen, halb phantastisch-surrealen Geschichte verarbeitet. Auf die teils parodistischen und ironischen Aspekte dieser Kindergeschichte hat Simone Strickner in ihrer Diplomarbeit bereits hinlänglich hingewiesen. (Strickner 2000, 104, 107) Darüber hinaus auch auf die Tatsache, dass sich Mayröcker im *Sinclair* bekannter Märchenmotive bedient wie der Tarnkappe und der Erlösung (durch Kinderhand). (Strickner 2000, 106ff) Bemerkenswert ist auch, was sie über das Entstehen des *Sinclair* berichtet. Mayröcker vertraute ihr in einem Interview an, dass sie das Zeichen für unendlich schon lange fasziniert habe und sie es einmal in einem Buch verwenden wollte. Die Idee zum *Sinclair*-Buch gehe zurück auf ein Erlebnis mit ihren Eltern auf einer Reise nach Niederösterreich. Dort habe sie an einem anderen Ort geschlafen als ihre Eltern und ihnen vor dem Schlafengehen mit einer Taschenlampe das Zeichen für unendlich gesandt. (Strickner 2000, 107) Abschließend sei erwähnt, dass die Publikation des Buches mit einigen Schwierigkeiten verbunden war, da der Verlag das Buch als zu traurig empfand, was durchaus nachvollziehbar ist. (Strickner 2000, 108) Schließlich erschien das Buch aber doch, und zwar im bekannten Verlag Jugend & Volk.

Logos, Leib und Tod lautet der Titel einer Studie von Alexandra Strohmeier über Friederike Mayröckers Prosa. (Strohmeier 2008) Die wesentlichen Themen der Autorin sind damit benannt. Sieht man sich *Sinclair Sofokles* aus diesem Blickwinkel

noch einmal an, so stellt man fest, dass diese Leitthemen auch ihn bestimmen. Die Verwandlungen des Baby-Sauriers, seine Wiedererweckung und seine neuerliche Verwandlung durch die Rückkehr zu den Urzeitgeistern ist eine höchst komplexe Reflexion über den Leib, seine Metamorphosen und seine Vergänglichkeit.² Dass der Körper zugleich dem Realen angehört und sprachlich konstituiert ist, darauf hat Strohmeier mit Bezug auf Lacan hingewiesen. (vgl. Strohmeier 2008, 9) Der Logos ist damit schon durch den Leib und seine Rede über ihn präsent, findet seinen reinsten Ausdruck aber im abschließenden (mathematischen) Bild von der liegenden Acht, dem Zeichen für unendlich. Der Tod, als Dritter im Bunde, ist allgegenwärtig: Sinclair ist eigentlich schon tot, wird dann noch einmal zum Leben erweckt und stirbt dann gewissermaßen ein zweites Mal. Auch wenn der Tod als Begriff in dem Text nicht fällt, ist wohl jedem Leser, selbst einem kindlichen, klar, dass es sich hier um einen definitiven Abschied, also um den Tod handelt.

Eine dem vergleichbare Verwandlung, ein Entschwinden in den Himmel, findet sich auch in dem zweiten von Friederike Mayröcker gemeinsam mit Angelika Kaufmann verfassten Kinderbuch *Pegas, das Pferd* von 1980. (Mayröcker/Kaufmann 1980) Hier ist es das Pferd Pegasus, eine seltsame Mischung aus Pferd und Hund,³ das schließlich in den Himmel entschwindet: „Die Himmelfahrtsläden öffneten sich. / Es [das Pferd; Anm.] schaute lange zurück zur Erde, und winkte.“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 22) Das zweite Kinderbuch fasziniert aber vor allem durch eine, im Stile der Avantgarde, besonders prägnante Auseinandersetzung mit dem Logos, dem Symbolischen, den Wörtern und Buchstaben⁴. Hier wird eine Reflexion über Sprache betrieben, die sich in Kinderbüchern äußerst selten findet, und wie immer bei Mayröcker in einer verstörenden, dem Unsinn und Nonsens nahen, dadaistischen Art und Weise:

Während es schlief, fielen ihm Wörter ein: Spiralnasen, Hufe, ein ganzer Vers. Solche, die es einmal irgendwo gehört, aber längst vergessen hatte. Und, in fremden Sprachen auch. Es wusste plötzlich die Vokabel für BÄCKERSFRAU auf französisch und das englische Wort für MÄHNE. (Mayröcker/Kaufmann 2009, 18)

Strickner hat darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Szene um den bekannten Topos von der dichterischen Eingebung im Schlaf ((kein *Tod*) *durch Musen*) handeln könnte. (vgl. Strickner 2000, 116) Dass die eingegebenen Worte dabei wenig Sinn machen, ist sozusagen programmatisch. Ein wahrer Buchstabenregen strömt⁵ auf Pegas herab: „Es regnete, regnete viele Wörter auf es herunter. Es wurde naß, es wurde glücklich, es könnte grasen in ihnen.“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 20) Die Wörter und Buchstaben sind die Nahrung des gedichteten Hundepferdes genauso wie die seiner Schöpferin. Und zum Abschluss heißt es: „Die Regenfelder begannen zu sprießen – körniges Alphabet! Die Sternschnuppen, die Leuchtschriften wirbelten ihm vor Augen.“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 22) Ein wahres „Buchstabendelirium“ (vgl. Strohmeier 2009) liegt dem im Himmel gelandeten Pegas zu Füßen, Wörter bilden die Landschaft, alles ist ein einziger globaler Text. Die Schrift breitet sich über Wiesen und Felder aus, die Schrift ist die Wiesen und

Felder. Karl Riha hat bereits auf die Verbindung des „märchenhaft-phantastische[n] Moment[s]“ mit dem „sprachreflektierenden-sprachspielerischen“ in Mayröckers Kinderbüchern hingewiesen – ein Befund, der sich auch aus der Sicht der jüngsten Kinderbücher der Autorin bestätigen lassen wird. (Riha 1984, 337-345)

Verstörender noch als dieser, zumal aus kindlicher Perspektive, kaum nachvollziehbare Schluss sind aber einige Handlungseinschlüsse, die der Text aufweist. In die Pegas-Handlung fügen sich nämlich andere Handlungsstränge, oder besser gesagt: Sie fallen heraus. Das Lose, das Assoziative und (scheinbar) willkürlich Aneinander-Gereihte, die „Montage“ (Schmidt 1984, 267)⁶ bildet hier ganz offensichtlich eine Leitidee des Schreibens. So findet sich neben dem Pferd, „das eigentlich ein Hund war“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 6), auch eine „Katze, die eigentlich eine Eule war“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 10)⁷. Antike mythologische Doppelwesen mögen hier Pate gestanden haben. Als Bild der (weisen) Dichterin heißt es von der Katzeneule: „Sie besaß große runde Augen, darüber Gläser, und einen Bart. Sie blieb gern für sich, und beobachtete dabei die Welt.“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 10) Einmal kommt ihr eine Schnecke, eine Vorläuferin der *Sneke*, in den Blick, „die trug ein WIRKLICHES kleines Haus auf dem Rücken herum“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 12). Auch hier findet also wieder eine Verfremdung, eine surreale Veränderung der ‚wirklichen‘ Welt statt. Weiter heißt es: „Auf der Spitze des Hauses turnte die Sonne mit je einer gelben Strahlenzacke, nämlich sie schlug ein Rad.“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 12) Vom Radschlagen der Sonne ist es freilich nicht mehr weit zu einem echten Pfau, der plötzlich, beinahe unmerklich und vor allem unvorbereitet, aus einem „Gebüsch“ hervorkommt: „Als der Pfauenvogel im Gebüsch merkte, was es geschlagen hatte, schlug er selbst ein viel gelberes und kühneres Rad, schillernd, mit vielen Veilchenflügeln.“ (Mayröcker/Kaufmann 1980, 14)

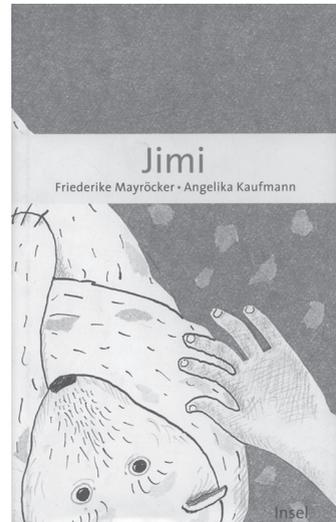


Zuletzt gesellt sich ein „violetter Abendstern“ zu diesen dreien und „knistert laut“. (Mayröcker/Kaufmann 1980, 14) Doch damit ist es mit den Abschweifungen und freien Assoziationen auch schon vorbei, und unvermittelt setzt Mayröcker mit der Pegas-Handlung fort. Eine Wolke taucht auf. Sie heißt der Einfachheit halber „Die Wolke“ und sagt zu Pegas, dem Hundepferd: „Wir fliegen zusammen fort“. (Mayröcker/Kaufmann 1980, 16) Ähnlich dem Sinclair fliegt also auch Pegas zum Schluss in den Himmel, jener in Begleitung der beiden Urzeitgeister-Hunde Thekla und Barry, dieser in Begleitung einer Wolke. Die Gestimmtheit ist freilich im *Pegas* etwas heiterer als im *Sinclair*, war dieser Pegas doch Zeit seines Lebens alleine unterwegs, braucht also von niemandem Abschied zu nehmen und scheint über seinen Himmelsflug übergelukkig. So jedenfalls winkt er aus dem Himmel auf die Erde hinunter.

Das 2009 erschienene Kinderbuch *Jimi* über einen kleinen Eisbär führt zwar die bereits in den Vorläufer-Büchern angedeuteten Linien fort, wirkt aber insgesamt glatter und konventioneller als die Bücher vorher und nachher. In dem Buch wird im Wesentlichen die Geschichte der Freundschaft zwischen dem Mädchen Emma und dem Eisbär Jimi erzählt. Das Buch ist einer Emma Gruber gewidmet, wie bei *Pegas, das Pferd* gab es also auch hier einen realen Anlassfall und Adressaten. Das Kind schläft mit dem Eisbären in den Armen. Dieser traut sich kaum zu atmen, um es nicht zu wecken. Das Kind träumt, dass ihm der Eisbär eine Geschichte erzählt. Dann wacht es auf, hat Hunger und nimmt gemeinsam mit dem Eisbären Honig-Knäckebrote und Milchkaffee zu sich. Dann spielen die beiden. „Da kroch 1 Schnecke vorüber und Jimi sagte guten Morgen zu der Schnecke“. (Mayröcker/Kaufmann 2009, 16) Emma fragt die Schnecke – die zweite Vorläuferin der *Sneke* – nach ihrem Befinden, doch die Schnecke hat Angst und zieht sich in ihr Haus zurück, das, im Gegensatz zur Schnecke im *Pegas*, kein „wirkliches Haus“ ist, sondern ein ganz normales Schneckenhaus. Doch die Illustratorin Angelika Kaufmann lässt es mit einem zeichnerischen Trick als übergroß, ja hausgroß erscheinen, denn sie zeigt uns den Blick der Schnecke aus ihrem Haus auf Emma und Jimi, die im Vergleich zu Schnecke und Haus als ganz klein erscheinen. (vgl. Mayröcker/Kaufmann 2009, 18f) Jimi und Emma hören dann die Vögel singen und erblicken einen Hasen, der „Männchen“ macht, aber nicht näher kommt. (vgl. Mayröcker/Kaufmann 2009, 20, 22) Hier ist wieder die lose assoziative Reihung erkennbar, wie sie auch schon den *Pegas* ausgemacht hatte. Dennoch folgt das Buch vergleichsweise deutlich einem Handlungsstrang und einer Perspektive. Es endet schließlich mit einem Lob der Freundschaft, wie es auch schon in *Sinclair Sofokles* angeklungen ist: „Jimi und das Kind setzten sich in die Wiese und das Kind sagte zu Jimi, es ist schön, 1 Freund zu haben: du bist jetzt mein Freund.“ (Mayröcker/Kaufmann 2009, 25)

Ähnlich wie in *Sinclair Sofokles* geht es auch in Mayröckers jüngstem Kinderbuch mit Angelika Kaufmann, das den einfachen und doch so eingängigen Titel *Sneke* trägt, um einen Abschied. Wie man sieht, sind die Abschiede nicht nur ein Leitthema der Erwachsenenliteratur Mayröckers, sondern auch ihrer Kinderliteratur. (vgl. Riha 1984, 125-203) *Sneke* handelt von einer Schnecke – die Schnecke aus *Pegas, das Pferd* und aus *Jimi* wird hier (endlich) zur Hauptfigur –, die eine Freundin hatte, nämlich eine Träne: „die Freundin war 1 Träne / die Freundin hiesz Träne“. (Mayröcker/Kaufmann 2011, 4f) Und die *Sneke* weinte eine Träne. Und die Träne fiel auf den Boden und die *Sneke* hob die Träne wieder auf, „sodass die Träne an den Fingerspitzen der *Sneke* glitzerte“ (Mayröcker/Kaufmann 2011, 10f). Man mag sich fragen, was für eine Schnecke das ist, die Fingerspitzen hat. Auch hier wird offensichtlich ein Mischwesen erkennbar. Die Träne glitzert „in der Sonne wie 1 Edelstein“ (Mayröcker/Kaufmann 2011, 10f): „die Träne war 1 glitzernder Edelstein“ (Mayröcker/Kaufmann 2011, 12f). Die Metapher löst hier den Vergleich ab und kennzeichnet damit nichts anderes als eine weitere Metamorphose. Angelika Kaufmann stellt die Träne / den Edelstein bezeichnenderweise als „Buchstabendelirium“ (vgl. Strohmeier 2009) dar, ähnlich dem Regen

und der Landschaft in *Pegas, das Pferd*. Auch in *Sneke* folgt dem „1 Gewitter“, „1 groszer Regen, der alles mitschwemnte“ (Mayröcker/Kaufmann 2011, 17) und beide Tränen „gingen ein“ in einen „Tränenstrom“. (Mayröcker/Kaufmann 2011, 20f) Und die Sneke hatte nun keine Träne mehr: „sie konnte nie mehr Tränen vergiesen und das machte sie traurig“ (Mayröcker/Kaufmann 2011, 24f). Die Pointe des Schlusses liegt hier in der simplen Umkehrung, dass die Schnecke traurig ist, weil sie keine Tränen mehr vergießen kann, und nicht dass sie Tränen vergießt, weil sie traurig ist. Während im *Sinclair*-Buch ein Hoffnungstrahl der Taschenlampe leuchtet, leuchtet in *Sneke* nichts mehr. Hier findet man sich dem reinen Nichts gegenüber, das nur traurig ist und sonst gar nichts. Denn das letzte Wort des Textes lautet: „traurig“ (Mayröcker/Kaufmann 2011, 24).



Die Traurigkeit in den Kinderbüchern Mayröckers mag verstören. Diese Traurigkeit ist aber existenziell und entspringt, ähnlich wie bei Canetti, dem Skandal, den der Tod darstellt, (vgl. Kospach 2008) und der „Sehnsucht“ nach der Kindheit und nach all den Dingen und Personen, von denen man sich verabschieden musste.⁸ Mayröcker schreckt nicht davor zurück, auch Kinder mit ihrer/deren Traurigkeit zu konfrontieren. Als Gegengewicht setzt sie gewissermaßen eine sanfte Ironie ein, ein Spiel mit Verwandlungen und Verkleidungen, ein an die konkrete Poesie angelehntes dadaistisch-komisches Spiel mit Buchstaben und Wörtern, ein Entschweben aus der Realität in einen Himmel der Glückseligkeit (in *Sinclair Sofokles* und *Pegas, das Pferd*) oder, wie in *Jimi*, eine momentane Glückserfahrung im Essen (Milchkaffee und Knäckebrot mit Butter und Honig). Einzig die Sneke kann ihrer Traurigkeit nicht mehr entkommen.

Literatur

Primärliteratur:

- Mayröcker, Friederike / Kaufmann, Angelika (1971): *Sinclair Sofokles, der Baby-Saurier*. Wien/ München: Verlag Jugend & Volk.
- Mayröcker, Friederike / Kaufmann, Angelika (1980): *Pegas, das Pferd*. Salzburg: Verlag Neugebauer.
- Mayröcker, Friederike / Kaufmann, Angelika (2009): *Jimi*. Frankfurt: Insel Verlag.
- Mayröcker, Friederike / Kaufmann, Angelika (2011): *Sneke*. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.

Sekundärliteratur:

- Kospach, Julia (2008): *Letzte Dinge*. Ilse Aichinger und Friederike Mayröcker. Zwei Gespräche über den Tod. Mit Assemblagen von Daniel Spoerri. Wien: Mandelbaum.
- Kunz, Edith Anna (2004): *Verwandlungen*. Zur Poetologie des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Riha, Karl (1984): *Vom Musenpferd Pegas, vom Baby-Saurier Sofokles und dem Raben und dem*

- Mond. Zu den Kinderbüchern Friederike Mayröckers. In: Friederike Mayröcker. Hg. von Siegfried J. Schmidt. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag (= suhrkamp taschenbuch materialien, st 2043), S. 337-345.
- Schmidt, Siegfried J. (1995): Friederike Mayröcker Metamorphosen Friederike Mayröcker. In: Diagonal, zum Thema: Metamorphosen, H. 2, S. 91-95.
- Strickner, Simone (2000): Die Kinder- und Jugendliteratur der Avantgarde. H.C. Artmann, Elfriede Gerstl, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker. Univ.-Dipl. Innsbruck.
- Strohmeier, Alexandra (2008): Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers. München: Wilhelm Fink Verlag (zugleich: Univ.-Diss. Graz 2004).
- Strohmeier, Alexandra (Hg.) (2009): Buchstabendelirien. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Anmerkungen

- 1 Die Neuauflage erschien 2001 im Niederösterreichischen Pressehaus NP (St. Pölten).
- 2 Zum Thema der Metamorphosen bei Mayröcker vgl. Edith Kunz (Kunz 2004) und Siegfried J. Schmidt (Schmidt 1995, 91 – 95).
- 3 Mayröcker erklärt auf dem Klappentext des Buches, dass diese Mischung aus der Tier-Vorliebe des *Protokolle*-Herausgebers Otto Breicha resultiert sei. Angelika Kaufmann berichtet, dass sie von der Idee eines solchen Mischwesens sofort begeistert gewesen sei. Philipp Breicha ist das Buch gewidmet. (Vgl. Mayröcker/Kaufmann 1980, 1), (Strickner 2000, 116).
- 4 *Buchstabendelirien* ist der schöne Titel eines Aufsatzbandes über Friederike Mayröcker, den Alexandra Strohmeier herausgegeben hat (Strohmeier 2009).
- 5 Vgl. den „Tränenstrom“ in *Sneke*. (Mayröcker/Kaufmann 2011, 21)
- 6 Mayröcker bestätigt hier, dass „Montage-Techniken“ auch nach der eigentlichen experimentellen Phase in ihrer Prosa eine Rolle spielen.
- 7 Zu dieser Mischfigur vgl. Mayröckers Selbstaussage auf dem Buchdeckel hinten, wo sie von der Vorliebe der jüngeren Schwester Philipp Breichas für Katzen und Eulen spricht.
- 8 Im Gespräch mit Siegfried J. Schmidt weist Mayröcker auch auf die Bedeutung der „Kindersommer“ – wie übrigens auch ein Gedicht von ihr heißt (vgl. Riha 1984, 343) – in Deinzendorf hin und auf ihre „Sehnsucht“ nach dem Haus dort, die nicht zuletzt eine Sehnsucht nach der Kindheit und nach Personen aus ihrer Kindheit ist (vgl. Schmidt 1984, 274).

„jedesmal ist ein anderes reden das richtige“¹. Elfriede Gerstls Ausflug in die Jugendliteratur

SUSANNE BLUMESBERGER

*Literatur kann nur Menschen erreichen,
die bereit sind, über eine Sache nachzudenken.* (Gerstl 1998)

Zugänge

Die Zuschreibungen an Elfriede Gerstl sind vielfältig und reichen von „Überlebende des Holocausts“, „Wiener Anne Frank“, „Wohnunfähige“, „Niederlassungsscheue“², „Hut- und Kleidersammlerin“ bis zu „Außenstehende des Wiener Literaturbetriebs“. Elfriede Gerstls Leben, 1932 in Wien geboren und 2009 hier gestorben, verlief weder glatt noch auffällig. Ihr Gesamtwerk blieb schmal, obwohl sie schon mit 19 Jahren zu schreiben begonnen hatte. Die für die Avantgarde in Wien sehr wichtige Zeitschrift *Neue Wege* war für sie die erste Möglichkeit zu publizieren. Die Chancen mit dem Schreiben Geld zu verdienen waren jedoch stets rar, so trat sie als erste Autorin im Café Hawelka auf. „Ich hatte das Unglück, meine Jugend im miefigen, borniert bösen Wien der fünfziger Jahre zu verleben“ (Fliedl/Gürtler 2002, 55), berichtete Gerstl viel später. In der „Literaturwerkstatt“ der Wiener Urania kam sie mit SchriftstellerInnen in Kontakt, die sie 1960 mit den Kaffeehausliteraten des Café Hawelka, mit der „Wiener Gruppe“, bekannt machten. 1964 war sie Gast des Literarischen Colloquiums in Berlin, wo sie bis 1972 aufgrund der besseren Bedingungen für SchriftstellerInnen lebte. Wieder zurück in Wien war Elfriede Gerstl journalistisch als freie Autorin u.a. für den *Falter* und die *Wienerin* tätig. Außerdem hielt sie Vorträge in der „Alten Schmiede“ über Literatur als Therapie und Erkenntnis. Elfriede Gerstl verfasste neben experimenteller Lyrik und Prosa auch einige Hörspiele. Die wesentlichsten Themen in ihren Werken sind die Auseinandersetzung mit der eigenen Person, Fragen der weiblichen Identität und der von ihr immer wieder kritisch hinterfragte österreichische Literaturbetrieb. (vgl. Gerstl 1980) Über ihre Erfahrungen als Kind eines jüdischen Vaters im nationalsozialistischen Wien, wo sie als so genanntes „U-Boot“ drei Jahre lang mit ihrer Mutter in Verstecken lebte – unter anderem im Kohlenkeller – erzählte sie kaum und schrieb auch nicht darüber, obwohl diese Zeit sie nach eigenen Aussagen sehr geprägt hat:

Dieses Leben im Verborgenen hat schon sehr entscheidend auf mein weiteres Leben gewirkt. [...] Ich hab' die erste Zeit danach Schwierigkeiten gehabt, in ein Geschäft zu gehen und Semmeln einzukaufen, weil das so ungewohnt war [...] Das ist mir schon oft gesagt worden, daß ich das doch schriftstellerisch bearbeiten sollte. Das ist ja sehr unangenehm und selbstquälerisch, sich überhaupt an diese Zeit, an die ganze Situation zu erinnern. Das würde wirklich eine Analyse brauchen, und das

hab' ich mir halt immer erspart. Aber ich hab' es in einigen Fällen aufgeschrieben, aber nicht so ausführlich, wie ich könnte. (Bailer-Galanda 1992, 683)

Elfriede Gerstl, die erst sehr spät von der Öffentlichkeit wirklich wahrgenommen wurde – 1999 erhielt sie den Erich Fried- und den Georg Trakl-Preis – hat Interviews meist vermieden: „Alles, was ich zu sagen habe, steht in meinen Büchern“. (Fliedl/Gürtler 2002, 48)

Netzwerke

Ihr Umgang mit Sprache ist vorsichtig, der Schriftsteller und Essayist Franz Schuh schreibt von der „Weichheit von Gerstls Literatur“, die „aus einer Behutsamkeit im Sprachlichen“ (Schuh 1980, 5) resultiert. Schuh thematisiert auch Gerstls Furcht „ernst“ genommen zu werden. Heimrad Bäcker³ konstatiert bei ihr den „Skeptizismus des Wortes“ (Bäcker 1993, 101) und meint – auf die Zeit der Verfolgung in der Kindheit anspielend: „sie führt uns von den groben großen Worten zu den unverstellten Phänomenen des Augenblicks zurück, zu der Kinderfrage, was denn das sei, was da ist und benannt sein will.“ (Bäcker 1993, 103) „Elfriede Gerstl war eine Skeptikerin, die den Worten mehr vertraut hat als sonst etwas“, schreibt Elfriede Jelinek. (Jelinek 2009, 62) Heimito von Doderer bezeichnete sie als „Meisterin der kleinen Form“ (Crosina 2012) und setzte ihr ein literarisches Denkmal als Friederike Grestl in seinem 1962 erschienenen Roman *Die Merowinger oder die totale Familie*. Elfriede Gerstl, die man auch – zusammen mit Heimrad Bäcker, Franz Josef Czernin⁴, Elfriede Czurda⁵, Anselm Glück⁶, Bodo Hell⁷, Reinhard Prießnitz⁸, Ferdinand Schmatz⁹ und Liesl Ujvary¹⁰ – als Fortsetzerin (Winkler-Pegoraro 1999) der Wiener Gruppe, der offiziell Friedrich Achleitner¹¹, Hans Carl Artmann¹², Konrad Bayer¹³, Gerhard Rühm¹⁴ und Oswald Wiener¹⁵ angehörten, bezeichnen könnte, kämpfte mit den genannten AutorInnen um die Sprache als Medium des Mitteilens und vor allem gegen den scheinbar widerspruchsfreien kollektiven Gebrauch der Sprache. Die FortsetzerInnen der Wiener Gruppe wollten durch Sprachexperimente und Sprachspiele auf das sprachliche kreative Potential jedes einzelnen Sprechers hinweisen. Semantik und Grammatik sind dabei keine vorgegeben Größen mehr, sondern unterliegen dem jeweiligen individuellen Gebrauch. Wie ein Kind, das lernen muss, Gegenstände zu benennen und sich sprachlich zu erobern, sollen auch Erwachsene scheinbar feststehende Begriffe hinterfragen lernen. Hatte die Wiener Gruppe noch anhand des Strukturalismus die Sprache in kleinste Teilchen zerlegt, bemühten sich die FortsetzerInnen um die Umsetzung der Thesen des Linguisten Noam Chomsky bzgl. der Transformationsgrammatik, die im Grunde genommen aussagt, dass jedes Individuum eine unbestimmte Anzahl von ganz neuen sprachlichen Situationen verstehen kann – und nur dadurch sprachliche Kreativität möglich wird.

Für Elfriede Gerstl war die Sprache etwas „unauflösliches Ganzes“, das nicht restlos aufgeklärt werden kann. (Winkler-Pegoraro 1999, 6) Ihr Ziel war es, die Sprache aus den unterschiedlichsten Perspektiven ständig neu zu untersuchen,

was auch in ihrem Roman *Spielräume* – der Begriff bedeutet für die Autorin „Vielzahl von Bewegungsmöglichkeiten“ (Winkler-Pegoraro 1999, 8) – erkennbar ist. Anders als viele andere KünstlerInnen, die nach 1945 an die Strömungen von 1914 anzuknüpfen versuchten, strebten Elfriede Gerstl und ihre MitstreiterInnen um eine Auf- und Verarbeitungsmethode und eine ideologische Verbindung zu Expressionismus, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus. Die grundlegende Literaturauffassung in Österreich in den 1950er Jahren war konservativer als in Deutschland, das Jahr 1945 wurde nicht als Zäsur gesehen, es sind zahlreiche Anknüpfungspunkte an die Literatur im vorigen Jahrhundert, vor allem an das Habsburgerreich zu erkennen. Eine kritische Auseinandersetzung fand erst sehr spät statt. Avantgardistische Strömungen waren nur vereinzelt zu erkennen und erregten auch nur sehr beschränkt Aufmerksamkeit. Andreas Okopenko¹⁶ schrieb beispielsweise: „Die Jahre ab unserer Bekanntschaft 1957 waren in der Wiener Literaturszene Jahre der Stagnation und Resignation, gegen die Leute wie Gerstl und ich leise und machtlos revoltierten.“ (Okopenko 1995) In mehreren Gesprächen und Interviews betonte Gerstl immer wieder die schwierige Position der Frau in den 1950er Jahren in Österreich und der damit verbundenen Rolle der bloßen Zuseherin und Beobachterin. (vgl. Winkler-Pegoraro 1999, 8f) Für Elfriede Gerstl waren aus der Wiener Gruppe vor allem Oswald Wiener, dem sie 1964 in Berlin wiederbegegnete und mit dem sie nach jahrelangem stummem Zuhören auch persönlich in Kontakt treten konnte, und Konrad Bayer prägend. Besonders drei aus diesem Kreis, nämlich Elfriede Czurda, Liesl Ujvary und Elfriede Gerstl, kämpften für die Gleichberechtigung der Frau, Gerstl vor allem in ihrem einzigen Roman *Spielräume*. Literarisch geprägt wurde sie u.a. aber auch von Hertha Kräftner¹⁷.



Das Hinterfragen der Sprache im Kinderbuch

Die experimentelle Literatur fordert die Leserinnen und Leser auf, Bestehendes zu hinterfragen. Gedankenspiele, Wortspielereien, genaue Beschreibungen von Alltäglichkeiten, das Durchscheinen von Abscheu, Kritik oder Verwunderung des Autors oder der Autorin führen dazu, dass die Leserin oder Leser mit plötzlichen Assoziationen konfrontiert werden. Sprachliche Techniken, die verwendet wurden und bei denen man auf Elemente des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus zurückgriff, sind unter anderem das Fehlen von Interpunktion und die Kleinschreibung. Es kommt zu Satzmontagen, Einfügen von Zitaten und Aphorismen,

Wiederholungen eines bestimmten Satzes oder eines Wortes. In Zitaten werden Wörter ausgetauscht, die Sätze aufgelöst und Wörter aus dem Kontext gelöst. Fremdwörter oder Dialektausdrücke werden in den Text eingebaut, die Akustik von Wörtern wird bedeutungsvoll usw. Diese Phänomene sowie Elfriede Gerstls Aufruf „nichts zweifelsfrei zu akzeptieren“ (Winkler-Pegoraro 1999, 38) findet man zum Teil in Elfriede Gerstls *Spielräume*, aber auch in *die fliegende Frieda*. In einer Kurzdarstellung heißt es auf der Homepage vom Verlag Splitter:

Die Kids, die hier vorkommen, reden in ihrer Sprache. Das Alphabet ihres Alltags muß ihnen nicht erklärt werden. Die fliegende Frieda und ihre Freundinnen und Freunde zeigen auf [selbst-]ironische Weise, wie schwierig es ist sich zu behaupten, einerseits in der Erwachsenenwelt, aber auch untereinander. (Verlag Splitter 2012)

Die Leiterin des Verlages, Batya Horn – so ist es einem Beitrag von Michaela Reichhardt zu entnehmen (Reichhardt 2009, 6-9) – war es auch, die dieses Kinderbuch angeregt hat. Elfriede Gerstl erklärt die Entstehung des Kinderbuches in einem Interview mit Konstanze Fliedl und Christa Gürtler mit folgenden Worten:

Das verdanke ich meinen Enkelkindern, die in der Tat in dieser Sprache reden und von denen ich es mir sozusagen hab abnehmen lassen. Ich hab ihnen ein paar Textstellen zu lesen gegeben und sie haben gesagt: cool, in Ordnung, nicht alle haben eine so coole Oma, und: der Text ist nicht so lang – das war das größte Lob. (Fliedl/Gürtler 2002, 18)

Angelika Kaufmann, die u.a. auch den Gedichtband *Lebenszeichen* mit Bildern versehen hat, illustrierte diese 26 Geschichten, die eigentlich keine sind, sondern eher Beobachtungen oder Aufzeichnungen über Gedanken und Gefühle. Die Bilder zeigen nicht nur Kinder und Jugendliche in ihrer Alltagswelt, sondern unterwandern auch die durchgängige Kleinschreibung des Textes, indem der Hintergrund jeweils als Großbuchstabe gestaltet ist. (Nachbauer 2002, 247) Die Zielgruppe ist nicht eindeutig, weder ist das Buch ausdrücklich an Kinder noch an Jugendliche gerichtet. Sprachlich verortet sind die Geschichten deutlich erkennbar in Wien, wobei eine breite Vielfalt an Sprachnuancen zu entdecken ist. Reichhardt erkannte darin auch die Berliner Jahre von Elfriede Gerstl. (Reichhardt 2009, 9) Interessant ist das Werk, das Petra Nachbaur in Verbindung zu Friederike Mayröckers *ABC-Thriller* aus dem Jahr 1968 bringt (Nachbaur 2002, 246), darin zugleich aber auch eine Verwandtschaft mit Christine Nöstlingers *Die feuerrote Friederike* erkennt, jedoch nicht nur sprachlich gesehen, sondern auch inhaltlich.

Schon beim Buchstaben „b“, betitelt als „bubenbonus“, ist Gerstls Bemühung um Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern sichtbar:

wenn bettinas bruder bernd ein butterbrot schmiert oder eine batterie wechselt sind alle begeistert. Wenn bettina einen ballon aufbläst oder ein blumenmuster zeichnet ist das o.k. aber nix besonderes. [...] weil bernd glaubt, dass er was besonderes ist und alles besser kann, macht er alles besser als wenn er glaubte, dass er eh blöd ist, sagt bellina. begrübel das mal. bullshit, sagt bettina, der blödsinn ist

der, dass ich mich manchmal selber für blöd halt. bingo, sagt bettina, du hast was geschnallt – so muss es nämlich nicht bleiben. (Gerstl 2009, 2)

Elfriede Gerstls Bemühen um Gleichberechtigung zeigt sich unter anderem im Band *eine frau ist eine frau ist eine frau. Autorinnen über Autorinnen*, den Elfriede Gerstl zusammengestellt hat. So schreibt sie beispielsweise:

Nachdem so lange Zeit Weiblichkeit und weibliche Kreativität von Männern definiert und kontrolliert worden war, sollten endlich Autorinnen über Autorinnen referieren, und zwar nach ihrer Wahl theoretisch (d.h. mit dem Frauen am längsten vorenthaltenem Besteck operieren) oder empathisch emotional. (Gerstl 1985, 5)

Einsamkeit ist ein weiteres Thema. Unter „k“ findet sich folgender Text:

wenn karla krank ist, egal ob sie keuchhusten hat oder kotzt, kriegt sie kügelchen zum schlucken, kinder ihrer klasse rufen an, krankenbesuch kommt. [...] so ein käse, sagt karla, ganz grosse kacke, dass manche von uns erst kolik haben müssen oder kotzen, damit wer kommt. klar, sagt kurt, sich kränken wird nicht bemerkt – nur krätze [...] (Gerstl 2009, 11)

Das Recht auf Anderssein spricht Gerstl unter „n“, betitelt mit „norbert“ an:

norbert soll nicht so oft zu den nachbarn und nadja gehen, nörgelt nora, weil die eine narrische nocken ist – nadja tut zwar niemanden was, ist aber irgendwie ausgeflippt, na ja. [...] sie ist keine dumme nuss, er will sie weiterhin nett finden und überhaupt denkt er beim nachdenken: was ist eigentlich normal, und wenn eh alle normal sind, ist es doch weniger fad, wenn ein paar wenigstens ein bisschen anders sind und anders ausschauen. (Gerstl 2009, 14)

An einer anderen Stelle dieser Geschichte wird die Sprache derb, unangepasst, etwa als sich die Enkel von „Peteroma“ streiten, was sie essen möchten, und die Oma zu ihrer Verwunderung meint: „erst geh ich ins pomesparadies pissen, sagt sie, dann fahren wir in den prater. Petra und peter sind perplex, echt cool, dort gibt es ja alles zum essen, zum pitzeln und zum lustigsein (Gerstl 2009, 16).

Armut wird unter dem Buchstaben „u“ thematisiert:

uschi bekommt urviele geschenke, eine teure umhängetasche, utensilien zum malen, ohne umstände könnte sie von der ur-oma alles doppelt bekommen. ulli hat vorher noch nie so eine teure uhr gesehen, wie sie uschi sogar zum schwimmen umhat. Uschi weiss natürlich auch nicht, dass ulli neue unterleiberln und unterhosen braucht, aber mindestens bis zum ersten warten muss. [...] ullis urheberin macht umfragen und wartet manchmal auf etwas, was unterhalt heisst, nicht so oft nach urlaub soll ulli fragen – und auch nicht, ob sie einmal auf die uni gehen wird – alles ganz ungewiss. (Gerstl 2009, 21).

Der vorurteilsfreie Umgang mit Kindern anderer Herkunft wird unter dem Buchstaben „y“ angesprochen: „yilmas, ja, die redet noch ein bisschen komisch, aber

sonst ist die o.k. is mir doch wurscht, wenn sie was anderes zum essen will, wenn ich nächstens was zu feiern hab, dann lad ich sie ein.“ (Gerstl 2009, 25)

Am Ende des Buches meldet sich die Autorin zu Wort:

hallo kids, ich muss euch diesen brief hinterher schicken, wegen meiner kleinschreibung. macht es mir in der schule nicht nach, sonst habt ihr einen fleck weg und ich bin schuld. wenn ihr eurer freundin oder eurem freund kleinschreibt, ist das egal und o.k. ich rede auch anders mit anita und peter, mit dem arzt oder auf einem amt – jedesmal ist ein anderes reden das richtige. mit dem schreiben und der sogenannten rechtschreibung ist es genauso. alles klar leute?
ciao und habt es lustig
eure elfriede (Gerstl 2009, 28)

Elfriede Gerstl hat zahlreiche Elemente der experimentellen Literatur in ihr Jugendbuch übernommen, vor allem die Motivation zum kreativen Sprachgebrauch. Gerstls Sprache lässt sich nicht einengen oder eindimensional beschreiben, so verwendet sie auch in *die fliegende frieda* keine eindeutige Jugendsprache und auch Reichhardt erkannte in ihrem Beitrag: „So spricht hier nicht eine, es sprechen gleich mehrere Generationen: neben der der Kinder vor allem die der Autorin“. (Reichhardt 2009, 9) Es sind auch unterschiedliche Sprechweisen, von gehoben bis derb, historisch und modern, vor allem aber ironisierend und immer darauf bedacht Sprachhülsen aufzubrechen, zu erkennen. *Die fliegende frieda* weist zahlreiche Bezugspunkte zum Leben und vor allem zu anderen Werken der Autorin auf: Die Berliner Zeit wird sprachlich ebenso spürbar, wie die als Kind empfundene Einsamkeit, die Armut und das Ausgegrenztsein. In ihrem Gedicht „in der sprache wohnen“ heißt es:

oft und oft fehlt mir
das wort
einträglich
anatol
eternit
ontologie
und manchmal wieder
fehlt mir rein gar nichts.
in meinem zusammengeschusterten sprachhäusl
steht und liegt mein vokabular
wie kraut und rüben
wie im tandelladen
oft findet man was man sucht
manchmal aber auch nicht. (Gerstl 1982)¹⁸

Renald Deppe¹⁹ vertonte *die fliegende frieda*, 2003 erschien das Hörbuch *klein-feine fliegfriedamusik*, das 2004 mit dem Pasticcio-Preis ausgezeichnet wurde. In ihrer Rezension hebt Petra Nachbaur die sprachliche Besonderheit dieses Werkes hervor:

Mit ihren *sechszwanzig geschichten* sprengt Gerstl den poetisch-verspielten Rahmenbereich der literalen Fiktion und wagt sich hinein in Themen und Probleme des Alltags von (nicht nur) Kindern und Jugendlichen. Gleichzeitig gelingt es der Autorin wiederum, diesen Alltagsgeschichten in sprachbewußter Form zu begegnen und den Leser zu begeistern für die materielle Dimension der Wörter, der Buchstaben, wie sie sprachintensiver Literatur eigen ist. (Nachbauer 2002, 249)

Vergleicht man *die fliegende Frieda* mit Elfriede Gerstls anderen Werken, wird deutlich, dass der Ausflug der Autorin in die Kinder- und Jugendliteratur keinen weiten Weg bedeutete. Sowohl die sprachliche Ebene als auch die Inhalte sind durchaus auch in den Werken, die an Erwachsene adressiert sind, vorhanden – allerdings kaum in dieser direkten, ehrlichen und offenen Art.

Literatur

Primärliteratur:

- Gerstl, Elfriede (1993): *Spielräume*. Wien: Literaturverlag Droschl. [EA: 1977]
- Gerstl, Elfriede (1980): *Narren und Funktionäre*. Aufsätze zum Kulturbetrieb. Wien: Frischfleisch und Löwenmaul. (Die Neue Literatur 1/80)
- Gerstl, Elfriede (1982): *Wiener Mischung*. Texte aus vielen Jahren. Linz: Edition neue Texte.
- Gerstl, Elfriede (1985): *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ...: Autorinnen über Autorinnen*. Wien: Promedia Druck- und Verlagsanstalt.
- Gerstl, Elfriede (2001): *Neue Wiener Mischung*. Graz: Droschl.
- Gerstl, Elfriede (2003): *Die fliegende Frieda*. Sechszwanzig Geschichten. Wien: Edition Splitter. (mit CD) [EA: 1998]
- Gerstl, Elfriede (2004): *Ich habe mich nicht getraut den Mund aufzumachen*. In: Schaub, Anita C.: *FrauenSchreiben*. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen. Maria Enzersdorf: Edition Roesner.
- Gerstl, Elfriede (2009): *Lebenszeichen*. Gedichte Träume Denkkrümel. Mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek. Mit Illustrationen von Heinrich Heuer, Angelika Kaufmann, Herbert J. Wimmer. Graz: Literaturverlag Droschl.

Sekundärliteratur:

- Bailer-Galanda, Brigitte (Hg.) (1992): *Jüdische Schicksale*. Berichte von Verfolgten. Herausgegeben vom Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes: Wien.
- Bäcker, Heimrad (1993): *Nachwort*. In: Gerstl, Elfriede: *Spielräume*. Graz: Verlag Droschl, S. 101-103.
- Blumesberger, Susanne (2006): *Kinder- und Jugendbuchautorinnen jüdischer Herkunft und ihr Beitrag zur österreichischen Literatur*. Ein biografischer Überblick. In: Lauritsch, Andrea M.: *Zions Töchter*. Jüdische Frauen in Literatur, Kunst und Politik. Wien: LIT, S. 121-138.
- Bruckmann, Ernst (2001): *Personenlexikon Österreichs*. Wien: Buchgemeinschaft Donauland.
- Crosina, Julia: *Meisterin der kleinen Form*. http://www.oe-journal.at/04-0600/15_010400.htm (14.02.2012).
- Fliedl, Konstanze / Gürtler, Christa (Hg.) (2002): *Dossier Elfriede Gerstl*. (Dossier 18) Literaturwissenschaftliche Arbeiten zu Elfriede Gerstl. Graz: Literaturverlag Droschl.
- Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft*. 18. bis 20. Jahrhundert (2002). Herausgegeben von der Österreichischen Nationalbibliothek. München: Saur.
- Jelinek, Elfriede (2009): *Vom Boden abgestoßen*. In: Gerstl, Elfriede: *Lebenszeichen*. Gedichte. Träume. Denkkrümel. Graz: Literaturverlag Droschl, S. 61-66.
- Nachbaur, Petra (2002): *ABC die Elfriede fliegende Frieda Gerstl ... XYZ*. In: Fliedl, Konstanze /

- Gürtler, Christa (Hg.): Dossier Elfriede Gerstl. (Dossier 18) Literaturwissenschaftliche Arbeiten zu Elfriede Gerstl. Graz: Literaturverlag Droschl.
- Okopenko, Andreas (1995): Elfriede Gerstl. Autorin des Dennoch in einer postsozialen Epoche. Blick voraus im Zorn. In: Der Standard, 7. April.
- Reichhardt, Michaela (2009): Viel mehr noch als „vollcool“! die fliegende Frieda von Elfriede Gerstl. In: libri liberorum. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Jahrgang 10, Heft 33/34, Dezember 2009, Wien, S. 6-9.
- Ruiss, Gerhard (1995): Katalog-Lexikon zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wien: Manz.
- Ruiss, Gerhard (2001): Literarisches Leben in Österreich. Hg. IG Autorinnen und Autoren. Handbuch Nr. 5. Wien: Manz.
- Schaub, Anita C. (2004): FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen. Maria Enzersdorf: Edition Roesner.
- Verlag Splitter: Stellungnahme zur *fliegenden Frieda*. <http://www.splitter.co.at/buch.php?titel=die%20fliegende%20frieda> (14.02.2012)
- Schuh, Franz (1980): Vorwort. In: Gerstl, Elfriede: Narren & Funktionäre. Aufsätze zum Kulturbetrieb. Wien: Frischfleisch e.V., S. 4-5.
- Wimmer, Herbert J.(1998): In Schweben halten – Spielräume von Elfriede Gerstl – ein Diskursbuch literarischer und gesellschaftlicher Entwicklungen der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts. Wien: Edition Praesens.
- Winkler-Pegoraro, Dagmar (1999): Elfriede Gerstl: „Sprache(n), Spiele, Spielräume“. Experimentelle Literatur in Österreich. Wien. Diss.

Anmerkungen

- | | |
|--|---|
| <p>1 Elfriede Gerstl: Nachwort. In: die fliegende Frieda. Sechszwanzig Geschichten. Wien: Edition Splitter 1998.</p> <p>2 Diesen Begriff prägte Elfriede Jelinek in: Gegen die Dauer. Zu Elfriede Gerstl, anlässlich der Verleihung des Erich-Friedl-Preises. (Fliedl/Gürtler 2002, 45)</p> <p>3 Geb. 1925, studierte Philosophie, Soziologie und Völkerkunde an der Universität Wien, promovierte über Karl Jaspers. Ab 1968 war er Herausgeber der Zeitschrift <i>neue Texte</i> und ab 1976 der <i>edition neue Texte</i>. 1973 Mitbegründer der „Grazer Autorenversammlung“.</p> <p>4 Geboren 1952, studierte 1971 bis 1973 in den USA, hielt Vorlesungen über „Neue Poesie“ an der Indiana University, entwickelte ein Computerprogramm zur Analyse und Synthese von poetischen Texten.</p> <p>5 1946 geboren, studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Salzburg und Paris, war als Kunsthistorikerin und als Lektorin von <i>edition neue Texte</i> tätig.</p> <p>6 Geboren 1950, studierte unter anderem</p> | <p>Völkerkunde, Philosophie und Psychologie, als Maler und freier Schriftsteller in Wien tätig.</p> <p>7 Geboren 1943, studierte am Mozarteum, an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst und an der Universität Wien Philosophie, Germanistik und Geschichte.</p> <p>8 1945-1985, war Mitarbeiter des <i>Neuen Forum</i>, ab 1976 Redakteur der Tageszeitung <i>Die Presse</i> und Lektor der <i>edition neue Texte</i>, war als Schriftsteller und Essayist in Wien tätig.</p> <p>9 Geboren 1953, studierte Germanistik und Philosophie in Wien, lebt in Wien als freier Schriftsteller.</p> <p>10 Geboren 1939 in Preßburg, kam 1945 nach Österreich, studierte Slawistik, althebräische Literatur und Kunstgeschichte in Wien und Zürich, promovierte 1968 über Ilja Ehrenburg an der Universität Zürich, war ab 1971 als Schriftstellerin in Wien tätig.</p> <p>11 Friedrich Achleitner, geb. 1930, ist ein österreichischer Architekt, Architektur-</p> |
|--|---|

- kritiker und Schriftsteller. 1959 gab er zusammen mit H. C. Artmann und Gerhard Rühm das Buch *hosn rosn baa* heraus.
- 12 1921-2000, war ein österreichischer Schriftsteller und Übersetzer. Seit 1952 arbeitete er zusammen mit Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und Oswald Wiener in der Wiener Gruppe, distanzierte sich davon jedoch 1958 und gab im selben Jahr den Gedichtband *med ana schwoazzn dintn* heraus, der dem Genre Dialektgedicht zum Durchbruch verhalf.
- 13 1932-1964, Autor avantgardistischer Literatur. Mit Oswald Wiener, Gerhard Rühm, H.C. Artmann und Friedrich Achleitner, die er 1951 im Art Club kennengelernt hatte, Mitglied der Wiener Gruppe.
- 14 Geb. 1930, Schriftsteller, Komponist und Bildender Künstler. Mitbegründer der Wiener Gruppe, 1978 bis 1982 Präsident der Grazer Autorenversammlung.
- 15 Geb. 1935, Schriftsteller und Sprachtheoretiker.
- 16 1930-2010, Schriftsteller, Vorläufer der Hypertext-Literatur.
- 17 1928 bis 1951, Lyrikerin, veröffentlichte u.a. in der Zeitschrift *Neue Wege*.
- 18 Elfriede Gerstl: wiener mischung. Texte aus vielen jahren. Linz: Edition neue Texte 1982.
- 19 Komponist und Musiker, arbeitet mit zahlreichen KünstlerInnen zusammen u.a. mit Friederike Mayröcker, Bodo Hell und Andreas Okopenko.

Barbara Frischmuths *Machtnix* und was Literatur alles (aus-)machen kann¹

ERNST SEIBERT

Unter den vielen Kinderbüchern der österreichischen Avantgarde-Autorin Barbara Frischmuth (geb. 1941), beginnend mit *Ida und Ob* (1972) vier Jahre nach ihrem Debut-Roman *Die Klosterschule* (1968), ist der Roman *Machtnix oder: Der Lauf, den die Welt nahm* (1993) wohl das rätselhafteste Werk in der zunehmend großen Schnittmenge zwischen allgemeinliterarischer und kinderliterarischer Adressierung. Hat man *Ida und Ob* vor nunmehr vierzig Jahren in ernsthaften Kinder- und Jugendbuch-Beurteilungskommissionen ernsthaft noch als Pferdebuch eingestuft, weil diese Gattung damals nun mal sehr gängig war und weil der Jugendbuch-Gattungskanon nichts Passenderes anzubieten hatte, musste man spätestens bei *Machtnix* stutzig werden. Das passte nun endgültig nicht mehr in Tierbuch- oder sonstige Gattungsschemata, war nicht Hü und nicht Hott, kein Kinderbuch eigentlich, aber eigentlich doch wieder eines, eines der anderen Art eben, wie sie auch von so



manch anderem Schreibtisch oder PC österreichischer Autorschaft ungewohnte Spuren durch die längste Zeit verlässlich gewesene Jungleserkunde zogen.

Die geteilte Rezeption Frischmuths in einer Zeit, in der man Kinderbuch und Allgemeinliteratur in der Wahrnehmung noch strikt getrennt hat, brachte es mit sich, dass schon *Ida und Ob* in völlig verquerer Sicht pädagogisch klassifiziert und damit a priori missverstanden wurde und dann *Machtnix oder: Der Lauf, den die Welt nahm* die größten Rätsel auch schon in der Frage der Zuordnung mit sich bringen musste. Man hätte sehen müssen, dass sich bei Frischmuth schon in ihrem fulminanten Debut-Roman *Die Klosterschule* (1968) die kindliche Sicht bzw. das artifizielle Spiel mit dieser Sichtweise ankündigt, wenn sie in diesen 14 Prosaskizzen das Prinzip eines permanent geteilten Erzählstandpunktes entwirft, indem sie in verbal-kindlicher Selbstmaskierung Bilder des klösterlichen Pensionsalltags rekonstruiert, wie sie ihn selbst im katholischen Internat in Gmunden erlebt hat. Eben dieses blieb aber in der kinderliterarischen Rezeptionswelt ausgeblendet, weil nun Ende der 1960er Jahre Kritik an der kirchlich-klösterlichen Welt allenfalls der Allgemeinliteratur überantwortet wurde, jedenfalls in der Kinder- und Jugendliteratur keinen Platz hatte. Besonders an dem autobiographischen Werk zeigt sich aber auch die Untrennbarkeit beider Schreibwelten jedenfalls im Werk Barbara Frischmuths.

Damit das ins Unüberschaubare angewachsene Gesamtwerk Frischmuths doch überschaubar wird und nicht nur aus Gründen der Praktikabilität bietet sich an, für Zwecke des angestrebten Vergleichens dieser beiden Schreibwelten das allgemeinliterarische Oeuvre Frischmuths auf ihre beiden großen Trilogien zu fokussieren, in denen sich eine Vielfalt von Motiven und Motivkomplexen finden, die parallel zum Anwachsen ihres kinderliterarischen Oeuvres gestaltet wurden. Ausgehend von diesen beiden Werkkomplexen, der „Sternwieser-Trilogie“ (1976-1979) und der „Demeter-Trilogie“ (1986-1990) sollten die engen Verflechtungen zwischen den beiden Werkebenen im Gesamtwerk fassbar werden. Bei Frischmuth wird in besonderer und gesteigerter Weise erkennbar, dass sie das Genre der Kinderliteratur bzw. der Kindheitsthematisierung nützt oder verwendet, um literarische Ideen in ihrer Genese erkennbar zu machen und auch Ideen anzusprechen, mit denen sie innerhalb des kinderliterarischen Diskurses ihr besonderes Profil entwickelt. Das Narrativ der Kinderliteratur in seiner Tendenz zur Untertreibung und Vermärchlichung bzw. zum Lächerlichen und zur Grotteske ermöglicht auf leichtere Weise das Nebeneinander des Geheuren und des Ungeheuren, der Alltäglichkeit und der Eschatologie, die für die kindliche Wahrnehmung gleich weit entfernt sind. Der Mythos als Manifestation des Ungeheuren und des Eschatologischen und alle seine genealogischen Extreme weit jenseits geregelter Familienverhältnisse, das genealogische Chaos als drittes Gegenüber von Familie und Gesellschaft können scheinbar ebenso selbstverständlich angesprochen werden, wie im Märchen, wie aber sicher nicht mit dieser Selbstverständlichkeit in der so genannten Erwachsenen- oder Allgemeinliteratur.

Jedenfalls macht ein Überblick über das Gesamtwerk Barbara Frischmuths deutlich, dass angesichts der engen Verschränkung von Kinderbuch und Allgemeinliteratur in der beiden Ebenen gemeinsamen Kindheitsthematik eine Tabuisierung des Kindlichen in ihrem Werk schon allein aus Gründen einer objektiven literaturwissenschaftlichen Methodik nicht statthaft ist. Da nun einerseits das interpretatorische Miteinbeziehen von Kindheitsaspekten in der Literaturwissenschaft noch nicht sehr verbreitet ist und andererseits Barbara Frischmuth verständlicher Weise in der Kinder- und Jugendliteratur-Forschung nicht eben im Vordergrund steht, erscheinen zunächst einige methodische Andeutungen angebracht.

Um das bisher seit 1968 in über vier Jahrzehnten angewachsene Gesamtwerk Barbara Frischmuths in seiner Komplexität im Auge zu behalten, bietet sich eine terminologische Anleihe an die Filmsprache an; man könnte von Totale, Halbtotale, Großaufnahmen und Detailaufnahmen sprechen: Die Halbtotale entspricht der Zuwendung entweder zur Kinder- oder zur allgemeinen Literatur, die Großaufnahme dem einzelnen Werk, die Detailaufnahme der Befassung mit einzelnen Motiven, in denen die Einbindung des jeweiligen Werkes in das Gesamtwerk, die Totale, also in beide Werkebenen, vermutet werden kann und sich ein ideengeschichtlicher Horizont im zeitdiagnostischen Potential der Autorin rekonstruieren lässt. So sehr gerade in ihrem Werk eine solche Ideengeschichte als eigentliche Basis ihrer Werkgeschichte aus jedem einzelnen Werk sukzessiv ablesbar ist, so komplex erweist sich der Versuch einer Rekonstruktion dieser Ideengeschichte insofern, als Barbara Frischmuth ihr Werk in unterschiedlichster medialer Repräsentation entwickelte, nicht nur in Romanen und Erzählungen sowie in einer großen Anzahl von Kinderbüchern, sondern auch in Theaterstücken, auch einem Libretto, in Hörspielen und in Filmen, wobei einzelne Werke in mehrfacher medialer Form erschienen, also etwa *Ida und Ob* zunächst 1972 als Kinderbuch und 1973 als Film im BR oder das Kinderbuch *Biberzahn und der Khan der Winde* zuerst 1986 als Hörspiel im SDR und NDR und dann 1990 als Kinderbuch mit Illustrationen von Angelika Kaufmann. In einer sehr annähernden Statistik lässt sich das bisherige Gesamtwerk in Zahlen wie folgt überblicken: über 30 Bücher mit Romanen und Erzählungen, an die 20 Kinderbücher, etwa 15 Hörspiele, etwa 10 Filme und nochmals so viele Theaterstücke also rund 85 Werke; wenn man die Erzählungen vereinzelt, kommt man demnach auf weit über 100 Werke und mindestens jedes fünfte davon ist ein Kinderbuch.

Der oben monierte Schritt über die Fokussierung zur Halbtotale soll nun vorerst auf Kinder- bzw. allgemeine Literatur beschränkt bleiben und in chronologisch gesichteten Werkkomplexen in Angriff genommen werden; damit sind vor allem die beiden genannten Trilogien gemeint, verbunden mit dem kinderliterarischen Umfeld, das zumindest exemplarisch zum Gesamtbild der Werkgeschichte ergänzt werden soll.

Die Sternwieser-Trilogie besteht aus *Die Mystifikationen der Sophie Silber* (1976), *Amy oder Die Metamorphose* (1978) und *Kai und die Liebe zu den Modellen*

(1979). Mit Bezug auf diese Trilogie bezeichnet Christa Gürtler die literarische Verfahrensweise Frischmuths sehr treffend als „Dekonstruktion überlieferter Texte und Mythen“ (Gürtler 2001, 27). Als literarische Vorbilder ortet sie E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Lewis Carroll und Tolkien, aber auch Herzmanovsky-Orlando und in der Lesebiographie weit zurückgehend, dafür umso prägender und von Frischmuth auch selbst so bekundet die Erzählungen aus *1001 Nacht* (Gürtler 2001, 28). In ihrer Münchner Poetik-Vorlesung *Traum der Literatur – Literatur des Traumes* (Frischmuth 1991) beruft Frischmuth sich explizit auf Scheherezad. Dazu kommt aber auch Raimunds *Alpenkönig und Menschenfeind*, ein Vorbild, das in dieser Trilogie besonders im ersten Teil deutlich Pate gestanden ist. Darin treffen sich die „Langexistierenden“ zum „Fest der Erinnerung“; in der Figur der Fee Amarylhis Sternwieser werden Ideen einer matriarchalen Mythologie repräsentiert, sie erkennt, dass sie Urmutter und Todesgöttin zugleich ist. Protagonistin des ersten Teils ist die Schauspielerin Sophie Silber; sie und ihr 18-jähriger Sohn werden in magischer Weise zwischen Raimund'scher Feenwelt und griechischer Mythologie oszillierend von den „Langexistierenden“ in ihren Lebensbahnen geleitet.

Der zweite Teil beginnt mit einer Metamorphose: die Medizinstudentin Amy Stern erwacht an einem Sommernachmittag als erwachsene Frau in einem fremden Zimmer – ohne Feenkraft und sich ihrer Identität nicht bewusst. Im Lauf der Handlung verliebt sie sich in den Sohn der Schauspielerin Sophie Silber. Amy arbeitet in ihrem Tagebuch an einer „Literatur der Delphine“ – schon hier öffnet sie einen Blick auf ihre mythologische Metaebene, gibt einen Hinweis auf die spätere Demeter-Trilogie mit dem Symbol-Tier des Delphins.

Auch der dritte Teil der Sternwieser-Trilogie hat in der Protagonisten-Konstellation ein Mutter-Kind-Verhältnis zum Thema; im Hintergrund steht die Idee der Verwandlung von „Langexistierenden“ in Frauen und Kinder (Gürtler 2001, 32). Hier findet sich der programmatische Satz „Wenn es eine neue Moral gäbe, müsste ihr das echte Interesse an Kindern zugrunde liegen.“ (Gürtler 2001, 36)

Gürtler lässt sich in einen interessanten Vergleich mit Robert Musil, mit dem Gegeneinander von Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn ein und misst die Dominanz des Möglichkeitssinnes den Kindern zu, von denen die Erwachsenen zu lernen haben. (Gürtler 2001, 37)

Selbstverständlich bietet diese Trilogie eine Fülle von Deutungsmöglichkeiten, schon allein für sich und im Zusammenhang mit der schon genannten Münchner Poetik-Vorlesung *Traum der Literatur – Literatur des Traumes* (1991), in der Frischmuth rückblickend im vierten der fünf Abschnitte, „Von den Langexistierenden“, auf diese Zusammenhänge zu sprechen kommt. Gewiss ist es aber auch von einigem Aufschluss, darauf hinzuweisen, dass dieser Trilogie, die einen ersten Kulminationspunkt, eine Kulminationsebene im Sinne einer expandierenden Ansammlung literarischer Referenzen darstellt, eine Schaffensphase vorangeht, in der mit sechs Kinderbüchern und etwa gleich viel Werken der allgemeinen Literatur durchgängig das Kindheitsthema vorangeführt wurde, beginnend mit dem autobiographischen Werk *Die Klosterschule*.

Schon ein Jahr nach der Klosterschule war erstmals *Die Amoralische Kinderklapper* (1969, im Residenz-Verlag 1985 ohne Hinweis auf die Erstausgabe) erschienen (steht also im Hintergrund der Sternwieser-Trilogie), in der sie – in einem uneingeschränkten Sittenbild des Kind-Seins, dessen Hintergründe und Abgründe des Bösen auslotend – auf Versatzstücke in der Kinder- und Jugendliteratur Bezug nimmt. In einer an Tatsachen sich orientierenden Inhaltsangabe bietet diese Ansammlung von Momentaufnahmen die Geschichte eines Kindermädchens, das mit der ihr anvertrauten Horde von Kindern und deren böartigem Verhalten nicht zurecht kommt. Peter Bichsel resümiert im Klappentext: „Barbara Frischmuths *Amoralische Kinderklapper* unterscheidet sich von allem, was bisher über Kinder geschrieben wurde. Es ist keine Übertreibung, wenn ich sage, dass es für mich überhaupt das erste literarische Buch über Kinder ist.“ (Der letzte Satz aus diesem Urteil Bichsels wurde in der späteren dtv-Ausgabe bezeichnender Weise wieder weggelassen.)

Die Namen der Kinder erinnern deutlich an Kiplings *Dschungelbücher* und an Heinrich Hoffmanns *Struwelpeter*, und auch manche weitere Passagen erscheinen geübten Kinderbuchlesern als kinderliterarische Anspielung, wie etwa das folgende Zitat mit seiner Pulswärmer-Sequenz als Anlehnung an eine sehr ähnliche Stelle in Else Urys *Nesthäkchen*, mit dem das Frischmuth'sche Kindermädchen auch den Namen Annemarie gemein hat. Im Vergleich der beiden folgenden Zitate wird deutlich, dass Frischmuths Kindermädchen Annemarie ein in die Jahre gekommenes Nesthäkchen darstellt, das erheblich an Pausbäckigkeit eingebüßt hat und mit seinen internalisierten Verhaltensnormen der modernen Kinderschar ziemlich hilflos ausgeliefert ist:

Weißt du, was dann ist, wenn die Welt untergeht? fragt Leo die Großmutter, die sich Pulswärmer strickt und dazu schwarzen Kaffee trinkt.

Woher soll ich das wissen? Wenn sie untergeht, geht sie unter, was soll dann noch sein, sagt die Großmutter, ohne Leo über den Nickelrand ihrer Brille hinweg anzusehen. (Frischmuth 1989, 89)

Ein alter Frauenkopf mit silbernem Scheitel und ein goldblonder Kinderkopf neigten sich über graue Strickarbeit. [...] Immer langsamer bewegten sich die braungebrannten kleinen Hände, und schließlich schleuderte Annemarie den kaum begonnenen Pulswärmer mit jähem Entschluß auf den Steinboden. [...] „Liebstes, einziges Großmütchen, was sollen denn bloß unsere Soldaten bei dieser dollen Bärenhitze mit den dicken Pulswärmern? [...]“ (Ury o.J., 5)

Im fortgesetzten Vergleich der beiden Textstellen, in denen beide Male noch öfters von Pulswärmern die Rede ist, wird die Ähnlichkeit immer deutlicher; der Großmutter-Enkel-Dialog hat eine weltbedrohliche Situation zum Gegenstand, bei Ury die deutschen Soldaten in Russland, also den Ersten Weltkrieg, bei Frischmuth schlicht die Vision eines Weltuntergangs, die von den Utopien einer besseren Welt abgelöst wird. Schließlich ist da wieder das Mädchen Annemarie, quasi das gealterte Nesthäkchen, das sich bei Ury in noch ernstgemeinte Wortkaskaden verliert, wie sie bei Frischmuth ständig aufs Korn genommen werden.

Diese andere Art von Literarisierung der Kindheit, wie sie Frischmuth in ihrer literarischen Methode der Kinderbuch-Tarnung vorführt, wäre somit als Antikinderroman (Seibert 2008, 51-58) zu verstehen und ist in der Einsicht begründet, dass die Gefahren der Welt, die auf das Kind herniedergeredet werden und vor denen das Kind bewahrt werden soll, in diesem Herniederreden sich selbst parodieren, wobei ihre Funktionalisierung als Erziehungsmittel erkennbar wird. Zum eigentlich Gefährlichen der Welt wird derart ihr infantiler Anschein. In einer zunehmend infantilisierten Gesellschaft, in der die eigentlichen Gefahren der Welt den Kindern, aber auch den Erwachsenen nicht mehr einsichtig sind, wird das Herniederreden als leere und sinnlose Funktion enthüllt. Kindheit wird damit aber gleichzeitig als funktionalisierte Fiktion der Erwachsenenwelt und deren Vorstellungen von Erziehung manifestiert, die sich herkömmlich als familiäres Geschehen ereignet, und dechiffriert damit Familie als eine Enklave eben nicht der Kinder-, sondern der Kindheitsbewahrung. Der eigentliche Gegenstand, das Objekt des Bewahrens, ist dabei nicht mehr das Kind an sich, sondern seine verdinglichte Infantilität, womit eben das, wovor das Kind bewahrt werden soll, zu seiner ständigen Belastung wird. Der Antikinderroman zeigt sich damit einem Diskurs zuschreibbar, der auf die Gegensätzlichkeit von aufklärerischem und romantischem Kindheitsbild zurückgeht, wobei zu überlegen wäre, ob nicht eben im modernen Antikinderroman das bei den Klassikern konstatierte postromantische Kindheitsbild seine Fortsetzung findet, die sich sowohl vom aufklärerischen als auch vom romantischen Kindheitsbild kritisch distanziert.

Es erscheint evident, dass sich Frischmuth mit dem Antikinderroman *Amoralischen Kinderklapper*, zumindest im Titel an das große Vorbild des Johann Karl August Musäus (1735-1787) angelehnt, eigentlich mit geradezu wissenschaftlicher Akribie eine Positionierung als Kinderbuch-Autorin erarbeitet hat, bevor sie mit *Ida und Ob* (1972, in 4. Aufl. 1988 *Ida, die Pferde und Ob*) dann ihre (Zweit-) Karriere in dieser Eigenschaft begonnen hat. Was bislang noch nicht gesehen wurde, ist die geradezu frappierende Ähnlichkeit mit dem ersten Band der im Zeitraum von vier Jahren erscheinenden Demeter-Trilogie (1986-1990), wobei inmitten dieser vier Jahre die 4. Auflage ihres ersten Kinderbuches mit dem Zusatz „die Pferde“ im Titel erschien. Im Kinderbuch wird noch vor der ersten Kulminationsebene der Sternwieser-Trilogie der Beginn der zweiten Kulminationsebene, der Demeter-Trilogie, vorweggenommen; das Kinderbuch ist das Experimentierstadium des zwölf Jahre später ausgearbeiteten mythologischen Entwurfs oder: der Entwurf ist der Rückgriff auf das Kinderbuch, das auf diese Weise poetologisches Gewicht erlangt.

Allein der Zusatz „die Pferde“ im Titel zu *Ida und Ob* hat einen tiefen, im Mythologischen gelagerten Hintergrund, der dann erst in dem vor der vierten Auflage erschienenen ersten Band der Demeter-Trilogie, *Herrin der Tiere. Erzählung* (1986) erkennbar wird, gefolgt von *Über die Verhältnisse. Roman* (1987) und *Einander Kind. Roman* (1990). Die zentrale Hintergrundfigur Demeter hat sich im archaischen griechischen Mythos in eine Stute verwandelt, um dem begehrliehen Poseidon zu entkommen, der ihr jedoch ihre Flucht vereitelt, indem er sich selbst

in einen Hengst verwandelt und sie dann in dieser Form vergewaltigt. Diese Version ist dem Kinderbuch nicht zu entnehmen, sehr wohl aber dem Beginn der ihm folgenden Demeter-Trilogie mit gleichem Ort der Handlung, einem Gestüt, in dem die Protagonistin in untergeordneter Arbeit und den Pferden hingegen ihre Identitätssuche aufnimmt. In der Kinderbuch-Version als Variante der verpönten Gattung der Pferdebücher getarnt, in der Version von *Herrin der Tiere* der Beginn einer zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Österreich und seiner skurrilen Identitätssuche.

Der Titel *Einander Kind* erweist sich als eine genealogische Offenbarung. Kindschaft ist der Ausweg aus der Dialektik von Herr und Knecht – der Kindschaft unausgesprochen immer eingeschrieben war. „Einander Kind“ als genealogische Abbeviatur hat nicht nur die Bedeutung, dass einer zum Kind des anderen wird, Mutter zur Tochter ihrer Tochter, Tochter zur Mutter ihrer Mutter, sondern dass beide ihr Auch-Kindsein im Verhältnis zueinander entdecken, das Füreinander-Kind-Sein. Damit wird auf literarischem Wege etwas entdeckt oder auch wiederentdeckt, was in der Psychologie bereits vorgedacht wurde und erstaunlicher Weise in der Kinderbuchtheorie bisher kaum Eingang gefunden hat, der transaktionsanalytische Ansatz.²

Während aber mit dieser psychoanalytischen Methode die Psychoanalyse Freuds einerseits ins Alltagsverständnis gehoben, damit andererseits aber in durchaus rationaler Weise säkularisiert wird, wurzelt Frischmuths adäquates Interesse einer Ausdeutung von Genealogie in mythologischen Studien, wie sie etwa von Gisela Roethke dokumentiert werden. (Roethke 2001) Kern dieser Studien ist die Konzentration darauf, dass der Demeter- und Persephone-Mythos spezifische Grenzüberschreitungen darstellt: Die göttliche Tochter wird der göttlichen Mutter von ihrem göttlichen Onkel Hades in die Unterwelt entführt und von ihm verführt. Demeter wehrt sich, nimmt Rache, indem sie die Ernte der Menschen verdorren lässt, so dass die Menschen den Göttern keine Opfer mehr bringen können. Sie bringt den Menschen das Wissen um den Ackerbau und erpresst ihren Götter-Bruder Zeus zu einer Kompromiss-Lösung, um die Entführung Persephones wenigstens teilweise wieder rückgängig zu machen. Schließlich entwickelt sich Persephone zur Herrscherin der Unterwelt. (Roethke 2001, 84) Weiterhin wird von Roethke dargelegt, dass Frischmuths Befassung mit diesem Mythos eigentlich eine Aufarbeitung ihrer Lektüre von Hermann Brochs Roman *Die Verzauberung* ist, mit dem sie nicht einverstanden war. Aus dieser detailreich referierten Genese ragt eine Aussage Frischmuths hervor, die für die hier versuchte Gesamtansicht von eminenter Bedeutung ist: „Mythos war für mich als ‚Ahnenforschung‘ interessant, vor allem für eine weibliche Galerie. [...] Dass man sagt: na ja, also gut, wenn wir schon keine Geschichte in dem Sinn haben, dann haben wir vielleicht doch eine mythische Geschichte.“ (Roethke 2001, 91)

Diese Aussage ist nicht zuletzt auch im kinderliterarischen Horizont deswegen so aufschlussreich, weil sie auch auf den Umstand repliziert, dass „wir“ sehr wohl eine Geschichte haben, die Kriegs- und Nachkriegsgeschichte, die nicht nur auf

der Gesellschaft, sondern auf den Familien lastet und in der für Österreich so eigenen Opfer-Täter-Verdrehung total verdrängt wurde, nicht zuletzt in der „Theorie des guten Jugendbuches“ dieser Zeit der 1950er und -60er Jahre, der Zeit vor dem Paradigmenwechsel. Mythos als (Ersatz für) Ahnenforschung oder auch Ahnenforschung als Ersatz für unmittelbare Familienforschung offenbart sich derart als übergeordnete Genealogie; die Überlagerung von Familien- und Gesellschaftsmotivik ist der neue Ansatz für genealogische Motivgestaltung in der Kindheitsdarstellung.

Die ganze Breite der Mythenstudien Frischmuths von Robert Graves bis Karl Heinz Bohrer über Karl Kerényi, Hans Peter Dürr, Mircea Eliade u.a.m. mündet bei ihr in eine ganz besondere Form des Paradigmenwechsels in der Kindheitsauffassung, deren Besonderheit nicht zuletzt darin liegt, dass sie sich gleichermaßen in der Kinderliteratur und der allgemeinen Literatur widerspiegelt.

Nach dem Abschluss der Sternwieser-Trilogie folgt – gleichsam als Zwischenspiel – ebenfalls ein motivverwandtes Kinderbuch: *Die Ferienfamilie* (1981). Das Ferienhaus, das Nora gemietet hat, um dort mit ihrem Sohn Pu den Sommer zu verbringen, hat mehr Platz, als die beiden brauchen. Platz genug auch für Fenek, den älteren Sohn von Noras ehemaligem Mann, und Laja, die Tochter ihrer Schwester, deren Eltern für die Ferien andere Pläne haben. – Es bestätigt sich die These aus dem dritten Teil der Sternwieser-Trilogie von der neuen Moral im Zusammenleben mit den Kindern nunmehr im Kinderbuch in heiterer und scheinbar unbelasteter Weise.

Nach dem Abschluss der Demeter-Trilogie erscheint 1993 *Machtnix oder Der Lauf, den die Welt nahm*. Mit dem Untertitel *Eine Bildergeschichte*. Den Inhalt könnte man wie folgt knapp zusammen fassen: Der auf 21 Kapitel aufgeteilte Roman³ beginnt mit einem markanten Einleitungssatz: „Der Krieg war zu Kräften gekommen und mischte sich andauernd ein.“ (Frischmuth 1993, 7) Protagonistin ist die Titelfigur, ein Mädchen, von dessen Herkunft zunächst nur zu erfahren ist, dass sie aus einem Lager kommt; auch später wird ihre Biographie nicht wesentlich ausgeweitet. Sie trifft zunächst auf die so genannte zweifaltige Kröte, von der von Anfang an erkennbar ist, dass sie sich in einem mythologischen Selbstverständnis als Weltenschöpferin empfindet, wobei das schmückende Beiwort „zweifaltig“ auf ihre Doppelgeschlechtlichkeit verweist. Auf ihrem gemeinsamen Weg, auf dem sie die Zerstörung der Welt wahrnehmen, begegnen den beiden in der Folge ein blindes Huhn, eine ohnmächtige Maus und eine Bombe, die nicht zur Zündung gelangte, namens Klein-Gottfried. Auf diese „Fünferbande“ (Frischmuth 1993, 154) angewachsen sucht die Gruppe einerseits dem Krieg zu entkommen, andererseits wird mehrfach die Botschaft „Stoppt die Zentrale!“ an sie herangebracht. Bald erkennen sie, dass es unterirdisch eine Art Laboratorium gibt, von dem aus die Menschen manipuliert werden, und es gelingt ihnen, mit Hilfe der Ratten diese Zentrale tatsächlich auszuschalten, indem sie ein Kind, das als Versuchsobjekt diente, aus dem Labor befreien und an Stelle von Klein-Gottfried zu sich nehmen, mit dem die Zentrale zerstört wird.

Wie so oft ist gerade bei diesem Roman eine Inhaltsangabe nicht nur dürftig, sondern geradezu nichtssagend gegenüber der Fülle von Motiven, auch scheinbar blinden Motiven, Intertextualitäten – von der Bibel über eine Vielzahl von klassischen Kinderbüchern bis zum eigenen Werk, besonders den beiden Trilogien, Sentenzen, Sprachspielen und mythologischen Andeutungen. Irgendwo sitzt im Vorgarten eines Vorstadthauses ein Großvater und löst Kreuzworträtsel (der liebe Gott – als männliches Zerrbild zur aktiven weiblichen Gottheit in Krötengestalt) und im letzten Satz ist vom Mann im Mond die Rede, der der vermisste Vater der Protagonistin sein könnte (Bartens 2001, 139), also Roman der Vatersuche, eine weibliche Telemachiade.

Daniela Bartens bietet ein ganzes Kaleidoskop von Interpretationsansätzen, spricht von Entwicklungsroman, von Carrolls *Alice im Wunderland*, von Horkeimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung*, von Oswald Wieners *verbesserung von mitteleuropa*, von der Gnosis und natürlich auch von der Bibel und *Machtnix'* Biss in den Apfel als Anspielung auf den Baum der Erkenntnis – verstärkt durch die satanische Schlange mit dem S-Fehler. Sehr erkenntnisfördernd klärt sie auch darüber auf, dass der Name *Machtnix* von dem späteren Nazidichter Hans Franck entlehnt sein könnte – einer gleichnamigen Märchenerzählung aus 1921. Gewiss ließe sich diese Fülle von Hinweisen noch vermehren: Der Roman könnte auch in die Tradition des Tierbuches gestellt werden, Ratten sind die Retter, und gleichsam zur Bestätigung ist auf das vier Jahre später erschienene sehr motivähnliche Kinderbuch *Donna und Dario* zu verweisen.

Ausgangspunkt und zentraler Gedanke in der Interpretation von Daniela Bartens ist der von Barbara Frischmuth in ihrer Poetik-Vorlesung entwickelte Gedanke von „Kindschaft statt Herrschaft“, den dann auch Gerhard Melzer aufgreift. Daran ließen sich einige weitere Überlegungen anschließen, die hier nur angedeutet werden sollen. Nicht zuletzt ist *Machtnix* auch als eine Fortschreibung von Ilse Aichingers *Die Größere Hoffnung* zu lesen. *Machtnix* ist schlicht ein Extrembeispiel postmoderner Gestaltung im Sinne des sehr willkürlichen Zitierens, zu dem sich Frischmuth in ihrer Poetikvorlesung auch explizit bekennt.

Werkimmanent erinnert der Gang in das Erdesinnere in *Machtnix* an die Sternwieser-Trilogie. Eine Folie aus der Märchen-Literatur könnte das Grimm-Märchen „Die drei Federn“ sein (KHM, Kinder- und Hausmärchen, 63). Es handelt vom verkannten jüngsten Sohn, der seine Königstochter als Kröte in der Erde verborgen findet. Auch andere Märchen bieten sich an, jedenfalls ist der Roman als Märchenparaphrase zu lesen. Das Ernst-Nehmen von Wörtern im Zusammenhang mit absurden Wirklichkeitsauffassungen und -deutungen erinnert oft an Eulenspiegel. Neben Intertextualitäten zu L. Carrolls *Alice* finden sich zahlreiche auch zum *Zauberer von Oz* von L. F. Baum.

Hätte Frischmuth nicht schon eine ganze Reihe von Kinderbüchern geschrieben, käme man vielleicht gar nicht auf die Idee, diesen Roman *Machtnix* auch als Kinderbuch zu interpretieren. So aber muss man *Machtnix* von Anfang an nicht nur auch als Kinderbuch lesen, sondern als eine fiktional getarnte Poetik, eine Poetik der Kinderliteratur.

Eine wieder andere Form der Kinderliteratur-Reflexion oder -Intertextualität folgt fünf Jahre später mit *Die Schrift des Freundes* (1998). In diesem Roman lässt sie ihre Protagonistin ihrer Kindheitslektüre gedenken, wobei sie nicht einmal Autorinnen und Autoren nennt, sondern mit Titelangaben wie *Rosa Riedl Schutzgespenst*, *Wo die wilden Kerle wohnen* oder *Die Omama im Apfelbaum* die literarische Imagologie ihrer Kindheit reflektiert (zu den Kinderbuchzitate s.a. Seibert 2008, 53).

Der heute schon wieder etwas inflationär gebrauchte Begriff einer All-Ages-Literatur bietet sich für eine Charakteristik der in Schwebelage befindlichen Kinderliteratur Frischmuths an, würde aber nur bedingt zutreffen, auch nicht cross-over. Frischmuths Werke sind etwas anderes, eine Art Organon, in dem Kindschaft als tertium comparationis von Herrschaft und Knechtschaft aus seiner peripheren Position ins Zentrum gerückt wird, Kindheitsliteratur im Sinne einer Herausforderung des erwachsenen Lesers, der mit seinem von Kindheit abgehobenen und Kindheit verdrängenden Verständnis von Gesellschaft wieder auf Kindheit zurück geworfen wird, indem er mit der Unruhe der Kindheit konfrontiert wird. Die in jeder Literatur aufzufindende Anagnorisis, das Wiedererkennen von etwas einst Bekanntem, im Besonderen der kritischen Instanz des kindlichen Blicks, wird bei Frischmuth fokussiert auf den kindlichen Blick, der die Anagnorisis des Mythos ermöglicht.

Frischmuths Literatur ist wie alles avantgardistische Schreiben immer auch ein Vorführen zeitdiagnostischer Kapazität und eines eben nicht bloß zeitgeistigen Appells, im besonderen Fall mit dem Blick auf Verlust von Kindheit, dem der Wiedergewinn von Kindheit als kritischer Instanz von Vernunft entgegen gestellt wird; insofern sind Frischmuths Texte bzw. ihre „Halbtotale“ (s.o.) wie ihr poetologischer Text insgesamt als metapoetologische Reflexionen zu lesen, in der insgesamt ein neues Bild von Genealogie erarbeitet wird.

Literatur

Primärliteratur (Texte von Barbara Frischmuth):

St.-Tr. = Sternwieser-Trilogie, D.-Tr. = Demeter-Trilogie

(1968) Die Klosterschule

(1969) Amoralische Kinderklapper

(1969) Der Pluderich

(1970) Philomena Mückenschnabel

(1970) Polsterer mit Illustrationen v. Robert Zeppel-Sperl

(1972) Die Prinzessin in der Zwiirnschnecke und andere Puppenspiele für Kinder mit Illustrationen v.

Ulrike Enders

(1972) Ida, die Pferde und Ob. (EA 1972)

(1975) Grizzly Dickbauch und Frau Nuffl mit Linolschnitten v. Axel Hertenstein

(1976 St.-Tr. I.) Die Mystifikationen der Sophie Silber

(1978 St.-Tr. II.) Amy oder Die Metamorphose

(1979 St.-Tr. III.) Kai und die Liebe zu den Modellen

(1981) Der liebe Augustin mit Illustrationen v. Inge Morath

(1981) Die Ferienfamilie

- (1982) Die Frau im Mond
- (1986 D.-Tr. I.) Herrin der Tiere
- (1987 D.-Tr. II.) Über die Verhältnisse
- (1989) Amoralische Kinderklapper
- (1990 D.-Tr. III.) Einander Kind
- (1990) Biberzahn und der Khan der Winde mit Illustrationen v. Angelika Kaufmann
- (1991) Sommersee
- (1991) Traum der Literatur – Literatur des Traumes. Münchner Poetik-Vorlesung
- (1993) Machtnix oder Der Lauf, den die Welt nahm
- (1997) Donna & Dario
- (1998) Die Schrift des Freundes

Sekundärliteratur:

- Bartens, Daniela / Spörk, Ingrid (Hgg.) (2001): Barbara Frischmuth. Salzburg – Wien – Frankfurt: Residenz Verlag.
- Bartens, Daniela (2001): Variationen der Wiederkehr. Zu Barbara Frischmuths „Machtnix oder Der Lauf, den die Welt nahm“. In: Bartens/Spörk, S. 133-173.
- Gürtler, Christa (2001): Feenträume. Zur Sternwieser-Trilogie. In: Bartens, S. 27-45.
- Melzer, Gerhard (2001): Die Flügel der Kinder. Herrschaft und Knechtschaft bei Barbara Frischmuth. In: Bartens/Spörk, S. 123-133.
- Roethke, Gisela (2001): Archaische Utopien und Geschichte. Zu Barbara Frischmuths Arbeit am Demeter- und Persephone-Mythos. In: Bartens/Spörk, S. 83-117.
- Seibert, Ernst (2008): Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas (= UTB 3073).
- Else Ury (o.J.): Nesthäkchen und der Weltkrieg. Eine Erzählung für Mädchen von 8-12 Jahren. Berlin: Meidlinger's Jugendschriften Verlag.

Anmerkungen

- 1 Überarbeitete Fassung eines Referates zur 23. Jahrestagung der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, „Kinder- und Jugendliteratur und/als Erwachsenenliteratur in Vergangenheit und Gegenwart“ 13.-15. Mai 2010 in Kronberg/Taunus unter dem Titel „Machtnix' oder: Das Ganze der Literatur ist mehr als die Summe ihrer Teile“.
- 2 Die Kindheitsauffassung der Transaktionsanalyse, eine kommunikationstheoretische Weiterentwicklung der Freud'schen Psychoanalyse, steht in extremem Gegensatz zu der der Theorie des „guten Jugendbuches“, in der Freud keinen Platz hat. Das eigentliche Tabu in der KJL vor dem Paradigmenwechsel ist das psychoanalytische Kindheitsbild – nicht nur in Österreich, aber dort hätte man es besonders vermuten können.
- 3 Bemerkenswert erscheint, dass die Formulierung der Kapitelüberschriften einerseits fallweise barock, andererseits auch kindgemäß anmuten: „WIE AUS MACHTNIX MACHTNIX WURDE UND WIE SIE DER ZWEIFALTIGEN KRÖTE BEGEGNETE“ (ebd., 7, = Kap. 1), „WIE DIE KRÖTE UNBEDINGT IN DIE VERSUCHSSTATION WOLLTE“ (ebd., 35, = Kap. 5).

Die Macht der Sprache und der Phantasie: Peter Turrinis Kinderbuch *Was macht man, wenn ... Ratschläge für den kleinen Mann*

GUNDA MAIRBÄURL

Der Dramatiker, Lyriker und Orator (Fliedl, 41) Turrini hat, nachdem er für seine Tochter, als sie ein Kind war, „ständig Kinderbücher geschrieben“ hat, „oral halt“ (Kleine Zeitung, 2010), 2009 sein erstes Kinderbuch im Annette Betz Verlag veröffentlicht. Auf die Fragen kleiner Männer ab fünf Jahren „Was macht man, wenn ...“ werden Ratschläge und Antworten gegeben. Schon ein Jahr nach Erscheinen des von Verena Ballhaus illustrierten Buches, 2010, wurde es mit dem Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis ausgezeichnet. Die ersten Rezensenten und Kritiker fanden dafür Vokabel wie „herrlich unkonventionell“ und „augenzwinkernd“, nannten das Buch einen „Lebensratgeber“ und attestierten Humor trotz der dargestellten Albträume und Ängste.

Das Buch gibt auf neun Fragen zu (nicht immer) alltäglichen Situationen aus dem Leben von (männlichen) Kindern auf einer bzw. zwei Doppelseiten Ratschläge:

„Was macht man, wenn...

- ... wenn man von einem Erwachsenen Blödmann geschimpft wird?
- ... wenn man von einem Walfisch verschluckt wird?
- ... wenn man einem Stärkeren begegnet?
- ... wenn die Nachbarstochter über den Zaun schaut und dich anlacht?
- ... wenn Soldaten auf dem Dach sitzen?
- ... wenn man nicht mehr mitspielen darf?
- ... wenn ein Löwe daherkommt?
- ... wenn man einen Schatz findet?
- ... wenn man wo eingeladen ist, und das Essen ist grauslich?“

Die Ratschläge sind Anweisungen zu richtigem Verhalten in teils realen, teils unerwarteten Situationen. Richtiges Verhalten meint aber nicht die Disziplinierung des eigenen Verhaltens, um sich den Konventionen einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe anzupassen, deren Normen einzuüben oder sich ihnen zu unterwerfen bzw. Äußeres oder Äußerlichkeiten zu pflegen. Der Horizont ist nicht – wie in der herkömmlichen Ratgeberliteratur – primär das spätere Leben als leistungsorientiertes, erfolgreiches Erwerbsleben. Die Ratschläge in Turrinis Kinderbuch dienen der Ich-Stärkung und zielen darauf ab, mögliche Verhaltensweisen zu entdecken und auszuprobieren und den „kleinen Männern“ Selbstvertrauen in Situationen außerhalb des geschützten Ortes der Familie (der aber niemals thematisiert wird) in der Begegnung mit Vertretern aller sozialen Gruppierungen und Altersgruppen zu geben. Es sind dies Situationen mit gleichaltrigen oder etwas älteren Kindern (beim Fußballspiel, mit einem verliebten Nach-

barsmädchen, mit einem Halbstarken), mit Erwachsenen (beim Einkauf oder mit sog. feinen Leuten bei einer Einladung, mit Soldaten im Fall eines Krieges), aber auch – und dies die besondere Herausforderung – mit Tieren (einem Walfisch und einem Löwen).

Jeder der einzelnen Abschnitte ist meist nach demselben drei- bzw. vierteiligen Schema aufgebaut: Nach der als Überschrift formulierten Frage eines (fiktiven) Knaben (1) wird die Ausgangslage dargestellt (2) – eine Kränkung, eine Bedrohung, ein ungewöhnlicher Vorfall –, gefolgt von einem Ratschlag (3) und in zwei Fällen von einer Anleitung zur Einübung des Erfolg versprechenden Verhaltens (4).



Die Ausgangssituationen

Die Analyse der Ausgangssituationen zeigt, dass die gestellten Fragen niemals Fragen nach Selbstrepräsentation wie in der traditionellen Ratgeberliteratur oder in Benimmbüchern sind, sondern Fragen, die auf die Bewährung innerhalb eines breiten Spektrums des Erfahrungshorizonts eines männlichen Kindes abzielen. In den Begegnungen mit den Kindern und den Erwachsenen sind es am häufigsten Fragen nach dem Umgang mit den eigenen Gefühlen – mit Kränkung, Beleidigung, (existentieller) Angst – und fremden Gefühlen – im Falle von verliebten Nachbarsmädchen.

Das Begegnungsszenarium mit Soldaten entspringt der medialen Erlebniswelt heutiger Kinder und Jugendlicher. Die ständige Präsenz von Kriegsbildern im Fernsehen lässt die nicht unberechtigte Angst aufkommen, dass das Kind auch selbst einmal unmittelbar Betroffener werden könnte, und damit die ebenfalls nicht unberechtigte Frage, wie man sich gegenüber vor der Tür des eigenen Hauses stehenden (bei Turrini: auf dem Dach landenden) Soldaten zu verhalten habe.

Was nun die Szenarien mit Walfisch und Löwe angeht, können diese als Bilder für Bedrohungen überraschender und ungeahnter Größe, d.h. Bedrohungen, die außerhalb der unmittelbaren kindlichen Erfahrungswelt liegen, gesehen werden.

Die Ratschläge

Die intuitive Reaktion in vielen der Situationen wäre, die Schauplätze der Bedrohungen und drohenden Niederlagen zu verlassen, oder die Flucht zur Mutter, um Trost bei ihr zu suchen. Aber **nicht** weg zu gehen, **nicht** weg zu rennen, **nicht**

zur Mutter zu laufen (nur einmal wird sie in diesem Zusammenhang – sie allein, nicht die Eltern – erwähnt), sich **nicht** zu kränken, **nicht** zu verstecken und **nicht** zu fürchten sind die jeweils ersten Aufforderungen des Ratgebenden nach der Darlegung jeder neu zu bewältigenden Situation. Die zu erlernende Grundhaltung ist „cool“ zu bleiben¹ und sich zu wehren. Die – um im Bild zu bleiben – Sieg versprechenden Waffen in diesem Selbstbehauptungskampf sind die kindliche Phantasie und vor allem die Sprache.

In fünf der neun „Ratschläge“ ist die Sprache das Mittel, mit dem es gelingen soll, die normalen Katastrophen, denen das Interesse Turrinis im Kinderbuch genauso wie in seinen Theaterstücken gilt, zu verhindern². Mithilfe gezielt eingesetzter sprachlicher und kommunikativer Strategien – ein einzelner Satz, ein Fußballkommentar, ein quasi-therapeutisches Gespräch, eine kleine Notlüge und eine erfundene Geschichte³ – werden Überraschungs- und Überraschungseffekte erzielt und Erwartungshaltungen der „Gegner“ zunichte gemacht. Turrini hat dieses Vertrauen in die Macht des Erzählens einigen seiner dramatischen Figuren eingeschrieben, etwa dem jungen Mädchen und dem alten Mann in der *Schlacht um Wien*, und nun auch im Kinderbuch verankert. Wie groß die Macht der Literatur sein kann, hat Lessing in der „Ringparabel“ gezeigt: „Nicht die Kinder bloß speist man / Mit Märchen ab“ (Lessing, V. 1898f). Turrini sieht sie in der Möglichkeit, Veränderungen herbeiführen zu können, um sich und sein Leben zu retten⁴, sich vor Peinlichkeiten zu bewahren und gleichzeitig auch der Wahrheit, versteckt hinter gesellschaftlichen Konventionen, ans Licht zu verhelfen.

Eine der Irritationsstrategien ist der Einsatz der Hochsprache anstatt des Dialekts, sodass die Situation dem Milieu enthoben und eine theatralische Wirklichkeit erzeugt wird. Diese Entscheidung für eine andere Sprachebene als die milieuadäquate und die beabsichtigte Wirkung hat Turrini auch in seinem Stück *Die Minderleister* angewandt. (Gespräch 1988) Da dieser Ratschlag an den Beginn des Buches gestellt wird, wird der Bedeutung der Sprache eine besondere Aufmerksamkeit verliehen. Die beigegebene Aufforderung, zuhause zu üben – „Es muss so klingen, als wärst du ein Schauspieler“ (Ratschläge, 2/3) – markiert einen Punkt des Reifungsprozesses, an dem Selbstbeobachtung und Kontrolle des Verhaltens und damit ein Ende naiven kindlichen Dahinplapperns eingefordert wird.

Der souveräne Umgang mit Sprache setzt Phantasiebegabtheit des kleinen Mannes voraus, wobei aber nicht fantastische Anderswelten herbeizitiert werden müssen, sondern die schnelle Verfügbarkeit über Fakten und deren phantasievolle Kombinationen, getarnt als Wissen, gegeben sein muss, d.h. ein helles Köpfchen erforderlich ist.

Die Welt des Kindes

Die Flucht in die Phantasie ermöglicht es Parallelen zu Turrinis autobiografischen Gedichten zu ziehen.

Ich saß
auf der Holzstiege
vor unserem alten Haus.

Hinter mir
die Werkstätte
meines Vaters.
Vor mir der Spielplatz
mit den Kindern.

Ich hatte die Wahl
zwischen dem Schweigen
meines Vaters
und dem Spott
der Kinder.

Ich entschloß mich
sitzenzubleiben
und zu phantasieren. (Turrini 1978)

Er lernt, „dass man sich etwas ausdenken müsse, um an der Welt teil zu haben.“ (Ich bin ein Gefangener meiner Biographie, 17) Die Geschichten der Mutter bieten Fluchtmöglichkeiten. Darin wird immer wieder „beruhigende Gerechtigkeit“ (ebd., 8) hergestellt, die es in der Wirklichkeit des Heimatdorfes nicht gibt.

Wenn der Nachbarbauer
das Blut einer gestochenen Sau rührte
bin ich davongelaufen.
Wenn das Kind des Nachbarbauern
einen Frosch mit einem Strohhalm aufblies
habe ich geweint.
Wenn ich in der Schule alles besser wußte
haben sie mich in der Pause geschlagen.
Wenn sie mich zwangen Kuhscheiße zu essen
sahen sie meine Tränen.

Alles an mir paßte
nicht zu ihnen. (Turrini 1988)

Turrinis Welt wird die Welt der Sprache⁵, die ihn gleichzeitig von seiner Umgebung entfremdet, ihn aber zum wortgewaltigen Dramatiker und Redner macht.

Der „kleine Mann“ im Kinderbuch, ein mit den Requisiten Laserpistole, Schweizermesser, *Rocky*-, *Star Wars*- und *Asterix*-DVD ausgestattetes medial und spielzeugtechnisch modernes Kind, steht in einem realistischen kindlichen Umfeld mit gleichaltrigen und älteren Knaben, Mädchen und Erwachsenen, als Einzelpersonen oder in Gruppen. Die Knaben mit sprechenden bzw. Milieu determinierten Namen sind der Typologie (nicht nur) österreichischer Ungustln entnommen, die in jeder (Dorf-)Population zu finden sind: der Stürzler-Edi, ein Halbstarker, der

„alles umstürzt und niederhaut, was sich ihm in den Weg stellt“ (6/7), der immer hänselnde Hans (20/21), das stets nagelneu gekleidete Muttersöhnchen mit dem französischen Namen René (14/15). Die Mädchen bleiben sowohl als Einzelpersonen als auch in der Gruppe namenlos. Von ihnen gehen nicht direkt Bedrohungen aus, vor ihnen müssen bloß drohende Blamagen bzw. Peinlichkeiten abgewendet werden. Die einzig positive männliche Kinderfigur ist ein neuer Mitschüler aus feinem Haus, der, namenlos, als „stiller Freund“ titulierte wird.

Den Erwachsenen gilt an keiner Stelle die Sympathie des ratgebenden Erzählers. Schon am Beginn der ersten Geschichte werden sie als „Ehrenbeleidiger“ der wehrlosen Kinder eingeführt. Ihr Sprechen ist heimtückisch den Erwachsenen und beleidigend den Kindern gegenüber, phrasenhaft, oft sinnlos und nur scheinbar vernünftig. Es ist „Gequassel“, hinter dem sie sich in Notfällen (wenn etwa der Löwe den Fleischerladen betritt) verbergen. Der kleine Mann, und mit ihm der intendierte Leser, der die Ratschläge befolgt, ist den Erwachsenen immer überlegen.

Zu möglichen „Karambolagen“ der Kindheit (Turrini) gehört auch das Zusammentreffen mit nicht-menschlichen Lebewesen. Herausgehoben sei die Geschichte über das Verschlucktwerden von einem Walfisch. Der hier aufgenommene „Verschlingungsmythos“ aus der biblischen Geschichte von Jona und dem Wal ist ein wiederkehrendes Motiv im Märchen (*Rotkäppchen*) und in der Kinderliteratur (*Pinocchio*). Die christliche Deutung der Symbolik von Sterben, Tod und Wiedergeburt kann in einer kinderliterarischen Entsprechung als Neubeginn gesehen werden – in diesem Fall als Überwindung von existentieller Angst aus eigener Kraft, nicht mit Hilfe eines höheren Wesens. Nicht jedem wird ein so „seltene[r], aber doch mögliche[r] Fall passieren [...]“ (4/5), aber in Erwägung zu ziehen ist das Außergewöhnliche immer; das Trainieren einer (recht einfach klingenden) Überlebensstrategie wird daher empfohlen.

Das Kindheitsbild

Die Ratschläge sind ein verspätetes Anschreiben gegen die Verzweiflungen und Kränkungen des Kindes Turrini, von denen er immer wieder erzählt, auch anlässlich des Erscheinens des Kinderbuches. Er selbst nennt sich einen „Gefangene[n] [s]einer Biografie“ und schreibt in einem Brief aus dem Jahr 2000 „[...] die Verletzungen unserer Kindheit sind unauslöschbar, die Pflaster der späteren Jahre verkleben nur die Narben.“ (Ich bin ein Gefangener meiner Biographie, 46) Die Kraft zum Widerstand, die er als Kind in der Literatur, im Lesen, in der Fiktion, in der Phantasie allein hat finden müssen, gibt er als Ratschläge an die Enkelgeneration weiter. Der „kleine Mann“ ist den Anfechtungen des Lebens, die nicht immer klein sind, sondern groß wie Löwen werden können, ausgesetzt. Dazu verrät ihm der Ratgebende, Turrini, keineswegs nur kleine Tricks, um Mut zu machen oder auf sich selbst zu vertrauen und für sich selbst zu sprechen. Turrini traut ihm dabei Großes zu: die Unterdrückung spontaner Reaktionen, die ja nicht bloß kindlich, sondern menschlich sind, Überlegtheit in jeder Situation, die auch zur

Überlegenheit über Erwachsene wird, Vorausblick auf Kommendes und damit die Übernahme von Verantwortung für sich selbst.

Die Ratschläge zielen nicht darauf ab, angepasste Bürger zu erziehen; einem männlichen Rollenbild verpflichtet, wird den Jungen auch zugestanden, einmal zuzuhauen, was harmloser als zuschlagen ist, oder eine kleine Goldmünze aus einem gefundenen Schatz „abzuzwacken“ (20/21). Sie zielen darauf ab, der Außenseiterrolle und der damit verbundenen Einsamkeit zu entgehen und letztlich einen Freund, einen Beschützer und die Achtung der Erwachsenen zu gewinnen oder zu „überleben“.

Moralische Belehrung ist Turrini fern, dennoch wird dem fragenden Kind sowohl implizit als auch explizit etwas von der gesellschaftspolitischen Haltung Turrinis mitgegeben, nämlich, dem sozial Schwächeren Hilfe anzubieten (erst nachdem sich das Kräfteverhältnis zugunsten des Ratsuchenden verkehrt hat) und über den richtigen Umgang mit fremdem Gut Bescheid zu wissen. Bis heute, so Turrini, habe er „das Gefühl, [er müsse] alle Jüngeren, Schwächeren, Ärmern, Dünneren auf [s]eine Schultern laden und über den reißenden Bach tragen“. (Interview in Die Presse) Diese Verpflichtung des Menschen nicht nur als ein privates, sondern auch als ein gesellschaftliches Wesen durchzieht Turrinis dramatisches Schaffen und findet auch Eingang in sein Kinderbuch. Damit sieht er sich in der Rolle des Hl. Christophorus, der die ganze Last der Welt auf seinen Schultern trägt, andererseits steht er in zwei der neun Ratschläge auch in der Tradition der seit dem Mittelalter nachweisbaren und in der Aufklärung boomenden elterlichen und freundschaftlichen Räte an Töchter und Söhne, etwa Johann Heinrich Campes *Theophron oder Der erfahrene Ratgeber für die unerfahrene Jugend* (Hamburg, 1783) und *Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron, der erwachsenern weiblichen Jugend gewidmet* (1789), die auf den Eintritt in die Welt vorbereiten bzw. zu einem wohlthätigen, sozialen Wesen – einem wesentlichen Bestandteil des bürgerlichen Tugendkatalogs – erziehen sollen.

Peter Turrinis Ratschläge sind aber vor allem in die vielen Mut gebenden Texte für Kinder und Jugendliche einzureihen; ich weise hier nur auf einige Gedichte, angefangen bei Goethes „Prometheus“ bis zu Robert Gernhardts „Gebet“ und Friederike Mayröckers Gedicht „Naturschatz“.

Zur Erzähltechnik

Turrini verwehrt sich der Einvernahme seiner Werke zu pädagogischen Zwecken: „Mein Gegenstand ist die Kunst, nicht die Pädagogik“ (Ich bin ein Gefangener meiner Biographie, 44).

Die Schrecknisse der männlichen Kindheit erlangen in der Analyse ein beinahe unerträgliches Ausmaß, das der Lektüre des Buches zum Glück fehlt. Der Grund dafür ist, dass nicht trockene Lehren als schnelle Heilmittel angeboten, sondern die Ratschläge in erzählender Form gegeben werden. Turrinis Ratschläge sind „humorvolle Erzählungen von Schrecken“, denn er hat das „Gefühl, wenn es am schlimmsten ist, ist es gleichzeitig auch zum Lachen.“ (Presse-Interview). Zwar ist

gattungsbedingt eine auktoriale ratgebende Instanz notwendig, aber sie erinnert sich an die eigenen kindlichen Nöte und Kränkungen. Sie weiß, was einem Jungen in welcher Situation zuzumuten ist, und gibt daher den Fragenden die notwendige Sicherheit für die Einübung in Nicht-Selbstverständliches (vgl. Löffler 2008, 83), also die Erprobung eines Experiments. Die ratgebende Figur macht von Beginn an klar, auf welcher Seite sie steht: in ironischer Distanz zu den namentlich genannten Kinder- und den Erwachsenenfiguren. Damit signalisiert sie Nähe zum „kleinen Mann“, den sie auch mit „du“ oder „lieber Freund“ in dessen ihm vertrauter Sprache auf Augenhöhe anspricht. Nur einmal muss ein Fremdwort – kurz und knapp – erklärt werden.

Die Komik der einzelnen Ratschlag-Geschichten liegt vor allem in den phantasievoll komponierten Situationen, mit denen Jungen konfrontiert werden und die eine kindliche Lesart ermöglichen, die den Katastrophen die Schärfe nimmt. Turrini selbst nennt in einem Interview sein Kinderbuch die Parodie eines Ratgebers. (ORF 2010) Als Autor dieses Kinder-Ratgebers unterscheidet er sich von den Autorentypen traditioneller Ratgeberliteratur. Im 18. Jahrhundert waren es Pädagogen und Schulmänner, im 19. und 20. Jahrhundert Angehöriger der höheren Klassen oder Eliten. Mit Turrini – am Land in bäuerlicher Umgebung aufgewachsen, „Heimtdichter“⁶, „Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger“⁷ – nimmt sich ein neuer Typus der Gattung an. Er schreibt als Anwalt der männlichen Kinder und als Empathie einfordernder Mahner der Erwachsenen.

Der ratgebende Erzähler wird durch die Illustrationen von Verena Ballhaus⁸ unterstützt. Die phantasievolle Komposition der ganzseitigen Bilder oder die auf den Seiten locker verteilten Einzelbilder von Requisiten aus Realität, Ängsten und Träumen negieren die „erwachsenen“ Gesetze von Größenverhältnissen und Raum und stehen somit auf der Seite des einfühlsamen Erzählers und nicht auf derjenigen der mit scheinlogischer, kindferner (Un-)Vernunft operierenden Erwachsenen des Kinderbuches.

Der erwachsene Leser wird Vergnügen an der Lektüre haben, es soll ihm durch das breite Spektrum der Fragen aber auch die Vielzahl der Nöte, Sorgen und Ängste eines Jungen bewusst gemacht werden. Zu deren Bewältigung bräuchte es eigentlich auch seine Hilfe und nicht nur die Hilfe einer außenstehenden Instanz. Dieser implizite gesellschaftskritische Ansatz macht das Buch zu einem doppelsinnigen Kinderbuch oder vielleicht auch zu einem beabsichtigt mehrfach-adressierten und stellt es in die Reihe der All-Ages-Literatur, die die Gattungsgrenzen zwischen Kinderliteratur und allgemeiner Literatur auflöst: „Es ist doch gerade das Wesen der Literatur, von Dingen zu handeln, die **alle** [Hervorhebung GM] etwas angehen.“ (Ich bin ein Gefangener meiner Biographie, 42).

Turrini wurde 2011 mit dem Nestroy-Preis für sein Lebenswerk ausgezeichnet, in dem er leidenschaftlich „für Minderheiten, Außenseiter, fürs Andersein“ (ebd., 44) eintritt und in dem er den Traum einer menschlichen Gesellschaft verfolgt. Das Kinderbuch gehört dazu.

Literatur

Primärliteratur:

- Turrini, Peter (2009): *Was macht man, wenn ... Ratschläge für den kleinen Mann*. Wien, München: Annette Betz im Verlag Carl Ueberreuter.
- Turrini, Peter (1988): „Wenn der Nachbarbauer“. In: Programmheft Akademietheater 1987/88 zu Peter Turrini: *Die Minderleister*, S. 177 (Erstveröffentlichung)
- Turrini, Peter (1978): „Ich saß auf der Holzstiege“. In: Programmheft Akademietheater 1987/88 zu Peter Turrini: *Die Minderleister*, S. 167.

Sekundärliteratur:

- Amann, Klaus (Hg. (2007): Peter Turrini, Schriftsteller. Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger. Mit einer Rede Peter Turrinis. St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag.
- Ein Preis und dann? In: *Buchkultur*. http://www.buchkultur.net/pages/aktuell_content.php?ID=229/aktuell_content.php?ID=229 (17.1.2012)
- Fliedl, Konstanze (2007): Turrini „orator“. In: Amann 2007, S. 41-54.
- Gespräch Peter Turrini und Uwe Jens Jensen vom 15.4.1988. In: Programmheft Akademietheater 1987/88 zu Peter Turrini: *Die Minderleister*, S. 154
- Löffler, Klara (2008): Der kleine Elmayer. Zur Einübung von Selbstverständlichkeiten. In: Blumesberger, Susanne / Seibert, Ernst (Hgg.): *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Wien: praesens, S. 83-92 (= *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich*, Band 11)
- ORF Steiermark (2010): Kinderbuchpreis für Peter Turrini. <http://stmv1.orf.at/stories/440661> (17.1.2012)
- Pellatz, Susanne (1999): *Körperbilder in Mädchenratgebern. Pubertätslektüre zur Zeit der Formierung bürgerlicher Kultur*. Weinheim und München: Juventa.
- Turrini, Peter (2009): Die Kindheit eine einzige Karambolage. Interview in *Die Presse* vom 23.1.2009. http://diepresse.com/home/kultur/literatur/446559/Peter-Turrini_Die-Kindheit-eine-einzige-Karambolage (17.1.2012)
- Turrini, Peter (2010): Die Sprache rettete mich von Kind an. Interview mit Friedo Hütter. In: *Kleine Zeitung* vom 29.4.2010.
- Turrini, Peter (2010): Ich bin ein Gefangener meiner Biografie. In: Turrini, Peter: *Wie verdächtig ist der Mensch*. Wortmeldungen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Silke Hassler. Frankfurt/Main: suhrkamp, S. 5-53.
- Verena Ballhaus. Wikipedia. http://de.wikipedia.org/wiki/Verena_Ballhaus (16.3.2012)

Anmerkungen

- | | |
|---|---|
| 1 Die Episode mit der Nachbarstochter beginnt mit dem Satz „Bleib cool!“, der noch drei Mal wiederholt wird (<i>Ratschläge</i> , 10/11) | mögliche Schlägerei verhindert und die gezielte Fassade Neureicher zum Einsturz gebracht. |
| 2 „Was mich interessiert, ist der Alltag der Unterdrückung, die normale Katastrophe“, sagt Turrini anlässlich der Auf-führung seines Stücks <i>Kindsmord</i> 1973. (Programmheft 1988, 181) | 4 Der alte Mann in <i>Die Schlacht um Wien</i> , ein Jude, erzählt, wie er durch das Erzählen von Witzen der Deportation entgangen ist; hier also eine dreifache Wirkmächtigkeit der Literatur: Im Drama erzählt eine Figur vom Erzählen. |
| 3 Auf diese Weise wird Erwachsenen Respekt vor Kindern abverlangt, eine drohende Katastrophe abgewendet, Anerkennung am Fußballplatz erlangt, eine | 5 Zur Lesebiografie Peter Turrinis siehe „Ich bin ein Gefangener meiner Biografie“ in <i>Wie verdächtig ist der Mensch</i> S. 7-16. Erwähnt seien – aus kinderliteraturwis- |

- senschaftlichem Interesse – nur sein erstes Buch, das Erstlesebuch *Wir lernen lesen* (mit den Illustrationen Ernst Kutzers), von dem er später feststellen musste, dass es auch das Lesebuch der Nazizeit mit nur leicht veränderten Illustrationen, die Kleidung der Kinder betreffend, war, und die „Schundhefte“ *Sigurd*, *Akim* und *Peterle*.
- 6 So seine Berufsbezeichnung im Pass.
- 7 „Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger“ ist Titel eines Buches, herausgegeben von Klaus Amann 2007.
- 8 Verena Ballhaus studierte Malerei, Grafik und Kunsterziehung an der Akademie der bildenden Künste München, arbeitete als Bühnenbildnerin und begann 1985 mit der Illustration von Bilder-, Kinder- und Schulbüchern, darunter auch Kinderbüchern ihres Schwagers Paul Maar. Sie wurde mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis und 2004 mit dem Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur in der Sparte Illustration.

Er kann's auch mit Gans. Zum All-Ages-Bilderbuch *Die Gans im Gegenteil* von Wolf Haas und Teresa Präauer

ARNO RUSSEGGER

Wenn man das Bilderbuch zum ersten Mal in die Hand nimmt, vermittelt es bereits den Eindruck, der sich bei weiterer Lektüre bestätigen wird: Denn nichts daran ist so, wie es zunächst den Anschein hat. Das Gegenteilige, das im Titel so nachdrücklich herausgestellt wird, ist in diesem Fall zum Programm erhoben und setzt ein facettenreiches Hin und Her zwischen Text und Illustration, zwischen begrifflichem und kreativem Wortgebrauch, zwischen Realitätssinn und Fantasie in Gang. Was also zunächst wie eines jener typischen Erstlesebücher wirken könnte, die aus dickem Karton gefertigt sind, um kleinen Kindern beim Spielen und Entdecken der Welt dienlich zu sein, entpuppt sich beim Weiterblättern als überaus kunstvoll ausgefertigte, feinsinnig aufs Detail bedachte Variante einer Tiergeschichte, die man längst zu kennen glaubt, diesmal aber einen überraschenden, überaus witzigen Verlauf nimmt.

Als die beiden Hauptfiguren werden ein Fuchs und eine Gans vorgestellt, wobei es dem Erzähler darauf ankommt, die beiden Tiere zu individualisieren (vgl. „Dieser Fuchs lief zu schnell.“ bzw. „Diese Gans ist sehr böse.“), anstatt sie, wie etwa in der klassischen Fabel, auf bestimmte Eigenschaften hin zu typisieren. Damit ist eine Basis geschaffen, auf der in der Folge einer Psychologisierung bzw. Anthropomorphisierung der beiden Tiere viel Raum gegeben werden kann. Auf der Bildebene entspricht dieser Konzeption eine fast ausschließliche Konzentration der Künstlerin Teresa Präauer auf (Doppel-)Porträts, die Fuchs und Gans in mannigfachen Gemütslagen, mimischen Situationen oder Phasen ihrer Interaktion zeigen.

Nebenfiguren kommen praktisch nicht vor; erwähnt werden zwar noch andere Füchse wie der „Chef der Bande“ oder gegen Ende, ohne nähere Spezifizierung, „das nächste Tier“, welches in Not geraten ist und Hilfe von der Gans benötigt. Für den Fortgang der Handlung sind sie alle aber unerheblich, sie gewinnen keine Konturen und werden dementsprechend auch nie ins Bild gesetzt. Damit wird ein bewährtes dramaturgisches Grundmuster zur Anwendung gebracht, das ohne jegliche Ablenkung die Aufmerksamkeit auf einen einzigen Konflikt legt, der sich nachvollziehbar, Schritt für Schritt, entwickelt und auch für Kinder verständlich und überschaubar bleibt.



Der Fuchs hat ein Problem, weil sein schönes Fell nach einem zu schnellen Lauf völlig durcheinander geraten ist. Nun sieht er so zerzaust aus wie ein riesiger roter Wattebausch und befürchtet, sich überall lächerlich zu machen. Da hört die Gans von der peinlichen Angelegenheit und eilt zu Hilfe: „Ich kann’s! Ich bin die Gans! Ich mach es wieder heil. Ich bin die Gans im Gegenteil!“ Und tatsächlich, nachdem ihr erster Vorschlag, sozusagen im Rückwärtsgang zu rennen und dadurch das Fell zu glätten zu versuchen, nicht von Erfolg gekrönt ist, überlistet die Gans den Fuchs und stößt ihn in einen Teich. Der Fuchs ist zwar kein guter Schwimmer, doch immerhin rettet er sich ans Ufer und stellt schließlich fest, dass sein Fell nach dem Bad wieder in die richtige Form geraten ist. Die Gans weiß, dass sie mit einer Anerkennung ihrer Leistung nicht rechnen darf, und bringt sich lieber auf dem „nächsten Ast“ in Sicherheit, bis sie ein neuerlicher Notruf erreicht und sie frohgemut „zum Rettungseinsatz flattert“.

Unschwer zu erkennen, ist die Protagonistin und eigentliche Heldin der Geschichte die Gans; sie ist es, die das Cover geradezu als Verkörperung des Gegenteiligen, Verkehrten, Hals-über-Kopf-artigen jener skurrilen Welt zielt, auf die sich die Leserinnen und Leser jeden Alters einlassen müssen, sobald sie bloß die Vorder- und Rückseite des Buchs betrachten. Darauf befindet sich jeweils, mit weit aufgerissenem Schnabel und frontal auf uns gerichteten Augen, das Porträt der Gans, allerdings in umgedrehter Anordnung, was entweder als ein erstes Zeichen für den eigenwilligen Charakter der Gans gemeint ist oder eine Art Roll-Effekt beim Kippen des Buchs erzeugen soll, während die Texte (vorne werden Autor, Illustratorin und Titel genannt, alles in Großbuchstaben, hinten steht „DIESE GANS IST SEHR BÖSE.“ und, gekreuzt dazu, „IM GEGENTEIL, ICH BIN FRISEUSE“) in üblicher Leseanordnung abgedruckt sind. Auf einfache, dennoch wirkungsvolle Weise wird hier anschaulich gemacht, dass Wiederholungen nicht einfach identisch sind, sondern etwas in nur ähnlicher und zugleich anderer, irritierender Hinsicht betreffen (können). Derartige Doppelungen, Selbstzitate und originelle Wendungen kommen bei Haas/Präauer häufig vor, tragen wesentlich zur Komik

bei (siehe unten) und strukturieren das gesamte Werk sowohl auf sprachlicher als auch auf visueller Ebene.

Die vielen Federn etwa, die auf den Innenseiten der Buchdeckel abgebildet sind, weisen ebenfalls auf die Gans als diejenige hin, deren Perspektive für den Erzähler ausschlaggebend ist. Darüber hinaus sind die Federn aber ein (leit)motivischer Vorgriff auf ein bedeutsames Bild im weiteren Verlauf der Handlung; darin soll zum Ausdruck gebracht werden, dass das Missgeschick des Fuchses zum Glück der „Gans zu Ohren“ kam – einem Tier freilich, das nach der Evidenz sämtlicher Darstellungen, die es von ihm in dem Buch gibt, anscheinend gar keine Ohren besitzt. Der besagte Vorgang ist also ziemlich abstrakt und wird dadurch konkretisiert, dass eine einzelne graublau Feder über undefinierbare rote Haarknäuel hinweg schwebt, die den Hintergrund abgeben. Ohne Zweifel verlangt das Verständnis einer solchen visuellen Metonymie im Gesamtzusammenhang ein gehöriges Maß an Reflexionsvermögen; andererseits jedoch macht sie auf originelle Weise bewusst, dass man das Hören eben nicht sehen kann und eröffnet vielleicht eine gute Gelegenheit, beim Vorlesen mit einem Kind über andere unsichtbare Abläufe im Körper zu sprechen, was erfahrungsgemäß immer eine große Faszinationskraft ausübt.

Eine Parallele besteht diesbezüglich übrigens in der oben bereits erwähnten Exposition am Anfang des Buchs, wenn der Fuchs ebenfalls en face porträtiert wird. Vierzehn Blätter weiter sehen wir ihn in ganz ähnlicher Pose, diesmal auf der linken Buchseite, eigentlich so schön wie zu Beginn, doch der Fuchs weiß zu diesem Zeitpunkt der Geschichte noch gar nicht, dass sein Fell glücklicherweise wieder eng anliegt (bis auf die Barthaare, die sich nach wie vor nach oben kringeln, und ein paar Federn, die lose von ihm abstehen). Der Text dazu auf der rechten Buchseite lautet: „Diese Gans ist sehr böse.“; damit trägt die Beschriftung zur Erläuterung des Bildinhalts direkt gar nichts bei. Was man ‚sehen‘ soll, ist nicht noch einmal der Fuchs, dessen Aussehen ja längst bekannt ist, sondern der einzige Gedanke, der ihn jetzt beseelt – eine „Erleuchtung“, wie es auf der Seite davor heißt, nachdem der Fuchs gerade dem unliebsamen Wasser entronnen ist. Gewiss handelt es sich um einen komplexen narrativen Sachverhalt, der einmal mehr das fiktionale Spiel zwischen Außen und Innen, zwischen ‚realem‘ Geschehen und Geschehen im Kopf, zwischen berichtender Konstatierung (eingangs: „Dieser Fuchs lief zu schnell.“) und der allmählichen Verknüpfung der verschiedenen Teile der Erzählung auf die Spitze treibt. Wie viel davon mit Kindern nachzuvollziehen und zu reflektieren ist, sei dahingestellt und hängt sicher vom jeweiligen Erfahrungspotential der jungen Leserinnen und Leser ab. Jedenfalls bieten Haas/Präauer an vielen Stellen ihres Buchs auch für Erwachsene (oder beim mehrmaligen Lesen mit Kindern) viele Gelegenheiten, immer tiefer in die Geschichte einzudringen und Bedeutungsschichten freizulegen, die unter der Oberfläche des manifesten Inhalts der Story liegen. In diesem Sinne erweist sich „Die Gans im Gegenteil“ als zeittypisches All-Ages-Produkt, dessen ausgeklügelte, intermediale Mehrfachcodierungen geeignete Lektürearangebote für die unterschiedlichsten Leserguppen enthalten.

Hervorstechendstes Qualitätsmerkmal ist dabei die sprachliche Dimension des Buchs. Ausgehend vom Titel, der eine nicht standardsprachliche Formulierung wählt, aber dennoch unmittelbar verständlich bleibt, weil die in mündlicher Kommunikation oft gebrauchte Phrase „Ganz im Gegenteil“ durchklingt, entfaltet sich ein breites Spektrum von sprachkünstlerischen und rhetorischen Mitteln, die von Wolf Haas höchst originell und ironisch zum Einsatz gebracht werden.

So ist der Text durchgehend gereimt, wodurch nicht nur auf eine gute Tradition der Kinderliteratur zurückgegriffen wird; es ist wissenschaftlich längst erwiesen, welche frühen, positiven Einfluss Reime auf die allgemeine sprachliche Entwicklung eines Menschen haben (können), bis hin zu einer gesteigerten Leselust und -kompetenz bei Kindern im Laufe ihrer späteren Schulkarriere. (vgl. Rau 2009, 36ff)

Der spezielle Clou bei *Die Gans im Gegenteil* besteht darin, dass man sich, besonders zu Beginn des Buchs, manche Reime über Seitengrenzen hinweg merken muss, weil der Text in Relation zu den Bildern so segmentiert und portioniert ist, dass die entsprechenden zusammenklingenden Wörter oft nicht nebeneinander stehen, sondern sich erst nach dem Umblättern verbinden lassen. Daraus entstehen nicht nur gewisse Erwartungs-, Spannungs-, Überraschungsmomente und Pointen (siehe oben „böse“ – „Friseur“), die einen in die Geschichte hineinziehen; dadurch scheinen sich auch in einigen Passagen Lyrik und Prosa Übergangslos zu durchmischen, was einerseits dem Gang der Handlung einen größeren Drive verleiht; andererseits werden die statisch-reflexiven Passagen des Buchs durch äußere Bewegung überformt, zumal das quasi erzwungene häufigere Umblättern wie ein rudimentäres, interaktives Element funktioniert.

Im Kontrast zu solchen Strategien stehen, wie erwähnt, die Bilder, in denen es hauptsächlich um die Gesichter der Tiere und ihre Blicke geht. Die dramaturgische Bandbreite reicht diesbezüglich vom Fuchs (in einem wunderschönen Zweifachporträt etwa), der in einem Akt bitterer Selbsterkenntnis offensichtlich sein eigenes Spiegelbild im Teich nicht mehr fassen kann, über die entweder hektisch vom Helfersyndrom wie von einem Blitz getroffene oder naiv-gelassen, dann wieder lauthals ihr Selbstverständnis in die Welt schnatternde Gans bis wieder hin zum verzagten, in teils grotesken körperlichen Windungen sich gegen sein Schlamassel sträubenden Fuchs. Im nächsten Augenblick können wir jedoch erkennen, wie seine Arglist und sein Jagdinstinkt erwachen, sobald es ihm bloß ein bisschen besser geht. Immer sind es vor allem die Augen der Tiere, denen derartige Details der Geschichte als eigentlich inneres Drama abzulesen sind.

Anders konzipiert sind ein paar (Doppel-)Seiten, auf denen ein eher ironisches Bild-Text-Verhältnis zum Tragen kommt, wie in dem Fall, wenn der verzweifelte Fuchs sich unfähig zur Jagd fühlt und sich deswegen sogar schon vor einer vermeintlich „fetten Beute“ zu rechtfertigen beginnt, die im Bild als nichts anderes denn ein Käfer entlarvt wird – wobei wohl klar ist, dass ein Käfer bestimmt nicht zum üblichen Speiseplan eines Fuchses gehört.

Nur wenige Seiten des Buchs bieten klassische Aktionen wie das bemerkenswerte Mehrphasenbild, in dem gezeigt wird, wie der ins Wasser gefallene Fuchs unkoordiniert herum strampelt, um sich gerade noch vor dem Ertrinken zu retten. Hier dient das Bild eher dazu, das Absurde der geschilderten Vorgänge zu betonen. Etwas Ähnliches geschieht mitunter auch auf der Textebene. Beispielhaft seien folgende Kabinettstückchen poetischen Einfallsreichtums hervorgehoben: Haas scheut sich nicht davor, immer wieder zu Neologismen wie „Schämfrisur“, „arschvoran“ oder „Windreparatur“ zu greifen, um – ohne jegliche Rücksicht auf standardsprachliche Ausdrücke – Reime zu erzwingen, koste es, was es wolle. (Insbesondere der Sprachrhythmus leidet an manchen Stellen.) Ein besonders ironischer Umschlag von Schrift ins Grafische liegt vor, wenn der sorgenvolle Ausruf „Keiner helfen?“ an einer Stelle zuerst aufrecht und in der nächsten Zeile verkehrt herum gedruckt worden ist – wie auch der Kopf der Gans nicht nur von vorne, sondern in vielen Varianten von oben, von unten, von links oder von rechts gezeigt wird, so dass man sich das ‚wirkliche‘ Bild oft erst zurechtrücken muss.

Abschließend noch ein paar Worte zur spezifischen Komik des vorliegenden Buchs. Im Kern des Komischen befindet sich ja immer ein Konflikt bzw. ein überraschender Umschwung gewohnter Zustände, wobei die Lösung (d.h. die Wiederherstellung der Norm- und Regelhaftigkeit) in einem überraschenden Ausgleich bzw. Kontextwechsel gesucht wird, die (vermeintliche) Gegensätze in einem anderen Licht erscheinen lassen und uns zum Lachen reizen. Im teils befreienden, teils subversiven Lachen wird uns klar, dass sich die Dinge des Lebens eben nicht so einfach in eine Ordnung fügen lassen, wie gesellschaftliche Obrigkeiten und Leitbilder uns weismachen wollen. Im Lachen kommt sowohl ein veränderter Blick auf das Verhältnis des Menschen sich selbst (und seinem Körper, seinem Verhalten) gegenüber und zu der Gesellschaft, der er angehört, zum Ausdruck; es ist – wie Henri Bergson einmal meinte – eine „soziale Gebärde“. Komik rekuriert also auf Normen und setzt sich zum Spaß über institutionalisierte Sinninhalte und bestimmte Erwartungen hinweg, die auf sozialen Erfahrungen und Wertungen beruhen. Aus der Distanz, die das Lachen bietet, sind viele Erscheinungen des Alltags als unsinnig, dumm und kontraproduktiv wahrzunehmen. Das vermeintlich Wertlose, Schwache, Nebensächliche wird gegen das anerkannt Bedeutsame und Triftige ausgespielt. Denkschemata werden umgekehrt, Gesetzmäßigkeiten negiert, verschiedene Bedeutungsoptionen eröffnet, ohne eine Entscheidung über richtig und falsch zu treffen.

In unserem konkreten Fall geht es sogar um einen doppelten Konflikt, nämlich einerseits eine Art Identitätskrise des Fuchses, der wegen seines merkwürdigen Aussehens mit sich selber uneins wird; andererseits um die traditionelle Gegnerschaft zwischen Fuchs und Gans, die wohl alle Leserinnen und Leser schon aus dem bekannten Kinderlied kennen. Demzufolge sind die Rollen bekanntlich in folgender Weise verteilt: Der Fuchs, als das mächtigere Tier, stiehlt die Gans und frisst sie auf. Um den Fuchs an seiner Räuberei zu hindern, bedürfte es des Jägers mit einem „Schießgewehr“. Bei Haas/Präauer zählt aber nicht die körperliche

Stärke des Fuchses, im Gegenteil, er wird als eitler Tropf hingestellt, dem es in erster Linie darum geht, sein Fell in Ordnung zu halten bzw. zu bringen. Das allein wirkt komisch und albern in seiner Zwanghaftigkeit, zumal bei Fuchs und Gans auch geschlechterbezogene Klischees wie von Mann und Frau angeschnitten und ebenfalls auf den Kopf gestellt werden. In diesem Sinne ist die Gans als tatkräftig dargestellt; es sei sogar ihr ureigenster „Beruf“, anderen in ihrer Not beizustehen. Außerdem ist sie schlau und hält deswegen lieber Abstand zum Fuchs, dessen vorgeschützte Dankbarkeit die entsprechende Illustration, auf der er sich in Erwartung eines baldigen Festmahls bereits genüsslich das Maul schleckt, als hinterhältiges Täuschungsmanöver entlarvt.

Für Kinder ergibt diese komplexe Konstellation aus verschiedenen Gegenteilen eine Fülle von Anknüpfungspunkten, um zu lernen, auf welchen schwachen Voraussetzungen oft Ansprüche, Aussagen, Zusammenhänge, Eigenschaften und Handlungen beruhen. Ein Satz wie: „Und die olle Gans / singt voll Eleganz“ würde eine genauere Ausführung des Gesungenen gar nicht mehr benötigen, um den (komischen) Widerspruch zwischen der Banalität einer Gans und der ihr dennoch zugeschriebenen ‚Erhabenheit‘ hervortreten zu lassen. Wenn sie dann aber noch zitiert wird mit einem Ausspruch wie: „Ich bin ein Föhn, mein Herr, / gleich sind Sie wieder schön, mein Herr!“, gebärdet sie sich erst recht wie eine außerordentliche Persönlichkeit und führt gleichzeitig sowohl die eigenen, als auch die Dünkel des Fuchses ad absurdum. Das ist unterhaltsam und schafft Lese- und Schaulust. Für Erwachsene sind darüber hinaus noch subtilere Wortspiele (zum Beispiel: „ein geflügelt‘ Wort“ oder, besonders spitzfindig, die Formulierung: „Welch wunderbare Überraschung / dank wunder Haare Waschung.“ – so, als könnten Haare weh tun und Schmerz verursachen) und oft nur angedeutete visuelle Informationen eingebaut (am Beispiel des beinahe ertrinkenden Fuchses wird unter anderem auch ersichtlich gemacht, dass seine Krallen in dieser Situation keine gefährlichen Waffen, sondern eigentlich zu nichts gut sind). Im ‚Großen und Gansens‘ ergibt sich auf diese Weise eine gelungene Kombination von Sprache und Bildern; eine gute Gelegenheit, mit dem Fuchs „Gute Nacht!“ zu sagen.

Literatur

- Haas, Wolf (2010): *Die Gans im Gegenteil*. Mit Bildern von Teresa Präauer. 1. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Rau, Marie-Luise (2009): *Literacy – Vom ersten Bilderbuch zum Erzählen, Lesen und Schreiben*. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt Verlag.

„Wummplomppatuschwummbummzum!“ Franzobels *Die Nase* und *Schmetterling Fetterling*

BARBARA WEINBERGER-ZAUNER

Franzobel wurde als Franz Stefan Griebel 1967 in Vöcklabruck geboren. Vor seiner literarischen Karriere war er auch als bildender Künstler tätig. Sein umfangreiches literarisches Werk enthält Romane, Theaterstücke und Gedichtbände, Essays und auch Kinderbücher. Er erhielt einige Literaturpreise, darunter den Ingeborg Bachmannpreis 1995, den Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor 1998 und den Arthur Schnitzler Preis 2002.

Franzobels Texte stehen in der Tradition „der experimentellen Literatur der Wiener Gruppe und Ernst Jandl“. (Schmidt-Dengler, 177) Der spielerisch-kreative Sprachstil zeigt sich im Gebrauch umgangssprachlicher Elemente, Lautmalereien, Neologismen, in der Verwendung österreichischer Sprachphänomene (Freinschlag, 33), literarischer Zitate und Redewendungen und in der Bildung eigentümlicher Wortkreationen (Haindl, 5).

Sein Roman *Scala Santa*, wird in Rezensionen und auch in der Sekundärliteratur der Groteske zugehörig eingestuft, was auch für seine Kinderbücher gilt. Sibylla Haindl hat dies in ihrer Diplomarbeit analysiert.

Kinderfiguren wird in Franzobels literarischem Werk immer wieder Raum gegeben. Das Mädchen Pepi Wurznbacher in *Scala Santa*, ebenso Ferdinand in *Böselkraut und Ferdinand*. In *Lusthaus* haben wir es mit der verstorbenen zweijährigen *Rosalia Lombardo* zu tun, die immer wieder als Erzählinstanz in Erscheinung tritt. Auch der Gedichtband *Met ana oanders schwoarzn Tintn* beinhaltet Gedichte zum Thema Kind bzw. Kindheit, wie in *Schlafliad* oder *Kabinett*.

Vier seiner Kinderbücher erschienen im Picus Verlag in folgender chronologischer Reihenfolge und wurden jeweils von Sibylle Vogel illustriert.

Die Nase 2002

Schmetterling Fetterling 2004

Das große Einschlafbuch für alle Kleinen 2006

Moni und der Monsteraffe 2008

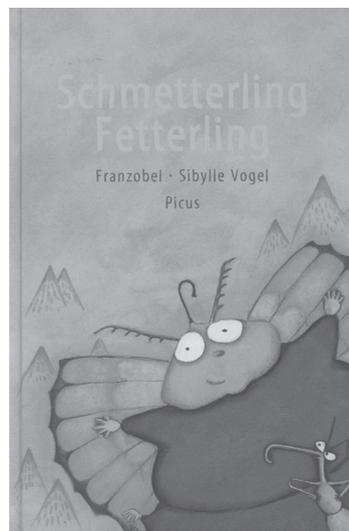
Diese Bücher eignen sich zum Vorlesen, aber (das *Einschlafbuch* ausgenommen) auch für die Lektüre selbstlesender Kinder im Volksschulalter.

Die Illustrationen Sibylle Vogels harmonieren mit Franzobels Text, unterstützen die Handlung, füllen Leerstellen und laden durch viele liebevoll platzierte Details zu wiederholter Rezeption ein.

Schriftelemente auf Wegweisern, einem Wohnungsplan mit eingezeichnetem Weg, eine Landkarte, Fußspuren als Zeichen der Fortbewegung, charakteristische Linien zur Bewegungsdarstellung oder Pfeile zur Wegkennzeichnung brin-

gen Dynamik und Bewegung in die Bilder. Jede der genannten Figuren wird detailreich in Szene gesetzt und erhält ihren Platz in der Illustration.

Phantastasia oder die lustigste Geschichte über die Traurigkeit erschien 2010 im Ueberreuter Verlag, wurde von Antje Keidies illustriert und ist somit das bisher letzte Kinderbuch des Dichters. Es ist kein Bilderbuch mehr. Das empfohlene Lesealter wird ab 10 Jahren festgelegt. Der illustratorische Anteil des Buches ist bei weitem nicht so umfangreich wie in den Bilderbüchern. Die Zeichnungen treten zugunsten der Handlung in den Hintergrund, sind in schwarz weiß gehalten und lassen die liebevoll-detaillierte Illustration Sibylle Vogels vermissen.



Franzobels groteske Kinderbücher

Das Groteske wird laut *Sachwörterbuch der Literatur* in die Tradition der phantastischen Literatur eingereiht, die in der Kinderliteratur besonders seit der Romantik eine große Rolle spielt. Das enge Zusammenspiel von Groteske und Phantastik ist unumstritten, wenn auch die hierarchische Ordnung beider Begriffe nicht eindeutig festgestellt werden kann. (Fuß, 127ff) Diese die Realität überschreitende Literaturform nutzt Franzobel nicht nur in seinen Romanen mit all ihrer Vielschichtigkeit. Auch in seinen Kinderbüchern lassen sich viele der grotesk/phantastischen Stilmittel festmachen. Dies wird an zwei Kinderbüchern, *Die Nase* und *Schmetterling Fetterling*, ausführlicher dargestellt.

Die Nase

Protagonist ist nicht der kleine Gottfried, der der Leserschaft vom auktorialen Erzähler gleich zu Beginn vorgestellt wird und der unter seiner zu großen Nase leidet, sondern die Nase selbst. Sie wird von Gottfried, von seinen Augen, Ohren und seinem Mund gemobbt und ist darüber sehr unglücklich. Über Nacht verlässt sie das Gesicht des schlafenden Buben und begibt sich auf die Suche nach einem Ort, an dem sie bleiben kann und geschätzt wird.

Die Nase fällt auf dem Weg nach draußen in ein Mauseloch, das sich als phantastische Schwelle zur Außenwelt entpuppt. Der Mäuserich beschreibt den Weg nach draußen und gibt ihr einen Rat mit auf ihren Weg. „Und denk daran, dass du in Gottfrieds Gesicht zwar groß bist, aber in der weiten Welt bist auch du mäuseklein.“ (S. 21) Da der Nase im Mauseloch auf wundersame Weise Arme und Beine gewachsen sind, kann sie als chimärenartiges Wesen tatsächlich hinausge-

hen und ihren Platz in der für sie fremden Außenwelt suchen. Diese wenn auch zunächst erfolglose Suche nach dem Daseinszweck, die zu bestehenden Abenteuer, die Begegnungen mit sprechenden Tieren und einem Phantasiewesen, dem Ohrenkehrer, erinnern an das Märchen als literarische Vorlage.

Das vorläufige Ergebnis lautet: „Ich bin zu nichts zu gebrauchen.“ (S. 35)

An dieser Stelle tritt eine Wendung zum Positiven ein. Eine Nacktschnecke kann die Nase vom Gegenteil überzeugen und die beiden bilden eine Symbiose als Schnecke und Schneckenhaus. Die Schnecke wird von den Tieren um ihr schönes Haus beneidet und die Nase freut sich über ihre neue Aufgabe. Nach diesem vorläufigen glücklichen Ende wird durch den auktorialen Erzähler ein Schwenk zu dem nun nasenlosen Gottfried durchgeführt. Dieser hat unterdessen gemerkt, dass etwas fehlt. Als er sich vom ersten Schreck erholt hat, wird ihm klar, dass sein Problem jetzt noch viel größer geworden ist. Aus Angst vor dem Spott seiner Mitschüler und nach erfolgloser Suche der Nase versteckt er sich im Bett. „Ach, wenn die Nase doch bloß wiederkäme.“ (S. 41)

Die Nase und die Schnecke müssen unterdessen einsehen, dass sie ihre harmonische Beziehung nicht aufrechterhalten können, denn die Schnecke ist nicht stark genug und die Nase zu schwer. Man trennt sich freundschaftlich. Die Nase versucht ihr Glück in der Stadt und landet schließlich in einem Hundehaufen. „Jetzt habe ich die Nase aber endgültig gestrichen voll“ (S. 47) ist ihre Reaktion und sie erkennt im Verkehrschaos der Stadt, dass sie doch besser bei Gottfried geblieben wäre. Sie macht sich auf den Rückweg und landet wiederum im Mausloch. Der Mäuserich zeigt ihr den Weg zurück zu Gottfried und die Nase kehrt glücklich auf ihren alten Platz zurück. „Zu Hause ist es doch am schönsten.“ (S. 51) Gottfried bemerkt am nächsten Morgen, dass seine Nase wieder da ist. Auch für ihn gibt es eine Erkenntnis: „Ich bin heute nur einfach sehr glücklich, so zu sein, wie ich bin und nicht anders.“ (S. 53)

Die kreisförmige Entwicklung manifestiert sich in vielschichtiger Weise. Am Beginn der Geschichte werden die Reaktionen auf Gottfried und seine Nase durch die Umgebung geschildert. Am Ende wird Gottfrieds veränderter Gemütszustand, seine Zufriedenheit von Familie und Schule bemerkt, wodurch die Geschichte abgeschlossen werden kann. Das Mausloch als phantastische Schwelle steht am Beginn und am Ende der Suche. Der Mäuserich fungiert als Berater und Wegweiser, leitet die Nase hinaus in die Welt und bringt sie wieder zurück.

Diese zirkuläre Gestaltung kehrt auch in der Ausführung der erzählten Zeit wieder. Sie erfasst ungefähr 24 Stunden. Die Nase verschwindet in der Nacht, während Gottfried schläft, und kehrt in der darauffolgenden Nacht wiederum in das Gesicht des schlafenden Buben zurück. An Mond und Sonne und deren momentanen Tätigkeit kann man den Stand der erzählten Zeit erkennen. Nachts schnarcht der Mond, morgens „blinzelte [die Sonne] aus ihrem Pyjama“ (S. 22), das Zähneputzen und Schlafengehen der Sonne zeigen die hereinbrechende Nacht.

Dass die Nase aus dem Gesicht des schlafenden Buben verschwindet und zum wiederum schlafenden Buben zurückkehrt, lässt die Reise der Nase als Traum

Gottfrieds lesbar werden. Die Möglichkeit, dass alles auch nur Gottfrieds Traum sein könnte, ist neben der kreisförmigen Gestaltung und der phantastischen Schwelle eine weitere Komponente kinderliterarischer Phantastik.

Schmetterling Fetterling

Der Held des zweiten Kinderbuches hat ein ähnliches Problem. Am Tag des „Schmetterlingsauswickelns“ (S. 7) versammelt sich die Miniaturgesellschaft der Wiesenbewohner bei der alten Brotschneidemaschine, um den schönsten Schmetterling zu küren. Einer der Schmetterlinge sieht jedoch anders aus. Er ist außergewöhnlich dick.

Schmetterling Fetterling, so wird er fortan genannt, wird von den Wiesenbewohnern verspottet und läuft traurig fort. Er trifft die Fitnessfliege, die ihm helfen will schlank zu werden, was ihm tatsächlich gelingt. Nun ist ihm die Bewunderung der Insekten sicher. Auch hier scheint er am Ziel angekommen. Er kann sich vor Heiratsangeboten kaum erwehren, als er von einem Raubvogel gepackt wird, der ihn, von seinem attraktiven Äußeren angelockt, an seinen Jungen verfüttern will. Denn „wer so schön ist, muss gut schmecken“. (S. 30)

Er kann aus dem Adlernest flüchten und trifft auf ein Phantasiewesen – die Furzkanone –, die ihn nun aufgrund seiner Schönheit verspottet. In dieser für ihn völlig unverständlichen Situation wird Fetterling klar, dass schön zu sein nicht automatisch glücklich macht.

Nachdem er eine Keksdose gefunden und den gesamten Inhalt aufgegessen hat, ist er wieder so dick wie zuvor, was ihm aber nichts mehr ausmacht. Als ihn eine Otter namens Lotte verschluckt, kann er sich aufgrund seines Gewichtes befreien. Die Schlangenhaut reißt auf und Fetterling kann auf seine Blumenwiese zurückkehren. Dort herrscht schon große Hysterie. Ein Wirbelsturm apokalyptischen Ausmaßes kommt auf die Wiese zu und die Wiesenbewohner laufen Gefahr in einer langen Kette aus dem Buch geweht zu werden. Das letzte Glied der Kette kann sich jedoch an Fetterling festhalten, der als Einziger nicht in Gefahr schwebt, denn er ist zu schwer. Deshalb kann er alle Wiesenbewohner wieder zurück ins Buch ziehen und ist der dicke Held des Tages.

Die kreisförmige Konstruktion ist auch hier wieder festzumachen. Die Reise beginnt und endet auf der Blumenwiese. Fetterling ist am Ende genauso dick wie zuvor.

Der auktoriale Erzähler schildert nach einem abrupten Einstieg in die Vorgänge auf der Blumenwiese die Geschichte in chronologischer Weise. Das Motiv der Reise, die zu bestehenden Abenteuer erinnern wie schon in *Die Nase* an das Märchen als literarische Formvorlage. Als weiteres Element der phantastischen Kinderliteratur erscheint in diesem Fall neben den verlebendigten Gegenständen (Opa und Oma Uhr, Henkelkinder) die Miniaturgesellschaft der Blumenwiesenbewohner.

Im unförmigen Schmetterling, der Furzkanone und den Stinkzwergen sind

wiederum Stilmittel der Groteske in Form von Verzerrung, in der Gestaltung chimärenartiger Wesen und der Darstellung von Körpergeräuschen. (Fuß, 419)

Sprachliche Gestaltung

Das für Franzobel typische Spiel mit der Sprache unterstützt die phantastische/groteske Gestaltung. In *Die Nase* werden eine Fülle von Redewendungen und Sprichwörter eingebaut, die das Wort Nase beinhalten oder damit in Verbindung stehen. So reagiert sie „verschnupft“ (S. 10) und hat an späterer Stelle, als sie in einem Hundehaufen landet, „die Nase aber endgültig gestrichen voll.“ (S. 47) In *Schmetterling Fetterling* wird das Adjektiv „dick“ in vielerlei Kombinationen ausgenutzt. „Dicke Tränen“ (S. 24) kullern über „dicke Wangen“ (ebd.) und die Redensart vom „dicken Ende“ wird auf Fetterling persönlich bezogen: „Das ist das Ende. Und es ist dick.“ (S. 45)

In der Figur des *Ohrenkehrers* zeigt sich Franzobels Vorliebe für ungewöhnliche Komposita mit Bedeutungswandel. Die Nase hält das Wesen zuerst für den Nasenmann, was umgangssprachlich für Rotz beziehungsweise Nasensekret verwendet werden kann. Der vermeintliche Nasenmann entpuppt sich jedoch als „Ohrenkehrer“. Dieser chimärenartige Neologismus (Fuß, 377) sieht aus wie ein Rauchfangkehrer, ist mit der charakteristischen Drahtbürste und dem Glücksschwein ausgestattet und wird sowohl im Text als auch in der Illustration auf diese Weise dargestellt.

Diese chimärenartigen Neologismen gibt es auch in *Schmetterling Fetterling*. Hier handelt es sich um „Krachmeier“ anstelle von Krachmachern, „Stinkzwergen“ anstelle von Stinkwanzen, dem „Zitronencremefalter“ anstelle des Zitronenfalters oder der „Furzkanone“ – einem Hinterteil auf Rädern, das an eine Kanone erinnert und das anstatt Kanonenkugeln eben Flatulenzen abfeuert.

Uroma und Uropa werden zu Oma Uhr und Opa Uhr, treten als verlebendigte Gegenstände in Erscheinung, genauso wie ihre Enkel, die als Henkelkinder – Häferl mit beidseitigen großen Henkeln allen Wiesenbewohnern Löcher in den Bauch fragen.

Ein weiteres Merkmal grotesker Franzobelscher Sprachkunst sind die häufigen verschriftlichen Geräusche wie zum Beispiel Tierlaute, Aufprall- oder Körpergeräusche wie Niesen, Schnarchen, Rülpsen, das eindeutige „Bffrrrr“ der Furzkanone oder die Trompetenfanfaren der Krachmeier – Tatarääätätää. Alliterationen, Lautmalereien wie das im Titel erwähnte Wummplomppatuschwummbummzum! (*Schmetterling Fetterling*, S. 13), ähnlich klingende Wörter wie Glöckelblumen – Söckelblumen, Otter – Lotte, Libelle – Isabella (*Schmetterling Fetterling*), übertriebene Steigerungen wie „gigantomanisch“ (*Schmetterling Fetterling*) oder umgangssprachliche Satzkonstruktionen „So schöne Zähne wie er hat‘, sagte sein Opa“ (*Die Nase*, S. 6) werden in die Texte eingebaut.

Intertextuelle Bezüge machen die Texte auch für die VorleserInnen interes-

sant. Gebetsähnliche Redewendungen wie „Maria und Josef“ (*Schmetterling Fetterling*, S. 10), der Casting-Show-Charakter des Schönheitswettbewerbs, erfundene Schmetterlingsarten wie der „Lippenblütler“ (*Schmetterling Fetterling*, S. 18: eigentlich eine botanische Bezeichnung für Pflanzen) oder der „Hundertwasser“ (ebd., Schmetterling mit charakteristisch bunt gestalteten Flügeln, der durch Bart und Kopfbedeckung Ähnlichkeiten mit dem österreichischen Maler aufweist.) In *Die Nase* fällt dies als Verweis auf andere literarische Figuren mit ähnlichen Problemen ins Auge (Cyrano de Bergerac von Rostand und Pinocchio von Collodi). Unterstützt wird Franzobels Sprachkunst, wie in diesen beiden letztgenannten Fällen, durch die detaillierte und fantasievolle Gestaltung der Illustratorin.

Konfliktlösung nach Franzobel

Bei beiden Kinderbüchern handelt es sich um problemorientierte Kinderliteratur. Den humorvoll erzählten und reich bebilderten Geschichten liegt ein ernstes Thema zugrunde. Mobbing, Hänseleien, Spott werden auch für Kinder zu einem Problem. Jedes Kind macht früher oder später Erfahrungen damit. Akzeptanz seiner selbst, Zufriedenheit mit dem eigenen Aussehen muss mühsam erlernt werden. Dies geschieht bei Franzobel auf ungewöhnliche Weise. Zwar orientiert sich der Autor im Aufbau seiner Geschichten an der Form des Märchens, inhaltlich karikiert er aber diese literarische Vorlage. Beide Protagonisten entsprechen nicht gerade dem Heldentyp des Märchens. Nase und Fetterling sind eher Anti-Helden, sogenannte „Freaks“ (Haindl, 65f), die wie auch die Figuren in Franzobels Erwachsenenliteratur, überzogen, unvorteilhaft, unattraktiv gezeigt werden. Beiden gelingt es, eine vordergründige Lösung zu finden, die sie zunächst äußerst zufrieden stellt, jedoch jäh demontiert wird. Die Lösung liegt nicht in der Veränderung, sondern in der Akzeptanz des Urzustandes durch die Hauptfiguren und deren Umwelt. Ihr Wunsch nach Veränderung führt in die Katastrophe, die Akzeptanz ihrer selbst zur Lösung des Problems. Deshalb gehen sie als Sieger hervor. Das macht den besonderen Reiz dieser Bücher für Kinder und Erwachsene aus.

Literatur

Primärliteratur:

- Franzobel (2002): *Die Nase*. Illustrationen von Sibylle Vogel. Wien: Picus Verlag.
Franzobel (2004): *Schmetterling Fetterling*. Illustrationen von Sibylle Vogel. Wien: Picus Verlag.
Franzobel (2006): *Das große Einschlafbuch für alle Kleinen*. Illustrationen von Sibylle Vogel. Wien: Picus Verlag.
Franzobel (2008): *Moni und der Monsteraffe*. Illustrationen von Sibylle Vogel. Wien: Picus Verlag.
Franzobel (2010): *Phantastasia oder Die lustigste Geschichte über die Traurigkeit*. Illustrationen von Antje Keidies. Wien: Verlag Carl Ueberreuter.
Franzobel (2000): *Scala Santa oder Josefine Wurznbachers Höhepunkt*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
Franzobel (2002): *Lusthaus oder Die Schule der Gemeinheit*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
Franzobel (1998): *Böselkraut und Ferdinand*. Ein Bestseller von Karol Alois. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Franzobel [o.J.]: Met ana oanders schwoarzn Tintn. Dulli-Dialektgedichte. Weitra: Bibliothek der Provinz.

Sekundärliteratur:

Freinschlag, Andreas (2005): Kynisch-komische Chaosmologie. Eine literaturgeschichtliche Ahnenforschung zu Franzobels Roman *Scala Santa*. Wien: Edition Praesens.

Fuß, Peter (2001): Das Grotleske: ein Medium des kulturellen Wandels. Köln: Böhlau. (Kölner Germanistische Studien, Neue Folge. Bd.1)

Haindl, Sibylla (2007): Das Grotleske als Strukturprinzip in Franzobels Roman *Scala Santa* oder *Josefine Wurznbachers Höhepunkt*. Diplomarbeit, Wien.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Literatur in Österreich nach 1990. Skriptum zur Vorlesung SS 2000, Universität Wien, Basisgruppe Germanistik.

Weinkauff, Gina / Glasenapp, Gabriele v. (2010): Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.

Wilpert, Gero von (1989): Sachwörterbuch der Literatur. 7.verb. Und erw. Auflage, Stuttgart: Kröner.

Sprachspielend vermitteln – Michael Stavarič

SABINE FUCHS

Seine Erzähltexte sind zutiefst menschlich, [...] gerade weil sie existenzielle Unsicherheiten und fundamentale Ängste des modernen Individuums literarisch gestalten. Mit ihrem Rückgriff auf frühromantische und surrealistische Traditionen verweigern sie sich einem schlichten Realismus. Damit schließt Michael Stavarič an die künstlerische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts an. Auch als Essayist, Kinderbuchautor und Übersetzer ist er eine herausragende Figur des literarischen Lebens der Gegenwart. (Bosch-Stiftung, 23.02.2012)

Wie die Jury des Adalbert-von-Chamisso-Preises 2012¹ dem 1972 in Brno geborenen Michael Stavarič² konstatiert, dass er auch als Kinderbuchautor eine herausragende Figur des literarischen Lebens der Gegenwart sei, so bestätigen dies auch Kinder- und Jugendbuchjuroren seit dem Erscheinen des ersten Kinderbuchs des Autors. Alle seine vier seit 2006 veröffentlichten Bilder- bzw. Kinderbücher, die sprachlich dicht poetisch und auch bildlich exzellent erweitert Sach-Geschichten erzählen, erhielten österreichische Preise.

Mehr als Sachbücher – Arbeiten mit Renate Habinger

Auffallend an den bisher drei gemeinsam mit Renate Habinger gestalteten Büchern erweist sich die alle Genre Grenzen sprengende Herangehensweise der beiden Künstler.

Schon *Gaggalagu*, 2006 erschienen, nimmt die Idee einer Sammlung der Spra-

che der Tiere auf, bindet diese aber in witzige, aus dem lustvollen Fabulieren entstehende Geschichten. Die Idee, die Sprache der Tiere zu dokumentieren, ist nicht neu. Bilderbücher für Kleinkinder, die den Tieren der Umgebung – Katze, Hund, Kuh usw. – deren zugeschriebenen Laute dokumentieren – Miau, Wau Wau, Muh usw. – erscheinen regelmäßig. *Das tierische Wörterbuch*, in dem lexikalisch alle „internationalen“ Tierlaute gesammelt sind, hat Lili Prap, die slowenische Bilderbuchautorin mit ihren unverkennbaren schwarzumrandeten Figuren 2006 veröffentlicht. Aber Michael Stavarič erzählt in 14 Kürzestgeschichten von sich, seiner Frau, Tom Fredrikson, Monika und Susanne Morgentau und vielen Tieren. Diese kurzen Erzählungen wimmeln von aberwitzigen Einfällen – manchmal des Reimes willen, manches Mal um noch andere Länder ins Buch zu holen. Aber immer bestimmt die Sprachmelodie, der Sprechrhythmus die dichterischen Einfälle. So verleiten diese sowohl zum Schmunzeln als auch zum Sammeln der einzelnen den Tieren zugesprochenen Laute. Renate Habinger fügt mit ihren Illustrationen noch weitere Ebenen hinzu.

Tom Fredrikson über Katzenmusik

In Schweden macht die Katze mjau,
Tom Fredrikson fischt Kabeljau,
in Thailand fängt man gerne Krabben,
die auch schon mal an Zehen knabbern,
an Ingwer oder Lemongras.
Während alle Katzen Milch gern patzen,
Musik machen, sich waschen, kratzen: meow meow!
Das versteht in Thailand jedes Kind! (Stavarič/Habinger 2006, 10)

Auch das nächste gemeinsam mit Renate Habinger gestaltete Buch ist ein Grenzen sprengendes Sachbuch. In *BieBu. Mein Bienen- und Blümchenbuch oder Ameisen haben vom Blütenbestäuben wirklich keine Ahnung!* wird die Geschichte der erkrankten Bienenkönigin Hannah Honey, die mit ihrem Stock nicht wie gewohnt die Bestäubung der Blüten übernehmen kann, erzählt. Aber noch bevor die Geschichte richtig beginnt, erfahren wir im Vorsatz wichtige Informationen über Bienen. Auf der zweiten Seite (statt des Schutztitels) werden alle Protagonisten nicht nur mit der Herkunft ihres Namens, sondern auch mit der Besonderheit ihres Charakters vorgestellt. Es bemühen sich – im Bewusstsein, dass sonst keine Früchte mehr zu erwarten wären – die Bewohner dieses Fleckchens Erde: von der Libelle Labella Babelli, der Schnecke Popokatepetl, der Fledermaus Sayo, dem Maulwurf Ralf III, dem Rosenkäfer Lilian, der Spinne Kiki Keck, dem Beutelteufel Preeti, dem Spatz Nestor bis hin zur Ameisenkönigin. Sie alle wären gescheitert, wenn nicht die Hummel Vince ihre Faulheit überwunden hätte. Damit ist die Katastrophe abgewendet und alle können wieder ihren gewohnten Tätigkeiten nachgehen.

Was diese Rettung der anthropomorphisierten Tierwelt so vergnüglich wie informativ macht, sind die vielen sprachlichen Details, die buchstäblich um die Illustrationen gesetzt sind. Es sind dies abgewandelte Sprichwörter („Alles für



die Katz?“ „Spieglein, Spieglein, hilf geschwind, ich will die Schönste sein! Ob es gelingt?“), Wörter des Alphabets (T wie Tafelrunde, wie Techtelmechtel, m wie munter drauf los!, e wie europaweite Notrufnummer 112), lautmalerische Beschreibungen (lupenreiner Lümmel, Karamella! Schneller!) und direkte Reden der bemühten Katastrophenabwender. Jede Doppelseite erhält noch eine Direktive des Leseprozesses in Form von „Seitenschriften“, die als Überschriften fungieren.³ Bei diesem lustvollen Entdecken von Wissenswertem sowohl auf der sprachlichen als auch gleichwertig auf der Bildebene verlieren die beiden Künstler aber die Grundaussage, dass Katastrophen nur gemeinsam abgewendet werden können, nicht aus den Augen.

Stavaric Geschichte führt geradezu durch die Bildwelt Habingers, die Sätze sind in die Bilder gesetzt, sodass beides eine Einheit bildet, die das Entdecken von immer neuen Bedeutungen möglich macht. Die Lust am Fabulieren findet ein Pendant in den Bildern, wenn deutlich wird, dass auf jeder Seite zwei hellblaue Plastikstühle versteckt sind, die die Anwesenheit der beiden Künstler signalisiert.

Mit *Hier gibt es Löwen* brachte Stavaric mit Habinger ein weiteres Grenzen sprengendes Buch heraus. In diesem stehen der Körper und seine Teile im Mittelpunkt – oder ist es doch der sehnsüchtig liebende Körpermaler Antonio, der Antonia einen Heiratsantrag machen möchte – oder ist es die Geschichte von dem Mann, der sich seinen gesamten Körper bemalen lässt und besondere Wünsche hat. Und wieder hält man ein Buch in Händen, das all dies in einem birgt – und noch viel mehr. Auch hier diktiert die Sprache die Geschichte, führt ein Wort zum nächsten Einfall, zum nächsten (Nicht-)Reim – und die Illustrationen führen noch weiter.

Dort nahm der Mann Platz
und dacht sich, ratzfatz,
heut lass ich mich aber (überall)
hübsch bemalen. (o.S., S.3)

Am Oberarm wünscht sich der Mann
einen Vogelschwarm,
am Unterarm eine Geisterbahn
(mit einem Piratenkahn),
am Handrücken
will er ein paar Bahnbrücken,
die sollen endgültig links und rechts verbinden. (Stavaric/Habinger 2011, 21)

Da nicht ein erwarteter Reim und Rhythmus das Lesetempo bestimmt, sondern gerade die Irritation, die Brechung im Paarreim oder der Regelmäßigkeit von Hebung und Senkung, so bleibt das Lesen selbst ein eigener kreativer Akt.

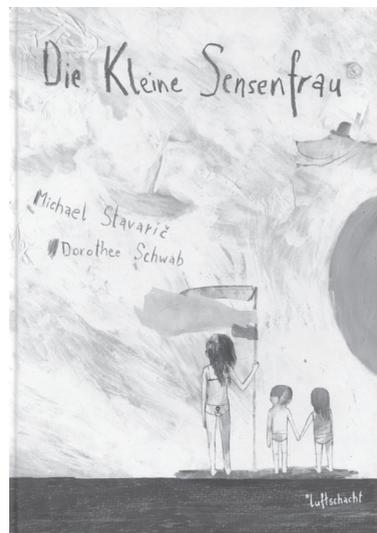
Wenn nun die jeweils erzählten Geschichten zu Ende sind, so folgt noch eine weitere – und das ist die Vorstellung des Autors und der Illustratorin. Je nach Thema des Buches erfahren die LeserInnen Neues von den beiden – entweder über ihre Liebe zum Reisen oder über das Erkennen ihrer Gegensätzlichkeit, oder sie charakterisieren sich mit Sprichwörtern, die Körperteile in sich bergen. Und noch mehr – vom ersten Umschlagen des Covers bis zur letzten Seite sind die Bücher gestaltet und bergen Informationen. Es sind durchkomponierte Kunstwerke, in denen Wörter und Bilder miteinander so in Beziehung stehen, sich ergänzen, mehr Bedeutung evozieren, auch wenn das eine Mal der Text⁴ oder das andere Mal das Bild⁵ zuerst vorhanden war.



Die kleine Sensenfrau – Ein Bilderbuch mit Dorothee Schwab

In den letzten Jahren erschienen etliche Bücher über das Sterben und den Tod, die wie Wolf Erlbruch mit *Ente, Tod und Tulpe* (2007) die Allgegenwart des Todes thematisieren, oder die wie Jürg Schubiger (Text) und Rotraud Susanne Berner (Bilder) mit *Als der Tod zu uns kam* (2011) zeigen, dass durch die Begrenztheit des Lebens dieses erst zu etwas Besonderem wird.

Stavaric beschreibt den Tod als einen alten, müden Mann, der gewillt ist sein Amt seiner Tochter zu übergeben. Diese aber weiß noch nicht, was der Tod ist. „Da reichte ihr der Vater seine riesige Sense und sagte: „Es ist wohl an der Zeit, in die Welt zu gehen, um etwas über das Leben und Sterben zu lernen. Es ist schließlich der Lauf der Dinge ...“ Mit der Sense und dem schwarzen Umhang ihres Vaters begibt sich nun die kleine Sensenfrau, wie der Tod seine Tochter „voller Übermut rief“ – diese Bezeichnung ist auch titelgebend für das Bilderbuch – in die weite Welt. Dort wächst sie an ihren Begegnungen – mit dem Malermeister, der ihren Umhang gelb einfärbt, mit den Kindern, die sich vor den Hunden fürchten – aber genauso am Erkennen ihrer Fähigkeiten/Einfälle – so die Sense als Segel oder Schaukel zu nutzen, mit dem Rotieren der Sense und ihrer eigenen Kraft eine



Stadt vom Smog zu befreien. Am Ende ist die kleine Sensesfrau ihren Kleidern entwachsen, hat mit dem angedeuteten Tod eines kranken Kindes die ureigene Aufgabe des Todes erkannt und kann nun mit dem Raben, der für den Toten zur Welt gekommen ist, weiterziehen.

Stavarič präsentiert anhand der Entwicklungsgeschichte des Mädchens auch ein ungewöhnliches Entdecken des Wesens des Todes, der – hier als junge Sensesfrau – bei jeder Gefahr (z.B. gefährliche Hunde), jedem Abenteuer (z.B. dem Überqueren eines Sees in einem selbst zusammengezimmerter Floß) oder bei Umweltkatastrophen (z.B. Smog in der Stadt) anwesend ist. Interessanterweise ermöglicht die fast erwachsene Sensesfrau dem kleinen kranken Kind eine letzte Freude, indem sie es auf ihrer Sense – fürsorglich gepolstert – hoch schaukeln lässt. Der Tod – ob nun als alter Mann oder als junge Frau – bleibt anwesend. Und dass Stavarič seine kleine Sensesfrau bei den Mönchen das kunstvolle Hantieren mit der Sense lehrt, kann sehr wohl auch als Hinweis auf die Funktion des Glaubens über den Tod hinaus, aber auch als Andeutung der todbringenden Geschichte der Kirche gelesen werden. Am Ende ist die Sensesfrau erwachsen und erkennt: „Alles nahm seinen Lauf. Daran war nicht zu rütteln.“

Mit ihren Kollagen, den Übermalungen, den in die Bilder wie skizziert gezeichneten Figuren und dem teilweise handschriftlichen Text, den in den doppelseitigen Bildern zu findenden Verweisen auf Neues versteht es Dorothee Schwab den Prozess der Sensesfrau zu unterstreichen.

Deutlich wird bei allen Texten (auch) für ein jüngeres Publikum, dass Stavarič mit der selben Sorgfalt arbeitet wie in seinen anderen Texten. Offensichtlich zeigt sich in den Texten das Interesse an Sprache und am Fabulieren. Weitere Arbeiten sind – wie zu erfahren war – schon in Druck bzw. in Vorbereitung. Michael Stavarič gehört also zu jenen wenigen AutorInnen Österreichs, die mit gleichem Ernst und Erfolg für Kinder und für Erwachsene schreiben.

Literatur

Primärliteratur:

Stavarič, Michael / Habinger, Renate (2006): Gaggaluga. Idstein: Kookbooks.

Stavarič, Michael / Habinger, Renate (2008): BieBu. Mein Bienen- und Blümchenbuch oder Ameisen haben vom Blütenbestäuben wirklich keine Ahnung! Salzburg: Residenz Verlag.

Stavarič, Michael / Habinger, Renate (2011): Hier gibt es Löwen. St. Pölten: Residenz Verlag.

Stavarič, Michael / Schwab, Dorothee (2010): Die kleine Sensesfrau. Wien: Luftschacht.

Sekundärliteratur:

Bosch-Stiftung. <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/39080.asp> (23.02.2012).

Michael Stavarič. Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Stavarič (20.02.2012).

Anmerkungen

- 1 Der Literaturpreis wird seit 1985 jährlich in München verliehen. Berücksichtigt werden Autoren, deren Muttersprache und kulturelle Herkunft nicht die deutsche ist, die mit ihrem Werk einen wichtigen Beitrag zur deutschsprachigen Literatur leisten. (Bosch-Stiftung, 23.02. 2012)
- 2 Stavarič kam 1979 als Siebenjähriger aus der damaligen Tschechoslowakei nach Österreich. Er studierte in Wien Bohemistik und Publizistik/Kommunikationswissenschaft. Nach dem Studium arbeitete er beim International P.E.N.-Klub und als Sekretär des tschechischen Botschafters. Wiederholt war er als Rezensent für *Die Presse* und das Wiener Stadtmagazin *Falter* sowie für verschiedene Verlage als Gutachter für tschechische Literatur tätig. Es folgten zahlreiche Veröffentlichungen in diversen Verlagen, Zeitschriften und Anthologien.
- 3 Michael Stavarič lebt heute als freier Schriftsteller in Wien. (vgl. Michael Stavarič, Wikipedia)
- 3 „Bettenlager Bienenstock“, „Keine Lieder erklingen“, „Wie doch alles zusammenhängt“, „Im Schnecken tempo“, „Warum Maulwürfe so große Hände haben“, „A rose garden?“, „Naschkatzen und Beutelteufel“, „Ordnung ist kein halbes Leben“, „Netzwerkarbeit“, „Netzwerkfolgen“, „Wie weniger mehr wurde“, „Denn sie wissen nicht, was sie tun“, „Einer für alle!“, „Wie wir eine große Familie wurden“. (vgl. Stavarič/Habinger 2008)
- 4 Wie Michael Stavarič bei einem Face-bookgespräch im Februar 2012 anmerkte, war dies bei *Gaggaluga* und *Hier gibt es Löwen* der Fall.
- 5 Nach Angaben des Autors gilt das für *BieBu*.

Kinderbuchmesse Bologna (19.3. – 22.3.2012)

Bekannt ist Bolognas weltweit größte Kinderbuchmesse nicht nur wegen deren Schwerpunkt auf Illustrationen sondern, auch als der Platz, an dem jährlich bzw. jedes zweite Jahr die wichtigsten Preise für Kinder- und JugendbuchautorInnen und -illustratorInnen verlautbart werden.

Der Hans Christian Andersen Award, der „kleine“ Nobelpreis für Kinder- und JugendbuchautorInnen bzw. -illustratorInnen, wird jedes zweite Jahr seit 1956 von IBBY (International Board on Books for Young People)¹ vergeben. Eine internationale Jury wählt jedes zweite Jahr aus den von den nationalen IBBY-Sektionen eingereichten AutorInnen und IllustratorInnen die PreisträgerInnen. Gespannt warteten heuer alle auf die Bekanntgabe der PreisträgerInnen: María Teresa Andruetto aus Argentinien ist die Hans Christian Andersen Author Award Preisträgerin 2012.² Der Preisträger des Hans Christian Andersen Illustrator Award 2012 ist Peter Sís, geboren in Tschechien.³

Jährlich seit 2003 wird der Astrid Lindgren Memorial Award⁴ an eine Einzelperson oder an mehrere vergeben. Ausgewählt werden die PreisträgerInnen von einer internationalen Jury aus einer langen Liste von Institutionen und Organisationen weltweit eingereichter AutorInnen, IllustratorInnen und Institutionen, die sich um die Interessen der Kinder- und Jugendliteratur und um Kinderrechte verdient gemacht haben. Über Direktverbindung nach Schweden wurde als Preisträger des Astrid Lindgren Memorial Awards 2012 der niederländische Autor Guus Kuijer⁵ bekannt gegeben.

SABINE FUCHS

Anmerkungen

- 1 Informationen zu alle bisherigen PreisträgerInnen finden sich auf der Homepage von IBBY: www.ibby.org
- 2 „[...] the Jury recognizes her mastery in writing important and original works that are strongly focused on aesthetics. She creates sensitive books, which are deep and poetic with a clear literary base. Her books relate to a great variety of topics, such as migration, inner worlds, injustice, love, poverty, violence or political affairs.“ IBBY: Press Release. Bologna, 19.03.2012
- 3 „[...] the Jury recognizes his extraordinary originality and deep creative power to relate highly complex stories that can be interpreted on many different levels. The

- jury particularly appreciates his use of different designs and artistic techniques, as well as his innovative approach using a subtle balance to depict well-documented and historical events and fantastic elements." IBBY: Press Release. Bologna, 19.03.2012
- 4 Vgl. www.alma.se. Mit dem Preisgeld von € 500.000,00 ist des der höchstdotierte Preis für Kinder- und Jugendliteratur.
- 5 „With an unprejudiced gaze and a sharp intellect, Guus Kuijer portrays both the problems facing contemporary society and life’s big questions. Respect for children is a self-evident in his works as his rejection of intolerance and oppression. Kuijer comines serious subject matter and razor-sharp realism with warmth, subtle humour and visionary flights of fancy. His simple, clear and precise style accommodates both deep philosophical insight and graceful poetic expression.“ ALMA: Press Release. 20.03.2012

Abstratcs

Markus Benedikt: Das Thema Holocaust im Literaturunterricht. Zur Verwendung und didaktischen Aufbereitung von Texten der Kinder- und Jugendliteratur, die den Holocaust behandeln.

Die vorliegende Diplomarbeit veranschaulicht in Theorie und Praxis, wie Texte der Kinder- und Jugendliteratur, die den Holocaust behandeln, im Literaturunterricht eingesetzt werden können. Die Auseinandersetzung mit literarischen Texten soll Kindern und Jugendlichen nicht nur den Einstieg und die Auseinandersetzung mit dem Thema „Holocaust“ erleichtern, sondern Jugendlichen den Holocaust aus einer nachvollziehbaren Perspektive näher bringen. Die Annäherung erfolgt über biographisch verbürgte oder teilweise fiktive Lebensgeschichten, die den Holocaust und die Lebensumstände während des Dritten Reiches anhand individueller Einzelschicksale veranschaulichen. Die Arbeit gliedert sich in verschiedene Themenbereiche und setzt inhaltlich folgende Schwerpunkte:

Neben einer umfassenden Bestimmung des Begriffes „Holocaust-Literatur“ werden die didaktischen Zielsetzungen des Literaturunterrichts wie z.B. die Entwicklung der Literatur- und Lesekompetenz oder die politische Bewusstseinsbildung näher erläutert. Weiters werden auch die Schwierigkeiten und Herausforderungen, die sich bei der schulischen Auseinandersetzung ergeben können, in den Blick genommen. Darüber hinaus wird gleichermaßen das didaktische Potential literarischer Texte überprüft und aufgezeigt, wie „Holocaust-Literatur“ im

Deutsch- bzw. Literaturunterricht vermittelt werden kann.

Ein weiterer Aspekt, auf den die Arbeit näher eingeht, ist die in der Kinder- und Jugendliteratur vorherrschende Perspektive auf den Holocaust: Die Texte, die im Verlauf dieser Arbeit analysiert werden, teilen die Gemeinsamkeit einer eingeschränkten kindlichen Perspektive. Diese eingeschränkte und teilweise naiv angelegte Perspektive kann bei Lernenden oftmals zu einer Perspektivenübernahme und zu einer identifikatorischen Rezeption führen. Ruth Klügers autobiographischer Roman *weiter leben – Eine Jugend*, Mirjam Presslers fiktive Fluchtgeschichte *Malka Mai* und Gudrun Pausewangs Entwicklungsroman *Reise im August* werden im weiteren Verlauf detailliert besprochen. Neben einer genauen Skizze des Handlungsverlaufs werden die verwendeten Darstellungselemente genauer analysiert. In den jeweiligen Analysen werden die für das Genre der Holocaust-Literatur typischen Text- und Darstellungsmerkmale herausgearbeitet sowie auf inhaltliche Unterschiede und Parallelen der Texte hingewiesen.

Die Arbeit schließt mit einem Kapitel, in dem auf die didaktischen Umsetzungsmöglichkeiten der vorgestellten Texte eingegangen wird. Das im Anhang beigelegte Textkonvolut zeigt ausschnittsweise Arbeitsmaterial, das im Literaturunterricht eingesetzt werden kann. Konkret handelt es sich dabei um Textauszüge aus den vorgestellten Romanen, die typische Symptome wie z.B. die systematische Ausgrenzung und Stigmatisierung der Juden im Holocaust in den Blick nehmen, aber auf unterschiedliche Weise beschreiben.

Madeleine Pichler: Die Rezeption der Kinder- und Jugendbuchautorin Cornelia Funke im deutschen und englischen Sprachraum

Die Diplomarbeit untersucht die Rezeption der Kinder- und Jugendbuchautorin Cornelia Funke im deutschen und englischen Sprachraum. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Berichterstattung in Tages- und Wochenzeitungen sowie (kinder-)literarischen Fachzeitschriften.

Obwohl Cornelia Funke in letzteren bereits seit dem Beginn ihrer Karriere in den 1980er Jahren mit einer gewissen Regelmäßigkeit besprochen wird, setzt das eigentliche Interesse der Tagespresse erst um 2002 anlässlich der international äußerst erfolgreichen Veröffentlichung der englischen Übersetzung von *Herr der Diebe* (*The Thief Lord*) ein. Die Berichterstattung nimmt ab da quantitativ stetig zu (Höhepunkt 2008), sodass der Schwerpunkt der Rezeption heute in Tages- und Wochenzeitungen zu finden ist.

Im angelsächsischen Sprachraum setzt die Rezeption Funkes in den öffentlichen Medien zeitgleich mit der Publikation ihres ersten Buches in englischer Sprache 2002 ein. Die Zahl der Beiträge bleibt bis heute im Großen und Ganzen konstant. Die große Diskrepanz hinsichtlich der Quantität an Rezensionen in Tages- und Fachzeitschriften ist hier nicht gegeben. Die anfängliche Erwähnung von Funkes deutscher Herkunft in den Beiträgen nimmt mit zunehmendem Bekanntheitsgrad der Autorin ab.

Grundsätzlich lassen sich zwei große Phänomene im Rahmen der Rezeption ausmachen: die häufige Bezeichnung der Autorin als „deutsche J. K. Rowling“ sowie die Nennung Funkes im Zusammenhang mit der All-Ages-Literatur. Beide Aspekte werden von den Medien überwiegend unkritisch behandelt, da weder das All-Ages-Potenzial der einzelnen Werke aufgeschlüsselt noch beim Vergleich mit Rowling darauf hingewiesen wird, dass es sich dabei um ein auf

wenigen textexternen Gemeinsamkeiten basierendes, letztendlich Werbeeffekten dienendes Konstrukt der englischen Verlagswelt handelt. Auf der Textebene gibt es kaum Parallelen im Werk der Autorinnen.

Der Hauptanteil der Presserezeption findet im deutschen Sprachraum statt; inhaltlich sind in der deutschen und englischen Rezeption der Autorin jedoch keine wesentlichen Unterschiede festzustellen.

Weiters wird in der Diplomarbeit die Rezeption exemplarisch anhand von *Herr der Diebe* und der *Tintenwelt*-Trilogie analysiert, wobei v. a. positive und negative Kritikpunkte, die am häufigsten genannten thematischen Aspekte sowie Vergleiche mit anderen literarischen Werken unter die Lupe genommen werden.

Die Diplomarbeit ist als Pionierarbeit zu sehen und gibt einen ersten Einblick in die Rezeption Cornelia Funkes. Für die Zukunft wären die weitere Erforschung von Einzelaspekten sowie medien- und sprachübergreifende Analysen (Übersetzungen, Film- und Theateradaptionen) des Werks der Autorin wünschenswert.

Silja Luise Heuchert: Märchen als Referenztexte moderner Kinder- und Jugendliteratur. Eine Analyse intertextueller Bezüge in Romanen von Beate Teresa Hanik, Andreas Steinhöfel und Holly Jane Rahlens

Das Märchen ist seit Jahrhunderten fester Bestandteil unserer Kultur, sei es in traditioneller mündlicher Erzählform, als Märchenbuch oder aber Märchenversion, -bearbeitung und -parodie. Die vorliegende Diplomarbeit nimmt sich daher der Frage an, ob und auf welche Weise Märchen als Referenztexte moderner Kinder- und Jugendliteratur fungieren. Zu diesem Zweck werden Andreas Steinhöfels *Der mechanische Prinz*, Beate Teresa Hanikas *Rotkäppchen muss weinen* und Holly-Jane Rahlens' *Prinz William, Maximilian Minsky*

und ich (in deutscher Übersetzung von Ulrike Thiesmeyer) hinsichtlich der in ihnen enthaltenen Märchensymbole, -elemente und -strukturen analysiert.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich dem theoretischen Hintergrund des Märchens. Es erfolgt eine Bestimmung der Merkmale und Typen des Märchens, ein historischer Abriss, eine Abgrenzung von anderen Gattungen der Literatur sowie eine nähere Betrachtung des Stellenwertes des Märchens in der heutigen Zeit. Die anschließende, ausführliche Analyse der Romane, denen der Prozess der inneren Reifung und persönlichen Entwicklung seiner HeldInnen gemein ist, legt unter anderem dar, welche Märchenelemente konkret enthalten sind (wie das Motiv der Metamorphose oder des Verschlingens). Weiters wird die unterschiedliche Art und Weise des Umgangs mit der Gattung Märchen deutlich gemacht:

Steinhöfel verbindet Märchen und Phantastik, indem der Held Max in einer phantastischen Parallelwelt Abenteuer besteht. Seine Ausgangslage ist märchentypisch durch einen Mangel gekennzeichnet, er ist sozial isoliert und hat sein Herz „verloren“. Mittels goldenem U-Bahnticket gelangt Max in das phantastische Reich des mechanischen Prinzen und bewältigt dort verschiedene Aufgaben. Durch intertextuelle Bezüge,

verschiedene Motive und Symbole wie die Metamorphose, Verstümmelung, das Herz und das Metallische verknüpft der Autor Märchen mit phantastischem Roman.

Hanika betont die psychologische Seite und überträgt das Grimmsche Märchen von Rotkäppchen auf das ernste Thema „sexueller Missbrauch“. Die Autorin übernimmt die Grundstruktur des Märchens. So wird die 13-jährige Malvina Opfer der sexuellen Übergriffe ihres Großvaters, der damit stark an den Wolf erinnert, der Rotkäppchen verschlingt.

Rahlens deutet die Gattung Märchen popkulturell um, entmythifiziert sie und findet gleichzeitig einen humorvollen Zugang. In märchentypischer Manier hat Heldin Nelly Aufgaben zu bewältigen. Das Erreichen ihres Ziels, zu Prinz William nach England zu reisen, ist nicht so sehr an die Überwindung eines bestimmten Gegenspielers geknüpft, sondern stärker an die Überwindung innerer Krisen. So findet Nelly letztlich zu ihrer religiösen Identität und verliebt sich in einen real-fiktiven Jungen, der zu ihrem „Prinzen“ wird.

Abschließend wird ein Blick auf den allgemeinen und vielfältigen Umgang mit jener nach wie vor populären Gattung geworfen, wie die zahlreich existierenden Karikaturen, Parodien, Bearbeitungen und Versionen von Märchen deutlich machen.

Rezensionen

Stiftung Illustration (Hg.): Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945 (Ldl). Redaktion: Helmut Kronthaler. Bildredaktion: Gabriele Schröder. Loseblattwerk. 1. Nachlieferung, 244 S., zahlr. überw. farb. Abb. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2010. 42,- €



Zur Buchmesse in Frankfurt am Main 2009 war das Grundwerk des als Loseblattsammlung konzipierten Ldl mit Ordner und im Umfang von rd. 600 Seiten erschienen. Das neue Lexikon wurde in der einschlägigen (Fach-)Presse breit und zustimmend besprochen, stieß auf große Resonanz und hat sich in der Fachöffentlichkeit wie darüber hinaus schnell den Status eines einschlägigen Personen-Lexikons zur zeitgenössischen Illustrationskunst im deutschsprachigen Raum erworben.

Pünktlich zur Frankfurter Buchmesse 2010 kam die erste Nachlieferung zum Ldl heraus (2010, 244 S., zahlr. überw. farb. Abb., 42,- €). Neben einigen Blättern zur Ergänzung und

zum Austausch von Seiten des Grundwerkes beinhaltet die erste Nachlieferung neue Artikel zu insgesamt 10 verschiedenen Illustratorinnen und Illustratoren (in Klammern die jeweiligen Autoren): **Manfred Bofinger** (Dietrich Grünewald), **Nadia Budde** (Maria Linsmann), **Werner Klemke** (Andreas Bode), **Otto Nückel** (Helmut Kronthaler), **Gerhard Oberländer** (Erika Staadt), **Květa Pacovská** (Jens Thiele), **Walter Trier** (Antje Neuner-Warthorst), **Henning Wagenbreth** (Matthias Schneider), **Sabine Wilharm** (Susanna Partsch) und **Reiner Zimnik** (Helmut Kronthaler). Die getroffene Auswahl ist ebenso breit wie klug. Berücksichtigt sind sowohl Illustratorinnen und Illustratoren, deren Hauptarbeitsgebiet die Buchillustration ist, wie solche, die schwerpunktmäßig in Bereichen tätig sind, die der Buchillustration verwandt sind (so etwa die Grafiker und Zeichner Nückel, Wagenbreth und Zimnik). Mit Květa Pacovská ist zudem eine Künstlerin aufgenommen, deren beeindruckendes Werk nicht nur die unterschiedlichsten Aspekte der Illustrationskunst umfasst, sondern diese bis hin in den objekthaften, dreidimensionalen Umgang mit dem Medium Buch übersteigt. Ebenso breit ist auch die berücksichtigte Zeitspanne der Werkentstehung. Diese setzt mit den ersten Werken von Otto Nückel (1888 – 1955) und Walter Trier (1890 – 1951) in den 1910er Jahren ein und umfasst dann das gesamte 20. Jahrhundert bis auf den aktuellen Stand des Jahres 2010 (Gerhard Oberländer 1907 – 1995; Werner Klemke, 1917 – 1994; Květa Pacovská, geb. 1928; Reiner Zimnik, geb. 1930; Manfred Bofinger, 1941 – 2006; Sabine Wilharm, geb. 1954; Nadia Budde, geb. 1961 und Henning Wagenbreth, geb. 1962). Die von der Nach-

lieferung so und insgesamt abgedeckte Vielfalt der illustrativen Kunstsprachen, Stile, Strömungen und Entwicklungen über rd. ein Jahrhundert hinweg ist bemerkenswert und beeindruckend.

Alle Artikel der Nachlieferung befinden sich auf dem Stand vom 31.07.2010 und verfügen über die gleiche und für das Ldl grundlegende 6teilige Struktur aus Biographie, Werkwürdigung, Werkverzeichnis, Verzeichnis der Ausstellungen und Standortnachweis von Originalillustrationen, Verzeichnis relevanter Sekundärliteratur sowie Bildteil in erneut bester Abbildungsqualität. Für den Bereich der KJL ragen unter den mit der vorliegenden Nachlieferung neu ins Lexikon aufgenommenen Illustratorinnen/Illustratoren, neben Manfred Bofinger und Gerhard Oberländer, insbesondere Werner Klemke, Květa Pacovská und Walter Trier heraus – entsprechend sind diesen drei mit 18 bzw. 14 Seiten auch die deutlich umfangreichsten Artikel der vorliegenden Nachlieferung gewidmet. Die Verantwortlichen haben dabei erneut sämtlich nur ausgewiesene Experten als Autoren verpflichtet. Diese sind zum Teil auch ganz aktuell mit Arbeiten zu Leben und Werk der/des je behandelten Illustratorin/Illustrators hervorgetreten. Jens Thiele etwa, Autor des Artikels zu Květa Pacovská, war Co-Kurator der der Künstlerin kürzlich im Troisdorfer Bilderbuchmuseum Burg Wissem eingerichteten Ausstellung *Květa Pacovská: Buchstabe*, und Antje Neuner-Warhorst, ausgewiesene Trier-Expertin und -Forscherin, hatte im jüngst erschienenen *Erich-Kästner-Jahrbuch Bd. 6* (2010) die lang erwartete und maßgebliche Bibliographie der von Walter Trier illustrierten Bücher herausgebracht.

Der Kölner *Otto Nückel* (1888 – 1955) gilt u.a. als Pionier des modernen Bilderromans, wird als solcher aber heute überwiegend nur in den USA und in Frankreich rezipiert – verdienstvoll deshalb der Nückel gewidmete und seine Bedeutung herausarbeitende Artikel von Helmut Kronthaler.

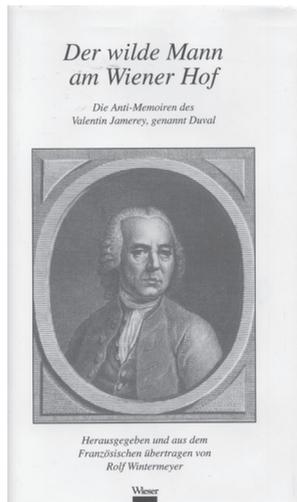
Mit der ersten Nachlieferung bietet das Ldl fundierte und informative Personenarti-

kel zu nun schon insgesamt 40 verschiedenen Illustratorinnen und Illustratoren, die nach 1945 im deutschen Sprachraum mit maßgebenden Werken zur Buchillustration und in verwandten Bereichen (Zeitschriftenillustration, Comic, Cartoon, Plakatgestaltung, Graphik) hervorgetreten sind bzw. mit älteren Werken von künstlerisch herausragender Bedeutung die Illustrationskunst der Zeit nach 1945 maßgeblich beeinflusst haben – bestens und ausgezeichnet. Die schnelle Veröffentlichung darf jedoch nicht zu Lasten der Sorgfalt gehen: So finden sich etwa im Artikel zu Pacovská Unstimmigkeiten bei der Angabe des Erscheinungsjahres von *Hänsel und Gretel* zwischen Textteil, Werkverzeichnis und Bildteil – angesichts der Qualität des Artikels eine Petitesse, aber trotzdem – zur Gewährleistung der lexikalischen Zuverlässigkeit bitte mit der nächsten Ergänzungslieferung heilen. Unter den bislang 40 berücksichtigten Illustratorinnen und Illustratoren sind mit Linda Wolfsgruber (geb. 1961) und Lisbeth Zwerger (geb. 1954) allerdings nur zwei aus Österreich – hier bestehen noch deutliche Potentiale in der Berücksichtigung maßgebender österreichischer Künstlerinnen und Künstler, man denke nur an so klangvolle Vertreter der österreichischen Illustrationskunst wie etwa Helga Aichinger, Romulus Candea, Angelika Kaufmann, Ernst Kutzer, Monika Laimgruber, Hilde Leiter, Edda Reinl, Franz Wacik oder Susi Weigel.

Gleichzeitig wiederhole ich die Anregung aus meiner damaligen Besprechung des Grundwerkes, eingangs des biographischen Teils ein Photo der/des je aufgenommenen Illustratorin/Illustrators einzufügen. Und: ich würde mich freuen, bald auch Artikel etwa zu Helga Gebert, Annegret Fuchshuber, Wolf Erlbruch, Nikolaus Heidelbach und Chen Jianghong im Ldl zu finden – vielleicht etwas davon schon in der nächsten Lieferung 2011? Mit dieser müsste dann auch ein zweiter Ordner ausgeliefert werden, der erste ist mit der vorliegenden Nachlieferung bereits press gefüllt und lässt weitere Aufnahmen nicht mehr zu.

Othmar Hicking

Der wilde Mann am Wiener Hof. Die Anti-Memoiren des Valentin Jamerey, genannt Duval. Hrsg. und aus dem Französischen übertragen von Rolf Wintermeyer. Wieser Verlag, Klagenfurt 2011. 524 S.



Dass Valentin Jamerey (1695-1775), ein Mann mit solcher Biographie und solchem Werk, sowie in unmittelbarer Nähe zu Kaiser Franz I. Stephan und Maria Theresia stehend, eben in Österreich fast in Vergessenheit geraten ist, ist eigentlich ein Ausräumung für sich, eines der verwunderlichen Art. Duval (wie er sich selbst nannte) ist einer der vier Gelehrten auf dem bekannten Kaiserbild im Stiegenhaus des Naturhistorischen Museums und, obwohl genau im Zentrum stehend, wohl der, von dem man die längste Zeit das Wenigste und das eher nur in Form von Gerüchten wusste. Aus ärmlichsten Verhältnissen in Lothringen stammend und nach seiner Flucht aus der Familie als Hirte sich verdingend, gelangte er in eine Einsiedelei in Lothringen, wo er bei einem Eremiten seine ersten Bildungserfahrungen sammelte. Noch im Jugendalter wurde dieser bukolische Autodidakt von den Herzögen von Lothringen entdeckt, kam zunächst an den Hof von Lunéville und dann an den Kaiserhof in Wien, wo er sich

endgültig zum Gelehrten, Historiker und Numismatiker ausbildete, um nicht in die ihm verhassten Umstände eines Höflings zu geraten. Duval stand aufgrund seiner erstaunlichen Leistungen und Kenntnisse einerseits in höchstem Ansehen vor allem auch bei Maria Theresia; andererseits ging von seinen durchaus revolutionären und deshalb auch verborgen gehaltenen früh-aufklärerischen gesellschafts- und philosophiekritischen Schriften, sowie schlicht von seinem Habitus, eine Aura der Unnahbarkeit aus, die auf seine bäuerliche Herkunft sowie seine den Bauernstand aber auch sehr bewusst hochachtenden Ansichten zurückzuführen ist. All dies erfährt man nun erst von ihm selbst, verbunden mit weit ausgreifenden zunächst simplizianisch anmutenden, dann zunehmend gebildet reflektierenden philosophischen Betrachtungen. Diese sind in drei Teile gegliedert, umfassen 360 Seiten und werden mit einem Beispiel aus seinen weiteren Memoiren durch ein einzelnes kurzes Fragment „Liebeskrank“ ergänzt.

Rolf Wintermeyer, habilitierter Germanist, seit 2004 an der Univ. Rouen lehrend, ist der Aufgabe nicht nur einer Übersetzung, sondern auch deren ausführlicher Kommentierung mit bewundernswerter Akribie nachgegangen und vor allem auch, das muss in diesem Fall hinzu gefügt werden, mit dem Bedürfnis der Wahrheitsfindung angesichts einer Biographie, die die längste Zeit wenn überhaupt, dann eher legendenhaft und größtenteils der Erziehungsliteratur überantwortet, wahrgenommen wurde. Die Leistung dieser Rekonstruktion besteht vor allem darin, die verschiedenen Imaginationen, die von Duval in der vorwiegend pädagogisch motivierten Biographie des 19. Jahrhunderts entstanden sind, wieder auf die Autobiographie zurückzuführen und im kulturhistorischen Kontext des Bildungsweges Duvals zu erläutern. Dabei hat Wintermeyer zum einen sehr gezielt und überlegt Kürzungen vorgenommen, indem er weitläufige Passagen in eingefügten Abkürzungen zusammen fasst, ohne

die das überaus umfangreiche Werk nahezu unlesbar geworden wäre; zum andern wird in einem ausführlichen Anhang, bestehend aus den vier Teilen „Duval in seiner Zeit“, einem Nachwort, Anmerkungen und einem Register, jeweils ca. 30 Seiten umfassend, eine enorme Vielfalt des Wissens über viele Einzelheiten auch der Sekundärliteratur ausbreitet.

Neben aller wissenschaftlichen Leistung des Herausgebers ist aber auch zu betonen, dass er einen nicht immer leicht überschaubaren Text lesbar gemacht und mit allen im Hintergrund gehaltenen Informationen lesbar gehalten hat. So kommt die auch vielerorts heitere Darstellungsweise und der unterschwellig manchmal geradezu komödiantische Ton zur Geltung, mit dem Duval durchaus auch in der Tradition des picaresken Romans steht.

Wenn die bisherige eher spekulativ anmutende Biographik um Duval nun durch den überwältigenden Eindruck des Faktischen ersetzt ist, erlaubt dies gewiss manche Revisionen über das Bild der Frühaufklärung im Allgemeinen und die Situation in Österreich insbesondere. Wintermeyers Darstellung darf als eine authentifizierte Autobiographie bezeichnet werden, und zumal es sich um eine philosophische Autobiographie handelt und durch einen reichen Anmerkungsapparat grundgelegt wird, darf man nun begründete Vermutungen über die tatsächliche zeitgenössische Rezeptionen und kulturhistorische Zusammenhänge anstellen. Wiederholt wird etwa darauf hingewiesen, dass der eigenartige Wiener Gelehrte als Robinson-Figur gesehen wurde, wiederholt aber auch darauf,

dass der um 17 Jahre jüngere Jean Jacques Rousseau von Duvals Werdegang Kenntnis hatte, so dass der Gedanke nahe liegt, Zusammenhänge zwischen Rousseaus revolutionärer Pädagogik und der Biographie Duvals herzustellen. Von besonderem Interesse erscheint auch Duvals Kenntnis der von Frankreich ausgehenden innerkatholischen Reformbewegung des Jansenismus, die zu seiner Zeit als antijesuitische Bewegung in Wien eben im Kaiserhaus und in der höheren Beamtschaft hoch im Kurs stand. So sehr die Neu- und Umschreibungen sowie auch pädagogisch zweckorientierte Verkürzungen der Biographie Duvals im 19. und auch noch 20. Jahrhundert, die Wintermeyer nennt (und vermutlich sind noch nicht alle erfasst), eher zur Legendenbildung beigetragen haben, so sehr sind sie mit ihren Projektionen dennoch jeweils Spiegel der zeittypischen Erziehungsvorstellungen, finden sich doch viele, vermutlich die meisten im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, dort wo solche Lebensbeschreibungen die meiste Verbreitung, wengleich auch in pädagogischer Zweckdienlichkeit, gefunden haben, sodass schon von Duvaliaden zu sprechen wäre. Nunmehr das Original den jeweiligen Derivaten gegenüberstellen zu können ist allein schon Gewinn, erweitert um den enormen Mehrwert, in der mit diesem Buch wiedergewonnenen Vita Duvals eine Persönlichkeit vor sich aufwachsen zu sehen, die mit ihren Ansichten und Einsichten für das geistige Wien zur Zeit Maria Theresias von höchst aufschlussreicher Bedeutung ist.

Ernst Seibert

BeiträgerInnen

SUSANNE BLUMESBERGER

Mag. & Dr. phil., Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft/Germanistik an der Universität Wien. Seit 1999 Mitarbeiterin des Projekts „biografiA. Datenbank und Lexikon österreichischer Frauen“ am Institut für Wissenschaft und Kunst. Seit 2007 für Phaidra, das digitale Langzeitarchivierungssystem der Universität Wien, zuständig. Mitglied der Open Access-Arbeitsgruppe der Universitätsbibliothek Wien. Lehrbeauftragte der Universität Wien. Stellvertr. Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF) und des Vereins zur Förderung und Vernetzung frauenspezifischer Informations- Dokumentationseinrichtungen in Österreich (FRIDA). Zuletzt Mitherausgeberin von *Kindheit. Kindheitsliteratur. Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert*. Wien: Praesens 2010. (zus. m. Gunda Mairböurl; Hans-Heino Ewers und Michael Rohrwasser).

SABINE FUCHS

geb. 1961, studierte in Graz und Berlin Germanistik und Theologie. Sie promovierte in Berlin über „Christine Nöstlinger“, war wissenschaftliche Mitarbeiterin am FWF-Forschungsprojekt „Österreichische Literatur im Nationalsozialismus“, arbeitete auch als Kulturmanagerin und in der Kunstförderung. Jetzt unterrichtet sie an der BMS/BHS, an der PH Steiermark und an der KF-Uni Graz. Sie ist Mitbegründerin der ÖGKJLF, Liaison Officer von IBBY-Österreich (International Board on Books for Young People), Mitglied der Hans-Christian-Andersen-Jury

2012 und veröffentlicht vor allem zu Kinder- und Jugendliteratur.

GUNDA MAIRBÄURL

Studium an der Universität Wien, Lehramt für Geschichte und Deutsch, Dissertation über Kindertheater im 18. Jahrhundert, viele Jahre in der Erwachsenenbildung tätig, unterrichtet an einer Wiener AHS Deutsch, Geschichte und Wissenschaftliches Arbeiten, zahlreiche Projekte zur Schulentwicklung bzw. Entwicklung von Konzepten zur Leseförderung; Vorstand-Stv. Der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF), Lehrauftrag für Kinder- und Jugendliteratur am Institut für Germanistik Wien; Redaktion der Zeitschrift *libri liberorum*; Publikationen zur KJL; Mitherausgabe von Büchern zur Kinder- und Jugendliteraturforschung, zuletzt *Kindheit zwischen West und Ost. Kinderliteratur zwischen Kaltem Krieg und neuem Europa*, Brüssel: Peter Lang 2010 (gemeinsam mit Ernst Seibert) und *Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert*. Wien: Präesens 2010 (gemeinsam mit S. Blumesberger, H.H. Ewers, M. Rohrwasser).

DANAE PIFEAS

geboren 1988 in Wr. Neustadt, aufgewachsen in Griechenland und Österreich, schließt derzeit ihr Studium Deutsch und Philosophie/Psychologie auf Lehramt an der Universität Wien mit einer Diplomarbeit zu H. C. Artmann und Kinder- u. Jugendliteratur ab. Nach redaktionellen Arbeiten bei einer bekannten österreichischen Wochenzeitung und dem österreichischen Rundfunk

(ORF), erscheint in Kürze die „Anthologie althochdeutscher Zauber- und Segenssprüche“, mit ihrem Beitrag zu „Contra Vermes“ und einem Nachwort.

ARNO RUSSEGGER

geboren 1959 in Klagenfurt. Studium der Germanistik und Anglistik; Dissertation über Robert Musil, Habilitation 2004. Derzeit Ao. Univ.-Prof. am Institut für Germanistik der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Lehr- und Publikationstätigkeit mit folgenden Schwerpunkten: Österreichische Literatur seit 1900, Film und Literatur, Filmanalyse, Kinder- und Jugendliteratur, angewandte Germanistik (Buchforschung, Literaturvermittlung, Literaturbetrieb). Nähere Informationen unter: <https://campus.aau.at/fodokng/ctl/uebersicht/publikationen/person/755?page=all>

ERNST SEIBERT

1946 in Salzburg geboren, Studium der Germanistik, Psychologie und Philosophie in Wien und Salzburg. 1985 Promotion (*Jugendliteratur im Übergang vom Josephinismus zur Restauration*); seit 1988 Lehrauftrag an der Univ. Wien zur Kinder- und Jugendliteratur. Mitglied in mehreren Jurys, Mitglied der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung in Deutschland. 1997-1999 Mitarbeit am DFG-Projekt *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur* in Köln (ALEKI). 1999 Begründung der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF), seither Vorsitzender und Initiator mehrerer Projekte zur historischen Kinderbuchforschung. 2004 Habilitation. Herausgeber

der Fachzeitschrift *libri liberorum* und der Schriftenreihe „Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich“ der ÖG-KJLF. Zahlreiche Publikationen und Vorträge im In- und Ausland.

NICOLE STREITLER-KASTBERGER

geb. 1972 in Dornbirn/Österreich. Literaturwissenschaftlerin, Literaturkritikerin und Autorin. Studium der Germanistik und Romanistik an der Universität Wien. Dissertation zum Thema *Musil als Kritiker* (Peter Lang 2006). Universitätslektorin in Nizza/Frankreich und Bari/Italien. Mitarbeit an der digitalen Gesamtedition der Werke Robert Musils (KARMA). Seit 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der *Wiener Ausgabe* der Werke und Briefe Ödön von Horváths am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Lehrbeauftragte an der Universität Wien.

BARBARA WEINBERGER-ZAUNER

Mag. phil., 1978 in Wien geboren. Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Deutschen Philologie an der Universität Wien. 2000-2004 in einer Wiener Buchhandlung tätig; u.a. Buchausstellungen in Schulen und Kindergärten, Andersentagaktion. Diplomarbeit über einen Reisebericht des frühen 19. Jahrhunderts: *John Palmers ökonomisch-commerzielle Reise durch Nordamerika im mährischen Nachdruck. Vom Emigrationsratgeber zum Reisebericht*. 2008, wissenschaftliches Interesse an der Kinder- und Jugendliteraturforschung entstand im Zuge der Vorbereitung auf die Diplomprüfung.

libri liberorum:

libri liberorum – Sonderheft

Aus dem Inhalt:

Hans Joachim Gelberg: Was alles möglich ist – Christine Nöstlinger zu Ehren nachgedacht // Ernst Seibert: Hugo, das Kind in den besten Jahren – in die besten Jahre gekommen // Ina Nefzer: Franz ist ein echtes Nöstlingerkind. Von der Kunst, einfach anschaulich zu erzählen // Burkhardt Spinnen: Lumpenloretta // Kathrin Wexberg: Anti-Abendgebete? Religion und Religionskritik bei Christine Nöstlinger // Sabine Fuchs: Christine Nöstlingers mediale Präsenz // Nils Jensen: Brief von Wien ins Mühlviertel // Kerstin Schnörch: Bibliographie der zwischen 2001 und 2011 publizierten Sekundärliteratur zu Christine Nöstlinger



Aktueller Band des Jahrbuches:

Kinder- und Jugendliteraturforschung 2010/2011

In Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung in Deutschland und der deutschsprachigen Schweiz, der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Herausgegeben vom Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität (Frankfurt am Main) und der Staatsbibliothek preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang





BMW_F®

bm:uk



prae
sens