

Österreichische Gesellschaft
für Kinder- und Jugendliteratur
forschung

libri liberorum

Fachzeitschrift für Kinder- und
Jugendliteraturforschung

Jahrgang 22 | Heft 56-57 | 2021


PR^{ae}SENS



libri liberorum ist ab sofort auch digital und open access verfügbar.



Mit Unterstützung durch

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport



Impressum

Medieninhaber und Herausgeber: Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung
Philologisch-Kulturwissenschaftliches StudienServiceCenter, Universitätscampus,
Spitalgasse 2-4, Hof 2/9 (1.9.), 1090 Wien

Tel.: 4277-45029

eMail: oegkjlf@univie.ac.at – Internet: <https://oegkjlf.univie.ac.at/>

Layout u. Satz: Michael Ritter

Redaktion: Susanne Blumesberger, Gottfried Göritzer, Susanne Reichl, Sonja Schreiner

Englisches Lektorat: Susanne Reichl

Herausgeber*innen: Susanne Blumesberger, Petra Herczeg, Stefan Krammer, Wynfrid

Kriegleder, Susanne Reichl, Sonja Schreiner

Herausgeberin dieses Heftes: Susanne Blumesberger

Offenlegung gemäß Mediengesetz § 25/2.

ISSN 1607-6745

Titelbild: Cover-Ausschnitt von Gerta Hartl: *Kleines Herz – Weite Welt* (1958)

Die Rechte für alle Abbildungen in den Artikeln wurden von den Autor*innen eingeholt.

Blattlinie

libri liberorum wurde im Juli 2000 als Mitteilungsblatt der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF) gegründet und 2010 in eine wissenschaftliche Zeitschrift umgewandelt. Seit 2016 wird sie peer-reviewed, ab dem Heft 51 erscheint sie gleichzeitig open access. Ihr Ziel ist die Erforschung der historischen und aktuellen Kinder- und Jugendliteratur mit dem Schwerpunkt auf Österreich. Auch soll sie als Plattform der Kommunikation zwischen SammlerInnen und der scientific community im In- und Ausland dienen.

Inhaltsverzeichnis

Editorial	2
Beiträge	
Kanon und Klassiker, Traditions- und Schlüsseltexte. Differenzierungen zur geschichtlichen und aktuellen Entwicklung in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur Von Ernst Seibert	7
„Und dann?“ – Zu Mira Lobes Erzählkunst als angewandter Poetologie Von Arno Russegger	25
From Darkest Peru to Contemporary Politics: The Timelessness of Paddington’s Search for a Home Von Susanne Reichl	37
Hassrede gegen Besatzungskinder. Eine narrativ-ethische Analyse von Gerta Hartl, <i>Kleines Herz – Weite Welt</i> , Hans-Georg Noack, <i>Hautfarbe Nebensache</i> und Irmela Brender, <i>Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit</i> Von Jörg Meibauer	52
Annemarie Selinko frühe Werke. Als vielschichtige Mädchenromane verfasst, als Trivialliteratur wahrgenommen Von Susanne Blumesberger	79
Ist Ermitteln männlich und Banden-Fürsorge weiblich? Weibliche Detektivinnen in Kriminalromanen für Heranwachsende Von Jana Mikota und Maria Reinhardt	92
Confronting the Center: Exposing Systemic Racism and Whiteness through <i>The Hate U Give</i> Von Sandra Tausel	103
Das Fragment in der Kinder- und Jugendliteratur – Zeugnisse einer brüchigen Realität Von Stephanie Jentgens	118
„Für mich ist immer der Humor am wichtigsten.“ Elfie Donnelly im Interview (2020) Von Darlene Buxinski und Cornelius Herz	130
Rezensionen	141

Editorial

Auch die Doppelnummer 56-57 der *lili* ist unter erschwerten Umständen entstanden, die Pandemie hat uns immer noch im Griff. Dennoch finden Sie auch in diesem Heft interessante und vielfältige Beiträge, die zeigen, wie lohnend es sein kann, sich mit Kinder- und Jugendliteratur auseinanderzusetzen, mit aktuellen Werken, aber auch mit historischen Texten.

Einen thematischen Einstieg in die Kinder- und Jugendliteraturforschung bietet Ernst Seibert mit seinem Beitrag „Kanon und Klassiker, Traditions- und Schlüsseltexte. Differenzierungen zur geschichtlichen und aktuellen Entwicklung in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur“. Er ruft dazu auf, sich einem Kanon der Traditionstexte zu widmen, der über mehrere Generationen von Bedeutung war, sie auch als Schlüsseltexte zu verstehen und damit ihren Anteil an einer allgemeinen Literaturgeschichte wahrzunehmen.

Arno Rußegger zeigt in „Und dann?“ – Zu Mira Lobes Erzählkunst als angewandter Poetologie“ anhand einer Auswahl von Lobes vielschichtigen Sprachkunstwerken, welche komplexe selbstreflexive Erzählkonstruktionen im Bereich der modernen Kinderliteratur längst etabliert sind, ohne von der allgemeinliterarischen Theoriebildung in entsprechender Weise zur Kenntnis genommen worden zu sein.

Susanne Reichls Beitrag „From Darkest Peru to Contemporary Politics“ betrachtet den Familienfilm *Paddington* (2014) als ein kulturelles Produkt, das Spuren der Geschichte und Politik seines Quelltextes in sich trägt und unterschiedliche Zeitebenen verbindet, die auf die Zeitlosigkeit von Paddingtons Suche nach einem Zuhause und damit auf das Phänomen von Exil und Migration im Allgemeinen hinweist.

Jörg Meibauer greift in seinem Text „Hassrede gegen Besatzungskinder. Eine narrativ-ethische Analyse von Gerta Hartl, *Kleines Herz – Weite Welt*, Hans-Georg Noack, *Hautfarbe Nebensache* und Irmela Brender, *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit*“ das Thema Rassismus auf, von dem nach dem Zweiten Weltkrieg „Besatzungskinder“ betroffen waren, die eine weiße Mutter und einen schwarzen US-amerikanischen Vater hatten.

Der nächste Beitrag, „Annemarie Selinkos frühe Werke. Als vielschichtige Mädchenromane verfasst, als Trivialliteratur wahrgenommen“ von Susanne Blumesberger, zeigt, dass es sich lohnt, die Werke der 1914 in Wien geborenen Schriftstellerin, die zu ihrer Zeit mit Vicki Baum verglichen wurde, differenzierter zu betrachten als bisher.

Jana Mikota und Maria Reinhardt zeigen in „Ist Ermitteln männlich und Banden-Fürsorge weiblich? Weibliche Detektivinnen in Kriminalromanen für Heranwachsende“ anhand aktueller und historischer Beispiele Veränderungen mit Blick auf Genderkonstruktionen in ausgewählten Kriminalromanen für Kinder auf.

Unter dem Titel „Confronting the Center: Exposing Systemic Racism and Whiteness through *The Hate U Give*“ analysiert Sandra Tausel, wie in diesem Jugendbuch mit rassistischen Vorurteilen umgegangen wird.

Unter dem Titel „Das Fragment in der Kinder- und Jugendliteratur – Zeugnisse einer brüchigen Realität“ beschäftigt sich Stephanie Jentgens mit den unterschiedlichen Spielarten sowie den Funktionen des Fragmentarischen, das auf die Verletzlichkeit des menschlichen Seins, aber auch auf die Möglichkeit der Erneuerung verweist.

Schließlich kommt in „‘Für mich ist immer der Humor am wichtigsten.‘ Elfie Donnelly im Interview (2020)“ von Darlene Buxinski und Cornelius Herz eine Kreativschaffende zu Wort. Das Gespräch wurde anlässlich des 70. Geburtstages der Autorin geführt. Mit dem Satz „Man muss die Leidenschaft für das Schreiben bewahren“ spricht sie wahrscheinlich für viele Autor*innen.

Wie immer finden Sie auch in dieser Ausgabe ausführliche Rezensionen theoretischer und sekundärliterarischer Werke über Kinder- und Jugendliteratur.

Wir wünschen viel Vergnügen beim Lesen und den einen oder anderen Impuls für eigene Forschungen.

Susanne Blumesberger für das Herausgeber*innenteam

Beiträge

Kanon und Klassiker, Traditions- und Schlüsseltexte. Differenzierungen zur geschichtlichen und aktuellen Entwicklung in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur

ERNST SEIBERT

Die vorliegenden Überlegungen verstehen sich als eine Fortführung zweier einschlägiger Beiträge des Verfassers mit besonderer Berücksichtigung einer Präzisierung des Begriffspaars Traditions- und Schlüsseltexte. Aus dem doppelten Begriffspaar, *Kanon – Klassiker* einerseits und *Traditions- und Schlüsseltext* andererseits, ist ein Theoriekomplex zu entwickeln, der unterschiedliche Stufen der Kindheitsthematisierung aufweist. Methodisches Ziel ist es, damit Sichtweisen zu ermöglichen, mit denen ein und dasselbe Werk in verschiedene Zusammenhänge gestellt werden kann. Auf dieser Basis werden österreichische Klassiker bzw. Traditionstexte in ihrer Relevanz für einen Kanon neu überdacht und neueren kindheitsthematisierenden Büchern österreichischer Autor*innen gegenübergestellt, die die kinderliterarische Situation in einen erweiterten Reflexionshorizont rücken.

Schlagwörter: Kanon, Klassiker, Traditionstexte, Schlüsseltexte, Ideologie, Österreich, Kindheitsliteratur

Canon versus classic, traditional texts versus key texts. A differentiation of terms in the context of historical and topical developments in Austrian children's and young adult literature.

The following article is a continuation of two of the author's prior contributions and aims at differentiating more precisely between the related terms traditional texts and key texts. The objective is to develop a theory that allows for a variety of levels of the theme of childhood, developed on the basis of two pairs of terms, *canon – classic* on the one hand, and *traditional text – key text* on the other. Methodologically, this should ensure new perspectives on individual works within a number of different contexts. On this basis, Austrian classics or traditional texts can be revisited as to their relevance for a canon and juxtaposed with more recent books by Austrian authors whose theme is childhood, adding a further dimension for reflection on the situation of children's literature in Austria.

Keywords: canon, classics, traditional texts, key texts, ideology, Austria, literature of childhood

Was ist guter Stil? Und was hat guter Stil mit großer Literatur zu tun? Alles oder fast alles. Nur gut geschriebene Bücher würden älter als fünfzig Jahre, bemerkte lakonisch der Stilkundler Ludwig Reiners. Aber was heißt: gut geschrieben? Was ist das Geheimnis des guten Schreibens, des guten Stils? (Michael Maar)

Ein Autor kann aus der Gosse kommen, aus dem Gefängnis und woher auch immer, aber er wird nie aus der Kinderwelt den Weg in den Salon der Literatur schaffen. (Michael Ende)

Das erstgenannte Motto ist dem jüngst erschienenem essayistischen Großwerk *Die Schlange im Wolfspelz* von Michael Maar entnommen.¹ Darin befasst er sich über 650 Seiten hinweg in stupender, umfassender Literaturkenntnis und in faszinierender Diktion mit eben jenem literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen, nicht zuletzt auch literarhistorischen Grundsatzproblem, das in der knappen Eingangsfrage „Was ist guter Stil?“ herausfordernd sich auftut. Der darin zitierten Anmerkung von Ludwig Reiners, „nur gut geschriebene Bücher würden älter als fünfzig Jahre“, ist gewiss auch für den Bereich der Literatur für Kinder und Jugendliche zuzustimmen; allerdings ist für beide Bereiche, sowohl für diesen als auch denjenigen der Allgemeinliteratur zu sagen, dass der Umkehrschluss nicht unbedingt gilt: Nicht jedes gut geschriebene Buch wird auch fünfzig Jahre. Und im Vergleich beider Literaturen tut sich die Vermutung auf, dass es in der Literatur für Kinder und Jugendliche zahlreiche Bücher gibt, denen man eine längere Lebensdauer wünschen möchte und deren Licht zu früh verloschen ist, hingegen viele, die sich unverfroren lange am Leben erhalten. Die eigentliche von Michael Maar zu übernehmende und in gleicher Knappheit in den Bereich der Kinderliteratur zu transponierende Frage wäre: Was ist guter Stil – in der Kinderliteratur?

Kontrastierend zu Maar tut sich im zweiten Motto, dem Michael Ende-Zitat zur Chance eines Autors, überhaupt im „Salon der Literatur“ zu reüssieren, ein scheinbar pessimistisches Szenario auf. Diese denk- und merkwürdige Aussage von Michael Ende² führt Gunter Reiß ins Treffen, um gleich auch zu dokumentieren, dass sie vom Autor bzw. durch dessen Werkgeschichte trefflich widerlegt wurde. Reiß bezieht sich dabei auf die Aufführung von Endes Singspiel *Das Traumfresserchen* in der Wiener Staatsoper 1999, acht Jahre nach der Uraufführung 1991 in Bremen. „Mit der Inszenierung von 1999 an der Wiener Staatsoper zur Er-

1 Maar 2020. Michael Maar (geb. 1960) ist der Sohn des Kinderbuchautors Paul Maar, und die Bemerkung im Klappentext, „Ein Sprach- und Stilverführer [!], wie es noch keinen gab“, ist voll und ganz gerechtfertigt.

2 Michael Ende, zit. nach Reiß 2020, 150f.

öffnung der ‚Staatsoper für Kinder‘ im eigens dafür errichteten Theaterzelt auf der Dachterrasse des Hauses am Ring begann die beispiellose Erfolgsgeschichte dieses Werkes.“ (ebd.) Reiß spricht sicherlich zurecht in so hohen Tönen von einer Erfolgsgeschichte; beispiellos ist der Erfolg jedenfalls insofern, als in Österreich kaum jemals ein anderes für Kinder gedachtes Werk in dieser Weise, im Wortsinn *top of the hill*, in die Wahrnehmung der kulturellen Öffentlichkeit gerückt werden konnte. Gewiss gab und gibt es ab und zu solche gesteigerten Kulminationen öffentlichen Interesses; eine der letzten war wohl die Mira Lobe-Ausstellung von November 2014 bis März 2015 im Wien-Museum am Karlsplatz, mit der es in Kooperation vieler engagierter Mitwirkender gelang, gleichsam in einem fokussierten Zeitfenster über 50.000 Besucher*innen für das Thema Kinderliteratur zu interessieren. Ein weiterer Schritt in die Richtung größerer Öffentlichkeit war die Ausstellung *Unter Wölfen. Käthe Recheis. Literatur und Politik* von September 2017 bis April 2018 im Stifter Haus in Linz (Gittinger / Loidl 2018). Aber im Gegensatz zu solch seltenem Crescendo hält sich das Geschehen um das Kinderbuch und seine Autorinnen und Autoren als kulturelle Begleitmelodie eher im leisen Hintergrund, und dieses Still-sein-Sollen oder -Müssen wird dem Kultursektor Kinderbuch auch ganz selbstverständlich als angemessen zugewiesen. Mit Abstand größtes Medien-Interesse zieht allein ein einzelner Autor seit 1990 (erstes *Knickerbocker*-Buch) immer wieder auf sich: Thomas Brezina (Huemer 2021).

Die vorliegenden Überlegungen verstehen sich als eine Fortführung zweier einschlägiger Beiträge des Verfassers (Seibert 2007 und 2013) mit besonderer Berücksichtigung einer Präzisierung des Begriffspaares Traditions- und Schlüsseltexte, geprägt von Hans-Heino Ewers (2015). Der erstgenannte steht in Übereinstimmung mit den Arbeiten von Ursula Seeber und Susanne Blumesberger als ein Plädoyer für die Wiederentdeckung von Autorinnen wie Helene Scheu-Riesz, Alma Johanna Koenig, Adrienne Thomas, Alex Wedding und Hertha Pauli, die generell als Verfasserinnen von Werken anzusehen sind, die als Schlüsseltexte (Definition folgt noch) zu interpretieren sind;³ Jokl z.B. auch deshalb, weil ihr Roman *Die wirklichen Wunder des Basilius Knox* ein Nachwort von Oskar Kokoschka aus 1937 enthält; ähnlich weisen auch alle anderen vielfach hochinteressante biographische oder auch werkgeschichtliche, nicht zuletzt aber stilistische Besonderheiten auf, mit denen sie sich vom Mainstream abheben. Ausführlichere Studien zu einzelnen Autorinnen wie etwa zu Hertha Pauli, deren Roman *Jugend nachher* als eine Fortschreibung von Ödön von Horvaths *Jugend ohne Gott* zu lesen ist (Seibert 2014), sind begleitende Interpretationen zu den von Susanne Blumesberger initiierten Arbeiten zur Frauenbiographie-Forschung.⁴

3 Ursula Seeber (Hrsg.): *Kleine Verbündete / Little Allies. Vertriebene österreichische Kinder- und Jugendliteratur*. Picus Verlag, Wien 1998. – Susanne Blumesberger: *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen*. 2 Bde., Böhlau Verlag, Wien - Köln - Weimar 2014.

4 Ernst Seibert: Hertha Paulis Roman *Jugend nachher* – eine Horvath-Fortschreibung. – in: Susanne Blumesberger, Ernst Seibert (Hg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit ...“ *Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1905–1973)*. Praesens, Wien 2012, 232–249.

Erweiterung des Klassiker-Profiles – Kindheitsliteratur

Dass jene Zurückhaltung und das Ferngehalten-Werden von einer größeren Öffentlichkeit nicht selbstverständlich ist, zeigt sich im Vergleich allein mit den deutschsprachigen Nachbarländern, wo im Gegensatz zu Österreich die Inauguration des Faches Kinderliteratur an den Universitäten schon seit Jahren und Jahrzehnten Platz gegriffen hat; wie in anderen Ländern findet man auch in Deutschland und in der Schweiz repräsentative Klassiker oder auch „moderne Klassiker“ (um den Klassiker-Begriff vorerst einmal ganz pauschal zu gebrauchen), von Johanna Spyri bis Jürg Schubiger und Franz Hohler, von Heinrich Hoffmann bis Michael Ende und Peter Härtling, die ganz selbstverständlich in der Literaturgeschichte und in der allgemeinen literarischen Diskussion fortleben und gewissermaßen Sitz und Stimme im Pantheon der Kindheitsliteratur haben.⁵ Dass diese Synthese oder auch Integration von Literatur und Kinderbuch in Österreich nicht selbstverständlich ist, zeigt sich vielfach, unter anderem besonders krass im Standardwerk über *Klassiker der Kinder und Jugendliteratur* von Bettina Hurrelmann, in dem 37 Werke abgehandelt werden, 14 davon fremdsprachige, 12 aus Deutschland und immerhin eines (nicht schwer zu erratendes) aus der Schweiz; Österreich bleibt darin ungenannt (Hurrelmann 1995). Die Beschäftigung mit der Populärkultur sowie mit den Kinderbuch-Klassikern füllt hingegen in Deutschland ganze Buchregale, in der Schweiz ist auf einen jüngst erschienenen voluminösen *Atlas der Schweizer Kinderliteratur* zu verweisen, der deutsche, schweizerische und auch österreichische Beiträge enthält.⁶ Österreich hat im Umfang der Darstellung Vergleichbares kaum aufzuweisen.

Die einmal mehr zu stellende Frage nach österreichischen Klassikern der Kinderliteratur bis ins 19. Jahrhundert zurück ist denn auch nicht einfach mit dem Hinwerfen einiger Namen zu beantworten.⁷ Über die Entstehung von Klassikern in den semikolonialen Kronländern der Donaumonarchie wurde unter dem Begriff der „peripheren Genese“ bereits referiert (s. Tab. 1). Die Überlegungen dazu bewegen sich eher im Rahmen der Genre-Entwicklung oder des Symbolsystems, insofern bei diesen Autor*innen noch nicht von einem kollektiven Zusammen-

5 Mit Kindheitsliteratur – wesentlich anders als Kinderliteratur zu verstehen – ist ein gattungsübergreifender literarischer Typus gemeint, der Kindheit thematisiert, dabei jedoch definitiv nicht kindheitsadressiert vorgeht, sondern sich stilistisch auf der Ebene der Allgemeinliteratur bewegt. Eher ausgeklammert ist dabei das autobiographische Erzählen; vielmehr handelt es sich um eine die bloß erinnernde Selbstdarstellung oder auch bloß porträtierende individuelle Figuration von Kindern wesentlich überschreitende Literarisierung von Kindheit, die sowohl zeittypisch als auch zeitlos um poetisches Gestalten von Kindheit bemüht ist. (Vgl. Seibert 2005, 425–433, insbes. 427f., dort auch im Zusammenhang mit Klassikern der Kinderliteratur erläutert.) Konstituierend für den Begriff ist die Auffassung, dass Kinderliteratur prinzipiell als Teilbereich der Kindheitsliteratur verstanden werden kann, soweit sie sich mit ihrem durch Doppelsinnigkeit gegebenen Anteil von bloß kindheitsadressierter Literatur abzuheben vermag.

6 S.a. *Atlas der Schweizer Kinderliteratur*, Rezension in *libri liberorum* 52-53, 126f.

7 Die besondere Auffälligkeit in der Herkunft österreichischer Klassiker liegt darin, dass ihre Autor*innen mehrheitlich aus den Regionen der sozial und wirtschaftlich geringer entwickelten Kronländer der Donaumonarchie stammen; die näheren Umstände und Zusammenhänge werden in Seibert 2018 erläutert.

wirken gesprochen werden kann, allerdings von einem Einfluss durch Vorbilder der bereits bestehenden Klassiker und ihrer Parameter an Stoffen, Themen und Motiven.

	geb.	in		geb.	In
M. von Ebner- Eschenbach	1830	Zdislawitz, Mähren	Franz Karl Ginzkey	1871	Pola, Kroatien
Felix Salten	1867	Budapest, Ungarn	Franz Molnar	1878	Budapest, Ungarn
A.Th.Sonnleitner	1869	Daschitz b. Pardubitz, Böhmen	A.Umlauf- Lamatsch	1895	Przemysl, Galizien

Tab: 1: Klassiker-Autoren und Autorinnen der „peripheren Genese“ (Seibert 2018)

Gegenüber der symbolsystemischen Betrachtung ist aber auch zu überlegen, inwieweit zwischen den beiden genannten Befunden des Sich-im-Hintergrund-Haltens – eben hinsichtlich des Klassiker Status – und der eher restringierten Präsenz in der wissenschaftlichen Diskussion in Österreich, also im Metier oder Handlungssystem, ein Zusammenhang besteht. Ein solcher Zusammenhang ließe sich treffend mit dem Begriff der Schweigespirale erklären; es ist dies eine Bezeichnung, die in den 1970er-Jahren von Elisabeth Noelle-Neumann geprägt wurde, derzufolge der Widerspruch zwischen der eigenen und der in der Öffentlichkeit vorherrschenden Meinung dazu führt, die eigene Meinung hintan zu halten, womit die Differenz zwischen tatsächlich bestehender öffentlicher Meinung und dem Bedürfnis nach deren Korrektur immer größer wird (Noelle-Neumann 2001).

Diesem tendenziell negativen Befund hinsichtlich der Einschätzung eines Werks als Klassiker und eines generellen Bewusstseins gegenüber der Gattung Kinder- und Jugendliteratur wäre immerhin entgegen zu halten, dass die auch heute noch in Erinnerung und im Gespräch befindliche „Gruppe der Wiener Kinderbuchautor*innen“ der 1970er- und 1980er-Jahre (Huemer 2015, 100–124) eine Ballung oder auch Kulmination des Kinderbuchschaffens darstellte, die wieder in den deutschsprachigen Nachbarländern ihresgleichen sucht und sogar nachhaltig auch in deutschen Verlagen Präsenz fand. Sie haben überwiegend Anteil am Spektrum heute gültiger Traditionstexte, und gleichermaßen bieten sie als Schlüsseltexte ergiebige Material für Interpretationen.

Ernst A. Ekker	Wolf Harranth	Mira Lobe	Käthe Recheis
Vera Ferra-Mikura	Friedl Hofbauer	Christine Nöstlinger	Renate Welsh

Tab. 2: Autorinnen und Autoren, deren Werke gleichermaßen zu Traditionstexten und auch Schlüsseltexten der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur wurden

Gleich steht aber auch wieder das Gegenargument im Raum, dass die – dem Marktpotential nach – wesentlich schwächeren österreichischen Verlage nur das eine oder andere davon in den Status des Longsellers führen konnten. (Insbesondere die Leistung des Jungbrunnen-Verlages ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben.) Eben dieses Argument birgt aber in sich eine fatale Einseitigkeit in einer paradoxen Schuldzuweisung, die als Entschuldigung dienen soll: Das angesprochene Defizit, der scheinbare Mangel an Klassikern, hat seine Ursache keineswegs nur im geringeren Potential der Verlage, sondern vor allem in der mangelnden Resonanz jener Körperschaft, die in Deutschland und auch in der Schweiz für eine permanente Reflexion des kulturellen Bestandes Kinderbuch sorgt und die in Österreich de facto aussteht, ein universitär und auch im Feuilleton gewollter und engagiert geführter Diskurs, in dessen Zentrum der Anteil der Kinderliteratur (mit anspruchsvollem Stil – s.o.) an der Literatur- und Bildungsgeschichte des eigenen Landes steht.

Sichtung des Terrains

In einer bereits erheblichen Fülle von Beiträgen, sowohl in der Schriftenreihe als auch in der Fachzeitschrift der ÖG-KJLF, hat sich seit 2000 ein stattlicher Fundus von Einzeldarstellungen zur geschichtlichen und aktuellen Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur angesammelt; zum einen festigt sich damit der Eindruck, dass in dieser Menge von Einzelbeobachtungen ein durchaus repräsentativer Überblick von Werken und ihren Autorinnen und Autoren zur Sprache gebracht wird, zum andern aber ist aus einiger kritischer Distanz zu bekennen, dass von jener umfassenden Dichte, die für eine Literaturgeschichte erforderlich wäre, noch nicht die Rede sein kann. Oft ist in der Diskussion darüber, welche Werke, Autorinnen und Autoren für einen geschichtlichen Überblick „wichtig“ seien (sofern eine solche Diskussion überhaupt stattfindet), gar nicht klar, von welchen Forschungsfragen aus eigentlich argumentiert wird: Geht es um Verlagsinteressen oder um die der vermittelnden Instanzen und Institutionen? Geht es um Typologien der Autor*innen oder um die der Leserinnen und Leser? Geht es um das, was zu Recht oder um das, was zu Unrecht vergessen oder verdrängt wurde? Nicht zuletzt: Geht es um eine Poetik oder um eine Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur? Eine weitere ergänzende Fragestellung wäre: Ist tatsächlich das Aufspüren von verborgener oder auch ganz offensichtlicher Ideologisierung, die jedenfalls aus heutiger Sicht verwerflich erscheint, die vorrangigste Aufgabe der Kinderbuchforschung? Darin widerspiegelt sich eine Auffassung von Kinderliteratur, die schlechthin als Usurpation mit mehr oder minder deutlicher propagandistischer Absicht erscheint und daher die Stilfrage als bestenfalls zweitrangig hintanstellt. In diesen Fragestellungen, die meist völlig unvermittelt nebeneinander und gegen einander stehen, könnte neben dem Begriffspaar Klassiker und Kanon ein zweites Begriffspaar einige Klarheit stiften.

Damit soll der Versuch unternommen werden, mittels einer überschaubaren Anzahl von Präzedenzfällen ein diachrones, gleichzeitig aber auch um systemi-

sche Methodik bemühtes Diskussionsfeld zu eröffnen. Das zweite Begriffspaar, Traditions- und Schlüsseltexte, geht zurück auf Hans-Heino Ewers und ist von ihm 2015 nochmals in Erinnerung gerufen worden – frei zitiert:

- Ein kinderliterarischer Traditionskanon muss Literaturgeschichte nicht lückenlos abbilden, sondern beruht auf Selektion und beschränkt sich auf die Entwicklung des Beachtlichen und Vorbildlichen.
- Eine Liste kinderliteraturhistorischer Schlüsseltexte enthält sowohl respektable als auch zu verurteilende problematische (ideologische) Texte (Ewers 2015, 178).

Wir haben es bei dem doppelten Begriffspaar, *Kanon – Klassiker* einerseits und *Traditions- und Schlüsseltext* andererseits mit Parametern der Zuordnungsmöglichkeiten zu tun, bei denen es nicht darum geht, ein bestimmtes Werk eindeutig einer dieser vier Kategorien zuzuordnen zu wollen; vielmehr handelt es sich um Sichtweisen, mit denen ein und dasselbe Werk in verschiedene Zusammenhänge gestellt werden kann. Ohne hier die gesamte Klassikerdiskussion aufrollen zu wollen (vgl. Seibert 2018), ist nicht einmal eindeutig, welcher der beiden Begriffe des erstgenannten Paares – Klassiker und Kanon – den größeren oder kleineren Umfang hat. Karl May zählt gewiss zu den Klassikern, gehört aber längst nicht mehr zu einem wie auch immer definierten Kanon;⁸ Kanon scheint also hier der engere, manchmal aber wieder der weitere Begriff zu sein, umgekehrt tummelt sich auf dem Feld des Kanons, verstanden als die Summe der Werke, die man heute kennen sollte, Vieles, was noch lange nicht Klassiker ist. Wenn man andererseits von Traditionstexten spricht, öffnet sich auch ein Feld regionaler Zugehörigkeiten, auf dem sich für Österreich etwa sehr schnell Autor*innenpersönlichkeiten wie Franz Karl Ginzkey oder Annelies Umlauf-Lamatsch einstellen, deren Texte schon ein Jahrhundert lang als Traditionstexte präsent sind und als solche offenbar weiterhin präsent bleiben, während sie über Landesgrenzen hinaus kaum wahrgenommen werden. Die Gründe für derartige Popularität sind keineswegs als geklärt zu betrachten und bedürfen der Analyse als Schlüsseltexte, die aber meist vorschnell mit ideologischen Zuschreibungen ihr Auslangen findet und dabei viel interessantere Aspekte, beispielsweise die eines sehr originären und einprägsamen (kindlichen) Stils, außer Acht lässt. (Dass gerade der Sozialdemokrat Bamberger eine besondere Wertschätzung für Franz Karl Ginzkey zu erkennen gab, ist ein Fall für sich, der gesondert zu betrachten wäre.)

Einzelne, fraglos katastrophale Werke auch interessanter Autor*innen, deren bleibende Werke heute zu Traditionstexten zählen (von den heute völlig vergessenen Autor*innen ganz zu schweigen), sei ihre Entstehung tatsächlich ideologischer Verirrung oder auch Überzeugung oder dem Druck der jeweils herrschenden Doktrinen geschuldet, waren Lektüren, die nach 1945 völlig verschwunden und zu Recht vergessen waren. Allenfalls waren sie noch peinlich bedrückende Erinnerung einer Kindergeneration, die heute auf dem obersten Gipfel der Al-

⁸ Zum Begriff des Kanons vgl. auch Korte 2007.

terspyramide steht. Traditionstexte sind sie absolut nicht; sie als Schlüsseltexte zu analysieren erbringt literaturwissenschaftlich rein gar nichts als die Einsicht in sattsam bekannte Propagandatiraden. Sie zu verurteilen ist so selbstverständlich, dass dies nicht erst zur Aufgabe der Literaturwissenschaft gemacht werden muss, die dafür Kriterien zu erbringen hätte. Sie stehen ohne jeglichen Zusammenhang mit jener eigentlich kinderliterarischen Entwicklung, die sich durch wechselseitige Perspektive unter den Aspekten der Traditions- und Schlüsseltext-Analysen rekonstruieren lässt. In dieser Methodik sollte aus dem mehr oder minder breiten Strom usurpatorischer Varianten einer Schwarzen Pädagogik eine stete Abfolge von „eigentlicher“ Kinderliteratur herauszufiltern sein, in deren literarhistorischer Entwicklung sich Epoche für Epoche Idealtypen der Gattung bestimmen lassen, die als anhaltend anzuerkennende literarische Leistungen Geltung und Bestand haben oder haben sollten. Dem gegenüber erscheinen m.E. Diskussionen, die sich generalisierend auf das Gesamtwerk „belasteter“ Autorinnen oder Autoren richten und dabei Belastendes gegen Unbelastendes aufrechnen, dem Erkenntnisgewinn nicht eben förderlich. Belastend ist allenfalls der Umstand, dass man in den 1950er-Jahren trotz „Schmutz und Schund“-Kampagne manches als unbedenklich weiter empfohlen hat, wie etwa die Werke von Karl Springenschmid bzw. einzelne eindeutig ideologiebelastete Werke renommierter Autor*innen wie Umlauf-Lamatsch zwar zu Recht, aber stillschweigend dem Vergessen-Werden anheim gestellt hat. Die offensichtlich anhaltende Beliebtheit einer Umlauf-Lamatsch, bis heute beruhend auf einer Auswahl an Longsellern aus ihren zahlreichen Werken, geht hingegen gewiss nicht auf ihre ideologisch angedienten Fehlritte während der NS-Zeit zurück, die ihrem späteren Publikum (auch als Fan-Gemeinde zu bezeichnen) über die Jahrzehnte völlig unbekannt waren. Demnach kann die interpretatorische Herausforderung nicht darin bestehen, die Erkenntnisse aus den Befunden dieses wenn auch noch so grauenvollen in einer Extremsituation verfassten Minimalanteils auf das beachtliche Gesamtwerk zu transponieren; die wesentlich interessantere Herausforderung liegt darin, die Gründe ihres Reüssierens zur Traditionsautorin jenseits ideologischer Zuschreibungen zu erörtern, also ihre *best-of-list* als Schlüsseltexte zu analysieren.

An einem unbelasteten, vielmehr antifaschistischen Beispiel lässt sich die Problematik der Etablierung von Traditionstexten, die zu Unrecht vergessen wurden, kurz andeuten: Von Friedrich Felds (noch unter dem Namen Fritz Rosenfeld erschienener) Roman *Tirilin reist um die Welt* (1931), der in engem Zusammenhang mit Lisa Tetzners *Hans Urian oder die Geschichte einer Weltreise* (1929) steht,⁹ ist zu vermuten, dass er für Österreich Klassikerstatus hätte, ebenso wie Tetzners Parallelwerk für Deutschland, jedoch seine Tradierung wohl wegen seiner sozialistischen Tendenz verhindert wurde. Die Handlung dieser zwei ganz ähnlichen Romane darf als bekannt vorausgesetzt werden, die Idee ist kurz gesagt die Reise eines Buben, der unter bitterer Armut und der sozialen Ungerechtigkeit leidet

9 Lisa Tetzner: Hans Urian. Die Geschichte einer Weltreise. Büchergilde Gutenberg, Zürich - Wien 1948. – Fritz Rosenfeld: Tirilin reist um die Welt. Eine Erzählung für denkende Kinder. E. Prager Verlag, Leipzig - Wien 1931.

und in die Welt aufbricht, um sich auf die Suche nach Gerechtigkeit zu begeben. Die Version Friedrich Felds ist in einer rezenten Darstellung durchinterpretiert, wobei auf den Einfluss Lisa Tetzners aber auch des *Amerika*-Romans von Franz Kafka aufmerksam gemacht wurde (Seibert 2017). Ergänzend ist auf zwei paratextuelle Auffälligkeiten zu verweisen, die allein schon Anlass wären, den Roman als „respektablen“ Schlüsseltext (Ewers, s.o.) zu untersuchen.

Im Vorwort zu *Hans Urian* (in der 9. Aufl. 1948, die im Wiener Vorwärts-Verlag gedruckt wurde), verweist Lisa Tetzner auf die weite Verbreitung des Werkes:

Es war erstaunlich, mit wieviel Liebe der kleine Hans Urian überall aufgenommen wurde. Er hatte kaum seine Reise in deutscher Sprache angetreten, als auch schon ein schwedischer, ein norwegischer, ein holländischer und ein italienischer Hans Urian ihre Reise um die Welt begannen. Einige Jahre später gesellte sich noch ein polnischer, ein französischer, ein amerikanischer, ein englischer und ein jugoslawischer Hans Urian dazu, und mitten im spanischen Bürgerkrieg begann auch von Barcelona aus ein spanischer seine Reise um die Erde.

Dass in der Nennung von elf Nationen, in deren Sprachen der Roman übersetzt wurde, die österreichische Variante (s.o.) aus welchen Gründen auch immer ungenannt blieb, als hätte die antifaschistische Lisa Tetzner Friedrich Feld nicht wahrgenommen, scheint eigenartig; die Frage kann man natürlich auch schlicht auf die Sprachgleichheit reduzieren, womit jedoch die Weglassung auch nicht befriedigend erklärt wäre. Dass sie nicht in mangelnder Popularität begründet ist, belegt die Aufzählung der Übersetzungen von Felds *Tirilin* in dem von Richard Bamberger verfassten Autorenporträt in der *Barke* 1965: „Übersetzungen ins Holländische, Norwegische, Polnische, Schwedische, Tschechische [und] Ungarische.“ (Die *Barke* 1965, 303). Möglicherweise liegt es auch an Friedrich Feld selbst, dass sein an vielen Stellen trist-bedrückender, jedoch stilistisch hoch interessanter kinderliterarischer Debut-Roman gegenüber den zahlreichen nachfolgenden durchwegs heiteren Kinderbüchern in den Hintergrund getreten ist.

Der zweite paratextuelle Eintrag bei Tetzner findet sich auf der Rückseite des Titels nach Zitierung eines Gedichtes von Erich Kästner: „Das Buch entstand im Frühjahr 1929 nach der Kinderkomödie *Hans Urian geht nach Brot* von Béla Balasz und Lisa Tetzner.“ Wie schon in der Interpretation zu Friedrich Feld dargestellt (Seibert 2017), war dieser mit Béla Balasz eng befreundet (dieser wieder mit Georg Lukacs, später geriet er in Gegnerschaft zu ihm), sodass die Vermutung nahe liegt, dass er (damals noch Fritz Rosenfeld) eigentlich von diesem Wegbegleiter zu *Tirilin* angeregt wurde. All diese Zusammenhänge waren aber der österreichischen Jugendbuchszene in den 1950er- und 1960er-Jahren kaum bekannt, Felds Bedeutung wurde gewissermaßen nur tangential erkannt. Seine Bedeutung wird aber etwa auch in einer von Bettina Kümmerling-Meibauer erstellten Liste betont, in der sie 31 Titel im Gefolge von Selma Lagerlöfs *Nils Holgersson* aufstellt, darunter Lisa Tetzners *Hans Urian*, Fritz Rosenfelds *Tirilin* und Friedrich Felds *Der Flug ins Karfunkelland*, Titel also, die in Österreich heute nur mehr historisch Forschenden geläufig sind. Dass Friedrich Felds *1414 geht auf Urlaub* (EA 1948

bei Jungbrunnen in Wien), 2010 im Boje Verlag mit Erwähnung der Oetinger-Ausgabe aus 1951 als EA erschien, ohne auf die österreichische EA zu verweisen (Seibert 2010), sei nur am Rande erwähnt; jedenfalls wird sein stilistisches wie auch sein politisches Potential weiterhin und weithin unterschätzt. Kaum noch wahrgenommen ist der Befund, dass Friedrich Feld mit einigen seiner heiteren Kinderbücher der Status eines Wegbereiters der Phantastischen Erzählung noch vor Erica Lillegg und Vera Ferra-Mikura zukommt.

Überlegungen zu einer für Österreich zu konstatierenden Klassiker-Vergessenheit von den Großwerken aus semikolonialer Wirklichkeit der späten Habsburger-Monarchie (s.o.) bis zu Friedrich Feld und den Autorinnen und Autoren der Exilliteratur deuten eher darauf hin, dass die österreichische Jugendbuchszene der Nachkriegsjahrzehnte von einem geradezu extremen Gegenwartsbezug dominiert wurde. Der durchaus verständliche Leitgedanke des „guten Jugendbuches“ in den 1950er-Jahren war offensichtlich begleitet von einer Abwehrhaltung allem Früheren und allem Politischen gegenüber, auch und gerade dann, wenn es sich um eindeutig antifaschistische Texte handelte. Man muss Bamberger zugutehalten, dass er sehr wohl sehr genaue Kenntnisse zur Geschichte des Genres hatte und diese etwa in seinem Standardwerk *Jugendlektüre* (1955, 2. Aufl. 1965) auch entfaltete; aber er zog nichtsdestoweniger einen sehr eindeutigen Trennungsstrich zwischen Geschichte und Gegenwart, der offenbar auch zur Hürde für die Entfaltung von Traditionstexten und eines entsprechenden Kanons geworden ist.

Innovationsschübe im Verhältnis der Literaturen zueinander

Mit dem Plural „Literaturen“ ist das Gegenüber der Literatur für Kinder und Jugendliche und der in der Absicht definitorischer Abgrenzung immer noch so genannten Allgemeinliteratur gemeint. Spätestens in den Jahrzehnten um 2000 hat sich dieses Verhältnis geradezu extrem ausdifferenziert. Gegenüber der einstigen, ziemlich strikten Trennlinie, die für das literarische Gegenüber die Begriffe Erwachsenen- oder gar Hochliteratur aufkommen ließ, muss man heute von einem regen Austauschverhältnis der Literaturen sprechen.

Immer schon gab es Kinderbuchschaffende wie etwa Vera Ferra-Mikura oder Oskar Jan Tauschinski, die auch „für Erwachsene“ schrieben, worüber die Kinder- und Jugendbuchszene nicht viele Worte verlor. In der Frühzeit, als noch von „dem“ österreichischen Jugendbuchautor (s.o. Bamberger 1965) die Rede war, zeigte man sich eher irritiert, als die ersten Kinderbücher jener Autor*innenschaft auf den Markt kamen, die man gemeinhin in der institutionalisierten Szene, dem Metier oder Handlungssystem, nicht antraf. Autostereotyp (Wie versteht das Metier sich selbst?) und Heterostereotyp (Welche anderen Merkmale schreibt sie der anderen Region zu?) waren bis dahin ziemlich eindeutig festgelegt.

Die folgende Liste von 32 ausgewählten alphabetisch gereihten Namen, die dieses Doppelengagement repräsentieren, möchte dieses literarische „Gegenüber“ andeutend erkennbar machen; in chronologischer Reihung müsste man

Marlen Haushofer an den Beginn stellen, die mit *Brav sein ist schwer* (1965) und – auch dies ist Bamberger zugute zu halten – bereits in seinem genannten Verzeichnis der 153 Namen aus diesem Jahr genannt wird und gewissermaßen die Durchgangspforte zwischen den beiden literarischen Regionen darstellt. (Eigens zu betonen ist der Umstand, dass mehrere der hier Genannten mit Illustrator*innen zusammenarbeiten, die in gleicher Weise an der Schnittstelle zwischen den Literaturen stehen und gesondert zu betrachten wären.)

H.C. Artmann	Marianne Gruber	Paulus Hochgatterer	Doron Rabinovici
Thomas Bernhard	Reinh. P. Gruber	Michael Köhlmeier	Elisabeth Reichart
Milo Dor	Wolf Haas	Helmut Korherr	Gerhard Roth
Franzobel	Erich Hackl	Friederike Mayröcker	Michael Stavarič
Barbara Frischmuth	Gerhard Haderer	Robert Menasse	Cornelia Travnicek
Elfriede Gerstl	Peter Handke	Felix Mitterer	Peter Turrini
Daniel Glattauer	Marlen Haushofer	Wilhelm Pellert	Heinz R. Unger
Nikolaus Glattauer	Peter Henisch	Teresa Präauer	Helmut Zenker

Diese gewiss nicht Vollständigkeit, jedoch Repräsentativität anstrebende Auswahl aus dem Gebiet der Allgemeinliteratur ist nun in sich ebenso wenig homogen wie die weitläufige Szenerie der heutigen Kinder- und Jugendbuchautorinnen und -autoren. Aufgrund der bisherigen Sondierungen lassen sich von etwa 1970 weg (nicht zufällig das Jahr des Paradigmenwechsels) etwa vier bis fünf Stufen in diesem Prozess einer gegenseitigen Durchmischung der beiden Bereiche unterscheiden, in denen eine ganze Reihe von Autorinnen und Autoren auf beiden Seiten die zunehmend durchlässige Scheingrenze überschritten. Auf der Ebene der Allgemeinliteratur wären diese Stufen als (1) Doppelengagement, (2) Invektiven, (3) Titelrevue und (4) Integration zu beschreiben; eine fünfte Stufe betrifft nicht eigentlich die Autoren und Autorinnen selbst, sondern die (5) Wiederentdeckung früherer Kinderbuchschaffender seitens der Literaturwissenschaft, die längste Zeit geradezu tabu waren.

(1)

Doppelengagement ist eine Zuschreibung, die alle 32 in der Liste (s.o.) genannten Namen und gewiss noch mehr betrifft. Bei einigen, wie etwa bei Barbara Frischmuth, liegt das kinderliterarische Engagement bereits in einem Umfang vor, der über einzelne Versuche weit hinausgeht. Eine erste zusammenfassende Darstellung des hier als Doppelengagement genannten Phänomens findet sich bereits bei Seibert 2005;¹⁰ bis heute hat es sich in einer Breite entwickelt, die hinter der Anzahl der Kinderbuchschaffenden des Metiers kaum zurück steht. Einen Einblick in dieses Spektrum hat jüngst auch Heidi Lexe skizziert, und es ist ihr in

10 Beiträge zu relevanten Werken von H.C. Artmann, Friederike Mayröcker, Elfriede Gerstl, Barbara Frischmuth, Peter Turrini, Wolf Haas, Teresa Präauer, Franzobel und Michael Stavarič finden sich in *libri liberorum* 39, 2012; in *libri liberorum* 45-46, 2015 sind unter dem Titel „Crosswriting“ Arbeiten zu Ernst Lothar, Milo Dor, Peter Härtling, Marlen Haushofer, Robert Neumann und Heinz R. Unger aufgenommen.

allen interpretatorischen Zuwendungen zuzustimmen, eigentlich aber nicht ihrer einleitenden Bemerkung, die „Kinder- und Jugendliteratur und die Allgemeinliteratur [blieben] in Österreich gleichermaßen wie im gesamten deutschsprachigen Raum hermetisch voneinander getrennt“, zumal sie ja u.a. auch von Preisvergaben an kindheits- und jugendadressierte Werke einschlägiger Autorschaft spricht (Lexe, 2020, 331). Eine hermetische Trennung des literarischen Feldes wird in der Wahrnehmung allenfalls – und da ist Lexe erneut zuzustimmen – „auf jene übertragen, die sich im Rahmen germanistischer Forschung und Lehre mit Kinder- und Jugendliteratur befassen.“ (ebd. 332) Wichtig erscheint aber auch der Ansatz, all diese grenzüberschreitenden Texte als Schlüsseltexte wahrzunehmen, die in experimenteller Form die Möglichkeiten des kindheitsadressierten Schreibens ausloten und damit die grundsätzlich gegebene Situation des literarischen Stil-Experiments generell zu einer neuen Herausforderung erwählen.

(2)

Eine weniger weit verbreitete, jedoch sehr konfrontativ positionierte Haltung liegt bei eher abschätzigen Bemerkungen zu den Institutionen der Kinder- und Jugendliteratur vor, wie etwa bei Werner Kofler in *Guggile* (1975) oder Robert Menasse in *Schubumkehr* (1995), die ihre jeweiligen Romankonzepte nutzen, um ganz unumwunden die Lesesituation der 1970er- oder auch noch 1980er-Jahre zu beschreiben, die als Zwangsbeglückung empfunden wurde. In teils sehr heftigen Invektiven wird dabei der Buchklub der Jugend angegriffen, von Kofler noch eher ironisch zurückhaltend: Er sei „nicht gezwungen gewesen [...], die sehr wertvollen, sauberen, wirklich guten Schriften des österreichischen buchklubs der jugend zu lesen“; Menasse lässt seinen Protagonisten wesentlich heftiger klagen, „die ganze Klasse [sei] Zwangsmittglied beim Buchklub gewesen“ und greift dabei zu sehr heftiger Wortwahl, indem er von „Nazi-Schweine(n)“ spricht. Abgesehen von dieser etwas missglückten Übertreibung ist diesen Invektiven, die sich in gemilderter Form auch bei anderen finden, abzulesen, dass in der Autorschaft ein kollektives Erinnern an die frühe Lesesozialisation in österreichischen Schulen Platz gegriffen hat, die nicht selten in späteren Romanen als unfreiwilliges Erlebnis erster Literaturerfahrungen thematisiert wird.¹¹

(3)

Die deutliche Tendenz zu autobiographischen Darstellungen bzw. zu autobiographiebasierten Romanen in der österreichischen Gegenwartsliteratur, die an sich schon ein besonderes nationaltypisches Charakteristikum darstellt, bringt es auch mit sich, dass Kindheitserinnerungen vermehrt mit Lektüreeinnerungen angereichert werden. Besonders intensiv zeigt sich diese eigentlich überraschende, manchmal geradezu revueartige Einbindung von Titelnennungen in Romanen, die der Allgemeinliteratur angehören, bei Barbara Frischmuth (Seibert 2020). Geradezu eine Fundgrube für Leseerinnerungen und Kinder- und Jugendbuch-

11 Ausführlicher werden die Romane von Kofler und Menasse in Seibert 2020 dargestellt sowie insbesondere auch der Roman *Verschüttete Milch* von Barbara Frischmuth.

Titelnennungen ist auch der autobiographische Roman *Das Alphabet der Zeit* (2007) von Gerhard Roth, in dem es von *Struwwelpeter*, *Dornröschen* und *Robinson* über Comic-Hefte, Karl May und *Tom Sawyer* und *Huckleberry Finn* nur so wimmelt, bevor dann auch Dostojewski, Camus und Sartre zur Sprache kommen. Ein weiteres Beispiel einer autobiographischen Leserevue wäre Michael Köhlmeier mit *Umblättern und andere Obsessionen*, der das dritte der sechs Kapitel dieses Bändchens vollständig seiner *Huckleberry Finn*- und *Tom Sawyer*-Lektüre widmet.¹² Auch Stefanie Sargnagel lässt sich in ihrem Roman *Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin* auf die Lektüre von *Räuber Hotzenplotz* und *Pippi Langstrumpf* ein;¹³ Mira Lobe wird von ihr nicht direkt genannt, schimmert aber durch manche Kindheitserinnerung mit der Figur der *Räuberbraut* durch ihre Erlebnisse und Phantasien. Bewusst wird diese Besonderheit vor allem dann, wenn man im Vergleich dazu Autobiographien früherer Generationen liest, in denen die Nennung von Kinderbüchern zumal der Gegenwartsliteratur unvorstellbar ist (s. Korte 2007).

(4)

Nochmals eine wesentlich andere, Kinderliteratur fokussierende Reflexionsstufe liegt vor, wenn Kinderbücher nicht nur genannt werden, sondern die Gattung an sich zum Gegenstand der Reflexion und damit zum eigentlichen Fundament der Gestaltung eines Romans wird. Diese höchst eigenwillige Romanform entwickelt, wie schon ausführlich gezeigt (Seibert 2020), Arno Geiger mit der Konzeption des Romans *Es geht uns gut* (2005), in dem der Protagonist auf Seite 50 beschließt, ein Buch *Glanz und Elend der Stanisläuse* zu schreiben, und man als Ergebnis de facto diesen Roman Geigers in Händen hält. Über den ganzen Roman hinweg ist eine Fülle von Literaturziten verstreut, zwölf davon gehören der Allgemeinliteratur an, zwölf weitere dem Bereich Kinder- und Jugendliteratur, und die auffälligsten davon beziehen sich auf die „Stanisläuse“, die als fiktive Verwandte des Protagonisten auch auftreten, wobei allerdings der Name der Autorin, Vera Ferra-Mikura, und deren *Stanislaus*-Serie, nicht genannt werden.¹⁴ Es gibt bislang drei Interpretationen des Romans, zwei davon, Freytag 2005 und Reidy 2013, werden bei Seibert 2020 mit einbezogen. Es sind gewiss gediegene literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Arno Geiger, so auch eine dritte von Haynalka Nagy (2012), anzumerken bleibt jedoch, dass in allen drei Sichtweisen die gleichsam kinderliterarische Identität dieser Stanisläuse-Figuren, die mit Händen zu grei-

12 Köhlmeier, Michael (2015): *Umblättern und andere Obsessionen*. Eine Erzählung. Edition 5 plus. Karl Hanser Verlag, München.

13 Sargnagel, Stefanie: *Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin*. Rowohlt, Hamburg 2020.

14 Diesen zwölf Erwähnungen stehen – geradezu ausgewogen – zwölf ebenso über den ganzen Roman verstreute Kinderbuch-Zitate gegenüber, beginnend auf Seite 18 mit *Der Wolf und die sieben Geißlein* und bereits auf Seite 50 und nochmals Seite 59 mit den *Stanisläusen*. Dann folgen Seite 107 *Max und Moritz*, Seite 133 *Hans im Glück*, Seite 145 *Hans guck in die Luft*, Seite 203 das Märchen *Hase und Igel*, Seite 205 *Pinocchio*, Seite 225 *Das hässliche Entlein*, Seite 264 Otfried Preußlers *Der kleine Wassermann*, Seite 317 ein Zitat aus Mira Lobes *Städtchen drumherum* und Seite 333 gleichsam als Schluss des mit den *Stanisläusen* eröffneten Rahmens nochmals das Werk von Vera Ferra-Mikura.



Christine Nöstlinger: Der Zwerg im Kopf. Illustr.: Jutta Bauer. Gulliver – Beltz und Gelberg, Weinheim Basel 1989, 1999.



Nadja Bucher: Die Doderer-Gasse oder Heimitos Menschwerdung. Milena Verlag, Wien 2020.

fen ist und die als eine Leitidee dem Roman zugrunde liegt, gegenüber anderen Leitideen unerkannt bleibt. Hier stellt sich tatsächlich jene „hermetische Trennung“ ein, die – Heidi Lexe zu Stufe (1) zitierend – nach wie vor zwischen den Literaturen als offenbar nur schwer zu überschreitende Barriere aufragt. Entscheidend ist aber nun die Beobachtung, dass auf dieser Stufe der Reflexion des kinderliterarischen Handlungs- oder auch Symbolsystems der Autor, Arno Geiger, den Weg in die Kinderliteratur selbst mit Signalen öffnet, die eigentlich mehr als eindeutig sind, als würde er seine Leser*innenschaft und seine Interpret*innen geradezu auffordern, den Schritt in dieses andere literarische Feld nachzuvollziehen.

Es geht uns gut ist inzwischen kein Einzelfall. Eine ganz ähnliche Beobachtung stellt sich bei einem jüngeren Roman ein, Nadja Buchers *Die Doderer-Gasse – oder Heimitos Menschwerdung* (2020).¹⁵ Der von der Kritik bereits rege wahrgenommene dritte Roman der 1976 in Wien geborenen Autorin, die in Wien und Sussex Germanistik und Kunstgeschichte studierte, sagt im Titel schon das Wesentliche des Plots: Heimito von Doderer wird wiedergeboren, allerdings nicht im Umfeld der Strudlhofstiege, sondern in einem Gemeindebau in der Großfeldsiedlung, wo die Doderer-Gasse und die Adolf Loos-Gasse aufeinander treffen; die Wiedergeburt erfolgt im Kopf des Mädchens Marie, mit deren Augen und Ohren der Schriftsteller nun seine neue Umwelt wahrnimmt. Gang des Geschehens ist der Weg Maries bis zum Ende der Volksschulzeit, den Doderer kommentierend begleitet, ohne mit seiner „Trägerin“ tatsächlich kommunizieren zu können. Er findet allerdings bald einen Gesprächspartner in

¹⁵ Bucher, Nadja: *Die Doderer-Gasse*. Milena-Verlag, Wien 2020.

Adolf Loos, dem das gleiche widerfuhr, er sitzt nun im Kopf der Kindergarten- und dann Schulfreundin Maries, woraus sich eine kuriose Parallelhandlung entwickelt; die beiden Kulturgrößen kommentieren die Zeitläufte und ergehen sich in der Deutung ihrer Schicksale, wobei Doderer meint, auf die triste Wirklichkeit Maries so weit einwirken zu können, dass sie einst seinen unvollendeten Roman *Nr. 7* fertig schreibt, eine Hoffnung, die sich nicht erfüllt und ganz im Gegensatz zur Deutung seines zeitweiligen Gesprächspartners steht, der gegen Ende des Romans im Kopf der Schulfreundin nicht mehr anzutreffen ist. Die Kommentare und Dialoge der beiden Kopf-Figuren sind in der Hochstilsprache Heimito von Doderers ausgebreitet, ein Umstand, der einen turmhohen Kontrast zwischen den beiden Handlungsebenen bewirkt und die Rezensenten zu gewiss berechtigten Lobeskundgebungen veranlasst. Was aber der Kritik wohl eben dieses Kontrastes wegen bislang nicht aufgefallen ist, ist der Umstand, dass hier erneut eine Fortentwicklung ironisch spielerischer Kinderliteratur vorliegt, konkret ein Pastiche von Christine Nöstlingers *Der Zwerg im Kopf* (1989 und 1999); dafür spricht nicht nur die Im-Kopf-Verortung der Titelfigur und ihres Gegenspielers (auch bei Nöstlinger gibt es einen „Zwerg im Kopf“ des Schulfreundes!), sondern abermals die Erwähnung einer ganzen Reihe kinderliterarischer Titel bis hin zur Begegnung Maries mit den Büchern Nöstlingers in der Filiale der Städtischen Bücherei der Großfeldsiedlung.

Sowohl bei Arno Geiger als auch bei Nadja Bucher haben wir es also mit Gestaltungen zu tun, die in der Adressierung weitab des kinderliterarischen Feldes liegen, andererseits aber überdeutlich auf diese Ebene anspielen. Insbesondere Buchers Kopf-Geschichte ist auf der Marie-Ebene, also auf weite Strecken, eigentlich als Kinderbuch zu lesen und wird nur durch die Reflexionen der Kopf-Akteure bzw. durch deren parodistisch eingesetzte Hochstilsprache aus dieser Ebene zwischendurch immer wieder in die Ebene intellektuellen Rasonierens hochgehoben. Es ist also bei beiden Werken nicht von Kinder- oder Jugendadressierung zu sprechen, jedoch von der Spiegelung oder Einspielung des kinderliterarischen Verfahrens, das damit als inhärentes Handlungsmoment durchaus handlungsbestimmend thematisiert wird.

(5)

Eine fünfte Stufe des Reflektierens, die der Wiederentdeckungen, steht eigentlich außerhalb dieser Stufenfolge, da hier die Reflexion nicht auf literarischer, sondern auf editorischer Ebene erfolgt und dies in Österreich bezeichnender Weise sehr spärlich. Schon etwas zurückliegend, 2009 erschien eine Edition zu Hertha Pauli von Wilhelm Hemecker, 2019 zu Oskar Jan Tauschinski von Evelyn Polt-Heinzel und 2020 zu Fritz Rosenfeld von Primus Heinz Kucher.¹⁶ Bezeich-

16 Hertha Pauli, *Das Lied vom Himmel. Die Geschichte des Liedes *Stille Nacht, Heilige Nacht* und andere Weihnachtsgeschichten*. Hrsg. von Wilhelm W. Hemecker, mit einem Nachwort (zum Roman *Jugend nachher*) von Ernst Seibert. Sonderband Edition Bibliothek Gutenberg Band 7, Leykam, Graz 2009. – Oskar Jan Tauschinski: *Talmi*. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Evelyn Polt-Heinzel. Edition Atelier, Wien 2019. – Fritz Rosenfeld: *Johanna*. Roman. Hrsg. und mit einem Nachwort von Primus-Heinz Kucher. Edition Atelier, Wien 2020.

nend ist, dass es sich im ersten Fall nur bedingt um Jugendliteratur handelt, in den beiden folgend genannten um Werke der Allgemeinliteratur, jedoch von Autor*innen, die „eindeutig“ mit Kinderliteratur assoziiert werden; der dualen Logik von Auto- und Heterostereotyp entsprechend sind diese beiden Werke bislang völlig unbekannt gewesen, schienen jedenfalls in keiner der gängigen biobibliographischen Darstellungen auf. Damit wird umso mehr verdeutlicht, und dies insbesondere in den Nachworten, dass jedenfalls die verschiedenen Ebenen des literarischen Wirkens sehr unterschiedlich gewichtet werden. So sehr diese als Schlüsseltexte zu wertenden Romane bislang vom Handlungssystem Kinder- und Jugendliteratur vergessen waren, so sehr scheint nun in den Nachworten ihr kinder- und jugendadressiertes Wirken hintangestellt. Sie bieten jedoch ausführlich Einsichten in den jeweiligen Schaffensprozess und stellen eine Herausforderung dar, sich integrativ mit beiden Ebenen zu befassen.

Resümee

Diese zuletzt erwähnte inhaltlich sehr neue Form der Wiederentdeckung, Editionen zu Werken vorwiegend kinderliterarisch arbeitender Autoren oder Autorinnen, gab es bislang in Österreich nicht und ist als ein Ansatz mit bloß anderen Mitteln zu verstehen, der den davor beschriebenen literarischen Wiederentdeckungen oder Stufen der Literarisierung von Kindheit zur Seite zu stellen ist. Allen gemeinsam ist ein Potential des Erinnerns bzw. Erinnern-Wollens an einen literarischen Sektor, dessen Verblässen offenbar als Desiderat wahrgenommen wird. Es handelt sich dabei insofern um ein sehr weites Desiderat, da eine Kanon- bzw. Klassiker-Diskussion sowie eine Differenzierung zwischen Kinderbuch-Klassikern und Kinderbuch-Kanon niemals stattgefunden hat. Allenfalls ist von kurzfristig kanonisierten Texten zu sprechen, die zu Traditionstexten werden, wenn sie mehrere Lesergenerationen überdauern. Diese für Österreich spezifische Situation wurde in der ministeriell sehr dirigistisch agierenden Jugendschriften-Kommission der frühen Nachkriegsjahrzehnte initiiert und hatte zur Folge, dass die in die Kommission eingebundenen Institutionen in ihrem Literaturverständnis primär immer gegenwartsbezogen orientiert waren; aus dem jährlich Neuen wurde immer das pädagogisch Beste ausgewählt, das das Gestrige in den Schatten gestellt hat. Erst die „Gruppe der Wiener Kinder- und Jugendbuchautor*innen“ hat in den 1970er-Jahren ein neues Literaturverständnis eingebracht und dann natürlich eine jüngere Generation in den Institutionen. Was aber blieb, ist – nun spürbar in der Dichte der literarischen Reflexionen – ein geradezu kollektives Erinnern, das in der Gegenwartsliteratur Platz greift wie kaum in einem anderen Land.

Das Potential des Erinnern-Wollens wird aber allseits erkennbar begleitet von einem Potential des Bewahren-Wollens, zumindest des Aufheben-Wollens; die erwähnten Invektiven richten sich nicht gegen die Literatur, sondern gegen den pädagogischen Druck aus früher Zeit der Institutionen. Das Erinnern- und Aufheben-Wollen ist ein Wahrnehmen des eigentlichen Potentials der Traditionstexte, und allemal handelt es sich auch um Schlüsseltexte, die unabhängig vom

Bekanntheitsgrad als tatsächlich literarische Auseinandersetzung mit einem zu ihrer Zeit aktuellen Kindheitsbild zu werten sind. Eine vorrangige Aufgabe der gegenwärtigen Kinderbuchforschung liegt demnach darin, sich einem Kanon der Traditionstexte zu widmen, der über mehrere Generationen von Bedeutung war, sie auch als Schlüsseltexte zu verstehen und damit ihren Anteil an einer allgemeinen Literaturgeschichte wahrzunehmen.

Literatur

- Atlas der Schweizer Kinderliteratur. Expeditionen & Panoramen. Hg.: Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien SIKJM. Chronos, Zürich 2018.
- Die Barke (1965). Lehrer-Jahrbuch 1965. Hrsg. vom Österreichischen Buchklub der Jugend. Wien.
- Ewers, Hans-Heino (2015): Klassiker und Kanonbildung auf dem Feld der Kinder- und Jugendliteratur. – in: Jürgen Janning, Claudia Maria Pecher u. Karin Richter. Erzählen im Prozess des gesellschaftlichen Wandels. Märchen, Mythen, klassische und moderne Kinderliteratur und Kindermedien. Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler 2015, 169–182.
- ders. (Hg.) (2020): Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang. Peter Lang, Berlin u.a. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie - Geschichte - Didaktik 121).
- Freytag, Julia (2005): „Wer kennt Österreich?“ Familiengeschichten erzählen. Arno Geiger „Es geht uns gut“ (2005) und Eva Menasse „Vienna“ (2005). – in: Inge Stephan u. Alexandra Tacke: Nachbilder des Holocaust. Böhlau, Köln-Weimar-Wien, 111–125.
- Gittinger, Kerstin / Sonja Loidl (Hgg.) (2018): Unter Wölfen. Käthe Recheis. Literatur und Politik. Symposium. Adalbert-Stifter-Institut des Landes OÖ/StifterHaus. Linz
- Huemer, Georg (2015): Mira Lobe. Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Praesens, Wien.
- ders. (2021): „Ein Knickerbocker lässt niemals locker“ Zu Thomas Brezinas erfolgreichen Detektivserien. Mehr als nur eine Einstiegslektüre für junge Lesemuffel. – in: Ina Brendel-Perpina / Anna Kretzschmar (Hgg.): Serialität in der Kinder- und Jugendliteratur. Schneider Verlag. Hohengehren, 126–145.
- Hurrelmann, Bettina (Hg.) (1995): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Fischer, Frankfurt am Main.
- Kriegleder, Wynfrid (2010): Österreichische Geschichte als Familiengeschichte. Eva Menasses *Vien-na* und Arno Geigers *Es geht und gut*. – in: Gunda Mairbäurl et.al.: Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Praesens, Wien, 225–239.
- Korte, Hermann (2007): „Meine Leserei war maßlos“. Literaturkanon und Lebenswelt in Autobiographien seit 1800. Wallstein, Göttingen.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003): Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung, Metzler. Stuttgart - Weimar.
- Lexe, Heidi (2020): Österreichische Kinder- und Jugendliteratur aus gattungspoetologischer Sicht. – in: Desiree Hebenstreit u.a. (Hgg.) (2008): *Austrian Studies: Literaturen und Kulturen*. Eine Einführung. Anlässlich der Emeritierung von Roland Innerhofer. Praesens, Wien, 331–339.
- Maar, Michael (2020): Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur. 5. Aufl., Rowohlt, Hamburg.
- Nagy, Hajnalka (2012): FamilienGeschichte de/rekonstruiert. Österreichische Familienromane im neuen Jahrtausend. – in: Hajnalka Nagy u. Werner Wintersteiner (Hrsg.): Immer wieder Familie. Familien- und Generationenromane in der neueren Literatur. StudienVerlag, Innsbruck - Wien - Bozen 2012, 89–106.
- Noelle-Neumann, Elisabeth (2001): Die Schweigespirale. Öffentliche Meinung – unsere soziale Haut. 6. Aufl., Langen Müller. München.

- Reiß, Gunter (2020): Die Musiktheaterwerkstatt von Michael Ende und Wilfried Hiller. Eine Geschichte ihrer gemeinsamen Werke. In: Ewers 2020, 137–167.
- Seibert, Ernst (2005): Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Peter Lang, Frankfurt/Main u.a. 2005 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 38).
- ders. (2007): Kinderliteratur-Akzeptanz – der doppelte Boden des Kanons. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2006/07 (Jahrbuch), 103–108.
- ders. (2010): *Lok 1414 geht auf Urlaub* – auf Kosten des Boje Verlags. In: Tausend und ein Buch 2010/3, 46f.
- ders. (2013a): Basiswissen versus Kanonwissen. Plädoyer für einen Ersatz des Kanon-Begriffs in der Kinder- und Jugendliteratur-Diskussion. In: libri-liberorum 41, 2013, 37–41.
- ders. (2013b): Die periphere Genese der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. – in: Alexandra Millner u. Katalin Teller (Hgg.): Transdifferenz und Transkulturalität. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns. Transcript, Bielefeld 2018, 133–154.
- ders. (2014): Hertha Paulis Roman *Jugend nachher* – eine Horvath-Fortschreibung. – in: Susanne Blumesberger u. Ernst Seibert: „Eine Brücke über den Riss der Zeit ...“ Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906-1973). Praesens, Wien 2014 (biographiA. Neue Ergebnisse der Frauenbiographieforschung 10), 232–249.
- ders. (2017): Figurationen von Gegenwelten in den frühen Kinderbüchern Friedrich Felds. – in: Susanne Blumesberger u. Jörg Thuncke (Hgg.): Deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur während der Zwischenkriegszeit und im Exil. Schwerpunkt Österreich. Peter Lang, Frankfurt am Main u.a. 2017, 141–159.
- ders. (2018): Die periphere Genese der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. – in: Alexandra Millner u. Katalin Teller (Hgg.): Transdifferenz und Transkulturalität. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns. Transcript, Bielefeld, 133–154.
- ders. (2020): Kinderbuchthematisierungen als Ironie mit tieferer Bedeutung – in besonderer Beachtung von Arno Geigers Roman *Es geht uns gut* und Barbara Frischmuths *Verschüttete Milch*. In: libri liberorum 52/53, 2020, 21–37.

Ernst Seibert, Priv.-Doz. Dr., geb. 1946, Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie. 1997-99 Mitarbeit am DFG-Projekt Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur an der Univ. zu Köln, 1999 Begründung der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ sowie der Fachzeitschrift libri liberorum und der Schriftenreihe Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien mit Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur (Peter Lang 2005); zus. m. S. Blumesberger (Hgg.): Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis (Praesens 2008). Zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. Monographie: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche (UTB 2008). Zus. m. W. Krieglleder, H. Lexe u. S. Loidl (Hgg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur (Praesens 2016).

ernst.seibert@univie.ac.at

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

ARNO RUSSEGGER

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

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

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

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

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

Einleitung

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

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

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

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

Der kleine Drache Fridolin (1969)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kein Sterntaler für Monika (1973)

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

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

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

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

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

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

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

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

Quergelesenes im Vergleich

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

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

Sekundärliteratur

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

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

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

Arno.Russegger@aau.at

From Darkest Peru to Contemporary Politics: The Timelessness of Paddington's Search for a Home

SUSANNE REICHL

This contribution suggests reading the family film *Paddington* (2014) as a cultural product that contains traces of its source text's contemporary history and politics and combines a variety of temporal levels to point towards the timelessness of Paddington's search for a home and, in turn, of the phenomenon of migration and exile in general. In a London that is characterised by contradictory temporal references, Paddington emerges as an "every-bear" who is looking for a home, while the Browns represent the timeless need for decency and compassion.

Keywords: Michael Bond, *A Bear Called Paddington* (1958), *Paddington* (2014), exile, migration, children's classics

Vom dunkelsten Peru zur aktuellen Politik: Die Zeitlosigkeit von Paddingtons Suche nach einem Zuhause

Dieser Beitrag liest den Familienfilm *Paddington* (2014) als ein kulturelles Produkt, das Spuren der Geschichte und Politik seines Quellentextes in sich trägt und unterschiedliche Zeitebenen verbindet, die auf die Zeitlosigkeit von Paddingtons Suche nach einem Zuhause und damit auf das Phänomen von Exil und Migration im Allgemeinen hinweist. Paddington bewegt sich durch ein London, das durch widersprüchliche Zeitbezüge gekennzeichnet ist, als "Jederbär", der nach einem neuen Zuhause sucht, während die Familie Brown das zeitlose Bedürfnis nach Anstand und Mitgefühl verkörpert.

Schlagwörter: Michael Bond, *A Bear Called Paddington* (1958), *Paddington* (2014), Exil, Migration, Kinderbuchklassiker

Michael Bond's *A Bear Called Paddington*

Of all the heroes and heroines that have been searching for a home in the last century of children's literature, few have become as iconic in status as Paddington, the bear from "Darkest Peru", who meets the Brown family at Paddington station and is given a home and a name at the same time. Even to those who have never read the original stories or seen the films, Paddington is a well-loved

and recognisable character who materialises in all types of merchandise, particularly as cuddly teddy bears. Incidentally, a toy bear is also the starting point of Paddington's own story: in 1956, when Michael Bond was looking for a Christmas stocking filler for his wife, he chanced upon a little toy bear in Selfridges. He bought the bear, gave it to his wife, and they called him Paddington. Paddington soon became part of the family, joining them on family vacations or sitting with them at the dinner table. Bond at some point decided to compose tales about the antics of the little bear, an occupation which kept him busy until a short while before his death at the age of 91 (Horwell 2017).

According to Veronica Horwell, who wrote Bond's obituary for the *Guardian* in June 2017, Paddington had become "a sympathetic allegory of the Commonwealth immigrants of the 1950s" and, after the release of the 2014 film, "a benign signifier of welcomed migration". In an article in the *British Journal of Politics and International Relations*, Kyle Grayson characterises *A Bear Called Paddington* as "a vernacular political text about bordering practices and foreigners" (2013, 378). This linking of Paddington with contemporary issues of migration in public discourse was supported by recurring murals in Glastonbury and Bristol in the 2000s, attributed to the cultstreet artist Banksy, showing Paddington with the caption "Migration is not a crime" (Holston 2017), and of course by the two recent film adaptations. In the following discussion of the *Paddington* family films, with a focus on *Paddington* (2014), I will analyse the complexity of this "signifier of welcomed migration" and point to the timelessness that surrounds Paddington in the stories but is all the more manifest in the film version of 2014. This timelessness, I would argue, is encoded in the film in a variety of ways, in order to appeal to a broad range of audiences. Homelessness and being a foreigner, and, on the other hand, the decency of people who do provide a home for the homeless are constructed as timeless and, in consequence, of all times. The place for this new home, however, is clearly London.

Paddington as a liminal character

In all the *Paddington* stories and the films, there is one constant: none of the humans involved are particularly surprised about a young bear who lives in West London and speaks perfect if somewhat archaic English, something that Angela Smith has called "the joke which is carried throughout the series" (2006, 43). *Paddington*'s adventures are based on a simple and effective formula: *Paddington* manoeuvres himself into trouble or makes a mess, which the Browns or other adults help him sort out, and he returns to his original state as part of a loving family, as the symbolic child that he is. Like a young child, he is always forgiven and unreservedly loved (see Royall Newman 1987, 135). *Paddington* is striking in his straddling of dichotomies: he is neither child nor adult, yet both (see Smith 2006, 47); he behaves like a human being but looks very much like a cuddly toy, even if he occasionally behaves like a wild animal. He is completely ignorant of much that he encounters in London, and yet he frequently passes on sound

advice to children and adults alike. As a bear with impeccable manners among humans whose own manners vary greatly, he is caught in the dichotomies of self and other, foreign and familiar, or, in Grayson's terms, "embod[ies] multiple subjectivities" (2013, 381).

That Paddington is looking for a home in London, rather than anywhere else in the world, makes perfect sense within the logic of his story: the explorer who visited his adoptive parents had come from London and instilled in the two grown-up bears a desire for and a knowledge of England. Paddington then could be seen as a colonial subject of the 2nd generation who returns to the "mother country", in the same way that many colonial subjects in the 1950s and 1960s arrived in England, often with a colonial education, to find a job and a home. That Peru never was in fact a British colony is of little consequence for my argument and Paddington's postcolonial status. In Bond's first version Paddington came from "darkest Africa", but his publisher suggested replacing the continent with a country in which bears were actually native (see Smith 2006, 35). Paddington's arrival in London comes across as a moment of colonisation: the Browns, white and "civilised", take him in benevolently, expecting him to adapt to their living standards, and giving him a name that is easier for them to pronounce than his native name in "Bearish" (which, in Bond's original story, was referred to as "Peruvian")¹.

From a postcolonial and an ecocritical perspective, then, Paddington can be read as a colonised character and a wild creature that has been domesticated. With this in mind, I will investigate how Paddington's search for a home in London is invested in colonial and postcolonial British history and how those references suggest contemporary London has dealt with its migrants and foreigners.

Paddington's timelessness

I argue in this contribution that there is a certain timelessness in Paddington, both in Bond's stories and *Paddington*, the film. This becomes particularly pertinent with a view to Paddington's status as a classic, a canonised piece of children's writing. Classics have always been defined as "hav[ing] stood the test of time" ("classic"). Literature that is deemed part of the canon has been characterised as "durab[le]", "timeless" (Barton / Hudson 1997, Lundin 2004) and "invest[ed] in perpetuity" (Lundin 2004, xvii). While this has been regarded as a sign of enduring high quality by some, it has also been looked at sceptically by others, revealing a kind of anxiety over the fact that the canon is supposed to be there "forever and always" (Ake et al. 1980, 52). Barbara Herrnstein Smith, too, sees the purported timelessness of canonical texts critically, suggesting that "we make texts timeless by suppressing their temporality" (1983, 28). From these sources, two interdependent conceptions of timelessness seem to emerge: on the one

1 See Angela Smith's discussion of the naming scene (2006, 42) and Hunt and Sands' postcolonial critique of *A Bear Called Paddington* (2000, 48).

hand, the popularity and endurance of a text over centuries or decades, and on the other a sense of universal values and timeless concerns that engage readers long after the text was written or published.

In the case of the *Paddington* stories of 1958, both aspects of timelessness seem to apply: the books have sold well and have never been out of print or commercially unsuccessful, and the films have helped increase this popularity. The universal qualities of *Paddington* have been nicely summed up in a recent article by Jean Webb as “values of a humane society: awareness, acceptance, courage and kindness” (2018, 169) – and similar principles such as decency, tolerance, forgiveness, family values and good manners can be added to both the books and the films.

Herrnstein Smith’s scepticism of timelessness, however, admonishes us to be wary of a possible suppression of a text’s temporality: How can a text written in the 1950s still apply fully in the 2010s, rather than jar in a contemporary reading because of its particular time-specific references and contexts? *Paddington* is decidedly place-centred: it is always evident where his adventures take place – Windsor Gardens and Paddington Station in London, mostly, or Brighton (barely disguised as Brightsea). The temporal location is not so clear, however: while material goods, lexical and sociopragmatic choices seem to vaguely indicate the 1950s, there are no particular historical events, nationally or internationally, that are referenced, nor any activities that would be unimaginable in the 2010s or, indeed, the 2020s. The effect is indeed a certain sense of timelessness that pervades the stories. This, in turn, means that *Paddington* can be seen as an “everybear”², in the sense that his story could take place at any time, even if it is bound to a particular place. The dynamics of time and place, however, should be more intimately connected. Bakhtin’s concept of the chronotope suggests that both time and place only take on a life in fiction in a reciprocal relationship with one another. If place is so crucial for *Paddington*’s story, surely we can expect to find a temporal dimension, too. In the multimodal medium of film, we should presume even more of a temporal manifestation of the London topos than in the stories. What temporalities, then, could have been suppressed in the various manifestations of *Paddington*, and what can be gained by uncovering them?

Uncovering *Paddington*’s original temporalities: 1958

Britain in 1958, when the first *Paddington* stories were published, had been reigned over by Queen Elizabeth II for four years and ruled by Harold Macmillan’s government for a year. Among other signs of progress, Gatwick Airport opened that year, the first parking meters were introduced and the first boutique opened in Carnaby Street. In the summer of 1958, London was shaken by over a week of

2 See Royall Newman, who calls *Paddington* “everyman’s bear” (135) in her 1987 article on bears in children’s literature.

violence, the Notting Hill so-called "riots" (Olusoga 2016, 509),³ a series of racist attacks by white Britons on the recently immigrated postcolonial residents of the Notting Hill area in West London, an area not far from Paddington Station, which has long since been gentrified. The riots were generally understood as a culmination of an increasingly racist atmosphere in the capital and elsewhere in England, fuelled by right wing politicians such as Oswald Mosley. The immigrants had been coming to the UK from the Anglophone Caribbean, India and Pakistan since the late 1940s, looking for work and housing, many of them following British recruitment for jobs in the National Health Service, on public transport and in the building industry. Many of them, or their fathers and grandfathers, had fought on the British side in the two world wars. They thought of the former centre of the British Empire as their home and, as a consequence, had a high level of identification with the "mother country". They arrived expecting to be treated well, but found an often openly hostile climate: they were frequently attacked without provocation in the street and discriminated against when it came to jobs and accommodation.

This was the time when the original Paddington stories were published. Like in other post-war fiction for children, no explicit political commentary can be found. As Peter Hunt and Karen Sands criticise, in this and other postwar children's fantasy, "you might be forgiven for not noticing that the Empire has disappeared" (2000, 48). *A Bear Called Paddington* traces a successful story of immigration and integration, with slapstick elements and warm-hearted animal-human interaction, rather than a political manifesto for the rights of migrants. Paddington's story of migration could have taken place at any time, but it appeared first in 1958, and adult readers would have been cognisant of the Notting Hill riots, which took place in the vicinity of Paddington Station. For an adult readership of the time, presumably, the story of Paddington would have been understandable as a response to the political situation. A 21st century audience can resort to a whole array of other connotations in regard of the topic of migration. How, then, does the film version of Paddington from 2014 deal with these connotations and what temporalities can be uncovered?

Uncovering the temporalities of Paul Smith's *Paddington* (2014)

London in 2014, when Paul Smith's first film version of *Paddington* premiered, was quite a different place from London in 1958. This becomes clear in the very first London shot of the film, which acts as an orientation shot (10:22-10:33) and situates Paddington, the stow-away from Peru, at the Port of London, a modern container harbour. While the earlier scenes in Peru, which focus on the bear family's marmalade making and the earthquake that starts Paddington's journey, cannot be easily located in time, the view of London leaves the audience without a

3 For more information and context see Olusoga, David (2016): *Black and British. A Forgotten History*, and Jones, Cecily (2007): "Notting Hill riots." In: *The Oxford Companion to Black British History*.

doubt. The camera zooms out to rest on the London cityscape with Tower Bridge at its centre, flanked by such iconic modern buildings along the Thames as City Hall, built by Norman Foster and completed in 2002, "the Shard", completed in 2012, and "the Walkie-Talkie", completed in 2014 and opened in 2015, a year after the release of the film. Clearly this is a contemporary version of London, ultimately recognisable through its mix of historical and postmodern architectural icons. This, to the viewer, suggests a coherent 21st century backdrop for this timeless tale of smooth migration.

However, these expectations are quickly thwarted: from very early on, the film abounds in anachronisms and contradictory time references that complicate any unambiguous reading of this as a tale of the early 21st century. Paddington's meeting the Browns at the station takes place in front of an old-fashioned "Lost & Found"-sign that does not exist at "real life" Paddington Station. The train that arrives at the station a minute later, though, is a modern fast train from the 2010s. It is this mix of temporalities that seem to me to indicate to the audience that while there is a certain timelessness to the story of migration, there are also a number of specific historical contexts of migration through the ages, and these need to be acknowledged, too.

The historical context referenced above, which did not find its way explicitly into the 1958 stories, is all the more present in the 2014 film. Rather than tracing the fate of a single ursine migrant in London, the filmic Paddington's search for home is explored within the context of various human arrivals to London, starting with Paddington's farewell to his Aunt Lucy. She attaches a label to his neck which says "Please look after this bear" and explains that "there was once a war in the explorer's country. Thousands of children were sent away for safety, left at railway stations with labels around their necks and unknown families took them in and loved them like their own" and adds hopefully that "[t]hey will not have forgotten how to treat a stranger" (8:22-8:42). It is well documented in the Paddington literature (e.g. Baker 2007, 15) that Bond was inspired by having seen the Kindertransport himself, and his character Mr Gruber, tells his Kindertransport story to Paddington (34:55-35:03).

The historical reference to the Kindertransport takes us back to the late 1930s, 9 months before the beginning of World War II, when a British non-governmental institution called "Movement for the Care of Children from Germany" launched a rescue operation for children with Jewish background from Germany, Austria, Poland and Czechoslovakia. Roughly 10,000 children were taken in by British families, some of them turning out to become the only survivors of families that were otherwise killed in the death camps. The taking in of minors required the changing of immigration laws in the UK, which the British government supported and effected. The children could take only very little with them, many of them nothing but the clothes they were wearing and the label with their name and a number that would help the authorities allocate the child.⁴

4 See the National Holocaust Centre and Museum's as well as the United States Holocaust Memorial Museum's articles on the "Kindertransport".

Paddington, here identified as a child, is sent to London in the hope that he will be taken up kindly.⁵

While the Kindertransport meant a chance of survival for the children before the beginning of World War II, the end of the war brought large numbers of adult migrants to the UK, from a different area in the world. The mid to late 1940s, but especially the late 1950s, saw thousands of migrants from places in the former Empire, especially the Anglophone Caribbean and India (from 1947 onwards Pakistan, too), coming to England in the hope to find jobs. Now seen as an iconic moment was the arrival of a ship called the *Empire Windrush* at Tilbury Docks on 21 June 1948, carrying almost 500 passengers, mostly Caribbean, as well as service troops and a few stowaways (Macedo 2007, 155). Roughly half of them had served in the war, witnessed a devastating hurricane in Jamaica in 1944 (echoed in the Peruvian earthquake that kills Paddington's adoptive Uncle Pastuzo), which had weakened the economy and made the job situation difficult, and were now looking for employment in the British industry (Olusoga 2016, 493-494).

The Windrush generation features in Paddington, though again not explicitly: after his arrival at Paddington Station, the Browns take him to his new home in a black cab, and the driver takes him past all the London sights⁶ (and past an elderly gentleman having a glass of red wine in a restaurant, a cameo appearance by Michael Bond). The song that accompanies the scene (16:23) is "London is the place for me", and it develops from an extradiegetic soundtrack into intradiegetic music, when Paddington is driven past a Calypso band (D Lime featuring Tobago Crusoe, see Jordens) playing the song in the shelter of a closed shopping mall in the Borough market area (16:30-16:33). The song is of particular relevance here, not merely for the optimistic lyrics: "London is the place for me / London, that lovely city / You can go to France or America / India, Asia or Australia / You're gonna come back to London city / London is the place for me". The composer and performer was Lord Kitchener (real name Aldwyn Roberts), a Calypsonian originally from Trinidad and Tobago, who was one of the passengers on the *Empire Windrush* and wrote the song specifically for his moment of arrival in 1948, performing it live at Tilbury Docks to a team of journalists of Pathé television (Gilmore 2007, 244). The same band appears a little later, on Paddington's first day in London, when they perform on the street and he greets them politely, taking off his hat, while the Browns walk past them as if they did not notice them (32:09). While they play very upbeat and happy calypso music in this scene, too, they also appear in a later scene with a completely different mood: roughly an hour into the film, Paddington is thrown out of the Browns' house for having created havoc there. He walks slowly through the rain, accompanied by a very sad tune: "Blow, wind, blow" (1:01:04-1:01:18), which runs on "I was never told that the city of London could be so cold". In contrast to the earlier appear-

5 See Craig-Norton (2017, 25) for a critical appraisal of the Kindertransport and its limited model function for underage refugees from Syria in 2015.

6 St Paul's, Elizabeth Tower (Westminster Palace), the London Eye, Tower Bridge, Piccadilly Circus, and a graffiti in Shoreditch saying "Let's adore and endure each other."

ances of the band, the mood is gloomy: apart from the rain falling heavily and Paddington slouching by, the musicians are dressed in beige and grey raincoats, whereas earlier they were shown in bright primary colours. The scene in the rain continues with Paddington taking shelter in front of Buckingham Palace, where one guard very kindly offers him sandwiches, cakes and tea to the tune of “Rule Britannia”. The following guardsman, however, throws him out of the shelter and the sad song returns on a final line: “I decide to roam, now I wanted to go back home” (1:02:25-1:02:26), as Paddington tries to make himself comfortable on a park bench in the rain. From “the place for me” to “go[ing] back home”, Paddington’s search for a home is immersed in the demographic history of London via the music that identified post-war migration movements, reflecting the ups and downs of the migrant experience.

The *Empire Windrush* has meanwhile become a symbol of a generation of arrivals from the former Empire, and also a reminder of how the hope and optimism of these arrivals was thwarted after they had to face the realities of a racist and prejudiced society. More recently, the Windrush generation has become more visible again in the media on account of the British home office declaring more than 2000 people, many of whom were part of that first generation, illegal immigrants and sending out deportation papers. A *Guardian* editorial called this the “Windrush scandal”, and in October 2018 claimed that the consequences for many victims were still noticeable, some of them having lost their income. *Paddington* was released in 2014, a few years before the scandal, and yet, the temporal connections are there for the informed audience to uncover. By attaching Paddington’s story to historical waves of migration, Paddington becomes less of an individual who “made it” and more of an historical “everybear”, who reflects experiences of migration and integration through the decades.

Uncanny co-temporalities in *Paddington*

The general theme of the timelessness of looking for a home manifests itself on a variety of levels. Apart from the historical allusions discussed above, *Paddington* teems with elements that suggest a time level other than the 2010s in which it is purportedly set (see my comments on the London orientation shot above). This is especially true of technological devices: while the Browns own a rather modern-looking HP laptop computer (20:02), the communication system of the Geographer’s Guild resorts to a dated PC set-up that has an early 1990s look to it and that is attached to a steam-operated tube system (46:20-46:40; 48:56-49:12). There are no mobile phones anywhere in the film, Judy seems to use a walkman or similar device, some characters use a public phone box, and there are various types of landline phones in the film, all dated.⁷ The Browns’ home is replete with

⁷ *Paddington 2*, which is not the focus of this chapter, resorts to the same strategy: there are no mobile phones, and the villain of the piece, played by Hugh Grant, is shown in an old-fashioned dog food advertisement played on an even more old-fashioned boxed wooden TV set. The Browns’

retro furniture: the kitchen is either a contemporary version of mid-century design or an authentic rendering of a 1950s kitchen plus a microwave oven. Towards the end of the film Mrs Bird can be seen to clean the place (1:21:59), and while we can identify parts of a modern screen, we can also spot a number of old pieces of furniture and decoration, like a carousel horse. Mrs Brown's fashion style is especially reminiscent of the 1960s, and some of the children's interests are also somewhat quirky and nostalgic, such as Jonathan's building structures with Meccano. In both *Paddington* and *Paddington 2*, an unobtrusive yellow VW beetle (e.g. 39:47; 45:46; 54:13; 1:07:39) is parked in Windsor Gardens, an area that looks as it might have done in the 1950s. Some of the props and references point to the 19th century, such as Jonathan's Meccano, the Victorian wool fair they have been to, the steam tube system at the guild and the mechanical gadgets in Mr Gruber's antique shop. This might allude to another temporal layer of migration: the 19th century was a time when Irish migrants came to the UK as a consequence of the potato famine, Jewish refugees came from Eastern Europe, and other European immigrants escaped the Austro-Prussian Empire (Lloyd 2007, 3).

One scene particularly complicates the disambiguation of time: Mrs Bird tells the children how much their father worries about them and how his role of a father changed him (41:15-41:43). As she speaks, we see the Browns, in 1970s style, get off a motorbike at a hospital which is recognisably UCL hospital in "real London", just before Judy is born. The building is a postmodern glass and steel structure of the early 2000s (the modern section of the hospital was opened in 2005), whereas the clothes and props point to the 1970s. However, Judy could not have been born in the 1970s if she is a teenager in the 2010s. Alternatively, we could locate the whole film in the late 1990s or early 2000s, which would accommodate Judy's age but could neither explain the contemporary architecture of the hospital or the skyline nor the parents' carefully curated 1970s clothes and props.

Other attempts at temporal disambiguation are similarly irreconcilable: Milliecent Clyde's age when her father comes back from Peru in comparison to her age when she captures Paddington; and this in comparison to the outdated language that the bears learn through the explorer's grammophone. Whichever way we look at it, the time references make no coherent sense. Rather, they support the impression of temporalities that have been eclectically thrown together or stacked on top of one another, as if the film was not entirely convinced of its millennial identity. These uncanny co-temporalities, which are presented to the audience for decoding, support the timelessness I have identified in Paddington's search for a home and the Browns' decency and kindness in providing one. They also cater for multiple audiences: while the children and teenagers would decode the references to earlier times as simply old, the adults might have more specific nostalgic associations with the 1970s, 1980s and 1990s, possibly also the time that connects them with Paddington in their own reading lives.

fashion styles are retro, and Judy's printing press and Jonathan's obsession with steam engines also point to a nostalgia that belies the technological advancement of the 2010s and the usually solid interest of teenagers in digital technology.

Red, white and blue: colour codes of Britishness

If we see these co-temporalities as a critique of contemporary attitudes towards migration and a celebration of people's decency to welcome foreigners into their midst, we have to ask how much this is actually a direct comment on the UK and its policies, or rather a vague comment on international conditions of migration. Here again, the audience needs to read the multimodal codes in the film. One such code is colour: the dominant scheme in *Paddington* consists of primary colours. Bright reds and blues are often used, sometimes in a complementary way to indicate a particular connection between characters: the character Paddington, long before the film, was given a blue dufflecoat and a red hat by Bond and the various illustrators, an attire which equips him with the colours of the British national flag. The filmic Paddington has taken this over. In particular scenes, this colour scheme is intensified: in a scene in the Browns' kitchen (59:37-59:45), Paddington's red and blue outfit is complemented by Mrs Brown's blue hat and red coat, while the other two characters in the scene, Mr Brown and Mrs Bird, are dressed in neutral colours in front of a rather neutral backdrop. The emotional connection between Mrs Brown and Paddington, which is very strong from the first scene at the station onwards, when the "Found" sign comes on with a "ping" (13:04), is made even more explicit: Mary Brown is the one character who keeps believing in Paddington, and they are wearing the same colours. Apart from a few Union Jacks in the film – outside (34:15) and inside (34:22) Mr Gruber's shop, or when the guard at Buckingham Palace offers Paddington a sandwich (1:01:51) – there is an abundance of red and blue in the film. Mr Brown tends to wear blue and Mrs Brown red, as if to label their complementary approaches of emotion versus reason as equally British. In a slapstick scene in the Browns' living room (56:32-57:05), the colour-coded Paddington in front of a blue sofa and red accessories – a lamp, a cup and saucer, a plaid and some books – becomes entangled in white sellotape that criss-crosses the space and results in an almighty mess. The red and blue is cut through with white stripes, and together with the light grey seams of the sofa, the scene looks like a very untidy or deconstructed version of the union flag.

Changes in the characters' colour schemes frequently indicate a change in character or relationship: Mr Brown, dressed in a blue jumper, starts to warm towards Paddington and gives him his old dufflecoat, which has exactly the same colour (43:10). When the Browns decide to rescue Paddington from the Natural History Museum, Mr Brown, like his wife, wears red (1:13:22). The Browns' house expands on the colour scheme of red and blue: this becomes clear as soon as Paddington steps into the house and onto tiles in red, white and blue (17:05), and continues with the walls painted in red and white (17:14) and the blue pictures and lamps (17:40). Mr Brown's study has blue walls and red curtains (19:54), whereas Mrs Brown's room has red walls and a few blue accessories (24:54); Judy's room is blue (25:56), while Jonathan's is predominantly red (25:57). When Paddington leaves, the house loses its primary colours and turns into more muted shades (1:02:31-1:03:42).

If we are prepared to look for a political stance in *Paddington* on the basis of colour symbolism, we could read this as an acknowledgement that migration to the UK is an untidy, knotty business, legally and otherwise – but also that migrants are here to stay, or stick; they become attached to and entangled in our lives and our homes. Despite the focus on the cute bear and his adventures rather than on an explicit political position, the film invites such an interpretation, especially if we acknowledge that it addresses a variety of audiences.

Family entertainment, politics and Paddington

While *A Bear Called Paddington* (1958) was clearly addressed to children, but was later read with passion and nostalgia by adults, too, *Paddington* (2014) was already conceived with multiple audiences in mind. As Christy Lemire puts it in a review of *Paddington 2*, commenting on *Paddington*:

With his adorably furry frame and plucky spirit, the talking bear from Darkest Peru conveyed a pointed political message while remaining soft and accessible to the littlest audience members. Despite his old-fashioned roots, the story he had to tell felt utterly contemporary. No small feat, indeed.

Political scientist Kyle Grayson (2013, 380) points out popular culture's educational potential to frame a political narrative in a way that is more accessible to a child audience. *Paddington* has been variously categorised as children's film or family entertainment, the latter in the tradition of the G-rated Disney movies. Peter Krämer has defined the "family adventure movie" as being aimed at all members of the family "by telling stories about the spectacular, often fantastic adventures of young or youthful male protagonists and about their familial or quasi-familial relationships [...] and by being released in the run-up to, or during the summer and Christmas holidays" (2005, 271). Even though Krämer's prime example is the *Star Wars* series of the mid-1980s, the description seems to fit *Paddington*. Some academics working in the field of film studies do not make a distinction between children's and family films, but seem to think of children's film already in terms of multiple address, as the following argument by Noel Brown suggests:

Many of them [children's films] deal with serious issues; some are vehicles to question or to protest against dominant social practices. Indeed, the genre's apparent conservatism has allowed some filmmakers to deal with politically sensitive issues in ways that would be impossible in mainstream cinema. The specificity of children's cinema lies partially in its ability to offer a unique perspective (the child's point of view) on culture and society under a cloak of innocence. (2018, 104)

There is a great deal that is conservative in *Paddington*: as a stranger to the new country, he is expected to adapt to the rules of the Brown household and to the cultural norms of the dominant culture, which have to do with food, personal hygiene and dress codes, among others (Smith 2006, 48). The Browns as a nucle-

ar family demonstrate rather conservative family values: Mary works part-time from home, whereas Robert works in insurance, has an office to go to and is clearly the bread-winner in the family. They have an elderly woman who looks after their home and their living standards reflect upper middle-class capitalist ideology. The majority of characters, certainly the main characters, are white and middle-class, with a cast of multiethnic side characters populating Windsor Gardens. Seen in this light, the ethics of giving Paddington a home are also based on conservative ethics of decency and of helping one another. However, the film deviates ideologically from Conservative values, if we think party politics, and does indeed tackle a “politically sensitive issue”, i.e. migration. Children watching it will instantly understand that Paddington must be helped. The xenophobic character, Mr Curry, becomes an outcast of the community and is punished for his behaviour, whereas the helpful neighbours of Windsor Gardens are rewarded for their support by an emerging sense of community that takes them out of the isolation they were living in before Paddington moved in. The binary formula of good and bad seems to be firmly in place here and a safe way of driving home the general political message to children and teenagers.

To the adults and the more discerning younger audiences, the film positions itself through a variety of codes and within the contingencies of its genre: the colour coding supports the notion that in terms of place this is about British politics, while none of the codes are able to tie the film down to a temporal level. This results in a suggestion that Britain has always been a place where migrants are looking for a home, where they have struggled and where they have been helped in the process, at least to some extent. The story of the Kindertransport, though it did save a great number of lives, has recently been interpreted more soberly by some, on account of many child evacuees being traumatised by being torn away from their families, and of the general ethical question of saving children but ignoring the fate of the parents.⁸ Similarly, many of the so-called Windrush generation, so optimistic at their arrival in London, experienced a great deal of racism and prejudice throughout the decades, and as the recent Windrush scandal showed, can still not rest assured that they are recognized as full British citizens in all respects.

True to its literary basis and in compliance with genre expectations, *Paddington* is not an explicitly political film as such, although it is fair to say that it greatly improves on the charges of “isolationism, tradition, and monoculturalism” (Hunt / Sands 2000, 48) that were levelled against *A Bear Called Paddington*. In as much as any film has an ideological basis, this one positions itself against the current British political climate of nationalism and xenophobia. In 2014, the term “Brexit” had been known for two years but was not a household term yet, but incidents of racism and signs of a widening social gap were visible. Reviews acknowledge references to contemporary politics. Xan Brooks, for instance, in a *Guardian* review, expresses the hope that Paddington’s “story is so gently affirming, it might just

8 See Craig-Norton (2017, 25-26), who quotes Polly Toynbee’s critique of the simplified humanitarian grand narrative (2015) of the Kindertransport.

melt the heart of a UKIP MEP." In 2017, when *Paddington 2* was launched, the UK had started negotiating about Brexit with Brussels. In the end credits of *Paddington 2*, in which we are told what happened to the protagonists and villains after the story closes, there is an image of Mary Brown in a swimsuit and the information that she managed to swim across the channel, but when she arrived in Calais, she could not produce her passport, so she had to swim back all the way to Dover. Even perched at the end of the film as it is, I see this as a clear position on the issues of borders, migration and Brexit. Rather than alienating a young audience with explicit political commentary, the director banks on the story's timelessness and uses its potential to create a network of references and allusions for those who care to look. This sketches a clear ethics, understandable for both young and older viewers: that historically Britain has always been a country of immigrants, that they have not always had a warm welcome, and that foreigners ought to be accepted, treated decently and given a home. This is the central moral compass of the film, and it separates the decent from the nasty characters. Finally, London turns out to be more welcoming than it seemed at the beginning, at least in theory. As Paddington concludes: "Mrs Brown says that in London everyone is different, but that means anyone can fit in." (1:23:02-1:23:08).

Paddington's otherness is conveniently ursine – he might not have been treated so well had he been a human migrant from South America. But the metaphor still stands: Paddington is "a benign signifier of welcomed migration", as Horwell suggests, though the film does not embrace this ideology uncritically. Instead it shows us mild and watered down versions of possible problems that migrants can be up against. Eventually, Mr Brown has the last word on the issue, in his confrontation with the racist – or should that be "speciest"? – Mr Curry: "It doesn't matter that he comes from the other side of the world or that he's a different species. Or that he has a worrying marmalade habit. We love Paddington, and that makes him family" (1:18:39-1:18:50). If that sounds too naive and fluffy for a critical viewer, too much like a feelgood-message for children, the family film provides layers and layers of more controversial references, which acknowledge the greater complexity of people finding a home abroad.

Sources

Primary Sources

Bond, Michael (1958): *A Bear Called Paddington*. London: Collins.

Paddington. (2014): Dir. Paul King. StudioCanal.

Paddington 2. (2017): Dir. Paul King. StudioCanal.

Secondary Sources

Ake, Mary / Bingham, Jane / Helbig, Alethea / Shafer, Marcia/ Stott, Jon: Panel Discussion. *Developing a Canon of Children's Literature*. In: *CLA Quarterly* (1980), 45-67.

Baker, Barbara (2007): *The Way We Write*. Interviews with Award-Winning Writers. London: Continuum.

Barton, Edwin / Hudson, Glenda (1997): "Canon." In: *A Contemporary Guide to Literary Terms*. With strategies for writing essays about literature. Boston: Houghton Nifflin.

- Brooks, Xan: Paddington review – bear baits Ukip with fluffy immigrant tale. In: *The Guardian* (19.11.2014), <https://www.theguardian.com/film/2014/nov/19/paddington-review-bear-baits-ukip-with-heartwarming-tale-of-illegal-immigrant>. (Last access: 21.09.2019).
- Brown, Noel (2018): *The Children's Film. Genre, Nation, and Narrative*. NY: Columbia UP.
- "Classic." In: Baldick, Chris (Ed.): *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2015), 4th ed. Oxford: OUP.
- Craig-Norton, Jennifer: Contesting the Kindertransport as a 'Model' Refugee Response. In: *European Judaism* 50 (2017), Issue 2, 24-33.
- Gilmore, John (2007): "Kitchener, Lord". In: Dabydeen, David / Gilmore, John / Jones, Cecily (Eds.): *The Oxford Companion to Black British History*. Oxford: OUP, 244.
- Grayson, Kyle: How to Read Paddington Bear. Liberalism and the Foreign Subject in *A Bear Called Paddington*. In: *British Journal of Politics and International Relations* 15 (2013), 378-393.
- Herrnstein Smith, Barbara: Contingencies of Value. In: *Critical Inquiry* 10 (1983), Issue 1, 1-35.
- Holston, Bill: Migration is not a crime. In: *Wild Detectives Articles* (19.06.2017), <https://thewilddetectives.com/category/articles/community/>. (Last access: 21.10.2019).
- Horwell, Veronica: Michael Bond Obituary. In: *The Guardian* (28.07.2017), <https://www.theguardian.com/books/2017/jun/28/michael-bond-obituary> (Last access: 30.10.2019).
- Hunt, Peter / Sands, Karen (2000): *The View from the Center: British Empire and Post-Empire Children's Literature*. In: McGillis, Roderick (Ed.): *Voices of the Other. Children's Literature and the Postcolonial Context*. New York: Routledge, 39-53.
- Jordens, Peter: The story behind the Calypso songs in the British movie Paddington. In: *Repeating Islands* (29.01.2015), <https://repeatingislands.com/2015/01/29/the-story-behind-the-calypso-songs-in-the-british-movie-paddington/> (Last access: 21.10.2019).
- Krämer, Peter (2005): *Disney and Family Entertainment*. In: Williams, Linda Ruth / Hammond, Michael / Books, Dawson (Eds.): *Contemporary American Cinema*. Maidenhead: McGraw-Hill Education, 265-279.
- Lemire, Christy: *Paddington 2 Movie Review and Film Summary*. In: *Roger Ebert.com* (12.01.2018), <https://www.rogerebert.com/reviews/paddington-2-2018>. (Last access: 21.09.2019).
- Lloyd, Amy J. (2007): *Emigration, Immigration and Migration in Nineteenth-Century Britain*. In: *British Library Newspapers*. Detroit: Gale. <https://www.gale.com/intl/essays/amy-j-lloyd-emigration-immigration-migration-nineteenth-century-britain> (Last access: 30.10.2019).
- Lundin, Anne (2004): *Constructing the Canon of Children's Literature. Beyond Library Walls and Ivory Towers*. NY: Routledge.
- Macedo, Lynne (2007): "Empire Windrush." In: Dabydeen, David / Gilmore, John / Jones, Cecily (Eds.): *The Oxford Companion to Black British History*. Oxford: OUP, 155-156.
- Olusoga, David (2016): *Black and British. A Forgotten History*. London: Macmillan.
- Royall Newman, Anne: Images of the Bear in Children's Literature. In: *Children's Literature in Education* 18 (1987), Issue 3, 131-138.
- Smith, Angela: *Paddington Bear. A Case Study of Immigration and Otherness*. In: *Children's Literature in Education* 37 (2006), Issue 1, 35-50.
- Stevenson, Deborah (2009): *Classics and Canons*. In: Grenby, M.O. / Immel, Andrea (Eds.): *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge: CUP, 108-123.
- The Guardian view on the Windrush generation: the scandal isn't over. In: *The Guardian* (23.10.2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/oct/17/the-guardian-view-on-the-windrush-generation-the-scandal-isnt-over> (Last access: 30.04.19).
- The National Holocaust Centre and Museum. "Kindertransport." In: <https://www.holocaust.org.uk/kindertransport>, (Last access: 06.11.2019).
- United States Holocaust Memorial Museum. "Kindertransport, 1938-40." In: *Holocaust Encyclopedia*, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/kindertransport-1938-40> (Last access: 06.11.2019).
- Webb, Jean (2018): *Alice and Paddington. Digital Migrants from Book to Film*. In: Kalla, Irena Barbara / Poniatowska, Patrycja / Michułka, Dorota (Eds.): *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture. Perspectives from Eastern and Western Europe*. Leiden: Brill Rodopi, 159-170.

Susanne Reichl is professor of contemporary English literature at the department of English and American Studies at the University of Vienna. She has taught and published on Black British and postcolonial literature (most recently on the Nobel Prize winner Abdulrazak Gurnah), British Cultural Studies, cognitive approaches to literature and reading, the teaching of literature and culture, children's and young adult literature and stories of time travel. She is currently engaged in research on young adult literature and social reading practices. She heads the interdisciplinary research platform #YouthMediaLife at the University of Vienna and has been vice chair of the ÖG-KJLF since 2017.

ORCID: 0000-0001-7756-6553

susanne.reichl@univie.ac.at

Hassrede gegen Besatzungskinder. Eine narrativ-ethische Analyse von Gerta Hartl, *Kleines Herz – Weite Welt*, Hans-Georg Noack, *Hautfarbe Nebensache* und Irmela Brender, *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit*

JÖRG MEIBAUER

Der Begriff *Besatzungskinder* bezieht sich auf Kinder, deren Väter im Zweiten Weltkrieg Soldaten der Alliierten waren. Ein Teil dieser Kinder wurde ‚Mischlingskinder‘ genannt, worunter man Kinder mit einer weißen Mutter und einem schwarzen US-Soldaten verstand. In der österreichischen und deutschen Nachkriegskultur waren diese Kinder Gegenstand von Verachtung und schlechter Behandlung, aber auch von Anteilnahme und Fürsorge. In den Jugendromanen von Gerta Hartl, *Kleines Herz – Weite Welt* (1958), Hans-Georg Noack, *Hautfarbe Nebensache* (1960) und Irmela Brender, *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* (1963) wird versucht, eine anti-rassistische Ethik zu vermitteln. Mehrere narrative Strategien zeigen die Erniedrigung der Protagonisten Doris, Jonny und Manuela, zum Beispiel ihre Adressierung mit pejorativen Ausdrücken. Diese Verfahren werden am besten durch den Ansatz der narrativen Ethik erfasst.

Schlagwörter: Hassrede, narrative Ethik, Pejoration, Besatzungskinder, Nachkriegskultur, Rassismus, Jugendroman

Hate Speech against occupation children. A narrative-ethical analysis of Gerta Hartl, *Kleines Herz – Weite Welt* [*Little Heart – Wide World*], Hans-Georg Noack, *Hautfarbe Nebensache* [*Skin-colour side issue*] and Irmela Brender, *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* [*The dark mirror or the necessary friendliness*]

The term *occupation children* (Germ. *Besatzungskinder*) refers to children whose fathers were soldiers serving in the allied forces in World War II. As a subset of these children, *mixed-raced children* (in German called *Mischlingskinder* at the time) refers to children with a white German mother and a black GI father. In post-war Austria and Germany, these children were subject to poor treatment and condemnation, but also compassion and care. The young adult novels by Gerta Hartl, *Kleines Herz – Weite Welt* [*Little Heart – Wide World*] (1958), Hans-Georg Noack, *Hautfarbe Nebensache* [*Skin colour side issue*] (1960) and Irmela Brender, *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* [*The dark mirror or the necessary friendliness*] (1963) convey an anti-racist ethics. They employ several narrative

strategies to point out the denigration of the protagonists Doris, Jonny, and Manuela. One of these strategies consists in addressing them by using pejoratives and ethnic slurs. These narrative strategies are best captured in a narrative ethics framework.

Keywords: Hate Speech, narrative ethics, pejoration, occupation children, post-war culture, racism, young adult novel

Einleitung

Um 1960 erschienen in Österreich und Westdeutschland einige Titel für jugendliche Leser(innen), die „politische Implikate“ enthielten (Kaminski 1988, 165). Zu diesen sind auch die Bücher *Kleines Herz – Weite Welt* (1958) von Gerta Hartl, *Hautfarbe Nebensache* (1960) von Hans-Peter Noack und *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* (1963) von Irmela Brender zu rechnen, die hier im Fokus der Analyse stehen sollen. Diese Bücher beschäftigen sich mit dem Schicksal von ‚Mischlingskindern‘,¹ worunter man Kinder mit einem schwarzen und einem weißen Elternteil verstand. Ein Vergleich dieser Bücher bietet sich insofern an, als dass sie einerseits eine direkte Auseinandersetzung mit rassistischer Diskriminierung anstreben, aber hinsichtlich der angesprochenen Leserschaft und Altersgruppe variieren, woraus sich unterschiedliche narrative Strategien ergeben.

Meist waren die ‚Mischlingskinder‘ zugleich Besatzungskinder. Unter Besatzungskindern versteht Kleinau (2016, 224) „Kinder, die aus Beziehungen zwischen deutschen Frauen und amerikanischen, britischen, französischen und sowjetischen Besatzungssoldaten während und nach dem Zweiten Weltkrieg hervorgegangen sind.“ Eine Teilmenge der Besatzungskinder sind Kinder mit schwarzen Vätern. Einer amtlichen Statistik zufolge gab es zwischen 1945 und 1955 in den drei westlichen Besatzungszonen 66.730 uneheliche Besatzungskinder, davon waren 4.681 ‚Mischlingskinder‘ (Schröder 2009, 179). Der größte Anteil dieser Gruppe, nämlich 1.346 Kinder, lebte in Bayern. Über den Anteil der ‚Mischlingskinder‘ im größten Bundesland Nordrhein-Westfalen scheint Unsicherheit zu bestehen (Kleinau 2016, 226). Die Gruppe der ‚Mischlingskinder‘ war vergleichsweise klein, doch zog sie politisch, sozial, kulturell und nicht zuletzt medial einige Aufmerksamkeit auf sich. Es ist klar, dass die Gruppe der ‚Mischlingskinder‘ aufgrund ihrer Hautfarbe optisch leicht identifiziert werden konnte und so zur Bildung einer eigenen sozialen Kategorie Anlass gab. In der Nachkriegsgesellschaft scheint es eine einhellige Meinung der Behörden gegeben zu haben, nach der die Kinder „separiert und später aus der deutschen Nachkriegsgesellschaft entfernt werden“ sollten (Satjukow/Gries 2015, 13). Dazu gehörten drei Strategien, nämlich

1 Ich folge der Konvention, problematische Begriffe in einfache Anführungszeichen zu setzen (Kleinau 2016, 255 Fn. 1). Dies gilt aber nicht für Zitate aus den analysierten Primärtexten. Auch für diese Zitate gilt, dass anstößige Ausdrücke *erwähnt* (zitiert) und nicht *gebraucht* werden. Der Ausdruck *Besatzungskinder* scheint sich in der Geschichtswissenschaft als neutraler, deskriptiver Begriff etabliert zu haben (vgl. Satjukow/Gries 2015).



Abb. 1. Porträt von Mick in Walther Pollatschek, *Die Aufbaubande* (1950). Illustration von Hans Baltzer. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Jochen Baltzer

erstens „die Privatisierung, also der Verbleib bei den Müttern respektive den Großeltern“, zweitens „die Hospitalisierung, also die Aufnahme in ein möglichst abgeschiedenes Waisenheim“, und drittens „die Überführung dieser Kinder in die Herkunftsländer der Väter“ (Satjukow/Gries 2015, 13). Diese Strategien spielen auch in den hier analysierten Jugendromanen eine Rolle.

Das erste deutsche Kinderbuch nach 1945, das ein Porträt eines ‚Mischlingskinds‘ enthielt, war *Die Aufbaubande* (1948) von Walther Pollatschek. Der Lehrer Schneider, genannt Meckmeck, hat die kleine Mick adoptiert, die unter der Obhut von Martha in die Aufbaubande aufgenommen wird. Als Martha Mick als „Negerkind“ bezeichnet, wird sie von Frau Schneider korrigiert. Richtig müsse es „Mulattenkind“ heißen, denn ein Elternteil sei immer ein ‚Neger/

eine Negerin‘ und der andere ein Weißer/eine Weiße (54). Der Vater von Mick sei ein „Negersoldat“ (56), dem verboten wurde, die Mutter nach Amerika mitzunehmen. So entschloss sich die Mutter, die arbeiten musste und Opfer von Anfeindungen war, das Kind zur Adoption freizugeben (56f.). Die kleine Mick wird als besonders hübsches und niedliches Kind dargestellt: „Ein kleines Purzelchen mit großen, schönen, schwarzbraunen Mandeläugen, niedlichen braunen Ringellöckchen und einem samtweichen braunen Gesichtchen.“ (53) Die passende Illustration von Hans Baltzer versucht dies visuell wiederzugeben.

Die sozialistische Einstellung Pollatscheks führte ihn dazu, eine Kindergruppe zu konstruieren, die Kinder mit unterschiedlichem Hintergrund zusammenführt. Nicht nur das ‚Mulattenkind‘ ist dabei, sondern auch der Sohn eines Nazis und ein jüdischer Junge, dessen Eltern im Holocaust ermordet wurden. Dies war provokativ, erinnerte es doch die Erwachsenen nicht nur an die sog. „Schmach“ der Niederlage (Ressentiments gegen Besatzungsmächte waren weit verbreitet), sondern auch an ihr Versagen bei der aktiven Bekämpfung der nationalsozialistischen Verbrecher(innen). Es sollte über ein Jahrzehnt dauern, bis das Thema des Rassismus gegen ‚Mischlingskinder‘ in der Kinderliteratur wieder aufgenommen wurde.

Die Bücher, um die es im Weiteren gehen soll, waren antirassistisch in dem Sinn, dass sie die Menschenwürde der ‚Mischlingskinder‘ betonten. Auch um 1960, als viele ‚Mischlingskinder‘ ungefähr fünfzehn Jahre alt waren, war dies nicht

selbstverständlich. Zum einen gab es in Teilen der Bevölkerung durchaus noch die durch die nationalsozialistische Propaganda aufgenommene und verstärkte Überzeugung, dass es ‚minderwertige Rassen‘ gebe. Zum anderen wurde der Umstand, dass ‚Mischlingskinder‘ typischerweise ‚unehelich‘ sind, als ein moralischer Makel empfunden (vgl. Buske 2004). Vor diesem Hintergrund sollen in dieser Arbeit zwei miteinander verknüpfte Fragen untersucht werden.

Die erste Frage bezieht sich auf die in den Büchern verwendete *Hassrede*. Unter Hassrede verstehe ich den sprachlichen „Ausdruck von Hass gegen Personen oder Gruppen, insbesondere durch die Verwendung von Ausdrücken, die der Herabsetzung oder Verunglimpfung von Bevölkerungsgruppen dienen“ (Meibauer 2013, 1; Meibauer, erscheint, a, b). Diejenigen, die Hass ausdrücken, müssen nicht notwendig auch Hass (als eine bestimmte Form der Emotion) empfinden. Auch eine bloße Verachtung oder Abscheu genügt.² Es wird sich zeigen, dass sich mehrere Figuren in den beiden Romanen der Hassrede gegen die Besatzungskinder bedienen. Hassrede wird damit auch zu einem literarischen Mittel der Gestaltung von Figuren der Romane (vgl. Kümmerling-Meibauer/Meibauer 2015; Bohrer 2019).

Die zweite Frage bezieht sich auf die *narrative Ethik* der beiden Romane. Das Gebiet der narrativen Ethik betrifft die Schnittstelle zwischen Narration und Ethik (vgl. Phelan 2014, Roberts 2012, Veldhuizen 2021). Es wird gefragt, welche moralischen Werte durch Geschichten vermittelt werden, wobei als Vermittler Autoren, Erzähler, Figuren (Charaktere) fungieren, die auf angenommene ethische Haltungen eines Publikums reagieren. Wie wird narrativ, über die Einführung und Charakterisierung von Figuren und deren Handlungen, gezeigt, dass die Herabwürdigung von ‚Mischlingskindern‘ ethisch verwerflich ist? Welche ethischen Konflikte entstehen durch das Engagement gegen oder für die ‚Mischlingskinder‘? Wer trägt die Verantwortung für ihr Schicksal, und wer macht sich schuldig? Besonders Irmela Brenders Roman *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* versucht, wie sein Titel schon andeutet, auf diese Fragen eine Antwort zu geben.

Die Beziehung zwischen Hassrede und narrativer Ethik kommt dadurch zustande, dass Hassrede in der Regel einen beleidigenden Charakter hat. Beleidigung, üble Nachrede, Verleumdung und Volksverhetzung gehören zu einer Reihe von kriminellen Sprechakten, d.h. solchen sprachlichen Handlungen, für die man in vielen Rechtssystemen bestraft werden kann (vgl. Brown 2015). Moralische Werte, die durch die Hassrede attackiert werden, sind in erster Linie die Menschenwürde (innere Ehre) und das soziale Ansehen (die äußere Ehre) (vgl. Hilgendorf 2008). Die Grenzziehung zwischen inkriminierter Hassrede und Hassrede im Rahmen des Rechts auf freie Meinungsäußerung ist eine Aufgabe der Rechtsprechung.

Es ist hier nicht zu bewerten, ob die analysierten Jugendromane literarästhetisch gelungen sind. Vielmehr sollen die Romane als historische Dokumente

2 Brown (2017) spricht in dieser Hinsicht sogar von einem „Mythos“ des Hasses. Einen aktuellen psychologischen Überblick zur Hassforschung geben Fischer et al. (2018).

betrachtet werden, die Aufschluss darüber geben, welche Art von Reflexionen um 1960 als zumutbar galten und welche moralischen Botschaften die Autorinnen und Autoren ihrem Publikum vermitteln wollten. In den letzten Jahren sind mehrere autobiographische Berichte von Besatzungskindern erschienen, die zu Recht als historische Quellen betrachtet werden (Buske 2004, Kleinau 2016, Satjukow/Gries 2015). Oft werden in historischen Darstellungen der Kinder- und Jugendliteratur als eher marginal betrachtete Werke nur in einem thematischen Zusammenhang („Werke mit politischen Implikationen“, s.o.) aufgezählt, und eine vertiefende Analyse ist kanonisierten Werken vorbehalten.³ Ich hoffe dagegen zeigen zu können, dass auch nicht-kanonisierte Werke der Kinder- und Jugendliteratur eine präzise Analyse verdienen, wenn man sie in einem angemessenen theoretischen Licht betrachtet.

Narrative Konstruktion, Inhalt und Buchcover

Die drei Bücher, die hier verglichen werden sollen, sind heterodiegetische Erzählungen. Die Protagonistin von *Kleines Herz – Weite Welt* ist die 14jährige Halbweise Doris, die bei ihrer Tante Anna lebt. Gerahmt ist der Mädchenroman durch eine Situation auf dem Ozeandampfer, der Doris von Europa nach Amerika bringt. In Doris' Rückblick zeigt sich, dass ihre Kindheit durch Ausgrenzung und Abwertung gekennzeichnet ist. Sie sehnt sich nach der Anerkennung ihrer Klassenkameradinnen, doch muss dabei immer wieder Rückschläge einstecken. Trost findet sie, als sie in einer Kirche die Schwarze Muttergottes entdeckt, die so aussieht wie sie. Unterdessen hatte die Ärztin Frau Dr. Neubauer den Kontakt zu Doris' Vater hergestellt, der als Kinderarzt in den USA arbeitet. Aus einem Tagebuch, das ihr die Tante zusteckt, erfährt Doris von der Liebesgeschichte ihrer Eltern. Diese haben sich in einem Lungenanatorium kennengelernt, doch nachdem sie geheiratet haben, stirbt Doris' Mutter an Tuberkulose, während der Vater in die USA zurückkehrt. Durch den Briefkontakt mit ihrem Vater ergibt sich eine neue Bindung, und Doris bricht schließlich auf, um zu ihrem Vater zurückzukehren.⁴

Der Roman *Hautfarbe Nebensache* hat als Protagonisten den 14jährigen Lehrling Jonny, der ein ‚Mischlingskind‘ ist. Die Erzählung spielt in einem Lehrlingsheim und nimmt daher Elemente des Schülerromans auf, insbesondere den

3 Glasenapp (2008, 354) erwähnt *Hautfarbe Nebensache* unter dem Aspekt einer indirekten Thematisierung nationalsozialistischer Verbrechen. Weinmann (2013, 298) ordnet *Die Aufbaubände* als eine „Gesellschaftsutopie im Gewand einer abenteuerlichen Geschichte“ ein, die sich auch mit dem „Thema des Lebens und Überlebens in den Trümmerstädten Deutschlands“ befasst. Weinkauff (2006, 707-711) verortet *Hautfarbe Nebensache* und *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundschaft* im Zusammenhang „Neue Minderheiten“, unterpunkt „Handlungskontext: Bikulturelle Familien“, wobei sie dann auf einige Romane mit „schwarzen Deutschen“ eingeht.

4 *Kleines Herz – Weite Welt* (1958) ist der erste Band einer 6 Bände umfassenden Serie. Die Folgebände sind: *Kleines Herz – fernes Ziel* (1965), *Kleines Herz – kleines Glück* (1968), *Kleines Herz, klare Sicht* (1973), *Kleines Herz, neuer Weg* (1977) und *Kleines Herz, frischer Mut* (1978). Siehe die Nachweise in den Angaben zur Primärliteratur. Zu der gesamten Serie siehe Blumesberger (2021).

Kampf zwischen rivalisierenden Schülergruppen.⁵ *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* dagegen hat als Protagonistin die 17jährige Bürokräft Sabine, deren Verhältnis zum ‚Mischlingskind‘ Manuela der Kern der Erzählung ist. Dieser Roman nimmt Elemente des Mädchenromans auf – ein junges Mädchen muss sich in einer für sie neuen Berufswelt zurechtfinden. In beiden Romanen spielen Beziehungen zum anderen Geschlecht eine wichtige Rolle. Jonny verliebt sich in das Büromädchen Brigitte, und Sabine ist mit Boris, einem französischen Austauschstudenten, eng befreundet.

In *Hautfarbe Nebensache* tritt der 14jährige Jonny Kraus seine Lehre bei den Wilmo-Werken an. Unter den Lehrlingen im Lehrlingsheim erfreut er sich bald großer Beliebtheit als Sänger in der Lehrlingsband. Doch die Dinge ändern sich, als er sich in das weiße Mädchen Brigitte verliebt. Dies ist der Anlass für den Gitarristen Erhard, der selbst ein Auge auf Brigitte geworfen hat, eine rassistische Kampagne gegen Jonny als ‚Neger‘ in Gang zu setzen, die bis zu Selbstmordgedanken Jonnys führt. Der Jude Sammy kann schließlich die Stimmung gegen Jonny kippen, indem er den skeptischen Lehrlingen von der Judenvernichtung erzählt. Jonny wird wieder in die Gemeinschaft der Lehrlinge aufgenommen.

In *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* sieht Sabine klar, dass das Laufmädchen Manuela ganz unten in der betrieblichen Hierarchie steht. Sie will Manuela, die die Anerkennung der anderen sucht, zwar helfen, bringt sie aber dadurch unbeabsichtigt in schlechte Kreise. Schließlich weist das Jugendamt Manuela in ein Erziehungsheim für Mädchen ein, wo sie aber von Sabine nicht besucht werden darf. Sabines Freund Boris und andere Figuren kommentieren das Schicksal von Manuela aus einer distanzierten Perspektive.

Schuldfragen werden in allen drei Romanen verhandelt, wenn auch auf unterschiedliche Weise. In *Kleines Herz – Weite Welt* beteiligen sich viele Erwachsene und Klassenkameradinnen aktiv an der Ausgrenzung und Beleidigung von Doris. Auch ihre Tante Anna verhält sich nicht uneigennützig, da sie von den Unterhaltszahlungen des Vaters profitiert. Nur die Ärztin Dr. Neubauer setzt sich aktiv für Doris ein. In *Hautfarbe Nebensache* machen sich alle schuldig, die der verhängnisvollen Entwicklung bloß zusehen, ohne aktiv einzugreifen. Nur Brigitte hält unbedingt zu Jonny. Sammy gibt seine Zurückhaltung auf, bevor es zu spät ist. In *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* dagegen gibt es mehrere Figuren, die sich indifferent verhalten. Vor allem Sabine engagiert sich, wird aber dafür von anderen des Hochmuts geziehen. Die fundamentale Schuld der rassistischen Gesellschaft wird allerdings nur indirekt thematisiert.

Die Covergestaltung der drei Romane soll auf die Modernität des Themas hinweisen. Das Cover von *Kleines Herz – Weite Welt* zeigt in einer Fotomontage die Schwarz-Weiß-Fotografie eines Mädchens in Halbrückenansicht (Doris), welches abreisebereit auf einem Koffer sitzt, während im Hintergrund eine „amerikani-

5 Ein Vergleich mit solchen Jugendromanen, in denen Ausbildungseinrichtungen Orte von „bullying“ sind, bietet sich an (Lopez-Roper 2012).

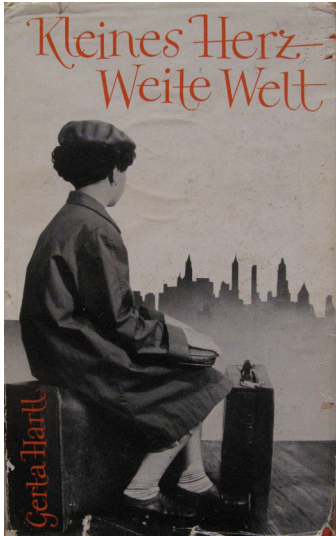


Abb. 2. Cover von Gerta Hartl, *Kleines Herz – Weite Welt* (1958). Umschlaggestaltung Gottfried Pils nach einem Photo von E. Schuster. Rechteinhaber unbekannt.

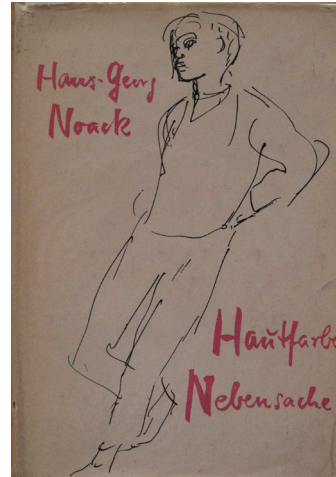


Abb. 3. Cover von Hans-Georg Noack, *Hautfarbe Nebensache* (1960). Ill. von Horst Loreck. Rechteinhaber unbekannt.

sche“ Skyline zu sehen ist. Damit wird ein Motiv gewählt, das in den Kontext der Kindertransporte oder der Auswanderung verweist.⁶

Das Cover von *Hautfarbe Nebensache* zeigt die leicht abstrahierte, modernistische Federzeichnung eines jungen Mannes, vermutlich Jonny. Autorennamen und Buchtitel sind in roter Schreifschrift dagegen abgesetzt.

Im Buchinnern findet man neun weitere ganzseitige Schwarz-Weiß-Zeichnungen von Horst Loreck.⁷ Die sparsamen Zeichnungen ohne Hintergrund, die nur wenige Gegenstände zeigen (z.B. Gitarre, Fahrrad, Stuhl), bedürfen immer der Anreicherung aus dem Textzusammenhang. Es ist bemerkenswert, dass der Künstler auf die Darstellung von Jonny als „schwarz“ in dem Sinn verzichtet, dass er ihn wie die anderen Jungen und Brigitte zeigt (er bekommt zum Beispiel keine schwarze Hautfarbe). Dies betont visuell die Gleichartigkeit der Menschen. Der Titel bezieht sich auf die Äußerung des kleinen Peter, der auf die Erklärungen Jonnys, dass sein Vater „nun einmal ein Neger“ war, antwortet: „Das ist doch auch gleichgültig. Die Hautfarbe ist ja Nebensache.“ (9)

6 In der Fortsetzung *Kleines Herz – fernes Ziel* (1965) wird dieses Bildmotiv wieder aufgenommen. Doris, mit ihrem abgestellten Koffer, blickt auf ein Tal mit modernen Gebäuden, ein Gebirgszug ist im Hintergrund zu sehen.

7 Diese stellen die folgenden Szenen dar [Meine Legenden, JM]: 1. Jonny kommt in der kleinen Stadt an (7); 2. Der Gitarrist Erhard (19). 3. Jonny in abwehrender Körperhaltung (33); 4. Brigitte und Jonny (61); 5. Jonny auf dem Fahrrad (71); 6. Jonny denkt nach (91); 7. Jonny und drei seiner Gegner (113); 8. Sammy klärt Jonnys Feinde auf (131); 9. Jonny am Ende seiner Kräfte (147).

Das grau-weiße Cover der Taschenbuchausgabe (Umschlaggestaltung: Jan Buchholz und Reni Hirsch) von *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* zeigt eine städtische Ansicht (eine graphisch bearbeitete Photographie) aus der Vogelperspektive, in deren Zentrum ein modernes Bürohaus steht.⁸

Davor ist ein Gründerzeitbau zu sehen. Möglicherweise soll hier ein visueller Bezug hergestellt werden zwischen dem Gymnasium, das die Protagonistin verlässt, und dem Bürogebäude „Europabau“, in dem sie eine Lehre anfängt. In der oberen Hälfte des Covers ist neben einer großen „20“, die auf die „Franckh Reihe 20 für junge Leser“ verweist, dem Namen der Autorin und dem Titel des Buches eine kurze Information über den zu erwartenden Inhalt zu lesen: „... ein Scheinleben, das man säuberlich trennen muß vom wirklichen, in dem es schwarze und weiße Haut gibt...“.⁹ Damit wird das Thema „Verhältnis zwischen Weißen und Schwarzen“ angedeutet, das aus dem Titel des Romans nicht direkt ersichtlich wird. Dem Buch ist ein Gedicht von Walt Whitman (in deutscher Übersetzung) vorangestellt, das sich auf die Gleichwertigkeit und die Würde aller Menschen bezieht.¹⁰



Abb. 4. Cover von Irmela Brender, *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* (1963). Franckh Reihe 20 für junge Leser. Umschlaggestaltung von Jan Buchholz und Reni Hirsch. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags Franckh-Kosmos.

- 8 Die gebundene Ausgabe zeigt auf dem Cover eine abstrakte Gestaltung. Mehrere Quader sind so angeordnet, dass sich ein Fluchtpunkt auf der rechten oberen Seite ergibt. Auf der Frontseite der Quader gibt es bläulich-schwarze Strukturen, auf ihrer rechten Seite weiß-graue, untergliederte Streifen. Die Oberseite ist in der Coverfarbe Grün gehalten. Man kann mit diesem Bild eine städtische Straßenszene assoziieren, die helle Fassaden mit dunklen Schattenseiten kombiniert.
- 9 Dies ist ein Zitat aus einer Textpassage auf Seite 67, wo es heißt: „Und dann ist da auch noch ein Scheinleben, in dem Mädchen singend am Hafen stehen, und wissen, daß die Liebe kommt, und daß man sehr säuberlich trennen muß vom wirklichen, in dem es schwarze und weiße Haut gibt und Dinge, die man nicht tut.“
- 10 „Jeder von uns unentbehrlich,
 Jeder von uns unbegrenzt – jeder von uns mit
 seinem, jede mit ihrem Recht auf die Erde,
 Jeder von uns beteiligt am ewigen Sinn der Erde,
 Jeder von uns so göttlich wie irgendeiner.“
 Das amerikanische Original, aus Walt Whitmans *Leaves of Grass* (EA 1855), Book VI, *Salut au Monde!*, lautet:
 Each of us inevitable
 Each of us limitless – each of us with his or her right upon the earth,
 Each of us allow'd the eternal purposes of the earth,
 Each of us here as divinely as any is here.

Aspekte der Hassrede

Hassrede (Hate Speech) ist ein sprachliches Verhalten, das nur multidisziplinär erfasst werden kann (vgl. Meibauer, erscheint, a, b). Betroffen sind vor allem die Ethik, die Rechtsprechung und die Politik. In der Ethik geht es um die Frage, wie Hassrede moralisch zu bewerten ist. Ist sie immer schlecht (weil sie die Menschenwürde attackiert), oder kann sie moralisch legitim sein? Die Rechtsprechung betrifft ehrverletzende Handlungen wie Beleidigung, Volksverhetzung, Verleumdung und üble Nachrede. „Hassrede“ ist in der BRD kein juristischer Begriff, doch wird sie durch eine Reihe von gesetzlichen Regeln stark eingeschränkt. Die Leitfrage in der Politik ist, wie sich die Inkriminierung der Hassrede zum Recht auf freie Meinungsäußerung verhält.

In der Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur hat die Hassrede noch nicht viel Beachtung gefunden. Allenfalls kann man an die Debatte um die Verbannung „schlimmer Wörter“ aus einigen Kinderbuchklassikern denken (Hahn 2014). Auch gibt es erste Überlegungen zu einer anti-rassistischen Strategie im modernen Kinderbuch (Pesonen 2013).¹¹ Doch lohnt es sich, genauere Analysen anzustreben. Im folgenden Abschnitt geht es erstens um die in den Romanen vorkommenden Bezeichnungen für ‚Mischlingskinder‘, zweitens um Humor und Witze und drittens um Stereotype. In der Regel werden rassistische Einstellungen negativ gekennzeichneten Figuren zugeschrieben. Narrativ-ethisch ist es aber von großem Interesse zu sehen, inwiefern sich Erzähler hier distanzieren oder eine klare anti-rassistische Position beziehen.

Im Rahmen der Hassrede sind Ethnophaulismen (engl. *ethnic slurs*) besonders prominente sprachliche Mittel, um Hass oder Verachtung gegenüber Bevölkerungsgruppen auszudrücken (Cappelen/Josh 2019; Markefka 1999; Sosa 2018; Technau 2018). Ethnophaulismen sind Ausdrücke mit pejorativer Bedeutung (Finkbeiner/Meibauer/Wiese 2016). Insbesondere die Bezeichnungen für ‚Schwarze‘ sind im Fokus des Forschungsinteresses (Yeo 2001). Konnte der Ausdruck *Neger* noch in den 1960er-Jahren neutral verwendet werden, wird er heute als pejorativ empfunden und in Wörterbüchern entsprechend markiert. Infolge einer zunehmenden Sensibilität gegenüber der Hassrede entstanden Debatten darüber, ob zum Beispiel der Ausdruck *Negerkönig* in der *Pippi Langstrumpf*-Trilogie Astrid Lindgrens politisch korrekt sei (vgl. Kümmerling-Meibauer/Meibauer 2014). Um keinen Anstoß bei den Leserinnen und Lesern zu erregen, entschlossen sich verschiedene Verlage, eine Änderung der Originaltexte vorzunehmen.

Der Ausdruck *Besatzungskind* hat sich in der Geschichtswissenschaft als neutraler, deskriptiver Terminus durchgesetzt (z.B. Kleinau 2016). Besatzungskinder können Weiße sein oder ‚Mischlinge/Mulatten‘. Schwarze Besatzungskinder gibt es nicht. Der Ausdruck *Neger* kann sich auf Schwarze oder ‚Mischlinge/Mulatten‘ beziehen. Dies ist der Grund, warum in der *Aufbaubande* Martha von Frau Schneider korrigiert wird. Um 1960 scheint es eine neutrale Verwendung von ‚Mischling‘, ‚Mulatte‘, ‚Schwarzer‘ und ‚Neger‘ zu geben. Hat ein Akteur aber

11 Zur Hassrede in Kindersachbüchern siehe Meibauer (2017).

eine rassistische Einstellung zu Schwarzen, dann kann er ‚Neger‘ abwertend verwenden, auch wenn er ‚Mischlinge/Mulatten‘ meint.¹² Er wird nicht umgekehrt ‚Mischling/Mulatte‘ sagen, wenn er Schwarzer meint. Hat er eine rassistische Einstellung zu Schwarzen, kann er auch ‚Mischling/Mulatte‘ äußern, um damit auszudrücken, dass ein Schwarzer (ein ‚Neger‘ im engeren Sinn) Vater des Kindes ist, und so den empfundenen Skandal der Beziehung zwischen Weißen und Schwarzen sprachlich markieren.

In den drei analysierten Büchern finden wir eine große Palette an Ethnophaulismen und verunglimpfenden Beschreibungsausdrücken. In *Kleines Herz – Weite Welt* werden die folgenden Ausdrücke verwendet: *Japs* (für *Japaner*), *Neger*, *Negerin*, *Negermischung*, *zuckersüßer/schöner/lieber Mohrenkrapfen*. Oft bezieht man sich auf Doris mit dem Ausdruck *die schwarze Doris*, in Abgrenzung zu ihrer missgünstigen Banknachbarin, der weißen Doris. Doris‘ Mutter bezeichnet Doris‘ Vater einmal in ihrem Tagebuch als *Neger aus Amerika* (101), und Dick Dawes bezeichnet sich auch einmal selbst als *Neger*, wobei er die Perspektive seiner zögerlichen zukünftigen Frau übernimmt (105). Die kleine Regine bezeichnet Doris als *Mohrenkrapfen*, was diese ihr nicht übelnimmt. Wenn Gudrun Doris rassistisch beschimpft „Du gehörst überhaupt nicht hierher! Du Negermischling!“ (71), wird sie von Doris Anböck in Schutz genommen.

In *Hautfarbe Nebensache* finden wir die folgenden Ausdrücke: *Neger*, *(diese[r]) Mischling(e)*, *Mulatte*, *schokoladenfarbige Lehrlinge*, *Mohr*, *Nigger*, *Halbneger*, *farbiger Junge*, *schwarzer Freund*, *Negerliebchen*. In Bezug auf das Lexem *Neger* gibt es im Deutschen einen deutlichen Sprachwandel. Noch um 1960 war es für viele Sprecher(innen) möglich, *Neger* ganz neutral, ohne jegliche pejorative Komponente, zu gebrauchen. In der Befragung von Technau (2018, 115) fanden immerhin 10% das Wort „gar nicht beleidigend“. Es ist bekannt, dass Ethnophaulismen (wie auch sonstige Beleidigungswörter) eine unterschiedliche Kraft aufweisen. Zum Beispiel wird *Neger* im Deutschen als schwächer wahrgenommen als *Nigger* (Technau 2018, 130).

Zu unterscheiden ist aber zwischen dem Sprachgebrauch von Jonny und demjenigen seiner (weißen) Feinde. Dies kann man an konkreten Textausschnitten verdeutlichen. Wenn Jonny von seinem Vater als *Neger* spricht, wird dieser Ausdruck eher neutral verwendet. (Wenn sich auch Jonny in der Formulierung seinen Zuhörern anpasst, so dass sie diesen Umstand als bloßes „Pech“ verstehen können.)

Ihr habt wohl strengen Befehl, nicht zu merken, daß ich dunklere Haut habe als ihr, wie? Das läßt sich auf die Dauer doch nicht verheimlichen. Mein Vater war nun einmal ein Neger. Ich kann es nicht ändern. (9)

12 Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Ausdruck *Negermischlingskind* bei Fehrenbach (2001). Hier wird angedeutet, dass es auch ‚Mischlingskinder‘ geben könne, die keine Schwarzen als Elternteil haben. In die gleiche Richtung läuft die Bezeichnung ‚farbiges Mischlingskind‘ (Schroeder 2009).

Verwendet Erhard den Ausdruck *Neger*, ist damit klar eine rassistische Haltung verbunden.

Das soll bedeuten [...], daß ich nicht die Absicht habe, länger mit einem Neger im selben Raum zu leben. (88)

Bemerkenswert sind solche Formulierungen, in denen eine Art Verhandlung über den Grad, bis zu dem Jonny ein ‚Neger‘ ist, stattfindet. Im Folgenden geht es um ein fiktionales Rasonnement der Kleinstadtbewohner:

Aber mußte er sich denn unbedingt mit einem Mädchen zeigen, – und was war das überhaupt für ein Mädchen, das sich nicht scheute, mit einem Neger oder doch einem Halbnegel auszugehen? (98)

Ähnlich wird im folgenden Zitat eine typische Denkweise der Kleinstadtbewohner(innen) wiedergegeben:

Ein Neger, oder meinetwegen ein Mulatte, zwischen uns züchtigen deutschen Männern, zwischen nordischen Menschen. (24)

Durch die Formulierung *Neger oder doch Halbnegel* wird konzediert, dass der Status als ‚Halbnegel‘ weniger schlimm ist als der Status als ‚Neger‘.¹³ Eine solche Konzession wird auch durch die Formulierung *meinetwegen ein Mulatte* ausgedrückt, die der betrunkene Lehrausbilder Simons benutzt.¹⁴

Interessanterweise streitet der kleine Peter einmal ab, dass Jonny ein ‚Neger‘ sei. Brigitte, Sammy und Peter suchen Jonny. Sammy referiert auf Jonny mit dem Ausdruck „so ein großer Brauner mit krausem Haar“ (143), das Wort *Neger* oder *Mischling* vermeidend. Die Wirtin antwortet „Ach, meint ihr etwa den Neger?“, woraufhin Peter antwortet:

„Jonny ist doch kein Neger“, widersprach Peter, doch Sammy winkte ab. „Ja, den suchen wir.“ (143)

Peter bezieht sich damit auf eine pejorative Bedeutung des Worts bzw. hebt hervor, dass Jonny ein ‚Mischling‘ ist.

Der Hassrede-Ausdruck *Negerliebchen* bezieht sich auf Brigitte; er erscheint im Kontext der Verleumdung „Hier wohnt ein Negerliebchen“ (117), die die Gruppe der aufgetzten Jugendlichen an Brigittes Elternhaus angebracht hat. Die Jugendlichen übernehmen hier ein gängiges Schimpfwort der Nachkriegszeit, das sich gegen die Freundinnen schwarzer (amerikanischer) Besatzungsol-

13 Man beachte dabei, dass es kein Lexem *Halbweißer* gibt.

14 *Mulatte* geht etymologisch auf das spanische Wort für Maultier (als Kreuzung zwischen Pferdestute und Eselhengst) zurück (siehe DWDS) und dürfte deshalb noch pejorativer sein als ‚Mischling‘. In *Thomas und Tomate* (1962) von Esther Gallwitz wird mehrmals der Ausdruck *Mulattchen* verwendet (75, 87, 148). Das Diminutiv soll anscheinend eine meliorative Bedeutung anzeigen und auf die Schutzbedürftigkeit und ‚Niedlichkeit‘ der Bezeichneten hinweisen. Bedenkt man, dass Diminution auch mit Pejoration in Verbindung steht, erscheint diese Strategie als fragwürdig.

daten richtet. Auch hier wird vermittelt, dass Jonny ein ‚Neger‘ und kein ‚Mischling‘ ist. Selbst wenn ‚Mischling‘ ein eher neutraler Ausdruck sein sollte, ist zu beachten, dass durch die Kombination mit dem Demonstrativpronomen *dieser* ein pejorativer Effekt entsteht (Averintseva-Klisch 2016):

Sie wissen doch: diese Mischlinge sind immer ein wenig Außenseiter unserer Gesellschaft. (13)

Dieser Mischling macht es mir unmöglich, das zu tun, wofür ich hier angestellt bin. (106)

Sowohl der wohlmeinende, wenn auch egoistische Direktor, als auch der rechtslastige Lehrausbilder Simons übermitteln eine Distanz zu den Bezeichneten. In *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* findet man die folgenden Ausdrücke mit Referenz auf Manuela: *braunhäutiges Mädchen mit krausem Haar, Mischling, braunes Mädchen mit abgetretenen Halbschuhen, dunkelhäutiges Besatzungskind, Mischlingskind, dunkelhäutige Manuela, Künstlerflittchen, Bastard, Pack, dunkles Mädchen*. In diesen Ausdrücken wird meist auf die Hautfarbe (als *braunhäutig, braun, dunkelhäutig* oder *dunkel*) abgehoben. Dies spielt auch in *Hautfarbe Nebensache* eine Rolle, wenn die Hautfarbe Jonnys mit Schokolade oder Kakao in Verbindung gebracht wird (12, 55).¹⁵ Im Vergleich zu *Hautfarbe Nebensache* gibt es jedoch keinen Diskurs darüber, inwiefern Manuela eine ‚Negerin‘ sei. Andere vermeintlich negative Eigenschaften werden im Kontext angedeutet, wie noch zu zeigen sein wird. Der vergleichsweise härteste Ausdruck, *Bastard*, wird von Manuelas Tante gebraucht, als Sabine meint, Manuela würde bestimmt wiederkommen: „Einen Dreck wird sie. Pack bleibt Pack und so eine ist Pack. Ich sage es schon die ganze Zeit meiner Schwester – sei froh, sage ich ihr, daß sie davongelaufen ist. Jetzt bist du den Bastard los! Aber wir suchen sie. So eine braucht Strafe.“ (163)

Veldhuizen (2021) argumentiert in Bezug auf *The Machine Gunners* (1975) von Robert Westall, dass Erzähler eine ethisch fragwürdige Haltung perpetuieren und reaffirmieren könnten, wenn sie sich davon nicht durch eine narrative Lösung distanzieren würden. Dies wird anhand von Chas‘ Abscheu gegenüber einer Familie der Arbeiterklasse demonstriert:

Therefore, although the narrator appears to find and present Chas‘ views of the family disagreeable, the narrative perpetuates these views itself by presenting Chas‘ classism through the medium of the narrator’s authority. (13)

Übertragen auf die Äußerung von Manuelas Tante würde das heißen, dass die bloße Erwähnung von Ausdrücken wie *Pack* oder *Bastard* einer erzählerischen Distanzierung bedarf. Eine solche Sicht erscheint mir aber als unangemessen, weil es sich hier ja gerade um die Darstellung der rassistischen Perspektive handelt, die von Manuelas Tante eingenommen wird, genauso wie der Figur Chas eine ab-

¹⁵ Zum krausen Haar als Erkennungszeichen von schwarzen Mädchen in der Kinderliteratur vgl. Brooks/McNair (2015).

wertende Perspektive gegenüber der Arbeiterfamilie zugeschrieben wird. Solche Zuschreibungen sind aber wichtig, um Charaktere authentisch (das kann auch heißen: widersprüchlich) zu gestalten.

Hassrede tarnt sich oft humorvoll oder ironisch. Dieses Verfahren wird in der narrativen Konstruktion der Erzählungen aufgenommen. Gleich bei der Vorstellung macht der Lehrausbilder gegenüber den kichernden Mädchen einen Witz.

„Sieh ihn dir genau an, Brigitte“, sagte da Herr Simons, dem die kleine Begrüßung nicht entgangen war. „Er sieht ein bißchen merkwürdig aus, nicht wahr? Er ist nämlich heute früh in den Kakao gefallen.“ (12)

Wegen dieses rassistischen Witzes, nach Simons nur ein „Scherz“ (13), wird der Lehrausbilder vom Direktor des Werks zur Rede gestellt. Er legt Simons nahe, Jonny „mit besonderem Fingerspitzengefühl“ (14) zu behandeln. Eine weitere „humorvolle“ Szene spielt sich ab, als die kleine vierjährige Schwester von Brigitte, staunend beim bloßen Anblick von Jonny, diesen plötzlich auf die Nase küsst und erstaunt sagt: „Der schmeckt gar nicht so, der sieht nur so aus.“ (55) Die anwesenden Erwachsenen brechen daraufhin in Gelächter aus. Schließlich muss Jonny erleben, als er verspätet zu einem Auftritt der Lehrlingsband kommt, wie das Bandmitglied Wulf, als Jonny verkleidet, ein Lied (*Bin nur ein Johnny*, aus der Operette *Die Blume von Hawaii* von Paul Abraham, vgl. 85) über „Nigger“ singt (84), das auf großen Beifall stößt.¹⁶ Es handelt sich hier um ein parodistisches Verfahren, das darauf abzielt, Jonnys Ruhm als Sänger zu zerstören.

Humorvoll findet es auch Sabines Freund Boris, als er anlässlich Sabines Erläuterung, dass Manuela ein Mischlingskind sei, folgende zynische Bemerkung macht:¹⁷

„Oh“, sagte Boris. „Die braune Manuela ...“ und er summt ein paar Takte des alten Schlagers. „Ihre Mutter muß einen seltenen Sinn für Humor haben. Willst du dein Soll an Menschlichkeit erfüllen?“ (63)

16 „... zähl ja nicht voll,
bin ja kein Mensch,
ich bin nur ein Nigger...“
„Bin nur ein Neger
Und kein weißer Mann,
aber die Ladies
finden mich pikant,
interessant.
Bin nur ein Jonny,
zieh' durch die Welt,
singe für money,
tanze für Geld...“

Das Lied wurde vom jüdischen Komponisten Paul Abraham geschrieben. Eine Version, gesungen von Fritz Fischer aus der Verfilmung von 1993, kann man sehen unter der folgenden Adresse: [https://www.youtube.com/watch?v=Feljf3eaRug&ab_channel=RudiPolt]. Zuletzt abgerufen: 13.10.2021.

17 Der Song *Die braune Manuela* von Berking – Siegel wurde von Rudi Schuricke gesungen. Die Manuela aus dem Song ist eine 17jährige Andalusierin, die als Tänzerin auftritt. Siehe [https://www.youtube.com/watch?v=UZwQ8HolX8Q]. Zuletzt abgerufen: 13.10.2021.

Sabine ist wütend auf ihn und ärgert sich, obgleich in seinem Blick „gutmütiger Spott“ (64) gelegen hatte. Später macht er sich zu Manuelas Anwalt und kritisiert die Verlogenheit rassistischer Anschauungen (76).

In *Kleines Herz – Weite Welt* kommentiert der Gymnasiast Peter Doris' schüchterne Vorstellung „schwungvoll“ mit „die schwarze Rose von Hawaii“ (50). Doris, so heißt es in der Erzählung, weiß nicht, ob sie darüber lachen oder sich ärgern soll. Insgesamt zeigt sich, dass rassistische Haltungen an populäre stereotypische Bilder von Schwarzen anknüpfen konnten.

Bekanntlich verbinden sich mit der sozialen und kulturellen Konstruktion des ‚Schwarzen‘ eine Reihe von Stereotypen, die zwischen Abwertung (Pejoration) und Aufwertung (Melioration) oszillieren.¹⁸ Im Kontext der beiden Bücher *Hautfarbe Nebensache* und *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* sind besonders die Stereotypen der (a) künstlerischen Begabung und (b) der sexuellen Attraktivität zu nennen.

Beides spielt bei *Hautfarbe Nebensache* eine wichtige Rolle. Jonny ist ein begabter Sänger: „Seine Stimme war nicht mehr knabenhaft, aber noch ohne männliche Fülle.“ (18) Gleich sein erster Auftritt mit der Lehrlingsband ist ein großer Erfolg. In der ganzen Region ist er bald bekannt und als Sänger beliebt. Jonny wird als „der größte und stärkste“ (10) unter den Jungen des Erziehungsheims, in dem er unter anderen ‚Mischlingskindern‘ aufgewachsen ist, charakterisiert. Er wirkt älter als 15 Jahre. Seine lässige Körperhaltung wird auch auf dem Cover des Buchs angedeutet. Die Mädchen aus der Verwaltungsabteilung des Wilnow-Werks sind gleich von ihm begeistert. Einen Verführungsversuch der jungen Traudel im Anschluss an einen Auftritt kann Jonny abwehren. Seine Attraktivität wird so groß, dass „immer mehr Mädchen abends am Lehrlingsheim vorüber spazierten und mit ihren Blicken die Fenster absuchten, ob sie nicht Jonny irgendwo entdecken konnten.“ (26) Durch seinen ihm von Erhard empfohlenen Kleidungsstil – Jonny trägt „ganz enge Nietenhosen, einen gelbbraunen Pullover und dazu ein rotes Halstuch“ (18) – wird er bald zum modischen Vorbild der Jugendlichen.

Auch in *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* werden die entsprechenden Stereotype aufgerufen. Sabine möchte Manuela eine künstlerische Begabung zuschreiben.¹⁹ Sie hofft, dass Manuela aus ihrer Begabung zum Töpfern einen Beruf machen könnte, aber die Leiterin der Werkgruppe macht ihr keine Hoffnung – mehr als ein „schöpferisches Hobby“ (100) könne das Töpfern nicht sein. Sabine solle Manuela keinen Floh ins Ohr setzen (101). Doch Sabine möchte Manuela helfen und ist froh, als sie sie mit der

18 Croom (2013, 199) nennt zehn stereotypische Eigenschaften der Kategorie N = *nigger*, mit „X“ für das Individuum, auf das eine oder mehrere dieser Eigenschaften zutreffen können. Diese Eigenschaften sind in der Fachliteratur nachweisbar, d.h. sie werden als mögliche stereotypische Eigenschaften erwähnt. Diese Eigenschaften sind nicht als Definition der wörtlichen Bedeutung von *Nigger* zu verstehen. Sie sind variabel – andere Eigenschaften könnten eine Rolle spielen – und können eine unterschiedliche Gewichtung erhalten. Zur Kritik am Stereotypenansatz siehe Technau (2018, 151-169).

19 Ihr eigener Traum, Schauspielerin zu werden, ist an mangelndem Talent gescheitert.

Hilfe von Fräulein Koletzki an Pierre Rübler, einen künstlerischen Dilettanten, vermitteln kann, der eine Zeichengruppe betreut. Zur Überraschung Sabines und ihres Freunds Boris tritt Manuela bei der Rosenmontags-Prunksitzung der Mainzer Karnevalsgesellschaft HKV unter dem Motto „Wir Wilden sind doch die besseren Menschen“ als Sängerin auf. Sie hat großen Erfolg und träumt nun von einer Karriere als Schlagersängerin. Doch Sabine ist entsetzt; Manuela „tanzte nicht gut“ und sang „mit trockener, rauer Stimme“ (149). Den Publikumserfolg erklärt sie sich mit dem Effekt von Kitsch und Rührung (151). Im Karneval ist es durchaus üblich gewesen, sich als ‚Neger‘ zu verkleiden. So kann es auch einen humoristischen Effekt haben, wenn ein echter Schwarzer auftritt.

Auf Männer wirkt Manuela attraktiv. Zunächst flirtet sie mit dem Kollegen Lewerenz, der sie aber im Jazzkeller nicht zum Tanz auffordert und sie sitzen lässt. Ins Büro kommt Manuela eines Tages „in einem Kleid, das einen solchen Ausschnitt hatte, daß jeder sehen konnte, wie ausgezeichnet das braune Lehrmädchen gewachsen war“ (71). Dies erregt Anstoß in der Firma. Dann geht sie eine Beziehung mit Rübler ein, der aber nur ein sexuelles Interesse an ihr zu haben scheint. Immerhin hat sie das Gefühl, von ihm und seiner Gruppe anerkannt zu werden. Mit der Beziehung zu Rübler verwandelt sich, von Sabine misstrauisch bemerkt, ihr Äußeres. Das experimentelle Theaterstück „Sackgasse“, zu dem Lewerenz die Belegschaft einlädt, stößt auf allgemeines Unverständnis. Dagegen erregen Manuela und Rübler die Fantasie der Anwesenden. Und Manuela verändert sich, denn Sabine bemerkt „die zu weiten Pullover und zu engen Röcke, die Klimperarmbänder, der bläuliche Lippenstift oder das Gähnen“ (120). Schließlich deutet die Polizistin, die Manuela in ein Erziehungsheim einweist, da sie noch minderjährig bei Rübler wohnt, sogar die Möglichkeit „gewerbsmäßiger Unzucht“ (168) an.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jonny mit dem Stereotyp „X is athletic and musical“ in Zusammenhang gebracht wird, während bei Manuela die Stereotypen „X is sexually liberal or licentious“ (Beziehung zu Jonny Rübler) und „X is simple-minded“ (oberflächliches Interesse an Schallplatten und Schlagern) aktiviert werden (Croom 2013). Allerdings wird Manuela zunächst auch als eher unschuldig, wenn auch anerkennungs- und liebesbedürftig, charakterisiert, und es ist Rübler, der dies auszunutzen versteht. Und Manuela werden auch andere Talente, zum Beispiel die künstlerische Gestaltung, zugeschrieben.

Eine sich anschließende narrativ-ethische Frage ist, inwiefern die Aufnahme solcher Stereotype durch den Erzähler oder den Autor/die Autorin dadurch lizenziert ist, dass er/sie die Absicht hat, solche Stereotypen zu relativieren oder zu dekonstruieren.²⁰ Auch unter dem Gesichtspunkt der Vermarktung ihrer Werke werden die Autor(inn)en Rücksicht auf die angenommene Befindlichkeit, d.h. auch auf gängige Stereotypen, ihrer Leserschaft genommen haben. Nur eine ver-

20 Auch die Verstärkung positiver Stereotype ist hier einzubeziehen. Vgl. die Ausführungen von Fräulein Bauer in *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* (101) zu hochbegabten ‚Mischlingskindern‘, nämlich einem Stabhochspringer und einer Fotografin.

gleichende historische Analyse, die die gesamte zeitgenössische Kulturgeschichte einbezieht, kann hier weitere Aufschlüsse geben.²¹

Zur narrativen Ethik der Romane

Unter narrativer Ethik verstehe ich mit Phelan (2014, o.S.) den folgenden Ansatz:

Narrative ethics explores the intersections between the domain of stories and storytelling and that of moral values. Narrative ethics regards moral values as an integral part of stories and storytelling because narratives themselves implicitly or explicitly ask the question, "How should one think, judge, and act—as author, narrator, character, or audience—for the greater good?"

Dabei konzentriere ich mich im Folgenden erstens auf die Figuren und ihre Perspektive, zweitens auf Erklärungen des Rassismus, drittens auf die Frage der Schuld und viertens auf die Moral der Romanenden.

Beginnen wir mit den Figuren und ihrer Perspektive. Ideologische Überzeugungen und Haltungen zum Rassismus werden von verschiedenen Figuren vorgebracht. Durch die weitgehende Konzentration auf Doris' Gefühlswelt bleiben diese Haltungen in *Kleines Herz – Weite Welt* aber eher implizit. In *Hautfarbe Nebensache* sind diese Positionen etwas klarer konturiert als in *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit*.

Für die Leserin besteht sicher kein Zweifel daran, dass Doris in *Kleines Herz – Weite Welt* schlecht behandelt wird. Doch Doris' Wunsch ist es von vornherein, so zu sein wie die anderen (weißen) Mädchen. Hautfarbe und Haare werden von ihr genau wie von Anderen als abweichend und störend wahrgenommen. Zwar wird deutlich, dass die sozial depravierte Thildi und die Jüdin Judith ebenfalls ausgegrenzt und verachtet werden. Aber es wird doch erzählerisch darauf verzichtet, die Ursachen klar zu benennen. Einige Kinder und Erwachsene zeigen Verständnis für Doris und setzen sich für sie ein. In ihrer Not spielt die Verehrung der Schwarzen Muttergottes für Doris eine tröstende Rolle. Problematisch ist es, wenn Doris rassistische Stereotype zu übernehmen scheint. So heißt es in Bezug auf den „kleinen japanischen Arzt“:

Schiefe Augen, eine gelbe Haut und vorstehende Backenknochen sind auch nicht schöner als Wollhaare und dunkelbraune Wangen, stellt sie [Doris] fest. Und der japanische Doktor tut ihr leid. (91f.)

Und auch die Mutter von Doris, die zögert, Dawes zu heiraten, trägt in ihr Tagebuch ein:

21 Siehe zu einem solchen Ansatz Agazzi/Schütz (2006). Vergleichend einzubeziehen wäre der damals erfolgreiche, an ein Erwachsenenpublikum gerichtete Film *Toxi* (1952) von Robert A. Stemmle (vgl. Sollors 2006, 138-141). Das Mädchen Toxi wird letztlich von seinem schwarzen Vater in die USA geholt. Ein ähnlicher Schluss findet sich in *Kleines Herz – Weite Welt*.

Ich verstehe auch Gott nicht mehr. Warum muß es verschiedene Rassen geben? Warum sieht Doktor Dawes nicht genauso aus wie alle anderen? (103)

Hier scheint es so, dass eigentlich „Gott“ verantwortlich ist und nicht etwa die rassistische Einstellung von großen Teilen der Gesellschaft.

In *Hautfarbe Nebensache* ist es der Lehrausbilder Simons, der eine rassistische Weltsicht aufweist. Der Erzähler kommentiert, das typische Erklärungsmuster der verführten und manipulierten Jugend aufgreifend:

Es wäre auch müßig gewesen, in der Vergangenheit des Lehrausbilders herumzuznüffeln, um herauszufinden, daß er stark von einer gewissen politischen Richtung beeinflusst worden war, zu deren Glaubenssätzen die Lehre von der Verschiedenwertigkeit der Rassen gehörte. Als Herr Simons diese Lehren in sich aufgenommen hatte, war er noch jung, und das einmal Anerkannte bleibt fast immer ins hohe Alter wirksam. (15)

Inwiefern diese Erklärung rational und erschöpfend sein soll, bleibt offen. Man kann sie auch als bloße Bemäntelung lesen. Dennoch wird deutlich, dass Simons ein Rassist ist. Als Simons einmal betrunken ist, lallt er im nationalsozialistischen Jargon, dass Jonny „artfremd“ (24) sei. Später unterstützt er die Forderung der aufgehetzten Lehrlinge, Jonny zu entlassen. Schon dass Jonny Unruhe unter die Lehrlinge bringe, sei ein ausreichender Grund.

Als Opfer der Nationalsozialisten, die seine Eltern umgebracht haben, schafft es der jüdische Junge Sammy, die Hetzkampagne der Lehrlinge zu stoppen. Sammy ist belesen und in sich gekehrt. Als erster warnt er Jonny, dass seine Beliebtheit auch ins Gegenteil umkippen könne. Spät entschließt er sich, seine beobachtende Zurückhaltung aufzugeben und aktiv seine Solidarität mit Jonny zu bekunden.

Als feige Spießler werden die Heimleiterin und Brigittes Vater, der Taxifahrer, charakterisiert. Beide werden von dem Lehrausbilder Simons manipuliert. Die Heimleiterin ist sich des Terrors der Jungengruppe bewusst, aber schreitet nicht dagegen ein. Brigittes Vater befiehlt Jonny, mit Brigitte Schluss zu machen und treibt diesen dadurch fast in den Selbstmord. Bezeichnend ist, dass er später stammelt: „Wenn man gewusst hätte ... vielleicht hätte man es dann auch anders anfangen können.“ (142) Ob er seine Haltung gegenüber Jonny geändert hat, geht daraus nicht hervor. Die Bekundung des Nicht-Wissens echo die typische und weit verbreitete Entschuldigung von Deutschen und Österreicher(inne)n, nichts vom Holocaust gewusst zu haben (vgl. Longenrich 2006).

In die Gruppe der feigen Spießler ist auch Jonnys Stiefvater einzuordnen. Dieser empfindet sich selbst als liberal – sonst hätte er ja auch nicht Jonnys Mutter geheiratet, doch möchte er sich nicht mit Jonny in der Öffentlichkeit sehen lassen, um Klatsch von der Familie abzuwenden. Die Mutter hat Jonny in ein Heim geben lassen und verhält sich ihm gegenüber unsicher. Nur sein kleiner ‚weißer‘ Bruder ist vorurteilsfrei.

In *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* gibt es verschiedene Stimmen in Sabines Umgebung, die Manuelas Schicksal kommentieren. Eine bil-

dungsbürgerliche Gruppe, bestehend aus Professor Nathesius, seiner baltischen Frau Alexandra und Boris, dem französischen Austauschstudenten mit russischem Vater, hat humanistische Auffassungen, versagt aber in der Unterstützung von Sabine, die von einem Wunsch, Manuela zu helfen, angetrieben ist, obwohl sie Manuela wegen ihrer oberflächlichen Interessen („Schlagerplatten, Filmstars, Lewerenz“, 77) ablehnt. Manuela tut ihr bloß leid, und Sabine betrachtet dies selbst als „Heuchelei“ (77). Als Vertreter einer Öffentlichkeit, die nüchterne Auffassungen über ‚Mischlingskinder‘ hat, die mehr als ‚weiße Kinder‘ tun müssen, um Vorurteile zu überwinden, treten die Leiterin der Werkgruppe und die Leiterin des Erziehungsheims auf. Die Gesellschaft hilft durchaus, sieht aber immer die Möglichkeit des Abgleitens der ‚Mischlingskinder‘. Manuelas Mutter wird als „ordentliche, kleine, biedere Frau“ (65) porträtiert, die „viel arbeitete“; ihre Tante hat sogar einen ausgeprägten Hass auf Manuela (wodurch auch ein Konflikt mit ihrer Schwester angedeutet wird). Die Kollegenschaft ist in erster Linie am Klatsch interessiert, der Chef hat Manuela nur deswegen eingestellt, weil billige Arbeitskräfte Mangelware sind.

Was erfährt man über den Kontext, in dem die Zeugung der ‚Mischlingskinder‘ geschah? Da vorausgesetzt wird, dass die Kinder und deren Eltern große Schwierigkeiten bekommen würden, ist dies eine wichtige Frage. Das gängige Vorurteil ist, dass die Frauen sich nicht ohne Not mit amerikanischen Besatzungssoldaten eingelassen haben. So kommen Vergewaltigung, Prostitution und Gewinnsucht als Motive in Frage. Jähner (2019, 189-206) gibt zu bedenken, dass auch die Lebenslust der deutschen Frauen in der unmittelbaren Nachkriegszeit und die Attraktivität der lässigen Amerikaner eine Rolle gespielt haben könnten.

In *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* wird die Mutter von Manuela als einfache, arbeitsame und biedere Frau charakterisiert, wohl um der Konnotation zu sexueller Freizügigkeit vorzubeugen. Über die Beziehung zu Manuelas Vater erfährt man nichts. In *Hautfarbe Nebensache* streicht die Mutter dem schlafenden Jonny über das Haar. Jonny „sah nicht ihr Lächeln aus Glück und Traurigkeit und nicht, dass sie weinte.“ (43) Damit wird möglicherweise auf die gescheiterte Liebesbeziehung zu Jonnys Vater angespielt. Ihr neuer Ehemann verbucht diese Beziehung gegenüber Jonny dagegen mit einer Bemerkung über „die Verhältnisse kurz nach dem Kriege“, die „vielleicht manches“ „entschuldigen“ (42).

Während Jonny sich darüber freut, einen jüngeren Bruder zu haben, wird ihm gerade diese Beziehung von seiner Mutter abgesprochen. Dies wird deutlich, wenn die Mutter sich bei der Vorstellung des 10jährigen Peter korrigiert, indem sie sagt: „Er ist dein... er ist mein Sohn, meine ich.“ (38) Auch soll Jonny seine Mutter nicht „Mutter“ nennen, sondern „Tante Irene“ oder „Irene“, wie der neue Mann der Mutter verlangt (42). Als Jonny anfängt, seinen Vater („den unbekanntem schwarzen Herrn, der zufällig mein Vater ist“, 121) zu hassen – hat er ihm doch „die Haut“ vererbt –, ist es Sammy, der ihn davon abhält. Dennoch wird durch diese Formulierung aus der Perspektive von Jonny die Möglichkeit einer fahrlässigen, unverantwortlichen Beziehung, unter deren Folgen er zu leiden hat, nahegelegt.

Insgesamt verfolgen die drei Romane eine pädagogische Absicht, sie wollen über Rassismus aufklären. In *Kleines Herz – Weite Welt* ist die erzählerische Strategie, Mitleid für das Schicksal von Doris zu wecken. Dass sie – wie ja auch Toxi – letztlich zu ihrem Vater in die USA geht, wird als Lösung eines Konflikts präsentiert. Doch Doris muss zunächst erkennen, dass es sich bei ihrem sozial hochstehenden, gebildeten Vater – trotz seiner „Gummilippen“ und „Wollhaare“ – um einen „lieben Papa“ handelt (44). Das Unrecht des Rassismus, so ist die implizite Botschaft des Kinderromans, muss man ertragen lernen, ohne dabei verbittert zu werden. So stimmt Doris sogar gegen ihren eigentlichen Willen dem Ansinnen zu, Modell für eine Bananenreklame zu stehen. Bei *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* wird zusätzlich die Unsicherheit Sabines thematisiert, die unten noch genauer behandelt wird. Hier soll gefragt werden, welche Erklärungen für den Rassismus gegeben werden und ob von den Autorinnen und dem Autor Ideen entwickelt werden, wie er zu bekämpfen ist. Hans-Georg Noacks Ansatz ist es, den Rassismus gegen die Besatzungskinder mit dem Faschismus zu parallelisieren, der die Juden als Feindbild benötigte. Diese Parallele wird narrativ durch die immer brutaleren Aktionen von Erhard, der mit Einschüchterung, brutaler Bedrohung und körperlicher Gewalt arbeitet, nahegelegt. Während Jonny dies auf sich persönlich bezieht und sogar seinen ihm unbekanntem Vater zu hassen anfängt, sieht Sammy klar die Parallele zwischen dem gegen die ‚Mischlingskinder‘ und damit die Schwarzen gerichteten Rassismus und rassistischem Faschismus, der sich Juden und ‚Zigeuner‘ als Opfer gesucht hatte. Immer handelt es sich darum, Gefühle der Eifersucht, des Neids oder der Unterlegenheit auszunutzen und zum Hass gegen die Outgroup oder sogar zu ihrer Vernichtung anzustacheln. Dabei gibt es meist eine Reihe von Profiteuren, und es ist ein geschicktes rhetorisches Verfahren, den Kumpanen ihre Motive aufzuzeigen. So würde ein Mitläufer profitieren, wenn er Jonny als Sänger ersetzen könnte.

Als Sammy seine Geschichte erzählt, lehnt Erhard die Parallele zwischen Judenverfolgung und der Verfolgung der Schwarzen ab. Doch Sammy entgegnet „Was ihr jetzt mit Jonny macht, ist genau das gleiche, das meinen Eltern und ein paar Millionen anderer Juden geschehen ist“ (132), woraufhin Erhard ihn rhetorisch auffordert „Zeig mir doch mal den Gasofen!“ (132) – und damit ein bekanntes Muster der Holocaustleugnung aufnimmt. Vielleicht will Erhard aber nur die Vergleichbarkeit seiner Aktionen mit denen der Nazis abstreiten, das heißt ihre strukturelle Ähnlichkeit leugnen.

Das „happy ending“ des Romans wird pädagogisch relativiert. Nur dann gehen Geschichten wie die von Jonny gut aus, wenn die Hautfarbe überhaupt keine Rolle mehr spielt. Demgegenüber wird in *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* der Eindruck vermittelt, als sei der Rassismus eine nicht veränderbare soziale Tatsache. Boris behauptet, es geschehe sowieso nur das, was die Leute geschehen lassen (76). Sabines Eltern nehmen nicht an der Hautfarbe Anstoß, sondern an dem Makel der Unehelichkeit:²²

22 Vergleiche zum Konzept der Unehelichkeit von Besatzungskindern Buske (2004, 195-202). Im kollektiven Gedächtnis spielte eine Rolle, dass einige Besatzungskinder aus Vergewaltigungen oder

„Meine Eltern sind nicht intolerant. Ich könnte sofort eine afrikanische Studentin mit nach Hause bringen, sie fänden es ganz in Ordnung und noch dazu interessant. Aber Manuela – es ist nicht ihre Hautfarbe, es ist ihr Elternhaus. Sie ist ein Besatzungskind, man sieht es an ihrer Farbe, und meine Eltern wären der Meinung, ich sollte meine Freundinnen aus anderen Kreisen suchen.“ (76)

Boris entgegnet zu Recht, die Haltung der Eltern, es sei nicht ihre Aufgabe, „das soziologische Problem der Besatzungskinder zu lösen“, sondern Sabine vor Problemen zu behüten, sei nichts als „eine sublimale Form des Egoismus“ (77). Aber er vertritt auch die Auffassung, jeder sei seines Glückes Schmied – auch Manuela (124).

Eine wichtige narrativ-ethische Frage ist es, inwieweit in den Romanen Schuldfragen thematisiert werden. Wir haben schon gesehen, dass Rassismus in *Kleines Herz – Weite Welt* eher als Faktum, das man zwar bekämpfen, aber dann auch wieder erdulden muss, gesehen wird. Eine individuelle Schuld trifft vor allem Tante Anna, bei der Doris zwar aufwächst, die aber von den Unterhaltszahlungen profitiert, den Kontakt zum Vater aber unterbindet. In ihrer Eigennützigkeit und schwankenden Haltung zu Doris, ihrer verstorbenen Schwester und ihrem Mann, Doris' Vater, ist sie mit schuld an Doris' Selbstzweifeln.

In *Hautfarbe Nebensache* ist es ausgerechnet der Anführer der rassistischen Gruppe, der eine gewisse Einsicht zeigt, nachdem ihm Sammy ins Gewissen geredet hat. In *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* ist es so, dass Sabine die größten Zweifel, aber auch den größten Willen zu helfen hat. Daraus erwächst eine spannungsvolle narrative Konstruktion. Rätselhaft ist der Titel des Buchs. In einer kurzen Inhaltsangabe auf dem Vorsatz wird erklärt, dass das Leben Anforderungen stelle: „Zu lernen, daß einer des andern Spiegel ist und daß keiner sein kann ohne die nötige Freundlichkeit, die er zu geben und zu empfangen hat.“ (o.S.) Warum der Spiegel „dunkel“ ist, bleibt unklar. Ist Manuela der „dunkle Spiegel“ von Sabine, oder sieht sich Sabine selbst im Spiegel als „dunkel“?

Die Gesellschaft empfinde ‚Mischlingskinder‘ als „Prüfstein der Toleranz“ (57). Zudem werden über diese auch „Besprechungen auf mittlerer Ebene“ (ebd.) abgehalten.²³ Offensichtlich ist es so, dass noch zu Beginn der 1960er Jahre die schiere Existenz von ‚Mischlingskindern‘ als Provokation begriffen wird. Gefordert ist daher von den so Provozierten ein „Taktgefühl“. Manuela sieht aber klar den rassistischen Charakter eines aufgesetzten Taktgefühls, das dazu führt, dass man wegschaut und sie damit ausgrenzt und isoliert (140). Dies bringt Sabine zu einer selbstkritischen Einsicht, die sie zugleich überfordert:

aus Notprostitution hervorgingen (vgl. Dahlke 2000, Satjukow/Gries 2015, 38-46). In *Kleines Herz – Weite Welt* wird deutlich, dass Doris ein eheliches Kind ist, da die Eltern verheiratet waren (105). Offensichtlich rechnet Dr. Neubauer mit der Möglichkeit, dass dies nicht der Fall sein könnte (27).

23 Einen Beratungsbedarf indiziert oder konstituiert auch die Broschüre *Maxi, unser Negerbub* (Simons 1952).

Sie dachte: Wie eigenartig, daß wir soviel voneinander erwarten, weil wir nicht gleich sind! Ich und Fräulein Bauer [vgl. 100] und vermutlich alle, die es mit Manuela ‚gut meinen‘, verlangen von ihr, daß sie tüchtiger und begabter ist als ein weißes Mädchen aus ähnlichen Verhältnissen. Und sie verlangt, daß wir noch taktvoller sind, als es unser feinstes Taktgefühl vorschreibt. Wieviel Komplexe wir haben – beide. (140f.)

Sabine werden mehrere negative Eigenschaften zugeschrieben. Sie lernt, dass sie sich im Betrieb besser durchsetzen kann, wenn sie unaufrichtig ist (47) oder wenn sie lügt (49). Dagegen sind explizite Beschwerden über die eintönige Arbeit zunächst wenig erfolgreich. Nur langsam lernt Sabine, dass sie versuchen muss, Ansprüche zu formulieren und sich gegen arrogante Vorgesetzte und missgünstige Kolleg(inn)en durchzusetzen.²⁴ Ihr Interesse an Manuela ist bloß geheuchelt (77), denn Sabine interessiert sich nicht für Schlagerplatten und Filmstars, die sie mit der Traumwelt junger Frauen identifiziert. Allerdings sind die kulturellen Interessen Sabines auch nicht allzu ausgeprägt. Wohl um narrativ die „Normalität“ von Sabine zu betonen, werden aber der Jazz und das Experimentiertheater abgewertet. Zwar genießt Sabine eine Aufführung von Bertolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, aber der Besuch des Jazzkellers (78-81) und des experimentellen Theaterstücks *Sackgasse* stoßen eher auf ihr Unverständnis (112-117).²⁵

Professor Nathesius und seine Frau suggerieren Sabine, dass sie „hochmütig“ sei. Alexandra findet den Hilfeversuch von Sabine, als sie Manuela mit Rübler bekannt macht, „hochmütig“ (129). Sie äußert mit „ehrlicher Wut“ gegenüber Sabine:

„Es geht hier nicht um deine Motive, und ob sie gut waren oder schlecht und ob du ganz fleckenlos bist oder angestaubt. Es geht um ein Menschenkind, dem es dreckig geht und dem es noch dreckiger gehen wird. Ob mit oder ohne deine Schuld – ist das wichtig?“ (129)

Schon vorher hatte Professor Nathesius erklärt, dass Mitleid auch „eine besondere Form des Hochmuts sein“ (106) könne und fährt fort: „Bevor man hilft, sollte

24 In *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* nimmt die Beschreibung der ermüdenden und eintönigen Verhältnisse in der Arzneimittel-Großhandlung einen großen Platz ein. Hier bietet sich ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Mädchenromanen an, in denen sich junge Frauen im Arbeitsleben bewähren müssen. Dabei findet man durchaus unterschiedlich narrative Lösungen. In ... *ganz einfach Doko* (1956) von Helga Strätling-Tölle wird die Normalität des Alltagslebens und die nötige Anpassung an das nicht immer erfreuliche Arbeitsleben betont. Dagegen zeigt *Ein Drittel des Tages* (1963) von Traudl Stocker, wie hart und ausbeuterisch das Arbeitsleben sein kann und wie viel Selbstbewusstsein dazu gehört, sich dagegen zu wehren.

25 Immerhin fängt sie zu ihrer eigenen Verblüffung an, über ‚Neger‘ als große Jazzmusiker zu sprechen, vgl. 80. Die Darstellung des Jazzkellers und des Jazz steht in direktem Gegensatz zu der geradezu emphatischen Darstellung des Jazz, der Musiker und ihrer Spielstätten in *Die Trompete* (1963) von Michael Henk. Einige kulturgeschichtlich aufschlussreiche Bemerkungen unter dem gestaltpsychologischen Stichwort der „Ent-staltung“ finden sich in Muchow (1959, 104-107, 139-144). In diesen Zusammenhang stellt Muchow auch die Kameradschaft zwischen den Geschlechtern als zeitgenössisches jugendliches Ideal dar, die in der Tat zwischen Sabine und Boris (trotz eines gelegentlichen Kusses) vorherrschend ist.

man – verzeih mir das Wort – lieben. Und achten.“ (ebd.) Inwiefern Sabine als hochmütig bezeichnet werden kann, bleibt offen. Von den vielen Bedeutungen, die *Hochmut* haben kann, bieten sich die beiden Bedeutungen ‚Arroganz, Schaffung einer sozialen Distanz‘ und ‚Selbstgerechtigkeit‘ an. Nun ist Sabine aber gerade jemand, der die Situation von Manuela verbessern möchte. Sie ist in diesem Sinne jemand, der soziale Distanz – wenn auch manchmal zögerlich – verringert. Wenn ihr dies gelingen würde, würde sie sich selbst auch besser fühlen. Dies bedeutet aber nicht unbedingt, dass sie auch selbstgerecht ist. Schließlich ist sie fast die Einzige, die aktiv gegenüber dem Manuela entgegengebrachten Alltagsrassismus auftritt.

Der Deutschprofessor Nathesius selbst hat aber nicht viel mehr anzubieten als Metaphern vom möglichen Zerschlagen der Stäbe eines Käfigs, vom sich mit ihnen Abfinden und sogar von ihrem bloßen Durchschauen (127) – in Anspielung an Rilkes Gedicht vom Panther im Jardin des Plantes. Diese Haltung einer Art inneren Emigration, zu wissen, „daß die Stäbe nicht alles sind“ (126), ist für Sabine nicht hilfreich. Soll sie Manuela erklären, dass es das Beste sei, ihr rassistisches Gefängnis zu akzeptieren, weil sie ja doch nie herauskomme? So wissen auch Autoritäten keinen guten Rat für Sabine.

Betrachten wir nun die Romanenden. Wie Veldhuizen (2021) argumentiert, hat das Ende von Romanen einen besonderen Einfluss auf ihre ethische Interpretation:

Closing a story with a happy ending no matter the horrors that are told within it can be considered damaging to the moral message of the text, as it could potentially seriously weaken or even negate the apparent ideological stance of a narrative. (14)

Wie sind in dieser Hinsicht die Enden der drei Romane zu werten? In *Kleines Herz – Weite Welt* stellt sich am Romanende die Frage, welches Schicksal Doris wohl in den USA erwartet. Sie sieht aber optimistisch in die Zukunft:

„Haben Sie eigentlich Angst vor dem vielen Neuen da drüben?“ will Professor Egidius wissen, Doris schüttelt den Kopf. Dann schaut sie hinauf in den sternensäten, südlichen Himmel. „Die Sterne sind immer die gleichen“, sagt sie leise. „Und Gott auch.“ (154)

Damit stehen Gottvertrauen und die Einbettung in eine religiöse Überzeugung als angemessene Haltung im Vordergrund.

In *Hautfarbe Nebensache* gibt es eine positive Lösung des Konflikts. Jonny wird gerettet, und die Lehrlinge sind froh, weil sie glauben, „von einer Schuld befreit zu sein“ (148): „Da war so viel Erleichterung, so viel Freude, so viel Bitte um Vergessen, guter Wille, es besser zu machen.“ (148) Jonny ist nicht nachtragend. Dass die Konstruktion des Romanendes auch als Handlungsaufforderung an die Jugend gilt, den Rassismus zu bekämpfen, folgt aus dem Schluss:

Es mag scheinen, als habe Jonnys Geschichte ein glückliches Ende gefunden, und alles sei nun gut.

Es wäre voreilig, diesem Schein zu vertrauen.

Ob alles gut sein wird, das muß sich erst erweisen. An Jonny und an Millionen anderer Menschen. Nicht nur in unserer kleinen Stadt muss es sich zeigen, sondern überall.

Erst dann wird alles gut sein, wenn jedermann verstanden hat, daß der Mensch die Hauptsache, seine Hautfarbe aber Nebensache ist. (150)

Man kann darüber streiten, ob dieser Schluss die moralische Botschaft stärkt oder schwächt. Demgegenüber weist *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* einen offenen Schluss auf. Sabine darf Manuela nicht im Heim besuchen. Die müde Direktorin der Erziehungsanstalt appelliert vage an eine „Hoffnung“, die man haben müsse (140). Und für den Fall, dass Manuela sich nicht wieder bei Sabine meldet, weiß sie: „Es ist nicht möglich, zu leben ohne Schuld.“ (192)

Dieser etwas negative und resignative Schluss steht in deutlichem Kontrast zur Aufforderung in *Hautfarbe Nebensache*, gegen den Rassismus zu kämpfen. Dieser Kampf wird in *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* zu einer Privatangelegenheit Sabines, die zwar (die nötige) Freundlichkeit aufbringen will, dabei aber immer in Gefahr ist, des Hochmuts beschuldigt zu werden. Auch hier wäre ein positiver Schluss denkbar gewesen, zum Beispiel, dass Manuela diesmal in eine Gruppe junger Leute integriert wird, in der sie anerkannt wird. Dass die Autorin darauf verzichtet hat, mag aus ihrer Sicht realistisch sein, sendet aber die verhängnisvolle Botschaft, dass man nicht zu viel Verbesserung erwarten sollte, wenn große Teile der Gesellschaft ‚Mischlingskinder‘ wie Manuela als „Prüfstein der Toleranz“ empfinden.

Schluss

Besatzungskinder im Allgemeinen und ‚Mischlingskinder‘ im Besonderen waren in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg Anfeindungen ausgesetzt, die verschiedene Quellen (auf unterschiedlichen Ebenen) hatten: die nationalsozialistische Rassenideologie, die Erinnerung an die Niederlage und die Besetzung Deutschlands durch die Alliierten, die Empörung über Unmoral und Unehelichkeit. Die drei Jugendbücher, die vergleichend analysiert wurden, versuchen, gegen die rassistische Diskriminierung der ‚Mischlingskinder‘ aufgrund ihrer Hautfarbe anzugehen, indem sie die Schicksale von Betroffenen erzählen. Die narrativ-ethische Analyse hat dabei ergeben, dass Fragen der Schuld eine wichtige Rolle spielen, aber durchaus unterschiedlich behandelt werden.

In *Kleines Herz – Weites Welt* ist die Schuld eher individuell. Rassismus ist eine Tatsache, der man nur durch Mitleid und Anteilnahme begegnen kann. Der individuellen Erfahrung der Erniedrigung und Beleidigung wird man am ehesten noch durch Gottvertrauen gerecht. Auch Musik (die Platte mit traurigen Liedern, die ihr der Vater geschenkt hat) und Poesie (das eigene traurige Gedicht, das die Lehrerin entdeckt und der Tante Anne zuschickt, die es heimlich an Doris' Vater sendet) sind angedeutete Hilfsmittel, sich mit einem erbärmlichen Schicksal abzu-

finden. Vor dem Hintergrund des damaligen Diskurses über die „Vergangenheitsbewältigung“ und die Schuldfrage ist die erzählerische Moral von *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit*, nämlich „daß man nicht leben kann ohne Schuld, daß man nicht helfen darf ohne Liebe“ (Vorsatztext), eine zweiseitige Angelegenheit. Denn man kann von Sabine nicht verlangen, dass sie Manuela liebt. Man muss aber anerkennen, dass sie ihr helfen will, um nicht schuldig zu werden. So gesehen, verweigert die narrative Ethik des Romans durch ihre Individualisierung der Schuld einen politischen Diskurs über Schuld.

In dieser Hinsicht bietet *Hautfarbe Nebensache* ein klareres Angebot. Dies wird besonders deutlich, wenn sich Sammy selbst als einen kategorisiert, der der Gruppe der Menschen angehört, die aus Angst schwiegen, obgleich sie ein klares Bild von den nationalsozialistischen Verbrechen hatten (133). In Bezug auf den Terror der Lehrlingsgruppe kommt er zu dem Schluss: „Jetzt will ich es nicht mehr, weil ich mich nicht mehr schämen will.“ (133) Gerade der Jude Sammy handelt also so vorbildhaft, wie es den von Erhard Verführten, aber auch den ignoranten Erwachsenen nicht in den Sinn käme.²⁶ Und es ist auch Sammy, der klar ausspricht, dass der einzige Hass, der eine moralische Berechtigung hat, der Hass gegen „die Dummheit, die Gedankenlosigkeit, die Schlechtigkeit“ derer ist, „die nicht begreifen wollen, daß wir alle Menschen sind, ob wir nun weiß, gelb, schwarz, rot oder auch [...] schokoladenbraun auf die Welt gekommen sind.“ (122)

Am erfolgreichsten von diesen Büchern war zweifellos *Hautfarbe Nebensache*, das mehrere Neuauflagen erlebte und in andere Sprachen übersetzt wurde. Auch *Kleines Herz – weite Welt* war sehr erfolgreich, was man an den fünf Fortsetzungen deutlich erkennen kann. Als Ziel der „antirassistischen Programmatik“ erscheint „die formale Gleichberechtigung“, wie Weinkauff (2006, 710) in Bezug auf *Hautfarbe Nebensache* und *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit* feststellt. Die narrativ-ethische Analyse hat gezeigt, dass in allen Romanen sprachliche Perspektivierung durch die Verwendung pejorativer Sprache ein wichtiges Gestaltungsmittel ist.

Literatur

Primärliteratur

- Breder, Irmela (1963): *Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung (Franckh Reihe 20 für junge Leser).
- Gallwitz, Esther (1962): *Thomas und Tomate*. Ill. Gerta Haller. Freiburg: Herder.
- Hartl, Gerta (1958): *Kleines Herz – Weite Welt*. (Schutzumschlag Gottfried Pils nach einem Photo von E. Schuster). Graz, Wien, Köln: Verlag Styria. [7. Aufl. 1974]
- Hartl, Gerta (1965): *Kleines Herz – fernes Ziel*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria [3. Aufl. 1969]
- Hartl, Gerta (1968): *Kleines Herz, kleines Glück*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria [3. Aufl. 1974]
- Hartl, Gerta (1973): *Kleines Herz, klare Sicht*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria.
- Hartl, Gerta (1977): *Kleines Herz, neuer Weg*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria.

²⁶ Vgl. auch den Vorbildcharakter des engagierten Juden Ari Loeb in *Blues für Ari Loeb* (1961) von Frederik Hetmann.

- Hartl, Gerta (1978): *Kleines Herz, frischer Mut*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria.
- Henk, Michael (1963): *Die Trompete*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung (Franckh Reihe 20 für junge Leser).
- Hetmann, Frederik (1961): *Blues für Ari Loeb*. Freiburg: Herder.
- Noack, Hans-Georg (1960): *Hautfarbe Nebensache*. Ill. Horst Loreck. Baden-Baden: Signal-Verlag Hans Frevert. [12. Aufl. 1997, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag]
- Pollatschek, Walther (1948): *Die Aufbaubande: ein Roman für Kinder*. Ill. Fritz A. Fischer. Berlin: Alfred Kantorowicz Verlag. (Zitiert nach: Pollatschek, Walther (1950): *Die Aufbaubande*. Ill. Hans Baltzer. Berlin, Dresden: der Kinderbuchverlag.)
- Simon, Alfons (1952): *Maxi, unser Negerbub*. (Hg. von der Arbeitsgemeinschaft „Bremer Schule“ e.V.). Bremen: Eilers & Schünemann.
- Stemmler, Robert A. (1952): *Toxi*. Schwarz-Weiß-Film. 85 Min. Regie: Robert A. Stemmler. Buch: Robert A. Stemmler, Maria Osten-Sacken, Peter Francke. Fono-Film.
- Stocker, Traudl (1963): *Ein Drittel des Tages*. Die Geschichte einer jungen Arbeiterin. Würzburg: Arena Verlag Georg Popp.
- Strätling-Tölle, Helga (1955): *... ganz einfach Doko*. Ill. Christel Hentschke. Recklinghausen: Paulus Verlag.
- Westall, Robert (1975): *The Machine Gunners*. London: Macmillan.

Sekundärliteratur

- Agazzi, Elena/Schütz, Erhard (Hgg.) (2016): *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Averintseva-Klisch, Maria (2016): *Demonstrative pejoratives*. In: Finkbeiner, Rita/Meibauer, Jörg/Wiese, Heike (Hgg.): *Pejoration*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 119-141.
- Blumesberger, Susanne (2021): *Doris – ein Mädchen zwischen schwarz und weiß*. Gerda Hartls „Kleine Herz“-Reihe zwischen Enttabuisierung und Verschleierung. In: Blumesberger, Susanne / Kriegleder, Wynfrid / Seibert, Ernst (Hgg.): *Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis II. Beiträge zur historischen Schulbuch-, Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Wien: Praesens, 327-349.
- Bohrer, Karl Heinz (2019): *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*. Berlin: Suhrkamp.
- Brooks, Wanda M./McNair, Jonda C. (2015): *“Combing” Through Representations of Black Girl’s Hair in African American Children’s Literature*. In: *Children’s Literature in Education* 46 (3), 296-307.
- Brown, Alexander (2015): *Hate Speech Law. A Philosophical Examination*. New York, London: Routledge.
- Brown, Alexander (2017): *What is hate speech? Part I: The Myth of Hate*. In: *Law and Philosophy* 36 (4): 419-468.
- Buske, Sybille (2004): *Fräulein Mutter und ihr Bastard. Eine Geschichte der Unehelichkeit in Deutschland 1900-1970*. Göttingen: Wallstein.
- Cappelen, Herman/Dever, Josh (2019): *Bad Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Croom, Adam J. (2013): *How to do things with slurs: Studies in the way of derogatory words*. *Slurs*. In: *Language & Communication* 33, 177-204.
- Dahlke, Birgit (2000): *„Frau komm!“ Vergewaltigungen 1945. Zur Geschichte eines Diskurses*. In: Dahlke, Birgit /Langermann, Martina/Taterka, Thomas (Hgg.): *Literaturgesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*. Stuttgart: Metzler, 275-311.
- DWDS. *Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*. Eintrag *Mulatte*. [https://www.dwds.de/wb/Mulatte]. Zuletzt abgerufen: 27.06.2021.
- Fehrenbach, Heide (2001): *Of German Mothers and “Negermischlingskinder”*. Race, Sex, and the Postwar Nation. In: Schissler, Hanna (Hg.): *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949-1968*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 164-186.
- Finkbeiner, Rita/Meibauer, Jörg/Wiese, Heike (Hgg.) (2016): *Pejoration*. Amsterdam: Benjamins.
- Fischer, Agneta/Halperin, Eran/Canetti, Daphna/Jasini Alba (2018): *Why We Hate*. In: *Emotion Review* 10 (4), 309-320.
- Glasenapp, Gabriele von (2008): *Historische und zeitgeschichtliche Literatur*. In: Wild, Reiner (Hg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 347-359.

- Hahn, Heidi/ Laudenberg, Beate/Rösch, Heidi (Hgg.) (2014): „Wörter raus!?“ Zur Debatte um eine diskriminierungsfreie Sprache im Kinderbuch. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Hilgendorf, Eric (2008): Beleidigung – Grundlagen, interdisziplinäre Bezüge und neue Herausforderungen. In: *Erwägen – Wissen – Ethik* 19 (4), 403-412.
- Jähner, Harald (2019): *Wolfszeit. Deutschland und die Deutschen 1945-1955*. Berlin: Rowohlt.
- Kaminski, Winfred (1988): Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit von 1945 bis 1960. In: Doderer, Klaus (Hg.): *Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945-1960*. Weinheim, Basel: Beltz, 17-208.
- Kleinau, Elke (2016): Besatzungskinder in Deutschland nach 1945. Bildungs- und Differenzenerfahrungen. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 62 (2), 224-240.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina/Meibauer, Jörg (2014): Soll man „schlimme Wörter“ in Kinderbüchern ersetzen? Normenkonflikte, Figurenrede, Fußnote. In: Hahn, Heidi/ Laudenberg, Beate/Rösch, Heidi (Hgg.): „Wörter raus!?“ Zur Debatte um eine diskriminierungsfreie Sprache im Kinderbuch. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, 14-38.
- Longerich, Peter (2006): „Davon haben wir nichts gewusst.“ Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933-1945. München: Siedler.
- Lopez-Ropero, Lourdes (2012): 'You are a Flaw in the Pattern': Difference, Autonomy and Bullying in YA Fiction. In: *Children's Literature in Education* 43, 145-157.
- Markefka, Manfred (1999): Ethnische Schimpfnamen – kollektive Symbole alltäglicher Diskriminierung. In: *Muttersprache* 109, 96-123, 193-206, 289-302.
- Meibauer, Jörg (Hg.) (2013): *Hassrede/Hate Speech. Interdisziplinäre Beiträge zu einer aktuellen Diskussion*. Gießen: Gießener Elektronische Bibliothek.
- Meibauer, Jörg (2017): *Um den Schädling zu vernichten*. Propaganda, Hass, Humor und Metapher im Kindersachbuch: „Die Kartoffelkäfer-Fibel“ (1935) und „Karl Kahlfraß und sein Lieschen“ (1952). In: Silvia Bonacchi (Hg.): *Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache*. Berlin, Boston: De Gruyter, 295-310.
- Meibauer, Jörg (erscheint, a): Linguistik und Hassrede. In: Weitzel, Gerrit/Mündges, Stephan (Hgg.): *Hate Speech: sozialwissenschaftliche Grundlagen, journalistische Perspektiven*. Wiesbaden: VS Springer.
- Meibauer, Jörg (erscheint, b): *Sprache und Hassrede*. Heidelberg: Winter.
- Muchow, Hans Heinrich (1959): *Sexualreife und Sozialstruktur der Jugend*. Reinbek: Rowohlt. (rowohlts deutsche enzyklopädie, 94).
- Pesonen, Jaana (2013): Anti-racist Strategies in Finnish Children's Literature: Physical Appearance and Language as Signifiers of National Belonging. In: *Children's Literature in Education* 44, 238-250.
- Phelan, James (2014): *Narrative Ethics*. In: Hühn, Peter et al. (Hgg.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University.
[URL:<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-ethics>] Zuletzt abgerufen: 13.10.2021
- Roberts, Robert (2012): *Narrative Ethics*. In: *Philosophy Compass* 12(3), 174-182.
- Satjukow, Silke/Gries, Rainer (2015). „Bankerte!“ Besatzungskinder in Deutschland nach 1945. Frankfurt a. M., New York: Campus.
- Schroeder, Joachim (2009): ‚Betrifft: Uneheliche deutsche farbige Mischlingskinder‘. Ein aufschlussreiches Kapitel deutscher Bildungspolitik. In: Spetsmann-Kunkel, Martin (Hg.): *Gegen den Mainstream. Kritische Perspektiven auf Bildung und Gesellschaft*. Festschrift für Georg Hansen. Münster: Waxmann, 176-201.
- Sollors, Werner (2006): Von 'A Foreign Affair' zu 'Toxi'. Zur Kulturgeschichte der Besatzungszeit. In: Kelleter, Frank/Knöbl, Wolfgang (Hgg.): *Amerika und Deutschland. Ambivalente Begegnungen*. Göttingen: Wallstein, 118-142.
- Sosa, David (Hg.) (2018): *Bad Words. Philosophical Perspectives on Slurs*. Oxford: Oxford University Press.
- Technau, Björn (2018): *Beleidigungswörter. Die Semantik und Pragmatik pejorativer Personenbezeichnungen*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Veldhuizen, Vera Nelleke (2021): *Narrative Ethics in Robert Westall's The Machine Gunners* In: *Children's Literature in Education* 52, 3-19.

- Weinkauff, Gina (2006): Fremdwahrnehmung. Zu Thematisierung kultureller Alterität in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur seit 1945. München: Iudicium.
- Weinmann, Andrea (2013): Die Geschichte der westdeutschen Kinderliteratur seit 1945. In: dies., Kinderliteraturgeschichten. Kinderliteratur und Kinderliteraturgeschichtsschreibung in Deutschland seit 1945. Frankfurt/M.: Lang, 295-336.
- Yeo, Lacina (2001): „Mohr“, „Neger“, „Schwarzer“, „Schwarzafrikaner“, „Farbiger“ – abfällige oder neutrale Zuschreibungen? Eine Analyse der Ethnika und Ethnophaulismen zur Bezeichnung von Afrikanern und dunkelhäutigen Menschen afrikanischer Abstammung. In: Muttersprache 111, 110-145.

Jörg Meibauer ist emeritierter Professor für Sprachwissenschaft des Deutschen an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Derzeitige Forschungsschwerpunkte sind Lügen und Täuschen, Hassrede und Pejoration sowie Sprache und Kinderliteratur. Zuletzt erschienen sind The Oxford Handbook of Lying, ed. Jörg Meibauer (2019), Sprache und Bullshit (2020) und Pragmatikerwerb und Kinderliteratur, hg. Kristin Börjesson und Jörg Meibauer (2021) meibauer@uni-mainz.de

Annemarie Selinkos frühe Werke. Als vielschichtige Mädchenromane verfasst, als Trivalliteratur wahrgenommen

SUSANNE BLUMESBERGER

Trotz ihrer großen Erfolge ist die 1914 in Wien geborene Schriftstellerin Annemarie Selinko heute kaum mehr bekannt. Wie auch Vicki Baum, mit der sie oft verglichen wurde, wurde sie fast ausschließlich als Verfasserin von Trivalliteratur wahrgenommen. In diesem Beitrag sollen vorrangig ihre beiden ersten Werke *Ich war ein hässliches Mädchen* und *Morgen ist alles besser*, die sie in jungen Jahren, vor ihrer Emigration, schrieb, in den Blick genommen, als zeithistorische Dokumente gelesen und als Mädchenliteratur betrachtet werden. Der Beitrag soll zeigen, dass Selinkos erste Romane differenzierter zu betrachten sind als bisher.

Schlagwörter: Mädchenbücher, 1930er Jahre, Österreich

Annemarie Selinko's early works. Written as multi-layered novels for girls, perceived as trivial literature

Despite her great success, the writer Annemarie Selinko, born in Vienna in 1914, is hardly known today. Like Vicki Baum, with whom she has often been compared, she was perceived almost exclusively as a writer of trivial literature. This article will focus on her first two works, *Ich war ein hässliches Mädchen* ("I was an ugly girl") and *Morgen ist alles besser* ("Everything will be better tomorrow"), which she wrote at a young age, before her emigration. They will be read as documents of contemporary history and analysed as girls' literature. This article aims to show that Selinko's first novels should be viewed in a more differentiated way than has been the case to date.

Keywords: girls' books, 1930s, Austria

Das Leben der Annemarie Selinko

Annemarie Selinkos 1934 verstorbener Vater Felix war Rittmeister und beteiligt an der Modeartikelfirma Brüder Selinko. Ihre Mutter Grete war eine geborene Wolf. Beide traten aus der Israelitischen Kultusgemeinde aus. 1917 kam die Schwester Liselotte zur Welt, die Eltern trennten sich 1920. Annemarie, die schon mit 13 Jahren ihre erste Kurzgeschichte veröffentlichte, besuchte das Realgym-

nasium des „Schulvereins für Beamtentöchter“, studierte ein Semester Sprachen und Geschichte an der Universität Wien und nahm 1932/33 Schauspielunterricht am Max-Reinhardt-Seminar, wo sie wahrscheinlich Hertha Pauli¹ kennen gelernt hatte, die ihr später über ihre Literaturvermittlungsgesellschaft „Österreichische Korrespondenz“ half, die Filmrechte ihrer Werke abzuwickeln. Selinko war mit Joe Lederer und Theodor Csokor, aber auch mit Ann Tizia Leitich, die im *Bekennnisbuch österreichischer Dichter*² vertreten war, befreundet. Zu ihren Förderern zählten damals Willi Frischauer, 1933 verantwortlicher Redakteur der *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, und Hans Habe, der sie in die Redaktion der *Österreichischen Morgenzeitung*, in das *Wiener Mittagsblatt* und die *Österreichische Abendzeitung* holte. Selinko veröffentlichte bereits mit 19 Jahren Artikel in Zeitungen. Hans Habe erinnerte sich in einem Beitrag vom 20. März 1952 im *Aufbau*, dass ihr Vater sie ihm eines Tages als Schülerin, deren Traum es war, bei einer Zeitung zu arbeiten, vorstellte (Arnbom 2014, 87). Hans Habe wurde ihr Chef und Mentor, und wahrscheinlich verband sie auch mehr, denn als sie Habe, der Korrespondent beim Völkerbund in Genf war, nachreiste, erfuhr sie von seiner Verlobung und brach in der Hotellobby weinend zusammen. Aus Mitleid gestattete ihr der französische Außenminister ein Interview, woraufhin ihr Name durch die Weltpresse ging. (Arnbom 2014, 88f). Selinko wurde u.a. Korrespondentin der französischen Zeitschrift *L'Intransigeant*. 1937 veröffentlichte sie regelmäßig in jeder Ausgabe von *Die Bühne* ein Interview mit Prominenten, unter anderem mit Egon Friedell und Franz Molnár, aber auch mit Personen aus unterschiedlichen Zusammenhängen, vor allem mit auf den ersten Blick unscheinbaren Frauen und über Mode. Im zweiten Märzheft 1938 erschien Selinkos letzter Beitrag, sie schrieb über Blumenfrauen.³ Der Text war nur noch mit A.S. unterzeichnet. Ann Tizia Leitich übernahm bereits in der nächsten Ausgabe ihren Platz, veröffentlichte ein „Gespräch mit unseren großen Brüdern“ und rühmte im ersten Aprilheft 1938 auf den Seiten drei und vier das „Licht“, das die deutschen Soldaten endlich nach Österreich brachten. Ab 1938, nach der Heirat mit dem dänischen Diplomaten Erling Kristiansen, den sie als Reporterin beim Völkerbundtreffen in der Hohen Tatra kennen gelernt hatte und der 1964 dänischer Botschafter in England werden sollte, lebte Selinko als Journalistin in Dänemark und galt als Anlaufstelle für Emigrant*innen (Arnbom 2014, 102). Sie verhalf einigen Bekannten zur Flucht und war nach der Besetzung Dänemarks im April 1940 mit ihrem Mann im dänischen Widerstand tätig. Dänemark wurde ihr zur Heimat, sie betrachtete das Land nicht als Exil (Arnbom 2014, 103). Ihre Erlebnisse verarbeitete sie später in ihrem 1940 erschienenen Roman *Heut hei-*

1 Siehe dazu Blumesberger/Seibert 2012.

2 *Das Bekenntnisbuch österreichischer Dichter* wurde 1938 vom Bund deutscher Schriftsteller Österreichs im Wiener Krystall-Verlag herausgegeben. Über 70 Autorinnen und Autoren begrüßten darin den „Anschluss“, unter ihnen Bruno Brehm, Franz Karl Ginzkey, Friedrich Schreyvogel und Josef Weinheber.

3 In derselben Ausgabe werden auf den Seiten 3 bis 7 unter dem Titel „Der Führer in Wien“ zahlreiche plakative Bilder über Hitler und die Wehrmacht gezeigt. Selinkos „Gespräch mit einer Blumenfrau über den Frühling“ beschränkt sich auf philosophische Gedanken über Praterveilchen.

ratet mein Mann, der im holländischen Exilverlag Allert de Lange erschien. Am 15. Februar 1940 schrieb sie Franz Theodor Csokor: „Es ist der erste Roman, den ich mit dem inneren Knacks geschrieben habe, den ich damals in Wien gekriegt habe.“ (Arnbom 2014, 104)

1943 wurde sie von der Gestapo verhaftet, konnte jedoch mit ihrem Mann in einem Fischerboot, wie viele andere jüdische Flüchtlinge auch, nach Schweden fliehen, wo ihr Roman *Morgen ist alles besser* 1939 erschienen war. Im Exil arbeitete sie in einer Nachrichtenagentur in Stockholm. 1943 wurde *Heut heiratet mein Mann* in Schweden verfilmt. Bei dem in der Hauptrolle mit Marguerite Viby besetzten Film musste sie viele Abstriche in Kauf nehmen. Für die skandinavischen Filmrechte erhielt sie die höchste Summe, die je ausbezahlt wurde. Der Film wurde zwei Jahre lang ununterbrochen in Schweden und Dänemark gezeigt (Arnbom 2014, 107). Für die dänische Übersetzung musste viel umgearbeitet werden, bis das Buch schließlich zu einem wenig aussagekräftigen Liebesroman wurde (Arnbom 2014, 106). Als es 1950 in Österreich erschien, wurde es ebenfalls als Frauenlektüre rezensiert, der politische Aspekt blieb mehr oder weniger unerkannt bzw. wurde geflissentlich überlesen. 1956 wurde der Roman mit Lieselotte Pulver und Johannes Heesters in den Hauptrollen verfilmt.⁴ Unter der Regie von Michael Kreihsl wurde das Buch erneut verfilmt. Die Premiere fand am 8.3.2006 statt.

1945 war Selinko an der Initiative des Grafen Folke Bernadotte⁵ beteiligt, der 30.000 Opfer aus deutschen Konzentrationslagern nach Malmö brachte. So erfuhr sie von den Gräueln des Lageralltags, der Massenvernichtung und den medizinischen Experimenten. Ihre beiden Großmütter, ihre Schwester, ihr Schwager und ihre Nichte waren trotz aller Hoffnungen nicht unter den Geretteten, sie überlebten nicht.⁶ 1945 bis 1947 lebte Selinko in London, 1947/48 in Kopenhagen und 1948 bis 1950 in Paris. Die Jahre danach verbrachte sie erneut in Kopenhagen, 1964 bis 1977 wieder in England, und danach kehrte sie endgültig nach Kopenhagen zurück, arbeitete für skandinavische Presseagenturen sowie dänische und schwedische Zeitungen. Sie war Mitglied des britischen und dänischen PEN-Clubs.

1950 war sie auf Einladung des Österreichischen PEN-Clubs das erste Mal wieder in Wien und traf unter anderem erneut Franz Theodor Csokor. Zu Ostern 1962 kam Selinko ein weiteres Mal nach Wien. Der persönliche Kontakt zu den Wiener Bekannten war ihr anscheinend wichtig, die deutsche Sprache fehlte ihr (Polt-Heinzl 2005, 171). Ihrer ermordeten Schwester⁷ widmete sie den Roman

4 Der 95 Minuten dauernde Film „Heute heiratet mein Mann“ kam am 30.8.1956 in die Kinos, Regie führte Kurt Hoffmann.

5 Folke Bernadotte (1895-1948) war ein schwedischer Offizier, von 1943 bis 1948 Vizepräsident bzw. Präsident des Schwedischen Roten Kreuzes. 1945 verhandelte er mit Heinrich Himmler und konnte so zahlreiche Menschen aus Konzentrationslager befreien und nach Schweden bringen. Mit 250 Helfer*innen des Roten Kreuzes konnte er diese Bewegung, die als Rotkreuz-Bewegung der „Weißen Busse“ bekannt ist, durchführen. Bernadotte wurde 1948 als UNO-Vertreter in Palästina von Terroristen erschossen.

6 Selinkos Mutter verkraftete den Verlust ihrer Mutter, Tochter und Enkelin nicht und beging 1946 Selbstmord.

7 Ihre Schwester Lieselotte heiratete 1938 in Wien, floh mit ihrem Mann 1939 in die Niederlande, wo

Desirée, die Hollywoodversion 1954 mit Marlon Brando in der Hauptrolle⁸ wurde ein Welterfolg. Selinko erhielt stets Honorare, sie war sich ihres Marktwertes bewusst und unnachgiebig in ihren Verhandlungen (Boge 2009, 102f).

1948 kam ihr Sohn Mikael zur Welt, der nach einem Studium der Rechtswissenschaften bei der Studienabschlussfeier tödlich verunglückte. Annemarie Selinko konnte seinen Tod nie verwinden, sie starb 1986 in Kopenhagen. Es gibt kaum Nachrufe auf sie, die ihr gerecht werden.

Die Romane im historischen Kontext

Im selben Jahr, als Selinkos Unterhaltungsroman erschien, erhielten nationalsozialistisch eingestellte Schriftsteller wie Mirko Jelusich⁹ und Karl Springenschmid,¹⁰ die sich vor allem an die Jugend wendeten, Auszeichnungen und Förderungen und wurden später als kriegswichtig eingestuft. Gleichzeitig wurden so genannte „Arierparagraphen“ bei diversen Vereinigungen, unter anderem auch bei der Reichsschrifttumskammer, eingeführt und damit Autor*innen jüdischer Herkunft das Publizieren nach und nach unmöglich gemacht. Der Nationalsozialistische Lehrerbund versuchte zur selben Zeit vehement das Entstehen neuer Jugendliteratur zu forcieren. Ab 1937 wurde dafür erstmals der Hans-Schemm-Preis für Neuerscheinungen des Vorjahres ausgeschrieben. Mädchenbücher sollten auf die spätere Rolle der Frau als Mutter und Hausfrau vorbereiten. Bücher wie *Birkhild. Aus der Kampfzeit eines österreichischen BDM-Mädels* von Ilse Ringler-Kellner (1894-1958) erschienen. Die Autorin, 1937 mit dem Mährischen Literaturpreis ausgezeichnet und Mitglied der NSDAP, beschrieb darin die Jahre 1934 bis 1938, als die nationalsozialistische Partei in Österreich (noch) verboten war.¹¹ Aber auch andere Werke wie beispielsweise Maria Grenggs¹² (1888-1963) *Edith ganz im Grünen. Erzählung für junge Mädchen*, ein Werk das bereits vollkommen den Werten der Nationalsozialisten entsprach, wurde gefördert und gelobt. Im Klappentext heißt es:

1940 die Tochter Antoinette, genannt Toni, zur Welt kam. Als die politische Lage sich verschärfte, versuchten Annemarie Selinko und ihr Mann wenigstens das Mädchen zu adoptieren und damit zu retten. 1944 wurden Liselotte, ihr Mann und ihre Tochter zunächst nach Theresienstadt und dann nach Auschwitz deportiert und von den Nazis ermordet.

- 8 *Desirée. The rise and fall of Napoleon Bonaparte, Emperor of France* wurde von Henry Koster mit Marlon Brando 1954 verfilmt und für zwei Oscars nominiert.
- 9 Mirko Jelusich (1886-1969) wurde 1931 zum 2. Vorsitzenden und schließlich zum Leiter der Ortsgruppe Wien des „Kampfbundes für deutsche Kultur“. Er setzte sich stark für den „Anschluss“ ein. Er wurde zum Spitzenverdiener. 1944 findet sich sein Name auf der „Liste der von der Arbeitspflicht freizustellenden Autoren“.
- 10 Karl Springenschmid (1897-1981) trat 1932 in die NSDAP ein, 1932 in den NS-Lehrerbund. 1938 wurde er ehrenamtlicher Gauamtsleiter und SS-Mitglied, ab 1943 SS-Hauptsturmführer. Zwischen 1938 und 1945 leitete er den NS-Lehrerbund in Salzburg.
- 11 Siehe auch Blumesberger 2020, 83.
- 12 Grengg, die unter anderem Beiträge für Zeitungen und Zeitschriften, u. a. für den *Völkischen Beobachter* und die *SS-Leithefte* schrieb, war auch nach 1945 als Jugendschriftstellerin tätig. 1937 erhielt sie als erste Frau den Großen Staatspreis für Literatur.

[...] Die Verfasserin hat hier ein wirklich frohes, so ganz aus dem echten Erleben junger Menschen heraus gestaltetes Mädchenbuch geschrieben, das dennoch ein ernsthafter Unterton durchzieht voll von Heimat- und Menschenliebe und das dabei das Gefühl für alles Saubere, Edle und Schöne weckt.

Neben diesen Werken, die eine eindeutige Intention hatten, wurden weiterhin Werke von unerwünschten oder sogar verbotenen Autorinnen und Autoren aus Österreich rezipiert. Auch in den verschiedenen Exilländern entstanden – meist politische – Werke, die man als Mädchenbücher bezeichnen könnte. 1937 publizierte die 1892 geborene Maria Leitner, die seit 1942, wo sie in Marseille gesehen wurde, als verschollen gilt, *Elisabeth, ein Hitlermädchen* als Fortsetzungsgeschichte im *Pariser Tagblatt*, in der aus einer glühenden Anhängerin des Nationalsozialismus eine Gegnerin wird. Ihre Reportagen, die die Journalistin in namhaften Zeitungen und Zeitschriften publizierte und die sich auf eigene Erfahrungen, getarnt unter anderem als Arbeiterin in Hotels, Baumwollfarmen und in Restaurants, gründeten und zum Ziel hatten, das reale Leben der armen Bevölkerung zu schildern, flossen auch in dieses Mädchenbuch ein. Adrienne Thomas (1897-1980) veröffentlichte 1936 den Antikriegs- und Liebesroman *Katrin! Die Welt brennt!* im Amsterdamer de Lange Verlag und ein Jahr später die Fortsetzung *Viktoria. Eine Erzählung von jungen Menschen*. Im ersten Roman verarbeitete sie die Erfahrungen, die sie während des Ersten Weltkrieges als Rot-Kreuz-Schwester in der Großgarnisonstadt Metz erlebte. Beide Mädchenromane sind auf den ersten Blick als unterhaltsame Mädchenbücher einzustufen, behandeln aber auf den zweiten Blick sehr wohl das Exil.

Ich war ein hässliches Mädchen

In dieser Zeit der politischen Gegensätze entstand der Roman *Ich war ein hässliches Mädchen*, der 1937 zunächst in der Zeitung *Der Wiener Tag* und danach im Wiener Zeitbildverlag veröffentlicht wurde, kurz bevor die Autorin aufgrund ihrer jüdischen Wurzeln gezwungen war, Österreich zu verlassen und nach Dänemark zu emigrieren. Selinko galt bald als eine der erfolgreichsten deutschsprachigen Schriftstellerinnen ihrer Zeit und wurde, vor allem mit diesem Werk, mit Vicki Baum verglichen. Ausgehend von der jüngsten Einschätzung Selinkos, unter anderem auch durch die Literaturwissenschaftlerin Evelyne Polt-Heinzl, die den Roman 2019 neu auflegte und mit einem Nachwort versah, soll das Werk als Mädchenbuch für eine Generation, die kurz vor dem Krieg stand und mit nationalsozialistischer Propaganda in Berührung gekommen war, diskutiert werden.

Bereits vor 1945 war der Roman in mehrere Sprachen übersetzt worden, ins Schwedische, Dänische, Französische und Italienische. Nach dem Zweiten Weltkrieg erschien er 1948 im Verlag Kirschner in Wien, 1974 in Köln bei Kiepenheuer & Witsch, in mehreren Auflagen von 1976 bis 1983 im Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2015 als eBook bei Kiepenheuer & Witsch und schließlich mit einem Nachwort von Evelyne Polt-Heinzl 2019 bei Milena in Wien. So gesehen ist das Werk

bereits seit mehr als 80 Jahren am Literaturmarkt präsent. Bislang wurde *Ich war ein hässliches Mädchen* vor allem als Unterhaltungsliteratur mit „doppeltem Boden“, die im zeitlichen Abstand eine durchaus „sympathische Patina“ angesetzt hat (Polt-Heinzl, 236), nicht jedoch als Werk für junge Mädchen rezipiert. Am Cover der Ausgabe von 2019 heißt es:

Annemarie Selinko verfolgt mit diesem gewitzten Roman ein emanzipiertes Anliegen: Frauen, trifft eure Entscheidungen selbst! Ein köstliches Stück Unterhaltungsliteratur, das uns einmal mehr aufzeigt, wie sich die Werteordnung unserer Gesellschaft stetig verändert.

1937 war die Wirkung vor allem auf Leser*innen wohl eine etwas andere, bedenkt man die damalige politische Situation, die vor allem die jüngere Generation prägte. So schrieb die 1928 geborene deutsche Kinder- und Jugendbuchautorin Gudrun Wilcke, die die Zeit des Nationalsozialismus hautnah miterlebte und unter ihrem Geburtsnamen Pausewang zahlreiche Werke für junge Leserinnen und Leser verfasste, in ihren Erinnerungen:

Das NS-System sprach die Emotionen der Kinder und Jugendlichen in Fackelzügen, Fahnenmeeren, Großveranstaltungen, Heldengedenkfeiern usw. an. Es war allgegenwärtig: in der Schule, in den Jugendorganisationen, in den Medien, in den Familien. Für die jungen Menschen kaum oder gar nicht wahrnehmbar, beeinflusste es sie fast ununterbrochen. Nicht etwa mit Druck, sondern kameradschaftlich-freundlich [...]. Ihre Emotionen fühlten sich angesprochen, reagierten mit Lust und Bereitschaft, mit Begeisterung und Glauben. (Wilcke 2005, 26)

Annemarie Selinko publizierte den Roman *Ich war ein hässliches Mädchen* mit gerade einmal 23 Jahren in einer politisch sehr brisanten Zeit. 1942 erfolgte die Verfilmung in Dänemark, 1955 in Deutschland.¹³

Politik spielt in diesem in Wien verorteten Roman jedoch keine Rolle. Die achtzehnjährige Anneliese, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt wird, weiß nicht recht, was sie nach der Matura und einem „sehr armseligen Zeugnis“ machen soll, denn der Vater, der vor dem Krieg sehr reich gewesen war, kann ihr und ihrer zwei Jahre älteren schönen Schwester Inge zwar noch eine gute Schulbildung ermöglichen, aber nicht mehr ihr zukünftiges Leben absichern. Wichtig ist den Eltern vor allem, dass der Standard gewahrt bleibt und Anneliese eventuell in einem Büro eine Anstellung findet. Inge dagegen soll möglichst rasch reich heiraten. Dieser „Töughterschacher“ soll den Absturz der Familie aufhalten. (Polt-Heinzl 2019, 237) Anneliese selbst ist wenig an Weiterbildung interessiert, der ursprüngliche Plan, einen Handelsakademiekurs zu besuchen und eine Bürokarriere anzustreben, wird bald fallen gelassen, als sie, die sich als wenig attraktiv und geistreich fühlt, den Schauspieler Claudio Pauls, genannt Clau, bei einem

13 Der Film wurde unter der Regie von Wolfgang Liebeneiner mit Sonja Ziemann und Karlheinz Böhm von der Meteor-Film GmbH (Wiesbaden) und der Cine-Allianz Film GmbH (München) produziert.

Empfang trifft. Dieser teilt ihre Meinung über ihr Aussehen nicht nur, sondern spricht sie auch laut aus. Anneliese ist jedoch weit davon entfernt, beleidigt oder gekränkt zu reagieren. Der umschwärmte Pauls nennt sie zunächst „hässliches Entlein“ und sagt ihr auch auf den Kopf zu, dass ein Studium keinen Sinn hat, denn dumm sei sie auch. Er verspricht aber zugleich, ihr zu helfen. Obwohl er dieses Versprechen aus einer Laune heraus betrunken gegeben hat, um einmal nicht nur eine Rolle, sondern einen lebendigen Menschen zu gestalten, kommt Anneliese darauf zurück. Bald wird sie in seine Gesellschaft aufgenommen und wird von ihm bzw. seinen wechselnden Freundinnen dazu angehalten, selbst Geld zu verdienen, in einem Strickwarengeschäft auf der renommierten Kärntnerstraße, und Schönheitssalons und Friseure zu besuchen. Er verlangt aber auch von ihr, die Geschichte ihrer Verwandlung aufzuschreiben. Schließlich verliebt sich sogar der reiche Thomas von Bley in sie, der ihr erster Geliebter wird. Als sie aber in Kitzbühel, wo sie mit dem oberflächlich geschilderten Herrn weilte, eine Blinddarmpoperation benötigt, ist es Pauls, nach dem sie sich sehnt. Dieser besucht sie, macht ihr bereits auf der Heimfahrt im Zug einen Heiratsantrag, den sie selbstverständlich annimmt.

Ihre Schwester Inge ist jedoch sehr enttäuscht, dass der reiche Herr Plumberger sie nicht heiraten wird, weil er sich mit der Ex-Geliebten von Herrn Pauls verlobt hat. Für Inge und ihre Eltern war die Heirat mit dem wohlhabenden, aber unattraktiven Mann die Lösung aller Probleme, denn eine Ehe mit ihm hätte ihr den Luxus gebracht, den sie und vor allem ihre Eltern sich wünschten.¹⁴

Der Roman zeigt nicht nur, dass Männer bestimmen, wie Frauen zu sein haben, wie etwa Pauls meint: „Du bist ein Mädchen, das weder besonders klug noch reich ist. Daher musst du schön sein, um Erfolg zu haben.“ (*Ich war ein hässliches Mädchen*, 128), es wird auch eine gewisse Doppelmoral der damaligen Gesellschaft aufgezeigt. Die Mutter, die auf eine reiche Heirat ihrer Tochter hofft, gibt vor zu glauben, dass sie nur mit Thomas essen und ins Theater geht. „Ich würde sehr darunter leiden, wenn sie die Wahrheit, die sie nicht billigen darf, schweigend zur Kenntnis nehmen könnte. Sie nimmt diese Wahrheit einfach nicht zur Kenntnis.“ (*Ich war ein hässliches Mädchen*, 200) Die Hoffnung auf eine reiche Heirat steht über allen moralischen Werten.

Das Buch mit diesen mehrdeutigen Anspielungen auf gesellschaftliche Konventionen endet damit, dass sie die Geschichte, die Anneliese aufgezeichnet hat und die wir ja auch gedruckt lesen, Claudio übergibt, um sie drucken zu lassen. Als sich Anneliese wehrt: „Meine Geschichte geht doch niemanden etwas an“, antwortet Claudio:

Doch, deine Geschichte geht alle Frauen etwas an. Alle Frauen, die jemals in ihrem Leben die Hemmungen eines hässlichen Entleins gefühlt haben, werden in dieser Geschichte ein Stückchen ihres eigenen Ich wiederfinden. Und jede Frau, auch die schönste, kennt diese Hemmungen. Weil keine Frau vollendet schön ist. [...] Übrige

¹⁴ Dieses Motiv erinnert an Hertha Paulis Roman *Toni*, in dem die Protagonistin, Tochter eines Kaffeehausbesitzers, ebenfalls reich verheiratet werden sollte, jedoch Johann Nestroy folgt.

gens wäre es auch ein Buch für Männer. Wenn sie deine Geschichte lesen, werden sie lernen, dass es eine schlechte Angewohnheit ist, sich grundsätzlich nur in schöne Frauen zu verlieben. (*Ich war ein hässliches Mädchen*, 233)

Das Ende der Geschichte schreibt Pauls, was Anneliese mit den Worten „Immer müssen Männer den Schlusspunkt unter die Geschichte von Frauen setzen!“ kommentiert. (*Ich war ein hässliches Mädchen*, 234) – In einer Rezension von 1937 heißt es:

Sehr beachtenswerte Leistung einer außerordentlich begabten jungen Dame. [...] Nur durch den Schönheitssalon führt der Weg ins heutige Leben, in den Kampf ums Dasein, also schließlich ums Verheiratetsein. [...] Im Ganzen ein originell und blendend geschriebenes Buch, in seiner Sprunghaftigkeit und Übertreibung sehr charakteristisch für eine Mädchengeneration, die sich im Grunde [...] nach stiller, altmodischer Liebe sehnt. (Hirschfeld 1937, 31)

Hier wird die Gesellschaftskritik, die Selinko an manchen Stellen andeutet, nicht verstanden oder geflissentlich überlesen, denn so lässt sich das Buch müheloser als heiterer Jungmädchenroman empfehlen.

Polt-Heinzl sieht in diesem Roman aber auch „pubertäre Verunsicherungen und Ängste verarbeitet“ (Polt-Heinzl 2005, 172). Arnbom erkennt darin den Kampf einer höheren Tochter aus verarmter Familie, hübsch zu werden und sich dadurch ein erfolgreiches Leben zu ermöglichen:

Kein Einzelschicksal [...] sondern ein Abbild der gesellschaftlichen Umbrüche, die sie und ihr Umfeld direkt betreffen. Eigenes Geld verdienen, hübsch sein und dadurch einen Mann gewinnen, das sind die Ziele, die oberflächlich klingen, in der damaligen Zeit aber durchaus der Garant für ein gutsituiertes Leben sind.“ (Arnbom 2014, 82f.)

Wie Polt-Heinzl richtig erkannte, waren die Charaktere in diesem Roman stark an die damalige Wiener Künstler*innengesellschaft angelehnt und sehr treffend charakterisiert (Polt-Heinzl 2019, 243). Carl Frucht berichtete in seiner Autobiografie, dass der Roman durch Hans Habe angeregt worden war, der der ungeschminkten und natürlichen Annemarie Selinko anscheinend uncharmant geraten hatte, einen Schönheitssalon aufzusuchen (Frucht 1992, 111). Auf der einen Seite finden wir in diesem Roman ein angeblich nicht sehr gescheites, schüchternes und hilfloses Mädchen, auf der anderen Seite aber eine junge Frau, die die Spielregeln der Gesellschaft durchschaut hat und ihr wahres Ziel, nämlich von Pauls geliebt und geheiratet zu werden, erreicht, indem sie auf seine Wünsche eingeht.

Am Ende schreibt Claudio Pauls:

Ich bin sehr glücklich. Alle Leute gratulieren mir zu der hübschen Frau. Warum nur hübsch? Ich finde sie wunderschön. Ich liebe diese Frau über alles. Ganz unter uns: sie war ein besonders hässliches Mädchen.

In der Ausgabe von 2019 lautet dagegen der letzte Satz: „Ganz unter uns: Sie war nie ein hässliches Mädchen“. (*Ich war ein hässliches Mädchen* 2019, 235) Damit wurde die Aussage des Buches natürlich massiv geändert und darauf Bezug genommen, dass die Leser*innen natürlich wissen, dass die Protagonistin nie unattraktiv war.

Die Vielschichtigkeit des Romans

Der Roman ist laut Polt-Heinzl mit „doppelten Boden zu lesen“ (Polt-Heinzl 2019, 236). Ähnlich wie Vicki Baum wurde auch Annemarie Selinko zeitgenössisch als reine Unterhaltungsschriftstellerin für Frauen gesehen. Für Polt-Heinzl „[...] ein sicheres Zeichen dafür, dass die Literaturwissenschaft nicht genauer hinsieht“ (Polt-Heinzl 2005, 172). Auch für die feministischen Literaturwissenschaftler*innen war ihre Literatur nicht interessant. Ebenso wurde die Autorin von politischer Seite aus als nicht sonderlich attraktiv wahrgenommen. Boge schreibt über ihre „antikommunistische Einstellung“, sie hätte einen Abdruck ihrer Werke im kommunistischen Parteiblatt *Volksstimme* 1956 prinzipiell abgelehnt und den Verlag Kiepenheuer & Witsch um grundsätzliche Ablehnung von Anfragen dieser Art gebeten (siehe Boge 2009, 92).

Die Parallelen zu Vicki Baum werden vor allem in den Beschreibungen der zeitgenössischen kosmetischen Behandlungen gesehen, die Vicki Baum in mehreren ihrer Artikeln in Zeitschriften beschrieb und ironisierte, zum Beispiel in ihrem Werk *Pariser Platz 13. Eine Komödie aus dem Schönheitssalon*.

Dennoch kann man in dem Roman auch die zeitgenössischen Diskurse erkennen. Der ökonomische Abstieg soll durch die Verheiratung der Töchter mit reichen Männern aufgehalten werden, ähnlich wie bei Hertha Paulis *Toni*, wo die Protagonistin einen wohlhabenden Mann heiraten soll, um das Kaffeehaus ihrer Eltern vor dem Ruin zu retten. Selbst Geld zu verdienen war nur notwendig, um sich die kosmetischen Behandlungen leisten zu können, aus beiden detailliert beschriebenen Behandlungen ist eine gewisse Ironie herauslesbar.

Morgen ist alles besser

Bereits ein Jahr später, 1938, in dem Jahr, in dem der „Anschluss“ Österreichs an Deutschland erfolgte, erschien im Wiener Zeitbildverlag *Morgen ist alles besser*.

Die ohne Mutter in Wien aufgewachsene Protagonistin Toni Huber steht kurz vor der Matura, als ihr Vater Friedrich, den sie, für die damalige Zeit sehr unkonventionell, kameradschaftlich Friedl nennt, plötzlich stirbt. Die Matura schafft sie nur, weil die Lehrkräfte Mitleid mit dem Mädchen im Trauerkleid haben. Sie, die von ihrem Vater, der sich einen Sohn wünschte, stets Anton genannt wurde, erinnert sich an den Zimmergenossen des Vaters im Spital, der das dramatische Ende Friedls, anders als die Tochter, vorhergesehen und ihr Hilfe versprochen hatte. Er arbeitet beim Rundfunk und verschafft ihr eine Stelle als Schreibkraft. Als

eines Abends der Sprecher mitten im Verlesen der Nachrichten ausfällt, weil von dem Zugsunglück, von dem er berichten soll, auch seine eigene Frau betroffen ist, springt die sonst eher unterwürfige Toni beherzt ein, spricht zum Entsetzen aller Anwesenden ein paar tröstende Worte ins Mikrofon und schließt mit den Worten „Morgen ist alles besser“ ab. Daraufhin wird sie sofort entlassen. Noch in derselben Nacht lernt sie den Engländer Leslie kennen, der, wie sie, im ersten Wiener Hochhaus¹⁵ in der Wiener Herrengasse wohnt. Von da an überschlagen sich die Ereignisse. Sie wird Leslies Geliebte, wobei sich recht rasch herausstellt, dass er verheiratet ist, und wird zudem aufgrund ihrer Stimme und ihrer paar Worte über Nacht und über die Grenzen Österreichs hinaus berühmt. Zu einem sehr viel höheren Gehalt wieder beim Rundfunk eingestellt, muss sie sich ähnlich wie Anneliese in *Ich war ein hässliches Mädchen* aufgrund des gesellschaftlichen Drucks kosmetischen Prozeduren unterziehen und erkennt plötzlich, dass sie in den Kollegen Krapp verliebt ist, dem sie zu seiner Überraschung und gegen sämtliche damalige Konventionen einen Heiratsantrag macht.

Was bei diesem Werk vor allem auffällt, ist die Bedeutung, die der menschlichen Stimme im Radio gegeben wird. Aufgrund einiger eher hilflos gestotterter Worte, die im Versprechen „Morgen ist alles besser“ enden, wird ein unbekanntes und bis dahin auch völlig unbedeutendes Mädchen über Nacht berühmt. Diese Macht, die 1938 in diesem Werk einer Radiostimme verliehen wird, könnte aus heutiger Sicht auch als Warnung gelesen werden, sich von der Propaganda der Nationalsozialist*innen, die sich gewaltvoll des Rundfunks bedienten, nicht verführen zu lassen.

1939 wurde das Buch auf Französisch herausgegeben. 1951 erfolgte eine weitere Auflage im Wiener Verlag Neues Österreich, als Lizenzausgabe der Publikation bei Allert de Lange in Amsterdam. Das Buch wurde außerdem ins Schwedische, Englische, Französische, Italienische und Finnische übersetzt. 1948 wurde es mit Grethe Weiser und Rudolf Prack verfilmt.¹⁶ Selinko war 1939 aus Geldmangel gezwungen gewesen, die europäischen Filmrechte an eine französische Firma zu verkaufen. – Am 25. Juni 1949 konnte man in *Neues Österreich* lesen:

Vor einigen Jahren – knapp bevor die musische Leichtigkeit, die bei uns in der Luft liegt, aufhörte, gefragt zu sein – schrieb die Wienerin Annemarie Selinko einen Roman. Sein Slogan „Morgen ist alles besser“ kam so richtig aus dem Blut des lieben Augustin, der über aller Pestilenz seinen Dudelsack nicht in den Brunnen warf, und hunderttausende Leser wurden, als ‚Das neue Österreich‘ das Buch im vergangenen Jahr veröffentlichte, von seinem unverwüstlichen Optimismus mitgerissen. ‚Morgen ist alles besser‘: der Romantitel wurde zur Devise einer Stadt, die sich eben aus jahrelanger Misere wiederaufzurappeln begann.

15 Das rund 50 Meter hohe Gebäude war ein Prestigeerfolg für die christlich-soziale Staatsregierung, nachdem die Sozialdemokraten mit einem ähnlich hohen Gemeindebauprojekt gescheitert waren. Unter den prominenten Bewohner*innen sind unter anderem Franz Theodor Csokor, Curd Jürgens, Susi Nicoletti, Oskar Werner und Christoph Waltz zu nennen.

16 Siehe https://www.filmportal.de/film/morgen-ist-alles-besser_8e0e733820b84315899132dd17de5c4f. Der Inhalt wurde jedoch stark verändert. (25.10.2021)

Gleichzeitig wird beklagt, dass das Buch nicht in Wien, sondern in Berlin verfilmt wurde.¹⁷ Statt des Michaelerdurchganges sieht man das Brandenburger Tor, aus dem Rittmeister wurde ein Kapitän „und aus einer höchst wienerischen Angelegenheit mit sehr viel Charme und ein paar versteckten Tränen im Augewinkel eine dolle Sache. [...] Schade um die gute Idee. [...] Das Versäumnis ist symptomatisch. Wieder einmal blieb eine Chance ungenützt.“ (ebd.) Das Buch mit dem optimistischen Titel wurde in dem Zeitungsartikel als Chance gesehen, sich der damaligen politischen Lage Österreichs bewusst zu werden, der Autor spricht von einer

vierjährigen Anlaufzeit, in der die Staatskarosse von ihren fremden Chauffeuren öfter mit dem Rückwärtsgang als mit der vierten Geschwindigkeit gefahren schien. [...] In absehbarer Zeit stehen wir dem Tag gegenüber, an dem wir unser Schicksal selbst in die Hand zu nehmen haben. Mit den Zonengrenzen werden viele Schranken fallen, aber auch viele Ausreden. Vor allem die eine: daß man uns gar keine Österreicher sein läßt und uns durch die Ungunst der Verhältnisse zwingt, dann und wann über die Grenzen zu blinzeln. Bald über diese und bald über jene. (ebd.)¹⁸

Der Staatsvertrag schien schon sehr nahe zu sein, und der Autor warnte davor, dass sich das Ausland in Form der Nachbarschaftshilfe zu sehr in österreichische Agenden einmischt:

Wenn morgen wirklich alles besser sein soll, müssen wir endlich darangehen, unser Leben als unsere ureigenste Sache zu betrachten, die wir uns von niemandem wegnehmen lassen. Unser Staat ist keine Zwischenlösung, die es bis zur nächsten Liquidierung recht und schlecht durchzubringen gilt, sondern Wohnraum und Existenzgrundlage einer Spezies der besonderen Art. (ebd.)

So wurde der Roman bzw. der Film zu einem Aufruf nicht über die Grenzen zu schauen, denn auch „jenseits der rot-weiß-roten Zollschranken kocht man mit Wasser“ (h.a.).¹⁹

Fazit

Die beiden Romane weisen einige Gemeinsamkeiten auf. Beide Protagonistinnen waren schlechte Schülerinnen und stammen aus einem verarmten Elternhaus, in dem der gewohnte Lebensstandard nicht aufgegeben werden darf und der Schein nach außen gewahrt bleiben muss. Beide sind nach außen hin eher

17 Das war anscheinend kein Einzelfall, denn auch in *Ober, zahlen!* mit Fritz Muliar, Hans Moser und Paul Hörbiger aus dem Jahr 1957 sind zahlreiche Elemente aus Berlin enthalten. Am Drehbuch hatten unter anderem Karl Farkas und Hugo Wiener mitgewirkt.

18 Österreich war 1945 bis 1955 in vier „Besatzungszonen“ (amerikanisch, britisch, französisch und sowjetisch) eingeteilt.

19 Der Beitrag wurde mit h.a. unterzeichnet, was auf Hellmut Andics (1922-1998) hindeutet, der für seine zeitgeschichtlichen Reportagen und Dokumentationen sowie als Drehbuchautor bekannt wurde.

schwach und hilfsbedürftig, wissen jedoch genau, was sie wollen, und suchen sich beispielsweise ihren ersten Liebhaber bewusst selbst aus. Beide lassen sich behandeln und beraten, um dem damaligen Schönheitsideal zu entsprechen. Beide Werke enden damit, dass das große Ziel, die Ehe, erreicht ist.

Beide Werke tragen im Titel zudem bereits die Hoffnung auf eine bessere Welt, das erste durch eine optische Veränderung und das zweite mit einem Versprechen auf eine schönere Zukunft. Die Politik spielt in keinem der beiden Werke eine (offenkundige) Rolle.

1940 folgte *Heute heiratet mein Mann*. Darin deutet Selinko den Verlust ihrer Heimat an. 1951 erschien ihr in zahlreiche Sprachen übersetzter Roman *Desirée* im Verlag Allert de Lange in Amsterdam und im Kölner Verlag Kiepenheuer & Witsch. Die Idee dazu entstand in ihrer Zusammenarbeit mit Folke Bernadotte, es war für sie die „größte Aschenbrödelgeschichte der Welt“ (*Die Kiepe* 1953, 7). Dieser Roman ist „auf einer weiteren Ebene als Exilroman und als Hommage an das Exilland Schweden“ (Polt-Heinzl 2005) zu lesen. Die Begegnungen mit den Frauen, die mehrere Konzentrationslager überlebt hatten, haben sie zu diesem Werk animiert, das der größte Erfolg des Verlages Kiepenheuer & Witsch werden sollte und in 22 Sprachen übersetzt wurde: Zwischen 1952 und 1960 wurden 1,8 Millionen Bücher verkauft, 1954 erfolgte die Verfilmung mit Marlon Brando (Arnbohm 2014, 117). Für diesen Roman unternahm sie zahlreiche Forschungsarbeiten in Stockholm und im British Museum in London (Boge 2009, 92). Selinko schildert darin auf 626 Seiten die Liebe der sechzehnjährigen Désirée (Bernadine-Eugénie-Desirée Clary) zu Napoleon in Tagebuchform. Der Roman wurde trotz des großen Erfolges als reine Unterhaltungslektüre wahrgenommen und ziemlich verhalten rezensiert (Boge 2009, 93f.). Der materielle Erfolg war überwältigend, im Juni 1953 stand das Buch bereits seit 20 Wochen an der Spitze der amerikanischen Bestsellerliste (Boge 2009, 96). Es folgten Sendungen im Radio und Abdrucke in diversen Zeitungen.

Die Autorin, die ihre Werke auf Deutsch schrieb, ist auch durch ihre weiteren Werke und natürlich auch durch die Verfilmungen ihrer Werke immer wieder präsent, wird jedoch weder von der Exilforschung, obwohl sie im 2000 erschienenen *Lexikon der österreichischen Exilliteratur* verzeichnet ist, noch von der Literaturwissenschaft wahrgenommen. Der Grund, warum Annemarie Selinko literaturwissenschaftlich bisher eher stiefmütterlich behandelt wurde, mag darin liegen, dass die Autorin in kaum eine Schublade passt. Ihre Werke wurden als Unterhaltungsliteratur gewertet, subtile Hinweise auf Krieg, Exil oder ironische Anspielungen nicht rezipiert, sie wollte selbst nie als Exilantin wahrgenommen werden, und sie war durch ihre antikommunistische Einstellung nicht den Kreisen der linken Intellektuellen zuzurechnen. Sie war auch keine Exilantin in engerem Sinn, denn sie heiratete einen Dänen und ging mit ihm in sein Heimatland. Ihre ersten Unterhaltungsromane wurden auch nicht als Mädchenbücher wahrgenommen. Die Parallelen zu Vicki Baum sind auch hier erkennbar, beide gehörten zu den größten Erfolgen des Verlages Kiepenheuer & Witsch.

Annemarie Selinkos Werke sind auch heute noch lesenswert, denn sie geben einen interessanten Einblick in die Vergangenheit.

Literatur

Primärliteratur

- Selinko, Annemarie: Ich war ein hässliches Mädchen. Zeitbildverlag, Wien 1937.
Selinko, Annemarie: Morgen ist alles besser. Zeitbildverlag, Wien 1938.
Selinko, Annemarie: Heut heiratet mein Mann. Allert de Lange, Amsterdam 1940. Auch als: Heute heiratet mein Mann. Neues Österreich, Wien 1950.
Selinko, Annemarie: Désirée. Allert de Lange, Amsterdam 1951. Auch: Kiepenheuer & Witsch, Köln 1951. Aktuelle Ausgabe: Kiepenheuer & Witsch, Köln 2002, ISBN 3-462-03102-3. E-Book: Kiepenheuer & Witsch, Köln 2010, ISBN 978-3-462-30156-4.

Sekundärliteratur

- Arnbom, Marie-Theres: Damals war Heimat. Die Welt des Wiener jüdischen Großbürgertums. Wien: Amalthea 2014.
Blumesberger, Susanne (Blumesberger 2020): Facetten der politisch aufgeladenen Kinder- und Jugendliteratur in Österreich zwischen 1933 und 1945. In: Roeder, Caroline (Hg.): Parole(n) – Politische Dimensionen von Kinder und Jugendmedien. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, 79-91. (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien, Band 2)
Blumesberger, Susanne; Ernst Seibert (Blumesberger/Seibert 2012, Hgg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit ...“ Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906-1973). Wien: Praesens 2012. (10. Band der Reihe biografiA. Neue Ergebnisse der frauenbiografieforschung)
Boge, Birgit (Boge 2009): Die Anfänge von Kiepenheuer & Witsch. Joseph Caspar Witsch und die Etablierung des Verlages (1948-1959). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2009.
Die Kiepe. Literarische Hauszeitung des Verlages Kiepenheuer & Witsch, 1. Jg. 1953, Nr. 1.
Frucht, Karl: Verlustanzeige. Ein Überlebensbericht. Wien: Kremayr und Scheriau 1992.
Hirschfeld, Ludwig: Mädchenromane. In: Neue Freie Presse, 9. Mai 1937, 31.
Polt-Heinzl, Evelyne (Polt-Heinzl 2019): Annemarie Selinko - Nicht nur amüsan zu lesen“. In: Selinko, Annemarie: Ich war ein hässliches Mädchen. Mit einem Nachwort von Evelyne Polt-Heinzl. Wien: Milena 2019.
Polt-Heinzl, Evelyne (Polt-Heinzl 2005): „Denn – die Stellung muß heute ein für allemal klargestellt werden“. Annemarie Selinko (1914-1986). In: Polt-Heinzl: Zeitlos. Neun Porträts. Von der ersten Krimiautorin Österreichs bis zur ersten Satirikerin Deutschlands. Wien: Milena 2005, 161-182.
Weber, Otto (1937, Hg.): Bekenntnisse österreichischer Jugend. Gedichte. Berlin: NSDAP, Reichsjugendführung 1937.
Wilcke, Gudrun (Wilcke 2005): Die Kinder- und Jugendliteratur des Nationalsozialismus als Instrument ideologischer Beeinflussung. Liedertexte – Erzählungen und Romane – Schulbücher – Zeitschriften – Bühnenwerke. Wien, Frankfurt am Main: Lang 2005.

Susanne Blumesberger, Mag. Dr. MSc., geb. 1969. Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft/Germanistik an der Universität Wien. Seit 2007 an der Universitätsbibliothek Wien und als Lehrbeauftragte an der Universität Wien tätig, ab Juli 2016 Leitung der Abteilung Repositorienmanagement PHAIDRA-Services an der UB Wien. Seit 2013 Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF); zahlreiche Beiträge in nationalen und internationalen Fachzeitschriften, Mitherausgeberin von libri liberorum. Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung und der Schriftenreihe Kinder und Jugendliteraturforschung in Österreich.

ORCID: 0000-0001-9018-623X

www.blumesberger.at

susanne.blumesberger@univie.ac.at

Ist Ermitteln männlich und Banden-Fürsorge weiblich? Weibliche Detektivinnen in Kriminalromanen für Heranwachsende

JANA MIKOTA UND MARIA REINHARDT

Der Beitrag zeigt Veränderungen mit Blick auf Genderkonstruktionen in ausgewählten Kriminalromanen für Kinder und konzentriert sich auch auf die Frage, was weibliche Figuren für die Aufklärung eines Falles beitragen. Ausgewählt wurden zwei Klassiker der Kriminalliteratur für Kinder – *Die schwarze Sieben* und *Fünf Freunde* – sowie aktuelle Serien – *Detektivbüro LasseMaja*, *Die Blaubeerdetektive* und *Die Karlsson-Kinder* –, die die Tradition der klassischen Kriminalromane fortsetzen und innovieren und dabei auch aktuelle gesellschaftliche sowie politische Diskurse aufnehmen.

Schlagwörter: Kriminalliteratur für Kinder, Klassiker und Gender

Is detective work male and caring for the gang female? Girl detectives in crime novels for adolescents

The article shows changing gender constructions in selected crime novels for children and also focuses on the question of what female characters contribute to the investigation of a case. Two classics of crime fiction for children have been selected – *Die schwarze Sieben* and *Fünf Freunde* – as well as current series – *Detektivbüro LasseMaja*, *Die Blaubeerdetektive* and *Die Karlsson-Kinder* – which continue and innovate the tradition of classic crime novels, while also taking up current social and political discourses.

Keywords: crime stories for children, classics, gender

Der Kriminalroman für Kinder erfreut sich großer Beliebtheit bei der anvisierten Zielgruppe, was die zahlreichen Serien auf dem deutschsprachigen Buchmarkt und die Neuauflage von Klassikern belegen. Neue Ausgaben für Erstleser*innen, aktuell z.B. *Die Schule der magischen Tiere ermittelt* (Auer 2020), *Thabo und Emma* (Boie 2019) und *Fünf Freunde JUNIOR* (Blyton 2021), zeigen, dass auch im Kontext der Leseförderung Krimis zu den populären Lesestoffen gehören. Sowohl von der (kinder- und jugend-)literaturwissenschaftlichen als auch literaturdidaktischen Forschung wird der Kriminalroman (zu dem wir im Folgenden auch kürzere erzählende Formen zählen wollen) bislang vernachlässigt oder kritisch

hinsichtlich einer einfachen Figurenzeichnung bzw. Handlung bewertet. Es existieren kürzere Überblicksdarstellungen (Lange 2000 und 2003; Stenzel 2002 und 2018), die es zwar leisten, korpusbasiert typische Merkmale von Kriminalromanen für Kinder zu versammeln und Leitfragen zur Kategorienbildung zu formulieren, z.B. in Bezug auf die Art des Verbrechens und des Spannungsaufbaus; die Genre-Entwicklungen der vergangenen zehn Jahre aber machen einen erneuten und spezifischeren Blick notwendig – die Untersuchung der Rolle weiblicher Detektivinnen und der Gruppenkonstellationen und -dynamiken, die wir hier unternehmen, verstehen wir als einen Beitrag dazu.

In Monographien zum Kriminalroman (u.a. Nusser 2003, Kniesche 2015) fehlen Verweise auf den Kriminalroman für Kinder und Jugendliche. Zwei jüngere Dissertationen von Corina Löw und Ruth van Nahl wenden sich explizit dem Genre zu: Löw stellt den Kriminalroman der DDR in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen, van Nahl konzentriert sich in *Jugendkrimis im 21. Jahrhundert* (2019) auf aktuelle Kriminalromane, erschienen zwischen 1999 und 2017, und zeigt, dass diese ein „facettenreiches und anspruchsvolles Genre“ bilden (van Nahl 2019, 15). 2020 erschien der Band *Aktuelle Kriminalromane für ein junges Lesepublikum* von Jana Mikota und Nadine J. Schmidt, in dem das Potenzial ausgewählter Kriminalromane für den Literaturunterricht dargestellt wird. Eine umfangreichere systematische Erschließung der Geschichte und Gegenwart des Kriminalromans für junge Leser*innen und ein transferierbares Analyse-Modell fehlen bislang.

Kriminalromane für Kinder und Jugendliche versprechen einerseits Spannung und Unterhaltung, andererseits zeigt eine genaue Analyse ihr Potenzial, gesellschaftliche, politische oder sozialkritische Inhalte zu transportieren und gattungsspezifische intertextuelle Bezüge herzustellen. In diesem vergleichenden Beitrag geht es nicht nur um die geschlechtliche Zuordnung von Figuren und ihre quantitative Repräsentanz in gemischtgeschlechtlichen Banden, sondern auch um deren qualitativen Beitrag zum Funktionieren der Gruppe und zur zentralen Ermittlung – wer sind die Erbinnen der kessen Kommentatorin Pony Hütchen, die die Detektive mit Kaffee und Stullen versorgt? Untersucht wird, wer für welche Aufgaben der Detektion zuständig gemacht und wer von wem von bestimmten Aktivitäten ausgeschlossen wird. Bereits Kästners *Emil und die Detektive* wurde unterstellt, eine demokratische Aushandlungskultur zu pflegen (Kümmerling-Meibauer 2012, 106), deshalb ist untersuchenswert, wie sich diese äußert oder ob und wann es Beispiele für eine klare Wort- und Anführerschaft eines (männlichen) Einzelnen gibt. Gruppendynamisch interessant ist, ob Alter und Erfahrung vorrangig und Geschlecht nachrangig sind, wenn es um die Übernahme von Verantwortung geht, und wie sich auch unter diesen Vorzeichen z.B. Zweier-Konstellationen in Vierer-Gruppen ausbilden.

Die Gruppenbildung im Kriminalroman für Kinder erfolgt oft in einem der vier folgenden Szenarien:

1. Aus einer akuten Notsituation heraus entsteht eine Zweckgemeinschaft, aus der eine Freundschaft erwächst (*Emil und die Detektive*).
2. Ein bereits bestehender Freundeskreis definiert sich als Detektivbande neu und hält nun die Augen nach Fällen offen bzw. wird in Folge sogar als Ermittlungsinstanz angesprochen und um Hilfe ersucht (*Die Schwarze Sieben, TKKG*).
3. Eine Zwangsgemeinschaft, von Eltern, Lehrer*innen oder durch lose Verwandtschaft gestiftet, teilt gemeinsame Zeit an einem gemeinsamen Ort und stößt dort auf ein Rätsel/einen Fall (*Fünf Freunde, Die Karlsson-Kinder*).
4. Eine Gruppe von Kindern tritt von Beginn an als Detektivbande auf (*Die Blaubeerde-detektive; Detektivbüro LasseMaja*).

Der vorliegende Beitrag konzentriert sich vor allem auf die Szenarien zwei bis vier und zeigt Veränderungen mit Blick auf Genderkonstruktionen und damit auch den Beitrag von weiblichen Figuren für die Aufklärung des Falles. Ausgewählt wurden zwei Klassiker der Kriminalliteratur für Kinder – *Die schwarze Sieben* und *Fünf Freunde* – sowie aktuelle Serien – *Detektivbüro LasseMaja*, *Die Blaubeerde-detektive* und *Die Karlsson-Kinder* –, die die Tradition der klassischen Kriminalromane fortsetzen und innovieren und dabei auch aktuelle gesellschaftliche sowie politische Diskurse aufnehmen. Die Textauswahl deutet bereits an, dass in diesem Beitrag auf eine Klassiker-Definition zurückgegriffen wird, die die Merkmale der Langlebigkeit und Popularität (Hurrelmann 1995) stärker gewichtet als literarische Qualität, Innovativität und Repräsentativität (Kümmerling-Meibauer 2003). Die von Heidi Lexe (2003) herausgearbeiteten Aspekte der Figurengestaltung und Motivwahl – Elternferne, Naturnähe, autonome Kinderwelt und Bewährung (vgl. Lexe 2003) – treffen auf die hier genauer vorgestellten Klassiker ebenso zu wie die Tatsache, dass sie einen „plebiszitärereren Kanonisierungsprozess“ (Schilcher 2012, 9) durchlaufen haben und sich einer in Auflagen und übersetzten Sprachen gemessenen großen Popularität erfreuen. Gemeinsam ist den Geschichten, dass sie in einer ländlichen Umgebung angesiedelt sind und Landschaften detailliert beschreiben. Damit stehen die vorgestellten Kriminalromane eher in der Tradition der sog. Cozy-Kriminalgeschichten, die an das *Golden Age* des englischen Kriminalromans erinnern. Eine neue Entwicklung im Kriminalroman für Kinder ist, dass kindliche und erwachsene – großelterliche – Figuren miteinander Fälle lösen und sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Erfahrungen und Kenntnisse gut ergänzen. Hier deuten sich Traditionen aus dem Kriminalroman für Erwachsene an, denn die großelterlichen Ermittler*innen erinnern an die Figuren aus den Romanen von Agatha Christie (vgl. u.a. die Serien *Max und die wilde 7*, *Botzplitz! Ein Opa für alle Fälle* oder *Die Leuchtturm-Haie*).

Klassiker der Kriminalliteratur in neuer Auflage: *Die Schwarze Sieben legt los* und *Fünf Freunde erforschen die Schatzinsel* von Enid Blyton

Wenn es um ältere Kriminalerzählungen für Kinder geht, ist die *Vielfalt* der Protagonist*innen weitgehend begrenzt auf *weibliche* und *männliche* weiße, gesunde und sozial meist behütete Kinder. Wiederholte Einsprüche gegen den

Rassismus, Klassismus und Sexismus in Blytons Büchern und deren schlichte Sprache (Brunken 1995, 401) veranlassen einen kritischen Blick auf die deutschsprachigen Neuausgaben seit 2015. Es gilt exemplarisch zu konkretisieren, wie in Kinder-Kriminalliteratur das Konstrukt *Geschlecht* nicht nur sozial, kulturell und historisch *abgebildet* wird, sondern auch daran zu erinnern, dass dieses in den kindlichen Leser*innen weiterwirkt und eigene Konstrukte prägt.

Peter, die Nummer Eins der *Schwarzen Sieben* (Blyton 2018), Anführer des Geheimbundes, ist initiativ, streng, führt das Wort, hat das Recht zu loben, zu tadeln und zu sanktionieren und nimmt die Bande sehr ernst. Es lohnt sich, das Kapitel der ersten Gruppenzusammenführung im Band *Die Schwarze Sieben legt los* noch einmal auf die Gruppenzusammensetzung hin und die Unterschiede in den Rede- und Verhaltensweisen von Jungen und Mädchen zu untersuchen: Vier Jungen und drei Mädchen gehören zur *Schwarzen Sieben*. Das quantitative Missverhältnis kehrt in der älteren Kriminalliteratur für Kinder u.a. wieder bei den *Fünf Freunden* (ein Mädchen, zwei Jungen und ein Mädchen, das nicht als solches wahrgenommen und benannt werden möchte) und *TKKG*. Bei den *Schwarzen Sieben* ist Peters Schwester Janet Mitinitiatorin des Geheimbundes und neben Pam und Barbara eines der weiblichen Mitglieder. Sie übernimmt u.a. die fürsorgliche Ausstattung des Bandenquartiers, die Bereitstellung der Versorgung und später notwendige Näh- und Handarbeiten. Pam und Barbara neigen in den von Peter geleiteten Bandenberatungen zu Witzchen und Kichereien, und ihre *verba dicendi* weichen von dem neutralen „sagen“ der Jungen ab oder sind erweitert: Mädchen „kichern“, „flüstern“, sagen etwas „mit vor Aufregung weit aufgerissenen Augen“ (Blyton 2018, 41).

Als die Detektion beginnt, werden die Aufgaben von Anführer Peter verteilt: Zwei Mädchen sichern Spuren im Schnee (etwas langweilig, ungefährlich), ein Zweier-Team aus George und Pam befragt potenzielle Zeugen im Dorf (ungefährlich), drei Jungen suchen den mutmaßlichen Tatort auf, ein nahezu verlassenes Haus, und riskieren eine unangenehme Begegnung mit einem angsteinflößenden Anwohner (weitaus gefährlicher). Über den Einzelauftrag hinaus gilt es zu analysieren, welche Ermittlungsstrategien verfolgt werden und ob bei der Detektion systematisch vorgegangen wird. Es ist das Mädchen Barbara, das den Aufwand scheut, eine Spuren-Zeichnung anzufertigen – die ihre Freundin Janet „für alle Fälle“ dann doch mit der Begründung erledigt, etwas vor den Jungs Vorzeigbares in der Hand haben zu wollen.

Dass nur die vier Jungen – der Höhepunkt der Erzählung – die Überwachung des verdächtigen Hauses übernehmen, ist für die Kinder nicht sonderlich diskussionswürdig; der lahme Einspruch von Pam, „Können wir Mädchen nicht auch mitkommen?“, wird einerseits goutiert mit Barbaras sofortigem Widerwillen („Ich will überhaupt nicht!“) und andererseits mit Peters Sachargument, „alle sieben“ seien „einfach zu viele“ (Blyton 2018, 63). In diesem Moment ist der Kinderroman kein Text mehr über die *Schwarze Sieben*, sondern über die *Weißer Vier* – über die als Schneemänner getarnten Jungen. Die Mädchen sind von der Ermittlung und der Chance, in einer Gefährdungssituation zu handeln, nun ausgeschlossen; es gibt auch keinen Parallelauftrag, von dem erzählt werden könnte. Peters Schwes-

ter Janet, zu Beginn des nächtlichen Unternehmens noch entschlossen, wach zu bleiben und auf Peters Bericht zu warten, besiegelt ihre Nichtbeteiligung, indem sie tatsächlich einschläft und selbst die Rückkehr des Abenteurers verpasst.

Ist die Erkundungs- und Befreiungsaktion synthetisch erzählt, Spannungsgeladen und nach vorne gerichtet, ist die tags darauf folgende Berichterstattung vor der Polizei und den Eltern (die kolossal stolz sind – keine Spur von Mutter *was-dalles-hätte-passieren-können-Tischbein*) analytisch-rekonstruierend und setzt alle Figuren über das Geschehen ins Bild. Belohnt wird Janet für ihre Spurensicherung mit Lob durch die Polizisten und ihren Bruder Peter und reagiert im Moment ihrer Werterfahrung durch das Lob des Hierarchiehöheren beschämt: „Janet war vor Freude feuerrot angelaufen. Peter sah sie an und lächelte stolz. Sie war schon eine tolle Schwester – und ein wirklich wertvolles Mitglied der Schwarzen Sieben!“ (Blyton 2018, 94)

Auch in Blytons *Fünf Freunde* verbünden sich Verwandte: Die Internatsschüler Julian, Dick (Richard) und Anne, Geschwister mit nur je einem Jahr Altersunterschied, reagieren erstaunlich aufgeschlossen, als ihre Mutter die Ferienpläne verkündet: Entsendet werden die drei Kinder im Band *Fünf Freunde erforschen die Schatzinsel* an einen ihnen nicht bekannten Ort zu ihnen nicht bekannten Verwandten. Besonders zu Beginn des ersten Bandes treten Julian, Dick und Anne als vertraute und harmonische Einheit auf, und es wird wiederholt das kollektive Pronomen „sie“ gesetzt. Die Geschwister bilden den *Hintergrund*, vor dem die *Abweichungen* ihrer Cousine Georgina hervortreten – die als Figur individuelle Züge erhält als das nonkonforme, ungehorsame, wenig aufgeschlossene Kind. Mit der Ankunft der Kinder auf der Insel und Georginas Abwesenheit in diesem Moment beginnt die Stigmatisierung. In einem befremdenden Akt der Illoyalität warnt Georginas Mutter die ihr bis dahin nahezu fremden Kinder: „Ich muss euch gleich warnen, Kinder. George ist schon immer etwas merkwürdig gewesen. [...] Georgina hasst es, ein Mädchen zu sein.“ (Blyton 2015, 9-10)

Es gibt keine Indizien dafür, dass George sich zu diesem Zeitpunkt etwas anderes wünscht, als die Bandbreite an Verhaltensweisen, Interessen, Aktivitäten und äußerlicher Erscheinung, die Mädchen als akzeptabel zuerkannt wird, zu erweitern; eine Fokussierung auf die „Ablehnung“ des biologischen Geschlechts ist sowohl aus Figuren- wie aus analytischer Perspektive unterkomplex: „Ich find's blöd, ein Mädchen zu sein. Mädchen sind zickig und albern und müssen dauernd Sachen im Haushalt machen. Ich wollte, ich wäre ein Junge!“ Vor allem Anne kann mit Georges Verhalten schwer umgehen: „Erwarte nicht, dass meine Brüder Notiz von dir nehmen, wenn du so arrogant bist. Sie sind nämlich wirkliche Jungen, keine, die es sich bloß einbilden – wie du.“ (Blyton 2015, 14)

Ebenfalls nicht zuerkannt wird dem Einzelkind George die Gemütsregung, von der Ankunft der drei Verwandten etwas Anderes als begeistert zu sein. In wesentlichen Momenten des Buches tritt der abwesend-mürrische Wissenschaftler-Vater dann als Bedrohung auf: „George wird genau das tun, was ihr aufgetragen worden ist, sagte ihr Vater. ‚Sonst wird sie es mit mir zu tun bekommen.‘“ (Blyton 2015, 16) Als schwierig und kratzbürstig markiert wird George auch in dem Moment, in dem (der ihr nahezu unbekannt) Julian ihr tröstend den Arm

auf die Schulter legen möchte und sie intuitiv abrückt. *Nicht-angefasst-werden-wollen* ist also zuerst ein Problem, ein weiterer Punkt auf der Liste der von den Geschwistern als befremdlich und unsympathisch wahrgenommenen Eigenschaften – *sich-anfassen-lassen* achtzig Seiten später ein Zeichen besiegelter Freundschaft und Vertrautheit. (Blyton 2015, 93)

Bevor die Kinder sich zur Erkundung der Felseninsel verbünden und George ihrem Stolz, ihren Kompetenzen und ihrer Liebesfähigkeit Ausdruck verleihen kann, gehen die Bemühungen um George (und damit um die Herstellung von Harmonie in der Vierer-Gruppe) oftmals von Anne aus, die augenscheinlich weder mit ihrem Geschlecht noch mit der Rolle hadert, die sie in der Familie und der Gruppe als stereotypes Mädchen erfüllt (wozu auch gehört, ausgeschlossen zu werden). Annes Brüder bringen der Hunde- und Inselbesitzerin George bald Respekt entgegen, und unter den Kindern entwickelt sich ein Vertrauensverhältnis durch das gemeinsam geteilte Geheimnis. Julian bewährt sich dabei in der Rolle des Vermittlers, agiert diplomatisch und baut Vertrauen auf und ist durch Alter und Geschlecht unhinterfragt verantwortlich für die Gruppe. Anne ist die Jüngste, aber der wesentliche Unterschied im Figurenhandeln ist nicht durch das Alter, sondern durch Annes Persönlichkeit und ihre stereotype Mädchen-Rolle begründet: Es ist Anne, die gefährdet ist, das Geheimnis auszulaulern, die verbal geäußerte Wünsche durch treuherzige Blicke unterstreicht, die darauf drängt, den Ausflug zu machen, obwohl ein Wetterumschwung droht, die öfter als alle anderen den Tränen nahe ist oder unkontrolliert weint, die keinen Sinn fürs Praktische beweist. Es ist Anne, die nur „rein zufällig“ eine wichtige Entdeckung auf der Insel macht (und nicht durch Forschergeist), die sich in der Gefahrensituation ängstlich und passiv verhält und die nur ein einziges Mal eine wertvolle Idee einbringen kann (an deren Umsetzung sie aber nicht beteiligt wird: „Du bleibst schön hier oben.“ Blyton 2015, 132). Während Georges Agieren zunächst der vehementen Verteidigung von *Differenz* gilt, äußert sich Annes Homogenisierungssehnsucht beispielsweise im Anpreisen des Internats als Lebensraum. Annes schlagendes Argument ist aber nicht, dass Georges Vorstellungen von ständig kichernden Internats-Bewohnerinnen einseitig, vorurteilsbelastet und ggf. unzutreffend sind, sondern dass sie sich an das Beklagte schon gewöhnen werde. „„Glaub mir“, sagte Anne, „auch du würdest daran Freude finden. Es täte dir bestimmt gut, George.““ (Blyton 2015, 41)

Das gemeinsame Vorhaben, den Schatz auf der Felseninsel zu finden und zu bergen, führt zu einer vertrauensvollen und verlässlichen Kooperation der Kinder und begleitet Georges raschen Wandlungsprozess, indem sie die Gemeinsamkeit zu schätzen lernt. Obwohl im Moment der größten Bedrängnis alle vier Kinder an einem nahezu gleichberechtigten Aushandlungsgespräch teilnehmen, entscheidet George über die letzte rettende Aktion allein: nicht als Mädchen, das lieber ein Junge wäre, sondern als ein echtes Küstenkind, das sich mit Booten auskennt.

Von Inselkindern und „Schwedekrimis“ für junge Leser*innen: Modernes Ermitteln in ländlicher Umgebung

In der aktuellen Kriminalliteratur für junge Leser*innen bekommen Detektivinnen eine größere Rolle zugewiesen, beweisen Autonomie und detektorische Raffinesse. Sie lösen auch ohne männliche Begleitung Fälle, z.B. in der Serie *Murder Most Unladylikes* (deutschsprachig: *Ein Fall für Wells & Wong*), die seit 2016 erscheint und bisher neun Bände umfasst, oder in Lara Schützsacks Roman *Tilda, ich und der geklaute Dracula* (2019). Die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Im direkten Vergleich zu den vorgestellten Klassikern sind gegenwärtige Kriminalromane für junge Leser*innen zwar vielfältig(er), aber die Vielfalt fokussiert sich auf wenige Äußerlichkeiten, und die Figuren sind bis auf einzelne Ausnahmen – wie Boies *Thabo* – immer noch hellhäutig. Aufgelöst sind jedoch tradierte Rollenmuster, und mit der *Forschungsgruppe Erbsensuppe: oder wie wir Omas großem Geheimnis auf die Spur kamen* (2019) betritt auch ein Mädchen mit Fluchterfahrung die Bühne der Detektive. Damit ist auch die größte Veränderung im modernen Kriminalroman für Kinder und Jugendliche benannt: Mädchen ermitteln selbstverständlich, und die Texte korrespondieren mit den emanzipierten weiblichen Figuren, die seit den 1970er Jahren die kinderliterarische Welt erobern. Die Jungenfiguren wandeln sich erst langsam, hier begegnet man ersten Umbrüchen nach der Jahrtausendwende. Einen wichtigen Einfluss hatten dabei Texte wie *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, aber auch Übersetzungen aus dem skandinavischen Raum.

Die Kriminalserie *Die Karlsson-Kinder* der schwedischen Autorin Katarina Mazetti lässt sich als eine Neuinterpretation der *Fünf Freunde* lesen, denn bereits das Anfangssetting erinnert an die Eingangsphase des ersten Bandes des Klassikers von Enid Blyton. Die Schwestern Julia und Daniella, genannt Hummel, erfahren von ihren Eltern, dass sie ihre Sommerferien auf der Insel ihrer Tante Frida verbringen müssen. Vor allem Julia reagiert besorgt, denn bei ihrer letzten Begegnung war die Tante „echt krass“ und „nicht ganz bei Trost“ (Mazetti 2019, 7), und auch die Aussicht, dort ihre Cousins Alex und George zu treffen, begeistert die Mädchen nicht. Die beiden Schwestern sollen an einen Ort reisen, den sie zwar kennen, der jedoch nicht positiv besetzt ist. Auch ihre Cousins sind ihnen nicht vertraut. Besonders das erste Aufeinandertreffen der Kinder zeigt, wie sehr sich die Begegnung von früheren Kriminalromanen mit einem ähnlichen Setting unterscheidet. An der Bushaltestelle, an der die Kinder ihre Tante erwarten, sind sie zunächst unter sich: Frida verspätet sich, und es ist zunächst George, der von den Schwestern beobachtet wird – Hummel hält ihn aufgrund seines Äußeren für ein Mädchen – und sich den Mädchen vorstellt. Dabei fragt ihn Hummel sehr offen nach seinen langen Haaren und George erklärt, dass die Mutter wenig Geld habe und daher die Kosten für einen Friseurbesuch spare. Alex, der zweite Junge der Gruppe, kommt aus Frankreich, seine Eltern sind Köche, und er begrüßt zunächst alle mit „Küsschen auf beide Wangen“ (Mazetti 2019, 21), so sehr freut er sich, alle zu treffen. Damit treten von Beginn an die vier Kinder als Einheit auf. Dennoch bilden sich innerhalb der Vierergruppe

Unterteams: So verstehen sich Hummel und Alex besonders gut, Julia führt mit George vertraute Gespräche, ohne dass dies jedoch die Gruppendynamik stört. In der Gruppe selbst existieren keine tradierten Geschlechterkonstruktionen mehr: Vielmehr kümmert sich Alex um das leibliche Wohl, steht morgens auf, bereitet das Frühstück zu und überprüft auch die Vorräte. George malt und zieht sich in die Natur zurück. Hummel isst gerne, findet ihren runden Bauch sehr schön und hat ein großes Selbstbewusstsein. Julia liebt das Lesen, zieht sich daher auch zurück, ist aber ähnlich hilfsbereit wie die anderen Kinder. Die Geschlechter nähern sich an, binäre Positionen sind aufgelöst und werden akzeptiert. Alex als Koch wird ebenso gelobt wie Georges Zeichentalent. Die Namen der vier Kinder und auch ihre Charakterbeschreibungen können als eine Anlehnung an den Klassiker betrachtet werden, aber die Darstellung der Geschlechter wandelt sich. Die vier Kinder sind unterschiedlich, und es existiert kein Anführer der Gruppe, vielmehr diskutieren sie Entscheidungen gemeinsam. Während Peter bei der *Schwarzen Sieben* durchaus herrisch auftritt, sind die Unterhaltungen bei den *Karlsson-Kindern* ungeordnet; Hummel redet dazwischen und wird nur bedingt ermahnt. Schaut man sich zudem die Gruppenzusammenstellung an, so kommen zwei Mädchen und zwei Jungen zusammen. Eine wirkliche Untergruppenbildung existiert nicht, denn sie lösen die Fälle gemeinsam. Im ersten Band greift die Autorin die Thematik Flucht auf. Auf der Insel ereignen sich seltsame Vorfälle, die Karlssons finden einen einzelnen Schuh, Essen verschwindet aus der Vorratskammer, und man sieht Rauch. Sie machen sich auf die Suche, ermitteln und finden schließlich zwei Kinder, die von Schleppern auf der Insel abgesetzt wurden und nicht wissen, wie sie ihren bereits in Schweden lebenden Onkel finden sollen. Die *Karlsson-Kinder* entlarven keine Diebe, sondern helfen den beiden mit Fridas Unterstützung. Neben diesem größeren Fall existiert noch ein kleinerer, denn Tante Frida muss erleben, wie ihre Kunst gefälscht wird und die Fälschungen die Galerien des Landes überfluten. Eine Übergabe an die Ermittlungsbehörden und die Wiederherstellung von Ordnung in einem konservativen Sinne findet hier nicht statt: Frida hat Mitleid mit dem Fälscher und gibt die Arbeit als Künstlerin auf. In den Folgebänden werden Diebe und flüchtige Verbrecher enttarnt und im Muster klassischer Detektion erzählt. Auch die familiären Strukturen weisen moderne und für die Kinderliteratur charakteristische Züge auf: George lebt bei seiner alleinerziehenden Mutter, die als Schauspielerin arbeitet, Julias und Hummels Eltern sind Wissenschaftler*innen, reisen oft zu Kongressen, und Alex' Eltern sind Köche auf einem Schiff und viel unterwegs. Berufstätige Mütter sind somit keine Ausnahme. Tante Frida ist selbstständig, übt verschiedene Berufe aus und hat nichts Mütterliches an sich. Sie lässt den Kindern Freiheiten; im Band *Papas und Piraten* sind die Karlssons sogar alleine auf der Insel, da Frida mit einem gebrochenen Bein im Krankenhaus liegt. Die Kinder versorgen währenddessen das Pferd und stellen einen Dieb, der sich auf der Insel versteckt.

Ein gleichberechtigtes Miteinander der Geschlechter zeigt auch die mittlerweile fast dreißig Bände umfassende Serie um die Detektive Lasse und Maja, die in der kleinen schwedischen Stadt Valleby ermitteln und z.B. Geldfälscher und Kunsträuber überführen. Ihr Detektivbüro existiert bereits im ersten Band, in

dem in der Kleinstadt Falschgeld in Umlauf gerät und die Kinder schnell erfassen, dass die Scheine auf dem Farbkopierer der Schule hergestellt wurden. Sie sammeln Fakten, notieren Thesen, nehmen Fingerabdrücke, reflektieren Alibis und Motive und kommen so zu ihren Ergebnissen. Damit knüpft die Serie traditionell an Sherlock Holmes und Doktor Watson an, wobei Lasse und Maja aber nicht die entsprechenden Rollen übernehmen, sondern die Eigenschaften von Holmes und Watson in ihrer jeweiligen Person verbinden. Der familiäre Hintergrund wird nicht näher beschrieben, die Detektion sowie die analytische Auflösung stehen im Mittelpunkt der einzelnen Geschichten; der dezente Verzicht auf Eigenschaften, die traditionell „eher Jungen“ oder „eher Mädchen“ zugeschrieben werden, macht die Detektivserie auch im Zusammenhang der Leseförderung zu einer vielversprechenden gendersensiblen Lektüre.

Zu den „besten Kinderdetektiven von ganz Finnland“ – so der Klappentext zu der Serie –, den *Blaubeerdetektiven*, gehören der Ich-Erzähler Samu, seine beiden älteren Zwillingsschwwestern Alma und Selma, Olli und der Hund Rikku. Die Geschichten spielen ebenfalls in einer Kleinstadt, in der die Kinder ihre Freiheiten genießen und gemeinsam selbstständig ermitteln. Die Fälle sind dementsprechend einfach strukturiert und orientieren sich an der Lebenswirklichkeit der Kinder: Im ersten Band muss der Wald gerettet werden, im dritten Band werden Einbrüche aufgeklärt. Dabei arbeiten auch hier die Detektive analytisch, erstellen eine „Fallanalyse“ (Kivinen 2012, 27), bilden „Hypothesen“, um das genaue Vorgehen zu stützen, und notieren alles, was sie wissen. Zwar gibt es auch bei den Blaubeerdetektiven ein besonders kluges Mitglied – aber trotz aller Neckereien in der Gruppe herrscht ein demokratisches Miteinander, und die Kinder hören einander zu.

Ein knappes Fazit

Warum überhaupt lohnt ein Blick zurück auf Enid Blytons Kinder-Detektiv-Banden oder Erich Kästners *Emil und die Detektive*? Zum ersten, weil die Entscheidung renommierter Kinderbuchverlage, Bände der Reihen wiederaufzulegen, darin begründet sein muss, dass man sich für die 70 oder 75 Jahre alten Texte nicht nur neue Leser*innen wünscht, sondern sie auch findet. Zum zweiten, weil die Art und Weise, wie kindliche Banden zusammengesetzt sind, funktionieren, kommunizieren, welche Rollen den kindlichen Mitgliedern zuerkannt werden und wie diese an das biologische und soziale Geschlecht geknüpft sind, einen Hintergrund bildet, den es sich lohnt, als Kind seiner Zeit zu rekonstruieren – und vor dem sich die Abweichungen aktueller Kinderliteratur, besonders abenteuerlicher Kriminalliteratur für Kinder, umso stärker abzeichnen. Denn zum dritten werden Figuren- und Bandenkonzepte adaptiert, ironisiert und innoviert, und die Bezugsgrößen Enid Blyton und Erich Kästner scheinen dabei durch – das, was in Sachen Bande, Krimi und Geschlecht möglich ist, wird im Vergleich von Neuausgabe und Neuerscheinung umso transparenter. In den hier vorgestellten aktuellen Krimi-Serien liegt die analytisch-intellektuelle Brillanz nicht ausschließlich in männlicher und die Fürsorge nicht mehr in weiblicher Hand wie etwa bei Kästner

und seinem Entwurf von Pony Hütchen, sondern man deutet zumindest mit Blick auf binäre Geschlechterzuschreibungen Auflösungen für die Leser*innen an. Diese These lässt sich auch auf weitere Kriminalgeschichten ausdehnen, wobei nach wie vor heteronormative und weiße Figuren dominieren. Dennoch zeigt der kursorische Vergleich der Serien, wie sich der Blick auf *Gender* auch im Kriminalroman für Kinder gewandelt hat und ein demokratisches Miteinander existiert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Blyton, Enid: Fünf Freunde erforschen die Schatzinsel. München: cbj 2015. [EA: engl. 1942, dt. 1953]
- Blyton, Enid: Die schwarze Sieben legt los. München: Knesebeck 2018. [EA: engl. 1949, dt. 1958]
- Kivinen, Pertti: Die Blaubeerdetektive. Die Jagd auf den Meisterdetektiv. München: dtv 2012.
- Kivinen, Pertti: Die Blaubeerdetektive. Gefahr für den Inselwald. München: dtv 2019.
- Mazetti, Katarina: Die Karlsson-Kinder. Wombats und wilde Kerle. München: dtv 2018.
- Mazetti, Katarina: Die Karlsson-Kinder. Spukgestalten und Spione. 2. Auflage. München: dtv 2019.
- Wildmark, Martin: Detektivbüro LasseMaja. Das Schulgeheimnis. 4. Auflage. Berlin: Ueberreuter 2020.

Sekundärliteratur

- Brunken, Otto: Das Rätsel Blyton und die Lust an der Trivialität. Enid Blytons „Fünf Freunde“-Bücher. In: Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, 401-418.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. In: Kurwinkel, Tobias/Schmerheim, Philipp/Jakobi, Stefanie: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, 38-42.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012.
- Lange, Günter: Krimi – Analyse eines Genres. In: Beiträge Jugendliteratur und Medien, 2002, 7-20.
- Lange, Günter: Kriminalliteratur (Krimi). In: Lange, Günter/Petzold, Leander (Hrsg.): Textarten – didaktisch. Grundlagen für das Studium und den Literaturunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, 111-118.
- Lange, Günter: Krimis für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, 525-546.
- Lange, Günter: Krimis im Unterricht. In: Lange, Günter/Neumann, Karl/Ziesenis, Werner (Hrsg.): Taschenbuch des Deutschunterrichts. Band 2: Literaturdidaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2003, 787-804.
- Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens 2003.
- Löwe, Corina: Von jungen Pionieren und Gangstern. Der Kinder- und Jugendkriminalroman in der DDR. Stockholm: University Press 2011.
- Mikota, Jana/Schmidt, Nadine J.: Aktuelle Kriminalromane für ein junges Lesepublikum. Siegen: universi Verlag 2020. (Nachhaltigkeit – Lesen – Literatur. Lesekulturen mit Kinder- und Jugendliteratur in Grundschule und Sekundarstufe I fördern, Band 1).
- Schilcher, Anita: Was sind „Klassiker“ der internationalen Kinder- und Jugendliteratur? Aspekte des Klassikerbegriffs. In: Schilcher, Anita/Pecher, Claudia: „Klassiker“ der internationalen Jugendliteratur. Band 1: Kulturelle und epochenspezifische Diskurse aus Sicht der Fachdisziplinen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2012, 1-28.

Stenzel, Gudrun: Spannung pur zwischen zwei Buchdeckeln: Kinder- und Jugendkrimis der Jahrtausendwende. In: Beiträge Jugendliteratur und Medien, 2002, 21-38.

Stenzel, Gudrun: Kriminalgeschichten. In: Lange/Günter: Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2018, 333-348.

Dr. Jana Mikota ist Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Universität Siegen. Ihre aktuellen Schwerpunkte liegen in den Bereichen der historischen und zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur, literarisches Lernen, Puppengeschichten. Sie ist u.a. Herausgeberin der Zeitschrift de:do. Denkste Puppe (<https://denkste-puppe.info>), Leiterin der Forschungsstelle Schrift-Kultur. Zahlreiche Publikationen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, Mitglied im erweiterten Präsidium der deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur: mikota@germanistik.uni-siegen.de

Dr. Maria Reinhardt ist Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Universität Leipzig. Promoviert mit einer Arbeit zur deutsch-deutschen Literaturkritik, sind ihre aktuellen Schwerpunkte in Lehre und Forschung Lese- und Literaturdidaktik sowie Kriminalliteratur und serielles Erzählen für Kinder: maria.reinhardt@uni-leipzig.de

Confronting the Center: Exposing Systemic Racism and Whiteness through *The Hate U Give*

SANDRA TAUSEL

Tupac Shakur's tattoo THUG LIFE, an acronym forming the phrase 'The Hate U Give Little Infants Fucks Everybody,' serves as the title for Angie Thomas's debut Young Adult (YA) novel *The Hate U Give*. The rapper's refined interpretation of the term simultaneously outlines the central theme of the text: Exploring how systemic racism affects the upbringing and socialization of Black children and subsequently society as a whole. Starr Carter, the sixteen-year-old protagonist, narrates how her life unfolds after becoming the sole witness as her friend Khalil is shot by a white police officer. The narrative confronts forms of systemic racism, such as police brutality, one-sided media representations and microaggressions directed at Starr and her community. Through Starr's perspective *The Hate U Give* confronts racism and marginalization by offering what Rudine Sims Bishop (1990) has called "Mirrors, Windows and Sliding Glass Doors." These concepts enable reflection of familiar, but also unfamiliar viewpoints and an engagement with the representation of such fictional worlds. The highly empathic and topical novel depicts Starr within her Black community (Garden Heights) and in the almost exclusively white context of her private high school. Her navigation of these spaces as a young Black American woman relates to the concepts of "double consciousness" (DuBois) and "triple consciousness" (Welang), which Starr describes as "flipping the switch in [her] brain." Starr's triple-marginalization necessitates an elaborate form of linguistic and cultural code-switching depending on her respective environment and interlocutors. The trauma in the wake of Khalil's shooting foregrounds Starr's contention with race and racial stereotypes, turns her into an advocate for Black Lives Matter, and empathically offers mirroring and understanding to a YA and adult readership. The novel enables an analysis of the racialized structures and stereotypes that (young) Black people are confronted with, oftentimes resulting in marginalization, discrimination and violence, topics which lend an uncanny immediacy to Thomas's YA novel.

Keywords: systemic anti-Black (police) violence, whiteness and ethnocentrism, marginalized young adult perspectives

„The Hate U Give“: Die Aufdeckung von systematischem Rassismus und Weißsein in Konfrontation mit dem hegemonischen Zentrum

Tupac Shakurs Tattoo THUG LIFE, ein Akronym für die Phrase „The Hate U Give Little Infants Fucks Everybody“, dient als Titel für Angie Thomas' Debütroman für junge Erwachsene mit dem Titel *The Hate U Give*. Die raffinierte Interpretation des Begriffs durch den Rapper

umreißt gleichzeitig das zentrale Thema des Textes: Die Erforschung der Auswirkungen von systemischem Rassismus auf die Erziehung und Sozialisierung schwarzer Kinder und in der Folge auf die Gesellschaft als Ganzes. Starr Carter, die sechzehnjährige Protagonistin, erzählt, wie sich ihr Leben entwickelt, nachdem sie als einzige Zeugin mit ansehen hat müssen, wie ihr Freund Khalil von einem weißen Polizisten erschossen wird. Die Erzählung konfrontiert Formen des systemischen Rassismus wie Polizeibrutalität, einseitige Mediendarstellungen und gegen Starr und ihre Community (Garden Heights) gerichtete Mikroaggressionen. Durch Starrs Perspektive setzt sich *The Hate U Give* mit Rassismus und Marginalisierung auseinander, indem es das anbietet, was Rudine Sims Bishop (1990) „Mirrors, Windows and Sliding Glass Doors“ genannt hat. Diese Konzepte ermöglichen die Reflexion vertrauter, aber auch neuer Sichtweisen und eine Auseinandersetzung mit der Darstellung solcher fiktionaler Welten. Der einfühlsame und aktuelle Roman zeigt Starr in ihrer schwarzen Community und in dem fast ausschließlich weißen Kontext ihrer privaten High School. Wie die junge schwarze US-Amerikanerin diese Räume bereist, lässt sich mit den Konzepten der „double consciousness“ (DuBois) und der „triple consciousness“ (Welang) erklären, und Starr beschreibt den Prozess als das „Umlegen eines Schalters in [ihrem] Gehirn“. Starrs dreifache Marginalisierung erfordert eine ausgeklügelte Form des sprachlichen und kulturellen Code-Switching in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen Umgebung und ihren Gesprächspartner*innen. Das Trauma nach Khalils Ermordung rückt Starrs Auseinandersetzung mit Race und den dazugehörigen Stereotypen in den Vordergrund. Gleichzeitig wird sie zu einer Fürsprecherin für die *Black Lives Matter*-Bewegung, wodurch der Roman seiner jugendlichen und erwachsenen Leser*innenschaft auf empathische Weise Möglichkeiten für Reflexion und Verständnis anbietet. *The Hate U Give* eignet sich für eine Analyse der rassistischen Strukturen und Stereotypen, mit denen (junge) schwarze Menschen im US-amerikanischen Kontext konfrontiert sind und die oft zu Ausgrenzung, Diskriminierung und Gewalt führen. Gleichsam sind es diese Themen, die Thomas' Roman für junge Erwachsene eine unheimliche Unmittelbarkeit verleihen.

Schlagwörter: systemische, rassistierte (Polizei-)Gewalt, Weißheit und Ethnozentrismus, Blickwinkel marginalisierter junger Erwachsener

In *The Hate U Give*¹ (2017),² Angie Thomas aspires to “write stories that make adults uncomfortable” (Thomas 2019) and seemingly invokes Sherman Alexie’s credo that “The Best Kids Books Are Written in Blood” by depicting 16-year-old Starr Carter. The young Black woman lives in Garden Heights, a predominantly Black neighborhood affected by interracial and intraracial discrimination and violence. The narrative unfolds as Starr witnesses her friend Khalil’s fatal shooting by a white police officer during a traffic stop without an apparent violation. The young woman’s experience of racialized police violence is complicated by the

1 Referred to as *THUG* throughout.

2 This article recognizes that “definitions [belong] to the definers – not the defined” (Morrison 2005, 225) and are therefore problematic. The term “people of color” can be exclusionary and generalizing; it will only be used where necessary. ‘Black’ (used for African American or Black American characters in *THUG*) will be capitalized throughout to acknowledge the term’s cultural and social significance. ‘White’ and ‘whiteness’ will not be capitalized, pertaining to the terms’ capitalization among white supremacist groups, nevertheless this article wants to draw attention to ‘white’ as a race and a racialized category.

pressures of her gang-controlled neighborhood and her attendance of the almost exclusively white, private school Williamson Prep. The murder investigation, the biased media representations of police violence, and Khalil's criminalization trigger emotional responses in Starr, including anger and loss, that exacerbate her conflicted sense of belonging and identity. Racialized microaggressions, the devaluation of Starr's home community, and the socio-economic pressures in Garden Heights additionally complicate Starr's standing as a witness to anti-Black police brutality. With uncanny immediacy, Thomas's literary work reflects the perpetual violence against Black individuals and communities in the US, where in 2020, Black people represented 13% of the overall population but constituted a disproportionate 28% of the 1,127 killed by the police (Mapping Police Violence). As Treva B. Lindsey (2015) and Adam Levine (2020) have discussed, *THUG* contributes to counterbalancing the multiplicity of fictional narratives of (young) Black men within the #BlackLivesMatter movement.³ Thomas writes against the erasure of (young) Black women's experiences and emphasizes what Lindsey calls a "herstorical approach to Black violability"⁴ (2015, 234).

Thomas's readers engage with Starr's first-person narrative, whose trauma directs her to reflect upon and (re)negotiate her own experiences within the two conflicting spaces, Garden Heights and Williamson Prep. The fictional inner-city neighborhood and private high school serve as commonplaces that could locate *THUG* throughout the US. The novel, thereby, emphasizes the structural inequalities without neglecting the diversity of Black experiences. Following Rudine Sims Bishop's request for "mirrors, windows, and sliding glass doors" (2015; orig. 1990) for adolescent readers, Thomas makes one young Black woman's life visible. The author attempts to ensure that (young adult) readers see themselves reflected or gain access to experiences unlike their own. Starr's positionality in diverging spaces relates to Nahum Welang's concept of "triple consciousness," which attempts to capture "Black women's identities in contemporary American culture" (2018, 296). *THUG* shows how Starr is affected by questions of identity and racialized microaggressions. Biased evaluations of cultural signifiers, emotions, and the underrepresentation of women of color in mainstream femi-

3 The foregrounding of young Black men's deaths in contemporary US-American culture is mirrored in fiction for young adults. Disproportionate media coverage suggests that Black women are affected by racialized police violence to a lesser extent. The murder of George Floyd in May 2020 is a prominent example of how social justice protests (around the world) were incited by a video showing Floyd murdered by Derek Chauvin in Minneapolis, MN. Meanwhile, the murders of Black women, among them Breonna Taylor in March 2020, received considerably less attention. Campaigns, such as #SayHerName (initiated by the African American Policy Forum and the Center for Intersectionality and Social Policy Studies) ardently focus on raising awareness for racialized (police) and gendered violence against Black women, while advocating for legal action and justice (#SayHerName). Convictions in cases of racialized police violence in the United States have been and are still rare, therefore the conviction of Derek Chauvin in April 2021 is a notable exception, while I would cautiously argue that it would be overly optimistic to call this case a paradigm shift in a legal system historically complicit in perpetuating anti-Black violence.

4 Lindsey does not aim to negate "the particular historical and lived experiences of Black men and boys with anti-Black racial violence", but to include "Black women and girls and trans*, gender queer, gender nonconforming, and queer people as victims and survivors of anti-Black racial terror" (2015, 234).

nism are also minor subjects in Thomas's novel. Overall, *THUG* is part of a larger narrative of police brutality that has become firmly embedded in Young Adult Literature. However, the protagonists in Young Adult works centering around anti-Black (police) violence are predominately young men.⁵ Therefore, Thomas's *THUG* exists in the context of a few YA novels, for example, Kelka Magoon's *Light It Up* (2019) and Kim Johnson's *This Is My America* (2020), that feature young Black women's points of view – a marginalization that demands critical reflection. In the following, I will argue that through the eyes of a young Black woman protagonist, *THUG* evades Chimamanda Ngozi Adichie's "the danger of a single story"⁶ and employs Sandra Hughes-Hassell's counter-storytelling to raise awareness against the fallacies of ethnocentrism. I will further suggest the concept of quadruple consciousness to comprehend Starr's life as a Black, US American, and young adult woman. Starr's point of view enables Thomas to create visibility for lived experiences and marginalized emotions while providing the potential for reader identification and, at the same time, a space for critically discussing white privilege. Ultimately, all these elements invite readers to reflect on whiteness⁷ and question its perception as *the* hegemonically constructed center of US American society.

Living While Black

In 2019, Baratunde Thurston's TED Talk chronicled the various incidents of a white person calling the police on a Black person for occupying certain spaces or for engaging in a specific activity. These were public spaces, such as coffee shops and parks, while the list of activities included selling water, using the neighborhood pool, and campaigning. Thurston asserts that white people were, in fact, not objecting to these activities but to the presence of Black people in what they conceived of as white spaces. Such incidents have since gone viral under #Living-WhileBlack. Thurston states that Black people's "existence is being interpreted as a crime," that "white people can too easily call on deadly force to secure their comfort," and that "Black people carry the burden of other people's fears" while being forced to "self-police and quiet" themselves. Meanwhile, Taja-Nia Y.

5 Examples include Kekla Magoon's *How It Went Down* (2014), *All American Boys* by Jason Reynolds and Brendan Kelly (2015), Nic Stone's *Dear Martin* (2017), *Tyler Johnson Was Here* by Jay Coles (2018), and Jewell Parker Rhodes's *Ghost Boys* (2018).

6 This article applies Adichie's concept of "the danger of a single story" to show the potential of Starr's point of view in *THUG* as I argue that young adult, Black, US American women are often excluded from narratives of anti-Black (police) violence. At the same time, I view Adichie's contested comments about transgender women in recent years as problematic to her own concept, as the author's potential transphobic stance limits whose stories are represented – something that Adichie originally attempts to critique.

7 The author of this article acknowledges that there are caveats to a(n) (literary) analysis of whiteness as Ahmed (2007), Garner (2007), and Martínez (2019) among others have pointed out. This analysis concurs with Martínez' argument that "literature has become a powerful means to criticize the reproduction and maintenance of systems of inequality [...] based on whiteness as a norm" (473) and thus conceives of *THUG* accordingly.

Henderson and Jamila Jefferson Jones argue that “callers in #LivingWhileBlack incidents have consistently leveraged property concepts of entitlement and belonging to advocate for the physical ouster of Black people from shared spaces” (2020, 872). Starr and Khalil’s unwarranted traffic stop in *THUG* also reflects the innumerable contradictions of being Black in a proprietorial world oriented towards whiteness. Thus, Thurston, Henderson, Jones, and Thomas’s *THUG* demand awareness for racism as a system of advantage and possession. The novel powerfully illustrates the underlying (spatial) structures inherent in “systemic abuses of power” (Thurston 2019).

Starr lives in two conflicting spaces that make classist, racialized, and economic inequities apparent: Her family’s home is Garden Heights, where she played with her best friends, Natasha and Khalil, as a young child. However, it is also “the ghetto” (*THUG*, 139) unraveled by warring gangs and job scarcity that coerces primarily young Black men into dealing drugs to sustain their families. At the age of 10, Starr sees Natasha killed in a drive-by shooting, and at 16, she witnesses Khalil’s murder at the hands of a white police officer. Meanwhile, Williamson Prep. is a private “white-people school” (*THUG*, 10), with Starr among the only Black students. The school’s substantial funding provides an adequate education for Starr and her brothers, Seven and Sekani; however, in attending Williamson, they face their Garden Heights community’s accusations of “being all that” (*THUG*, 8) and ‘acting white’ resulting in marginalization and fewer friendships. At Williamson, Starr is hyperaware of her Blackness because pervasive whiteness forms the ‘invisible’ baseline of an ethnocentric worldview and determines her status at school. In addition, her peers’ incomprehension at her dating white Chris exposes various racial biases. Meanwhile, positive stereotyping makes Black Starr “cool by default” (*THUG*, 15), leading her to conclude: “It’s dope to be black until it’s hard to be black” (*THUG*, 15).

Starr’s efforts to present a slightly edited version of self, depending on the spaces she occupies, illustrates the challenges of a predominately white school environment and may serve as a mirror of US American society at large. Considering the intraracial and interracial biases at work in Starr’s life, I suggest reverting to W.E.B. Du Bois’ seminal concept of “double consciousness”⁸ referring to the “two-ness” (1903, 17) of being Black and US American. Toni Morrison additionally asserts that US societal formation is inextricably linked to “the presence of the racial other” (1992, 46). She argues that race is used to signify that “American means white” (1992, 47) and, therefore, Black people “struggle to make the term applicable to themselves with ethnicity and hyphen after hyphen” (1992, 47). Starr’s womanhood also requires a critical examination of Black women’s identities, for which Nahum Welang proposes a “triple consciousness theory” (2018, 296). The theory addresses the systematic marginalization of

8 Scholars have closely (re)examined the concept of double consciousness to determine its adaptability and limitations (i.a. Dennis and Dennis). Here, the idea of precluded reconcilability between being Black and being US American, serves to demonstrate one of the divides which the protagonist, Starr, perceives in her life.

Black women's lives and experiences. According to Welang, Americanness builds on "the hegemony of white patriarchy" (2018, 298), while Blackness is "a racial space that prioritizes the interests of Black men" (2018, 298), and womanhood is a "hierarchical gendered identity" (2018, 299) that centers white women. Welang's findings coincide with Kimberlé Crenshaw's 1989 judicial assessment that Black women face intersecting discrimination (e.g., race and gender).

While Welang proposes that Black US American women have to negotiate the three categories of marginalization above, I suggest that an analysis of *THUG*'s young protagonist necessitates the consideration of age or young adulthood as a fourth marginalizing force. The Black 16-year-old's word is, for example, measured and ultimately disregarded against that of the white police officer, Brian Cruise. Starr's race, gender, age, and class ultimately unfairly devalue her testimony in front of the grand jury. Thomas herself argues that while adults "do the talking" (Thomas 2018) on issues such as race, systemic and structural racism, as well as racialized violence, children and young adults are uniquely affected. The novel's title is telling, stemming from the rapper Tupac Shakur and his coinage 'THUG LIFE,' whereby 'thug' is synonymous with 'underdog' and a person who succeeds despite hardships (Reid 2018). Shakur's 'Thug Life' may thereby be seen as a model for young adults in crafting a life in a discriminatory, predominantly white society, which disparagingly equates 'thug' with 'criminal' and instrumentalizes it to prosecute young Black persons. The rapper explained that the acronym stands for 'The Hate U Give Little Infants Fucks Everybody' (Reid 2018). In Thomas's novel, Khalil explains that "what society gives us as youth, [...] bites them in the ass when we wild out" (*THUG*, 21), echoing Shakur's explanation "what you feed us as seeds, grows and blows up in your faces" (Reid 2018). Shakur's warning is a central theme throughout *THUG* and confronts readers with the consequences of an upbringing corrupted by the effects of systemic racism and hegemonic oppression.

Thomas's novel conscientiously places Starr, Khalil, and other Black young adults at the center of what, considering Shakur's 'THUG LIFE,' can be interpreted as a perpetual cycle of racialized violence. The text counterbalances the dominant adult discourse that often suppresses young voices based on considerations of age, maturity, capability, and a protective instinct to shield children and young adults from the harsher realities of life. However, such shielding requires a degree of privilege that often excludes Garden Heights children's parents and caretakers. *THUG* illustrates how evasion and silence will not protect young Starr but how knowledge and awareness form the only shield available to the Carter family. Starr's father, Maverick, protects his daughter by initiating her into what it means to be a Black person in the US at the age of 12:

The [...] talk was about what to do if a cop stopped me.
Momma [...] told Daddy I was too young for that. He argued that I wasn't too young to get arrested or shot.
'Starr-Starr, you do whatever they tell you to do,' he said. 'Keep your hands visible. Don't make any sudden moves. Only speak when they speak to you.' (*THUG*, 24)

Starr learns to not “fear the police, just to be smart around them” (*THUG*, 27). However, it is significant that the knowledge of conduct ultimately does not safeguard Starr from the traumatizing, violent, and racialized experiences in her young life. The fictional experience simultaneously exposes readers to the realities of racism and recognizes lived experiences in a discriminatory system, within which Khalil and Starr’s only ‘offense’ becomes driving while Black. While sociology conceives Blackness and whiteness as social constructs, Thomas carefully illustrates that these categories have real consequences for individuals and communities as they become living cultural signifiers inscribed with one-dimensional definitions, discriminatory stereotypes, and disparaging social standings. Cognizant of her marginalized status, Starr strictly separates her home and school life, proclaiming that “Williamson is one world and Garden Heights is another” (*THUG*, 39). The division censors Starr’s personality and aspects of Black life in Garden Heights. The young woman perceives this censoring process as a necessary aspect to establishing a relatively safe space for herself at Williamson:

I just have to be normal Starr at normal Williamson [...]. That means flipping the switch in my brain [...]. Williamson Starr doesn’t use slang – if a rapper would say it, she doesn’t say it, even if her white friends do. Slang makes them cool. Slang makes her ‘the hood.’ Williamson Starr holds her tongue [...] so nobody will think she’s the ‘angry black girl.’ Williamson Starr is approachable [,] [...] nonconfrontational [and] [...] doesn’t give anyone a reason to call her ghetto. I can’t stand myself for doing it, but I do it anyway. (*THUG*, 73-74)

Here ‘being normal’ (can) only mean(s) to defer to predominant scripts and registers of whiteness while also anticipating and refuting white ethnocentric stereotypes held against Black women, making the toll of linguistic and cultural code-switching apparent. Starr’s code-switching caters to the comfort of a white majority group by adjusting register, parlance, and behavior, with which she intends to minimize her role as a “space invader” (Puwar 2004), i.e., space historically not reserved for Black people. Morrison identifies language as a device employed to Other, yet certain Black idioms are appropriated as “hip, sophisticated, ultra-urbane” (1992, 52). The discrepancies of how Starr articulates and presents herself are on display during the police investigation after Khalil’s murder: “‘Hello.’ My voice is changing already. It always happens around “other” people, [...] I don’t talk like me or sound like me. I choose every word carefully and make sure I pronounce them well. I can never, ever let anyone think I’m ghetto” (*THUG*, 97). Starr is acutely aware of the stereotypes associated with Black racial identity and African American Vernacular English. She aims to preempt these negative associations in front of the police and eventually the grand jury by continually reminding herself to use “proper English” (*THUG*, 99) to counteract the white presumption of being a “hood rat” (*THUG*, 277).

By explicitly employing code-switching as a survival strategy, Thomas highlights how whiteness is perceived as “natural” default setting while the majority society penalizes “deviating” skin colors, languages, and behaviors. The Trayvon

Martin trial in 2013 helps illustrate how Rachel Jeantel, a young Black woman serving as a witness, became a real-life example of racial stereotyping. Her testimony was overshadowed by the media coverage of her weight, skin color, intelligence, and grammar usage (Cobb 2013). Similarly, Starr has to labor to prove her capability and intelligence at school and during the legal proceedings following Khalil's murder. She also has to combat reductive categorizations, such as 'the angry Black girl' or Sapphire stereotype, by self-policing her emotions. Following Audre Lorde, who states that her "response to racism is anger" (1984, 124) and that the "object of anger is change" (1984, 129), Starr gradually generates her anger into action and resistance. Nevertheless, Jeantel's public reception and Starr's fictional representation of it illustrate that Black women's credibility depends on perception, which, in turn, depends on how well they cater to the demands and modes of conduct forcefully imposed by white mainstream society. This kind of racial control functions to insulate white people from "racial stress" (Di Angelo 2018, 1), while it "set[s] standards [...] by which they are bound to succeed and others are bound to fail" (Dyer 2016, 12). In other words, subliminally functioning whiteness conditions 'living while Black' in US American society, but in *THUG* this simultaneously creates a space for resistance.

Confronting Whiteness

Starr's experiences, therefore, necessitate an examination of whiteness and white racial identity. Colonialism, slavery, and continued racial discrimination have contributed to establishing whiteness as the invisible norm in US American society. However, Richard Dyer wants whiteness understood as a distinct race and not the predominant "human condition" (2016, 10-12) in which people of color become Other. Beverly Daniel Tatum defines whiteness as a "system of advantage" (2020) that, according to Robin DiAngelo, constructs a "system of inequality" (2018, 76) and operates as a covert yet powerful force. These advantages – also called white privileges – create a sense of "white immunity" (Tatum 2020) and uphold a constructed system of power that positions whiteness and a white worldview as the 'default standard.' Sarah Ahmed concurs with Dyer and Ruth Frankenberg by describing "whiteness [as] invisible and unmarked, [and positioned] as the absent centre against which others appear only as deviants, or points of deviation [...]" (2007, 157). Consequently, diverging perspectives and ethnicities are subject to Othering. Steve Garner argues that whiteness is nevertheless "a kind of presence" (2007, 42) that establishes discriminatory power relations. Othering practices, which allow for the construction of whiteness as *the* hegemonic center of Western societies, also determine who is entitled to tell their stories and have them heard. María Teresa Garzón Martínez amends that whiteness relates to "other devices of domination, such as class, gender, heterosexuality," and that it "inhabits the symbolic world, language and culture [...] [and] the literary imagination" (2019, 477). Ahmed, alongside Frantz Fanon, Linda Martin Alcoff, David Macey, and Lewis R. Gordon, understands race as "'invented' by the sciences as *if*

it were a property of bodies, or of groups” and consequently, identifies “whiteness [as] an effect of racialization” (2007, 150, original emphasis). Thomas’s Starr becomes the mouthpiece of her individual story and challenges the preconceived entitlements to storytelling. Her story also makes whiteness and its effects visible, which, according to Ahmed, is complicated by racialized spatiality:

Whiteness is only invisible for those who inhabit it [...]. Spaces are oriented ‘around’ whiteness, insofar as whiteness is not seen. We do not face whiteness; it ‘trails behind’ bodies, as what is assumed to be given. The effect [...] makes non-white bodies feel uncomfortable, exposed, visible, different, when they take up this space. (2007, 157)

Contrary to Starr’s mostly white classmates, she sees whiteness and has to navigate the implication of institutionalized whiteness at Williamson Prep. This status of ‘living outside or around whiteness’ means that Starr has to consistently combat racialized emotional stress. Eventually, advocating for Khalil exposes Starr’s Garden Heights life to public scrutiny, affecting her identity and school friendships. The protests calling for justice coincide with one-sided media coverage – Khalil is called a ‘thug,’ ‘gangbanger,’ and drug dealer – which is an extension of racial profiling that casts people of color, often young Black men, from impoverished communities as unlawful. This criminalization is a tool to justify the intensified surveillance and profiling of such communities and their members in a policy effort to establish law and order. Starr attempts to hide her witness status and emotional distress from the Williamson community, but her closest friends, Hailey and Maya, and her boyfriend, Chris, begin to notice changes in Starr. In turn, she applies a more critical lens to her peers’ attitudes toward her, Khalil’s case, and perceptions of race.

Awareness of race and racism shapes Starr’s identity development from a very young age. However, Khalil’s death triggers the protagonist’s more profound understanding, fostered in scholarship by Critical Race Theory (CRT), of how racism and whiteness pervade laws and institutional structures, such as Williamson Prep. According to Charlotte E. Jacobs, educational institutions “act as socializing agents for youth in that they often communicate, replicate, and reproduce the norms of dominant society” (2016, 225). Starr begins to apply what bell hooks calls “a critical gaze [...] that is oppositional” (1992, 116) to her closest peer relationships at Williamson Prep. Her identities – her personal identity (PI) as well as her reference group identity (RGI) as discussed by William Cross (1991) and Beverly J. Vandiver (2002), develop due to her traumatic experience and her active resistance throughout the novel. Starr also recontextualizes the multiple disparities between her friends and herself, connecting them to intersecting forms of marginalization, such as race, class, and gender: “I suddenly remember how different I am from most of the kids here [...]. They went to Taipei, the Bahamas, Harry Potter World. I stayed in the hood and saw a cop kill my friend” (*THUG*, 79). Starr also begins to resist everyday microaggressions, often ‘veiled’ as humor.

Starr and Hailey’s friendship becomes particularly strained and illustrates how white mainstream feminist stances often neglect(ed) to consider incidents

of racialized violence and intersecting oppressions by assuming to represent all women. For example, Hailey decries her female classmates' "play like a girl" (*THUG*, 109) attitude. However, she disregards race and racism, as demonstrated by her unfollowing Starr's Tumblr due to graphic photos of Emmett Till and "all the 'black stuff'" (*THUG*, 247). Starr's reflection of Hailey's behavior mirrors how white mainstream feminisms, despite interventions by scholars like Kimberlé Crenshaw, bell hooks⁹, and Mikki Kendall, complicated and still complicate Black women's positions by not fully recognizing various intersecting forces of inequality. Hailey's whiteness 'allows' her to simply disregard questions of race and her racial biases truly become visible during the public debate over Khalil's murder. She makes a 'fried chicken' joke', guilt-trips Starr for calling her racist, argues that Blue Lives Matter and that the officer who shot Khalil "did everyone a favor. One less drug dealer [...]" (*THUG*, 337). Hailey's aversive racism, defined by Gaertner et al. as "the conflict between the denial of personal prejudice and the underlying unconscious negative feelings and beliefs" (2005, 378), is subtle, yet pervasive and no less destructive than more blatant forms of racism. Audre Lorde's observations help to further contextualize how Hailey's whiteness functions in her confrontations with Starr. Lorde writes that if white women specifically "ignore their built-in privilege of whiteness and define women in terms of their own experience alone, then women of color become 'other,' the outsider whose experience and tradition is too 'alien' to comprehend" (1984, 117). Starr eventually ends the friendship, and Hailey never confronts or apologizes for her racist comments and behavior.

Meanwhile, Starr's increased resistance to racist dynamics reaffirms her "minority alliance" (*THUG*, 248) friendship with Chinese American Maya. It begins a reevaluation of her own racial prejudices due to Maya recalling how Hailey joked about her family eating cat for Thanksgiving. Starr then reflects on the normalization of racism through microaggressions that people of color are confronted with, saying, "it becomes okay for them and normal for us" (*THUG*, 248). Biased media portrayals and the grand jury's decision not to indict Brian Cruise triggers Starr's eventual outspokenness and activism for *Just Us for Justice*—the fictional #BlackLivesMatter movement. It also illustrates the reorientation of her PI and RGO and her realization that silence will not protect her (Lorde, 2017). Therefore, I argue that Starr's activism for social change with *Just Us for Justice*, further discussed by Vincent Haddad (2018) and Adam Levin (2020), is exemplary of Lorde's proposal to utilize anger to increase the visibility of systemic racism and challenge whiteness as *the* supposed societal center.

Thomas's portrayal of Starr's initially secret relationship with her white boyfriend, Chris, is another example of how the novel dismantles the myth of white universalism. The adolescent interracial relationship reveals different opinions

9 In *Significant Contemporary American Feminists: A Biographical Sourcebook*, Lara E. Dieckmann explains that bell hooks (born Gloria Jean Watkins) is a pen name that the author chose in honor of her mother and great-grandmother and that the use of lower case is attributed to hooks' wish to centralize her work rather than her name (1999, 125-31).

and prejudices held by several characters, including Starr's father, Maverick. Her traumatic experience makes Starr realize that Chris "really, *really* [...] is white" (*THUG*, 107; original emphasis). Consequently, she questions the relationship with the young white man, who "has [...] hired help that looks like [her]" (*THUG*, 83). When Starr addresses Chris's whiteness openly, he struggles to understand but also begins to question his race and advantage. Eventually, Starr, Chris, Seven, and their friend DeVante discuss racial stereotypes and cultural aspects of Black communities. When Chris asks about Black names referring to them as "not normal" (*THUG*, 395), Seven confronts his ethnocentric worldview: "'What makes [...] our names less normal than yours? Who or what defines 'normal' to you? If my pops were here, he'd say you've fallen into the trap of the white standard.' [...] 'It's about perspective,' says Seven." (*THUG*, 396)

While Chris remains a product of his upbringing and socialization in an inherently racist society, he, unlike Hailey, is willing to confront his whiteness and learn about his Black friends' experiences. Thomas carefully illustrates that creating dialogue and white awareness is a slow, challenging, and fraught process that often problematically relies on Black people's individual and collective labor. Arlie Hochschild's terminology of "emotional work" (2012, 7) also applies to conversations about race because a Black person may have to adhere to white dominant affective expressions, such as avoiding displays of anger, to be heard by a white person. Adjusting affective expressions often includes a Black person's involuntary explanatory labor in matters of race and structural racism. Chris's lack of awareness concerning race and Starr, DeVante, and Seven's efforts provide evidence for such forms of labor. His character also demonstrates that the white supremacist system is upheld and benefits from the supposed inability to see whiteness, which precludes critical contemplations and the development of a white racial identity. Chris, nevertheless, joins Starr in protesting the grand jury decision in Garden Heights, realizing, for the first time, that his skin color can be salient and how Starr might feel at Williamson Prep and, by extension, in a majority white society.

Finally, Thomas's novel illustrates that living while Black means living outside and around whiteness in the predominantly white US American society. Young adult novels that attempt to make the underlying discriminatory structures of whiteness as *the* hegemonically constructed center visible are often severely criticized and banned to supposedly protect 'impressionable young minds.' For example, in 2018, *THUG* was listed among the most banned/challenged books for its "'anti-cop'[sentiments] and for profanity, drug use, and sexual references" (ALA 2013). However, the novel was not banned for depicted violence against Black bodies, which supports Sherman Alexie's argument for what I would term the hierarchy of protection.

When some [...] fret about the 'ever-more-appalling' YA books, they aren't trying to protect African-American teens forced to walk through metal detectors [...] into school. Or Mexican-American teens enduring the culturally schizophrenic life of being American citizens and the children of illegal immigrants. Or Native Ame-

rican teens growing up on Third World reservations. Or poor white kids trying to survive the meth-hazed trailer parks [...]. No, they are simply trying to protect their privileged notions of what literature is and should be. They are trying to protect privileged children. Or the seemingly privileged. (Alexie 2011)

Considering race and class, Alexie pinpoints who is entitled or not entitled to societal protection. In *THUG*, the protection of (young) Black characters depends on arbitrary demands of conduct prescribed by white norms. Starr's layers of protection wear thin throughout the novel as acts of violence inform how she lives her life as a young Black woman in Garden Heights and at Williamson Prep. However, Starr manages to use her emotional and physical vulnerability to "talk back" (hooks 1989, 5) to whiteness and tell Khalil's story.

The Power of Versatile Storytelling

Campaigns such as *We Need More Diverse Books* and scholars, among them Rudine Sims Bishop, Sandra Hughes-Hassel, and Chimamanda Ngozi Adichie, have critiqued the persistent overrepresentation of whiteness. They argue that the corresponding underrepresentation of people of color in books for children and young adults is detrimental because "we cannot overestimate the power of seeing (or not seeing) oneself in literature" (Hughes-Hassell 2013, 214). Hughes-Hassell argues that "counter-stories" – fictional representations of marginalized experiences and viewpoints – benefit members of marginalized groups (2013, 214-215). Enhancing visibility but also questioning "the validity of accepted premises or myths, especially ones held by the majority" (Delgado and Stefancic 1995, 144) challenges the perpetuation of a single perspective or world view. In her TED Talk, Adichie similarly warns against "The Danger of a Single Story," arguing that the racialized default position of a majority flattens experiences, perpetuates stereotypes, and ultimately creates a single but incomplete story. Thomas's novel provides an important opportunity for affirmation and reader identification but also for shifting (white) readers' perspectives, whose socializing "notion of being the norm informs how [they] look at the world" (Tatum 2020).

Thomas's approach to versatile storytelling is facilitated by a young adult's point of view and aided by music. In an interview, the author specifies that hip hop played a representational role in her adolescence (Thomas 2019). Hip Hop broadens *THUG's* storytelling as it becomes an important cultural signifier for Starr and her Garden Heights community. Tupac Shakur's 'THUG LIFE' gives the novel its title, serves as a form of foreshadowing, and becomes the text's central theme. Ultimately, counter-storytelling and Starr's first-person narration elicit a more immediate reading experience that validates less widely disseminated worldviews, challenges the viewpoints of majority groups, and addresses "the complexity of racial and ethnic identity formation" (Hughes-Hassell 2013, 215) in the face of prejudice, microaggressions, and outright racism. Evading "the danger of the single [racialized] story," *THUG* confronts what it means to be a wo-

man, a man, a young adult, a child, a police officer while being Black in the US. Thomas's novel uncovers the lesser addressed aspects of police brutality against and shootings of Black people by narrating the experiences of those alive after such incidents. Addressing media portrayals, activist efforts, and public protests as well as the trauma and emotions of Black women, Thomas foregrounds a frequently neglected narrative.

Starr Carter's point of view contextualizes the discourse on systemic racism and the supposed invisibility of whiteness within the framework of young adulthood and Black womanhood. The novel centralizes a young Black woman's experiences in a predominantly white society, represented by Williamson Prep. Angie Thomas's illustration of cultural and linguistic code-switching addresses our social and cognitive mobility. As Seven says, "normal" is too often defined by defaulting to whiteness and a white worldview (*THUG* 396), and shifting perspectives, therefore, raises awareness. The juxtaposition with life in the Black community of Garden Heights makes space, visibility, representation, and the lack thereof salient features in Starr's negotiation of her two worlds. Khalil's death becomes the catalyst for a young adult novel that, on the one hand, provides readers with possibilities for identification and an emotional outlet but at the same time confronts readers with unfamiliar lives and experiences. By doing so, *THUG* confronts the 'neutral' status of whiteness and creates awareness for ethnocentrism, oppression, and white advantage, while also illustrating how worldviews shift depending on whose perspective is foregrounded and whose voice is being heard.

Bibliography

Primary Literature

Thomas, Angie (2017): *The Hate U Give*. London: Walker Books.

Secondary Literature

Adichie, Chimamanda Ngozie. "The Danger of a Single Story." *Ted.Com*, Jul. 2009, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story. Accessed on Oct. 16, 2021.

Ahmed, Sara: A Phenomenology of Whiteness. In: *Feminist Theory* 8 (2007), no. 2, 149–68.

ALA. "Top 10 Most Challenged Books Lists." *American Library Association*, Mar. 2013, <http://www.ala.org/advocacy/bbooks/frequentlychallengedbooks/top10>. Accessed on Dec. 10, 2020.

Alexie, Sherman. "Why the Best Kids Books Are Written in Blood." *The Wall Street Journal*, Jun. 2011, <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-65604>. Accessed on Dec. 10, 2020.

Bishop, Rudine Sims. "Mirrors, Windows, and Sliding Glass Doors." *Reading Rockets.org*, Jan. 2015, <https://www.readingrockets.org/sites/default/files/Mirrors-Windows-and-Sliding-Glass-Doors.pdf>. Accessed on Dec. 8, 2020.

Cobb, Jelani: Rachel Jeantel on Trial. In: *The New Yorker*, Jun. 2013, <https://www.newyorker.com/news/news-desk/rachel-jeantel-on-trial>. Accessed on Dec. 22, 2020.

Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: *University of Chicago Legal Forum* 1989 (1989), no. 1, 139–67.

Cross, W. E., Jr. (1991): *Shades of Black: Diversity in African-American Identity*. Philadelphia: Temple University Press.

- Delgado, Richard and Stefancic, Jean (1995): *Critical Race Theory: The Cutting Edge*. 2nd ed. Philadelphia: Temple UP.
- Dennis, Rutledge M. and Dennis, Kimya N. (2017): Du Bois, W. E. B. In: Turner, Bryan S. (Hrsg.): *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social Theory*. Oxford: John Wiley & Sons, Ltd, 1-8.
- DiAngelo, Robin J. (2018): *White Fragility: Why It's so Hard for White People to Talk about Racism*. Boston: Beacon Press.
- Dieckmann, Lara E. bell hooks. In: Scanlon, Jennifer (Ed.) (1999): *Significant Contemporary American Feminists: A Biographical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 125-31.
- Du Bois, W. E. B. (1996): *The Souls of Black Folk*. New York: Penguin Books.
- Dyer, Richard: *The Matter of Whiteness*. In: Rothenberg, Paula S. / Munshi, Soniya (Eds.) (2016): *White Privilege: Essential Readings on the Other Side of Racism*. 5th ed. New York: Worth Publishers, 9-14.
- Gaertner, Samuel L., et al.: *Aversive Racism: Bias without Intention*. In: Nielsen, Laura Beth / Nelson, Robert L. (Eds.) (2005): *Handbook of Employment Discrimination Research*. New York: Springer, 377-93.
- Garner, Steve (2007): *Whiteness. An Introduction*. 1sted. New York: Routledge.
- Haddad, Vincent: *Nobody's Protest Novel: Novelistic Strategies of the Black Lives Matter Movement*. In: *The Comparatist* 42 (2018), 40–59.
- Henderson, Taja-Nia Y. and Jamila Jefferson-Jones: #LivingWhileBlack: Blackness as Nuisance. In: *American University Law Review* 69 (2020), no. 3, 863-914.
- Hochschild Russell, Arlie (2012). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- hooks, bell (1992): *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- hooks, bell (1989): *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press.
- Hughes-Hassell, Sandra: *Multicultural Young Adult Literature as a Form of Counter-Storytelling*. In: *The Library Quarterly* 83 (2013), no. 3, 212–28.
- Jacobs, Charlotte E.: *Developing the "Oppositional Gaze": Using Critical Media Pedagogy and Black Feminist Thought to Promote Black Girls' Identity Development*. In: *The Journal of Negro Education* 85 (2016), no. 3, 225-238.
- Levin, Adam: *Finding the 'Herstorical' Narrative in Angie Thomas's The Hate U Give*. In: *English Studies in Africa* 63 (2020), no. 1, 148–66.
- Lindsey, Treva B.: *Post-Ferguson: A 'Herstorical' Approach to Black Viability*. In: *Feminist Studies* 41 (2015), no. 1, 232–237.
- Lorde, Audre (1984): *Sister Outsider*. New York: The Crossing Press.
- Lorde, Audre (2017): *Your Silence Will Not Protect You. Essays and Poems*. London: Silver Press.
- "Mapping Police Violence." *Mapping Police Violence*, Jan. 2021, <https://mappingpoliceviolence.org>. Accessed on Feb 19, 2021.
- Martínez, María Teresa Garzón: *Whiteness*. In: Kaltmeier, Olaf / Raab, Josef / Foley, Michael Stewart / Nash, Alice / Rinke, Stefan / Rufer Mario (Eds.) (2019): *The Routledge Handbook to the History and Society of the Americas*. Abingdon: Routledge, 469-479.
- Morrison, Toni (1992): *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: HUP.
- Morrison, Toni (2005): *Beloved*. London: Vintage.
- Puwar, Nirmal (2004): *Space Invaders: Race, Gender and Bodies out of Place*. New York: Berg.
- Reid, Claire. "The Real Meaning Behind Tupac's 'Thug Life' Tattoo." *LAD Bible*, May 2018, <https://www.ladbible.com/entertainment/celebrity-the-real-meaning-behind-tupacs-thug-life-tattoo-20180530>. Dec. 10, 2020.
- Tatum, Beverly Daniel. "Why Are All the Black Kids Sitting Together in the Cafeteria?" *BeverlyDanielTatum.com*, Mar. 2020, <https://www.beverlydanielatum.com>. Oct. 16, 2021.
- Thomas, Angie. "Angie Thomas – Telling Uncomfortable Stories & "On the Come Up." *YouTube.com*, Mar. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=spLw8tRVnpE>. Accessed on Nov. 30, 2020.
- Thomas, Angie. "Angie Thomas: The Hate U Give". *ChicagoHumanities.org*, May 2018, <https://www.chicagohumanities.org/media/angie-thomas-hate-u-give/>. Accessed on Nov. 30, 2020.
- Thurston, Baratunde. "How to Deconstruct Racism One Headline at a Time." *Baratunde.com*, Apr. 2019, <https://www.baratunde.com/livingwhileblack>. Accessed on Nov. 30, 2020.

Vandiver, Beverly J., et al.: Validating the Cross Racial Identity Scale. In: *Journal of Counseling Psychology* 49 (2002), no. 1, 71–85.

Welang, Nahum: Triple Consciousness: The Reimagination of Black Female Identities in Contemporary American Culture. In: *Open Cultural Studies* 2 (2018), no. 1, 296–306.

#SayHerName. *The African American Policy Forum*, <https://www.aapf.org/sayhername>. Accessed on Oct. 17, 2021.

Sandra Tausel, BA, BA, MA, geb. 1990, BA English and American Studies, BA Germanistik und Joint Degree MA in English and American Studies, Karl-Franzens-Universität Graz; seit Sept. 2019 Dissertantin und Universitätsassistentin, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Schwerpunkte: Kinder- und Jugendliteratur, Feminismus- und Gender Studies. sandra.tausel@uibk.at

Das Fragment in der Kinder- und Jugendliteratur – Zeugnisse einer brüchigen Realität

STEPHANIE JENTGENS

Begriff und Geschichte des Fragments haben in der Kinder- und Jugendliteraturforschung bislang wenig Aufmerksamkeit erfahren, obwohl es einige Beispiele sowohl für fragmentarisch überlieferte Texte als auch für fingierte Fragmente in der Kinder- und Jugendliteratur gibt. Der Beitrag setzt sich mit Definitionen des Fragments auseinander und stellt Beispiele aus der Kinder- und Jugendliteratur kurz vor. Exemplarisch und ausführlicher werden *Verloren in Eis und Schnee* (2018) von Davide Morosinotto sowie *Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt* (2021) von Sara Michaela Orlovský aus einer anthropologisch-literaturwissenschaftlichen Sicht analysiert, wobei unterschiedliche Spielarten sowie die Funktionen des Fragmentarischen im Zentrum der Auseinandersetzung stehen. Einerseits gemahnt das Fragment an die Verletzlichkeit des menschlichen Seins und die Vergänglichkeit materieller Dinge, andererseits verweist es auf die Möglichkeit der Erneuerung und animiert wie bei einer Spurensuche zum Forschen nach der Ergänzung.

Schlagwörter: Fragment, Vergänglichkeit, Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur

The Fragment in Children's and Young Adult Literature – Testimonies of a Fragile Reality

The concept and history of the literary fragment have received little attention in children's and youth literature research, although there are some examples of both fragmentary texts and feigned fragments in children's and youth literature. The article deals with definitions of the fragment and briefly presents examples from children's and youth literature. Exemplarily and in more detail the two works *Verloren in Eis und Schnee* (2018) by Davide Morosinotto as well as *Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt* (2021) by Sara Michaela Orlovský are analyzed from an anthropological-literary perspective, focusing on different varieties as well as functions of the fragmentary. On the one hand, the fragment reminds us of the vulnerability of human existence and the transience of material things; on the other hand, it points to the possibility of renewal and, as in a search for traces, encourages us to look for its complement.

Keywords: Fragment, transience, history of children's and youth literature

Historie und Definition

Fragmente aus der Brieftasche eines Weltbürgers titulierte Friedrich Spach eine Publikation *Für Jünglinge*, die er 1791 veröffentlicht (vgl. Brüggemann/Ewers 1982, 1532). Darin enthalten sind Exzerpte aus Texten berühmter Männer wie Immanuel Kant, Christoph Martin Wieland, Christian Fürchtegott Gellert und Heinrich von Kleist. Die Veröffentlichung fällt in eine Zeit, da das „Fragment“ ausgesprochen in Mode und insbesondere die editorische Vorgehensweise, aus Werken nur Bruchstücke auszuwählen, um sie dem breiteren Publikum vorzustellen, durchaus üblich war. Man denke z. B. an Gotthold Ephraim Lessings *Fragmente eines Ungenannten* (1774-1778), in denen er Passagen aus einer Schrift des Hermann Samuel Reimarus publizierte (Fetscher 2001, 558).¹ Das Fragment wird hier verstanden als ein Auszug, also ein fragmentierendes Rezeptions- und Editionsverhalten. Es ist demnach ein Ausschnitt eines an sich größeren, existierenden Textes.

Etwas anders stellt sich das Verständnis des Fragments dar, blickt man weiter in der Geschichte zurück: Die lateinische Vokabel *fragmentum* wird von der humanistischen Philologie in der Renaissance erstmals auf unvollständig überlieferte Texte aus der Antike angewendet (Fetscher 2001, 555). Dies konnten zusammenhängende Bruchstücke sein, die in anderen Texten auftauchten, oder es waren Dokumente, die einem Zerfallsprozess ausgesetzt waren. Die Schriftzeichen dieser Zeugnisse einer vergangenen Zeit sind verblasst, zerkratzt oder von Flecken unkenntlich gemacht, der Schreibuntergrund zerrissen, durch die Witterung oder von Tieren zerfressen, von Feuer oder Wasser beschädigt. Gemeint waren mit dem Begriff *fragmentum* also Texte, die überlieferungsgeschichtlich nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form vorlagen. Sie sind Exponate, die uns „[...] die Unvollkommenheit und Vergänglichkeit aller schriftlichen Tradition und damit unserer gesamten Erinnerungskultur vor Augen“ führen (Burdorf 2020, 29). Dieses Begriffsverständnis rückt den hinter der Fragmentierung stehenden zerstörerischen Prozess oder Akt und die Verletzlichkeit des Gegenstandes stärker in den Fokus. Hinweise darauf, dass es Beispiele für überlieferungsgeschichtliche Fragmente auch in der frühen Kinder- und Jugendliteratur gibt, finden sich im *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur von 1570-1750* (Brüggemann 1991, 1615).

Von den überlieferungsgeschichtlichen Fragmenten sind die entstehungsgeschichtlichen abzugrenzen, also solche Texte, die bereits beim Entstehungsprozess – aufgrund des Todes oder einer Krankheit der Autor*innen oder des Scheiterns an der Konzeption des Werkes (vgl. Burdorf 2020, 12) – in einem fragmentarischen Zustand geblieben sind. Beispiele aus der Kinder- und Jugendlit-

1 Gotthold Ephraim Lessing veröffentlichte zwischen 1774 und 1778 mehrere Beiträge unter dem Titel *Fragmente eines Ungenannten* (vgl. Fetscher 2001, 558; Burdorf 2020, 108). Dies waren Auszüge aus der Schrift *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes* von Hermann Samuel Reimarus. Es gab mehr als 50 Reaktionen auf die in den Fragmenten geäußerten theologischen Behauptungen, und Lessing, über den in Folge des Fragmentenstreits ein Publikationsverbot für Schriften auf dem Gebiet der Religion verhängt wurde, setzte die Diskussion in seinem Drama *Nathan der Weise* fort.

teratur wären die Aufzeichnungen von Michael Ende für *Rodrigo Raubein und Knirps, sein Knappe* oder Siobhan Dowds unvollendetes Skript zu *Sieben Minuten nach Mitternacht*. Diese beiden kinder- und jugendliterarischen Fragmente wurden nach dem Tod der Autor*innen von anderen Schriftstellern aufgegriffen und zu Ende erzählt.²

Burdorf grenzt von den überlieferungsgeschichtlichen und den entstehungsgeschichtlichen Fragmenten noch eine dritte Form ab: „die Fragment-Simulate“ (Burdorf 2020, 124). Hiermit bezeichnet er Schriften, die nur den Eindruck des Unvollständigen zu erwecken versuchen. Beispiele, die er hierfür anführt, sind Gedichte von Friederike Mayröcker (Burdorf 2020, 126). Unter die „Fragment-Simulate“ könnte man auch diverse postmoderne Bilderbücher zählen. Hier wird häufig mit der Materialität von Büchern gespielt: Das Buch ist scheinbar angefrissen, der Text durcheinandergewirbelt und fragmentiert, wie z. B. in dem Bilderbuch *Die drei Schweine* von David Wiesner (2002).

„Fragment-Simulate sind immer sekundär, supplementär, darum aber nicht von minderer Qualität“, betont Burdorf (2020, 126), allerdings ist der Begriff des Simulats nicht frei von negativen Konnotationen. Daher soll hier bezogen auf epische Beispiele der Kinder- und Jugendliteratur von Fragment-Fiktionen gesprochen werden. Dabei ist die Fragmentierung Teil der Fiktion. Dies kann manchmal auch dazu dienen, Faktualität zu inszenieren, wie später noch an einem Beispiel zu zeigen sein wird.

Bei Burdorf findet man eine weitere offensive Abgrenzung in der Definition des Fragment-Begriffs. Während sich diverse Forschungsarbeiten mit dem Fragment der Frühromantik befassen (u. a. Weiss 2015, Strack/Eicheldinger 2011, Frank 1984, Mennemeier 1980, Gockel 1979), stellt Burdorf kurz und bündig fest: „Das ‚romantische Fragment‘ ist kein Fragment, sondern ein Aphorismus.“ (Burdorf 2020, 129) Als einen Beleg für diese These zitiert er Schlegels berühmte Forderung, das Fragment möge „[...] gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel“ (Schlegels 1798, zit. n. Burdorf 2020, 113). Gattungstypologisch betrachtet, könnte Schlegels Charakterisierung tatsächlich den Aphorismus zum Gegenstand haben. Dennoch lässt sich das Phänomen, dass sich in der Frühromantik ein eigener Fragment-Begriff entwickelt, nicht einfach ignorieren. Nach Weiss „[...] ist das Fragment bei den Frühromantikern immer auf ein nicht unmittelbar präsent, aber gedachtes Ganzes bezogen [...]“ (Weiss 2015, 15).

Eine andere Lesart des Fragments setzt sich in der Spät- und Nachromantik durch. Nun wird es Ausdruck von Zerrissenheit und einer Verlusterfahrung. Heinrich Heine spricht in der *Harzreise* von der „unerbittlichen Parze“, deren Schere die „hübsch gesponnenen Fäden“ zerschnitten habe (Heine 1824, 83). Ende des 19. Jahrhunderts, in der literarischen Epoche der Moderne, wird das Fragment

2 Michael Endes Fragment wurde von Wieland Freund fortgeführt und unter dem Titel *Rodrigo Raubein und Knirps, sein Knappe* 2019 bei Thienemann veröffentlicht. Patrick Ness führte eine Geschichte von Siobhan Dowd zu Ende, die unter dem Titel *A monster calls* (deutsch: *Sieben Minuten nach Mitternacht*) 2011 bei Walker Books erschien.

zum Stilprinzip erhoben. Es wird zum Ausdruck einer nur noch fragmentarisch wahrnehmbaren, von Schnelligkeit und ständigem Wandel geprägten Realität.

Wie bis hierher ausgeführt, hat der Fragment-Begriff verschiedene Deutungen in der Forschungsliteratur und im Laufe der Jahrhunderte erfahren. Angesprochen wurden hier folgende Bedeutungsschichten des Begriffs:

- das Fragment im Sinne eines Ausschnittes aus einem Werk,
- das überlieferungsgeschichtliche Fragment, das nicht mehr zur Gänze existiert, und
- das entstehungsgeschichtliche Fragment, das nie vollendet wurde,
- die Fragment-Fiktion, also ein erfundenes Fragment,
- das frühromantische Fragment als Verweis auf ein gedachtes Ganzes und
- das Fragmentarische als Ausdrucksmittel zur Darstellung von Zerrissenheit und moderner Weltwahrnehmung.



Abb. 1: Cover, © aus „Verloren in Eis und Schnee“, Text: Davide Morosinotto, Gestaltung: Stefano Moro, Thienemann Verlag.

Die letzten drei Annäherungsmöglichkeiten rücken nun am Beispiel von zwei Texten der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur in den Fokus.

Die Fragment-Fiktion

Davide Morosinotto: Verloren in Eis und Schnee. Die unglaubliche Geschichte der Geschwister Danilow (2018)

Schlägt man das Buch auf, begegnet den Lesenden schon auf der ersten Textseite ein Fragment. Man sieht die Abbildung eines an den Rändern vom Feuer angebrannten Blattes, auf dem in roter, kursiv gesetzter und vollständig erhaltener Druckschrift die Aufzeichnungen eines Ich-Erzählers zu lesen sind (s. Abb. 2). Obwohl kein Datum vermerkt ist, wird durch die Faux-Spuren des Feuers an dem Papier eine zeitliche Distanz signalisiert, es scheint ein altes Dokument zu sein, das einer zerstörerischen Gefahr ausgesetzt war. Hier wird durch den bildlichen Eindruck des

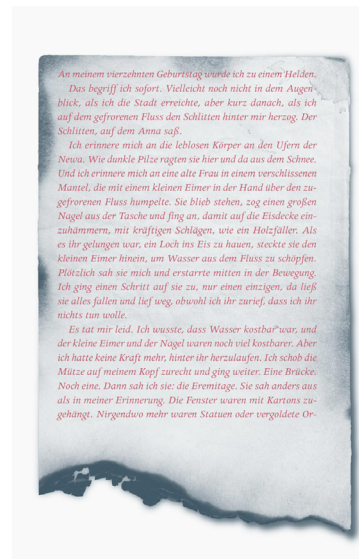


Abb. 2: © aus „Verloren in Eis und Schnee“, Text: Davide Morosinotto, Gestaltung: Stefano Moro, Thienemann Verlag, S. 5.

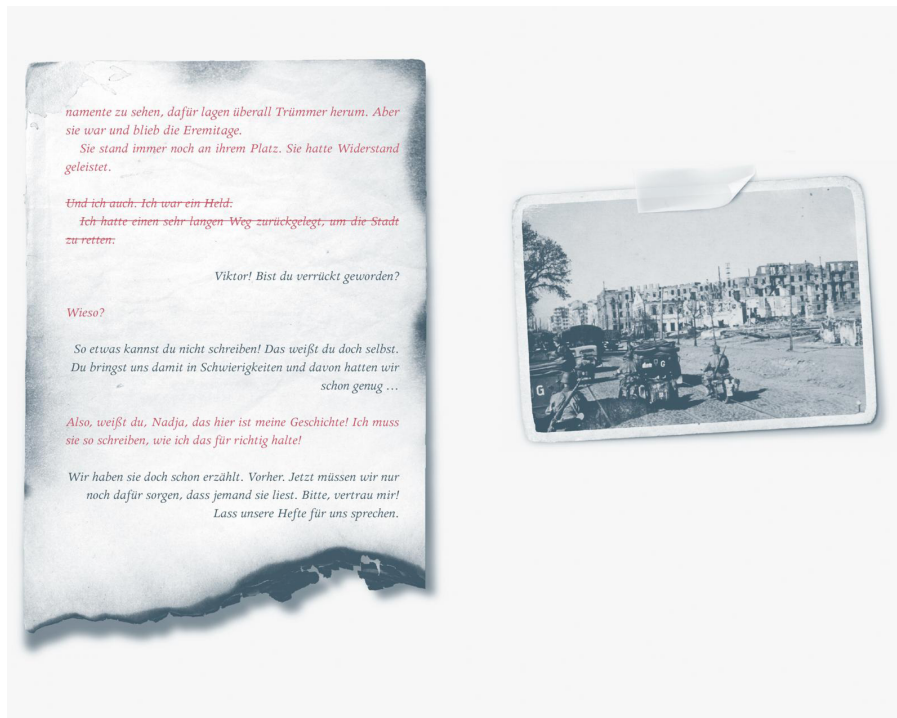


Abb. 3: © aus „Verloren in Eis und Schnee“, Text: Davide Morosinotto, Gestaltung: Stefano Moro, Thiememann Verlag, S. 7

beschädigten Materials Faktualität inszeniert und Authentizität fingiert. Zudem deutet das verbrannte Blatt ein Geheimnis an, das durch die weitere Lektüre vielleicht gelüftet werden kann. Auch der Text ist darauf angelegt, Erwartungen zu wecken. Gleich der erste Satz lautet: „An meinem vierzehnten Geburtstag wurde ich zu einem Helden.“ (*Verloren in Eis und Schnee*, 5)

Was für eine Heldengeschichte soll hier erzählt werden? Es ist die Geschichte der Zwillingsgeschwister Viktor und Nadja, die im Juni 1941, als die deutschen Truppen beginnen, Leningrad anzugreifen, voneinander getrennt werden. Viktor bricht aus der Kolchose, in die er gebracht wird, aus, um seine Schwester Nadja zu suchen. Beider Geschichten erschließen sich nach und nach aus ihren Aufzeichnungen, die bis zum November 1941 reichen. Der historische Kontext, in den die fiktiven Geschehnisse eingebettet sind, ist die Belagerung Leningrads.

Schon auf der ersten Seite erhalten die Lesenden erste Anhaltspunkte: Die Geschichte spielt im Winter, in einer Zeit und an einem Ort der Entbehrungen. Der Ich-Erzähler Viktor erinnert sich „[...] an die leblosen Körper am Ufer der Newa“ (ebd., 5). Der Junge geht mit einem Schlitten auf ein Gebäude, die „Eremitage“ (ebd., 6), zu, deren Fenster zerstört sind und die von Trümmern umgeben ist. Auch hier wird ein Bild fragmentierter Realität gezeigt. Dieses korrespondiert mit dem Foto, das auf Seite 7 ganz ohne umgebenden Text abgebildet ist (s. Abb.



Abb. 4: © aus „Verloren in Eis und Schnee“, Text: Davide Morosinotto, Gestaltung: Stefano Moro, Thiememann Verlag, S. 8f.

3). Man sieht darauf eine Stadtansicht mit zerstörten, fensterlosen Gebäuden. Dass es sich um eine im Zweiten Weltkrieg zerstörte Stadt handelt, kann man an den im Vordergrund erkennbaren militärischen Fahrzeugen ablesen.

Das Fragmentarische der dargestellten Realität zeigt auch der Text: Da sind erstens die durchgestrichenen Sätze (ebd., 6) zu nennen, die Sinnbild der un-abgeschlossenen Arbeit am Text sind. Zweitens bricht der Erzählfluss des Ich-Erzählers Viktor unvermittelt ab, als sich eine zweite Erzählstimme einschaltet, die von Nadja. Auf dem Papier wird nun ein Dialog ausgefochten, der dazu führt, dass Viktor sein Erzählvorhaben beendet und dieses den von Nadja erwähnten „Hefte[n]“ (ebd., 6) überlässt. Der Begriff „Heft“ ist wiederum konnotiert mit Notizen, also einer vorläufigen Art der Aufzeichnung. Drittens wird Nadjas Einwand gegen Viktors Erzählprojekt „Du bringst uns damit nur in Schwierigkeiten und davon hatten wir schon genug ...“ (ebd.) mit einer Ellipse abgebrochen. Es bleibt nur die Andeutung einer konflikthafter Hintergrundgeschichte.

Die nächste Doppelseite springt an einen neuen Erzählort: Man sieht den fotografisch dargestellten Ausschnitt eines Schreibtisches (s. Abb. 4). Offenbar befinden wir uns in einem Büro. Auf dem Schreibtisch sind u. a. eine Anstecknadel mit Hammer und Sichel, Ausweisdokumente in kyrillischer Schrift und ein gestempeltes Dokument vom Dezember 1946, überschrieben mit „Volkkommis-

sariat für innere Angelegenheiten“. Unter dieser Überschrift ist eine Warnung formuliert, dass diese Seiten als „gefährlich anzusehen“ seien und nur mit Genehmigung gelesen werden dürften (ebd., 9). Diese Information hat einerseits Bedeutung innerhalb des Narrativs, andererseits hat sie die Funktion als Leseanimation. Nichts lockt so sehr zum Lesen wie der verbotene Lesestoff.

Auf den folgenden Seiten wird nun eine dritte Erzählstimme eingeführt, die von Oberst Smirnow, der die Dokumente der Zwillinge Viktor und Nadja, geboren am 17.11.1927, liest und kommentiert. Diese Dokumente werden im Text als Bruchstücke charakterisiert:

Das vorliegende Dokument, das die Angeklagten [Viktor und Nadja] als ‚Hefte‘ bezeichnen, besteht aus einer Sammlung unterschiedlicher Materialien, darunter beschriebene lose Blätter, auf verschiedene Papierarten geschriebene Notizen, Postkarten und Fotografien. Ein Teil der losen Blätter war vermutlich ursprünglich Bestandteil von Spiralheften. (Ebd., 11)

An anderer Stelle bezeichnet Smirnow das Heft auch als „Papierbündel“ (ebd., 12). Das Dokument wird mit diesen Zuschreibungen als fragmentarisch und collagenhaft gekennzeichnet. Hinzu kommt, dass die Erzählstimmen unzuverlässig erscheinen, wenn Smirnow mutmaßt, dass die Reihenfolge der Papiere nachträglich von den „Angeklagten“ verändert wurde (ebd.). Die Lektüre der Dokumente durch Smirnow dringt in Randbemerkungen, Kommentaren und seinem Abschlussbericht in den Roman ein. Ziel seiner Lektüre ist, zu beurteilen, ob gegen Viktor und Nadja ein Prozess wegen des Verstoßes „gegen zahlreiche Gesetze“ (ebd., 427) geführt werden soll.

Wie schon E.T.A. Hoffmann in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1819, 311) entwirft auch Morosinotto die Fiktion eines wiederverwendeten Materials. So zeigt das auf Seite 13 abgebildete Foto vom Umschlag des Spiralheftes, welche Personen diese Hefte genutzt haben: Die erste, durchgestrichene Überschrift „Notizen Samml. Eremitage“ scheint von Nadjas und Viktors Mutter zu stammen, die in der Eremitage gearbeitet hat. Darunter sind als Autor*innen „Nadja“ und „Viktor“ in jeweils unterschiedlicher Schrift und Schriftfarbe angegeben. Ein weiterer Vermerk ist mit Smirnow unterzeichnet. Diese Hefte sind durch verschiedene Hände gegangen, sie waren mehreren Wandlungsprozessen unterworfen und sind nicht als ein abgeschlossenes Werk konzipiert. Allerdings ist die Geschichte, die sich trotz aller Brüche aus den ab Seite 15 folgenden abwechselnden Notizen der Geschwister Nadja und Viktor ergibt, durchaus eine in sich abgeschlossene Erzählung. Die Leerstellen sind an keiner Stelle so groß, dass dadurch die Sinnkonstruktion unmöglich gemacht würde. Demzufolge ist der Roman selbst kein Fragment im Sinne eines unvollständigen Werkes, aber das erfundene Dokument, das die Grundlage der Narration bildet, ist ein Fragment, oder besser: die Fiktion eines Fragments. Hieraus ergeben sich mehrere Deutungsmöglichkeiten:

1. Das fragmentarische Dokument steigert die scheinbare Authentizität und es symbolisiert den zeitlichen Abstand zur heutigen Lektüresituation. Die vom Feuer zerstörten Blattränder ebenso wie die Schwarz-Weiß-Fotos der zerstörten Stadt deuten auf etwas Vergangenes hin.
2. Das Fragmentarische der erfundenen Hefte entspricht der Fragmentierung der Welt im Krieg und der Welt der Zwillingsgeschwister, die voneinander getrennt werden. Die Hefte sind Zeugnis eines Gewaltaktes und der Verletzlichkeit kultureller Güter ebenso wie der menschlichen Existenz.
3. Gleichzeitig legitimiert die Fragmentierung des fiktiven, dokumentarischen Materials die Leerstellen im Text. Es ist vielleicht deren Begründung für die jungen Leser*innen. Die Aussage Nadjas, „Lass unsere Hefte für uns sprechen“ (ebd., 6), appelliert zugleich an die Lesenden, dass man die Geschichte auch ohne einen kontinuierlichen Erzählfluss verstehen kann. Dahinter steht mutmaßlich der Hinweis: Füllt die Lücken selbst! Ihr werdet unsere Geschichte schon verstehen! Das fragmentierte Material hätte demnach auch eine animierende Funktion, sich auf eine Spurensuche einzulassen.

An diesem Punkt könnte eine didaktische Perspektive auf Morosinottos Jugendbuch ansetzen. Die Spurensuche, die innerhalb der beiden Buchdeckel angelegt ist, könnte auch über diese hinausführen und an den Stellen, die besonders viele Fragen bei jugendlichen Leser*innen aufwerfen, zu eigenen Recherchen in dokumentarischen Materialien zur Belagerung Leningrads oder auch zu eigenen fiktionalen Entwürfen, z. B. Notizheften im Stil von Nadja und Viktor, führen. Morosinottos Buch weist mit seinen Fotos, den Karten und Zeitungsartikeln sowie der erfundenen, abenteuerlichen Handlung Gemeinsamkeiten mit dem filmischen Genre des Dokudramas auf. Diese Verknüpfung von faktualen und fiktionalen Elementen sowie von unterschiedlichen Medien könnte ebenfalls Anhaltspunkt für eigene filmische, fotografische bzw. transmediale Anreicherungen oder Verarbeitungen des Textes werden.

Fragmentierung als stilistisches Charakteristikum

Sarah Michaela Orlovský: *Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt* (2021)

Orlovský präsentiert in diesem Jugendbuch einen Monolog oder besser gesagt: den einseitigen Dialog eines Mädchens, das vor der geschlossenen Zimmertür seiner älteren Schwester Barbara steht. Nach und nach erschließt sich, dass Barbara magersüchtig ist.

Der Text bietet sich als Verserzählung ohne



Abb. 5: Cover: © „Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt“, Text: Sarah Michaela Orlovský, Umschlaggestaltung: Elisabeth Kihl, Verlagsanstalt Tyrolia.

Reim und in freien Rhythmen dar. Die Sätze sind staccatoartig untereinander gesetzt. Als wären es einzelne Gedichte, trägt fast jede Seite eine eigene farblich abgehobene Überschrift. Die Seiten sind von viel Weiß-Raum geprägt. Immer wieder enden Sätze mit einer Ellipse. Die Leerstellen im Text sind groß. Damit korrespondiert auch das offene Ende. Die Lesenden erfahren nur Ausschnitte einer Geschichte. Die Figuren werden nicht mit einer Beschreibung eingeführt. Es sind einzelne erinnerte Szenen, die wie Bruchstücke scheinbar unverbunden im Text-Raum stehen. Sie erzählen von der Geschwisterbeziehung, von frohen Erinnerungen wie dem gemeinsamen Klettern, dem Springen in gefrorene Pfützen, einem Rennen mit einem Einkaufswagen; und von Erinnerungen, die mit der Magersucht von Barbara verbunden sind: dem ersten Umkippen, einem Streit zwischen Barbara und ihrem Vater, dem Kennenlernen von Barbara und Anne, einem magersüchtigen Mädchen, und den fatalen Auswirkungen dieser Freundschaft, dem Fünf-Gänge-Menü, das Barbara der Familie zubereitet, bei dem sie selbst aber nichts isst. Dazwischen sind Passagen eingefügt, in denen die Ich-Erzählerin ihre Schwester davon zu überzeugen versucht, dass es sich zu leben lohnt, und diese bittet, sie nicht allein zu lassen. Über allem schwebt die Angst der Erzählerin, dass ihre Schwester – wie deren Freundin Anne – sterben könnte.

Das ist der Sinn, der sich aus den einzelnen Analepsen und Bruchstücken erschließen lässt. Kaleidoskopartig setzt sich dieser zusammen. Fragmentierung dringt in die Zergliederung des Textes, in die Darbietung der Erinnerungsfetzen und in die Motivid. Dies spiegelt sich schon in der illustrativen Gestaltung des Buches wider: Auf dem Cover sieht man eine weibliche Gestalt, die auf dem Dach eines Hauses sitzt und in den nächtlichen Himmel schaut. Groß bildet sich ein Mond oder Planet über ihr ab, auf dem der Titel *Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt* steht. Die Kugel zeigt sich in perfekter Rundung, durch unregelmäßige Schatten erfährt ihre Oberfläche eine Struktur. Der Titel spielt auf eine Episode an, welche die Erzählerin erwähnt: Als sie und ihre Schwester klein waren, musste die Mutter immer eine Banane bei sich tragen. Denn die beiden Schwestern wurden, wenn sie Hunger hatten, missgelaunt. Sie waren „[...] beide Hungergrat-Kinder“ (*Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt*, 36). Wenn sie sich dann die Banane teilten, war die Welt wieder in Ordnung. Das Titelbild zeigt eine perfekt gerundete Welt. Im Innenraum des Buchs greifen die Illustrationen immer wieder das Rund vom Cover auf, aber stets nur als Fragment, immer nur einzelne Ausschnitte. Die Welt der homodiegetischen Erzählerin ist nicht mehr in Ordnung.

Im Text ist sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene eine Fragmentierung nachzuvollziehen. Das Gespräch, das die Erzählerin führt, bleibt ein Fragment, da ihr Gegenüber nie antwortet. Ihre Fragen bleiben unbeantwortet stehen, auch dann, wenn es nicht rhetorische Fragen sind und sie sich direkt an ein Gegenüber wendet. Schon am Anfang steht die Frage: „Barbara? Hörst du mich?“ (Ebd., 5) Immer wieder zwischendurch tauchen ebenfalls einzelne unbeantwortete Fragen der Sprecherin auf (ebd., 27, 31, 41, 46). Gegen Ende, ab Seite 53, häufen sich die an Barbara adressierten Fragen: „Hast du einen Rat für mich? Barbara? Weißt du einen Rat?“ (Ebd., 53) Angesichts der bevorstehenden Beerdigung von Anne fragt die Erzählerin Barbara:

Möchtest du immer noch so sein wie Anne?
Willst du das wirklich?
Ganz tief in dir drin?
Selbst jetzt, wo du das Ende kennst? (Ebd., 57)

Die Fragen bleiben für die Erzählerin und für die Leser*innen unbeantwortet, das Schicksal von Barbara, ihrer jüngeren Schwester und das der Eltern ist offen, nicht auserzählt. Der Dialog und die Geschichte bleiben fragmentarisch.

Gleichzeitig legen die von der Ich-Erzählerin angerissenen Szenen und Erinnerungen Zeugnis einer Fragmentierung ab: der Fragmentierung von Barbaras Körper, der Fragmentierung ihrer Person, der Fragmentierung der Familie und der Fragmentierung durch den Tod. Barbaras Körper wird im Text durch das Bild der „Oberschenkel-Lücke“ (Ebd., 11) beschrieben. Es ist der erste Hinweis auf die Magersucht der Schwester. Die Erzählerin wünscht ihrer Schwester, „[...]“, dass deine Oberschenkel-Lücke wieder zuwächst.“ (Ebd.) Die Fragmentierung der Person ihrer Schwester führt die Erzählerin insbesondere auf die Auswirkungen der Freundschaft zwischen Anne und Barbara zurück: „Bevor du Anne getroffen hast, warst du ganz. Und dann warst du nur noch die Hälfte von etwas.“ (Ebd., 28) Barbara ist nur noch ein „Puzzleteil“ (Ebd., 30), das immer kleiner wird und schließlich zu verschwinden droht. Aber auch die Erzählerin selbst erlebt Gefühle der Fragmentierung, wenn sich z. B. die Aufmerksamkeit der Mutter nur noch auf die ältere Schwester richtet:

Ich fühle mich unsichtbar.
Jedes Mal, wenn Mama an meiner Tür vorbeischiebt.
Bei deiner Tür stehen bleibt. [...]
Zu mir ist sie nie gekommen.
Das Gefühl schneidet sich in mich rein. (Ebd., 24)

Gerade diese letzte Aussage zeigt den gewaltsamen Eingriff der Fragmentierung, die zerstörerische Kraft, die hier mit dem Schnitt eines Messers konnotiert wird. Ähnlich empfindet die Erzählerin beim Streit zwischen Barbara und ihrem Vater: „Ich war irgendwie gefangen zwischen dir und Papa. Es hat mich fast zerrissen.“ (Ebd., 21) Die ganze Familie verliert nicht nur die Normalität des gemeinsamen Lebens (Ebd., 19), durch die Magersucht von Barbara entsteht eine Lücke in der Familie: „Du warst schon lange weg. Auch wenn du da warst.“ (Ebd., 18) Im Raum steht die große Angst der Erzählerin, dass auch Barbara sterben könnte und damit der Verlust unwiderruflich würde: „Ich habe Angst. Bitte. Verschwinde nicht.“ (Ebd., 30) Die Erzählerin kämpft um den Lebenswillen ihrer Schwester, versucht ihn mit positiven Erinnerungen, Listen von Gründen, warum es sich zu leben lohnt (Ebd., 27), und Zukunftsfantasien (Ebd., 49f.) zu wecken. Sie arbeitet an der Heilung ihrer Welt, will sie wieder in Ordnung bringen. Aber im Moment des Geschehens ist ihr dies noch nicht gelungen, ist ihre Welt in Stücke zerrissen, weist Lücken auf, ist fragmentiert.

Die Verserzählung von Orlovský ist kein Fragment, aber Fragmentierung taucht nicht nur als wiederkehrendes Motiv und in den Metaphern („Oberschen-

kel-Lücke“, „Puzzleteil“) des Textes auf. Es wird zum stilistischen Charakteristikum des Textes.

Resümee

Die hier vorgestellten Beispiele aus der realistischen Jugendliteratur gehören vollkommen unterschiedlichen Genres an: Morosinotto hat, nach eigener Aussage, einen „nahezu historische[n] Roman“³ geschrieben, der die Belagerung Leningrads künstlerisch verarbeitet. Orlovskýs Verserzählung, eine psychologische Studie zum Thema Magersucht, ist dagegen in der Gegenwart angesiedelt. Bei Morosinotto wird multiperspektivisch erzählt, wobei verbalsprachlich zwei Jugendliche und eine erwachsene Stimme auf zwei verschiedenen Handlungsebenen berichten. Bei Orlovský monologisiert eine jugendliche Erzählstimme. Die erzählte Zeit ist hier – sieht man von den Rückblenden ab – nahezu identisch mit der Erzählzeit, sie ist nicht genau zu beziffern, umfasst aber nicht mehr als eine oder wenige Stunden. Morosinotto führt die Lesenden in die Vergangenheit, die erzählte Zeit der Geschichte von Viktor und Nadja umfasst ein halbes Jahr, bezieht man die zweite Handlungsebene mit Oberst Smirnow mit ein, so sind es fünfeinhalb Jahre. Die Beispiele können beide der problemorientierten Jugendliteratur zugeordnet werden, könnten aber kaum unterschiedlicher sein, sie beschäftigen sich mit verschiedenen Zeiten und Gesellschaften, und doch sind sie gleichermaßen durchzogen von einem gemeinsamen Phänomen: dem des Fragmentarischen.

Morosinotto und Orlovský nutzen das Fragmentarische in dreifacher Funktion: Es deutet auf das verlorene, zerstörte Vergangene, zeigt die Zerrissenheit der geschilderten Gegenwart und richtet sich zugleich in die Zukunft, in der eine Heilung möglich scheint. Bei Morosinotto führt die Lektüre des Oberst Smirnow dazu, dass Viktor und Nadja „[...] von sämtlichen Anklagepunkten freigesprochen“ (*Verloren in Eis und Schnee*, 430) werden. Die Heldengeschichte Viktors kommt für die Lesenden zu einem guten Ende.⁴ Das Fragment bleibt zwar Fragment, aber aus seiner Lektüre kann eine hoffnungsvolle Perspektive entstehen.

Bei Orlovský ist der letzte Abschnitt des Buchs mit „Beginn“ überschrieben. Der Text endet mit der Bitte der Erzählerin „Bitte lass mich nicht allein.“ (*Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt*, 58). Die Lesenden erfahren nicht, ob die Schwester ihr Zimmer verlässt, aber es ist – so legt die Überschrift nahe – auch ein „Beginn“, der Anfang von etwas Neuem.

Vermutlich ist es ein Spezifikum der Kinder- und Jugendliteratur, dass dem Fragmentarischen in ihr auch etwas von der romantischen Deutung des Fragments anhaftet. Es ist nicht nur Sinnbild der Zerrissenheit einer unvollkommenen Welt und der Trauer über Verlust und Zerstörung, sondern richtet den Blick in die Zukunft einer möglichen Heilung.

3 So Morosinotto in seinem Nachwort (Morosinotto 2017, 432).

4 Morosinotto lässt eine Figur namens Viktor im dritten Band seiner Fluss-Trilogie wieder auftreten und stellt diesen als gescheiterten Helden dar.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Heine, Heinrich (1824): Die Harzreise. In: Ders.: Reisebilder. Vollständige Ausgabe, Bremen: Carl Schünemann Verlag.
- Hoffmann, E.T.A (1819): Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. In: E.T.A. Hoffmann: Das Klassische Werk. Wien: Omnibus Verlag 1978, 310-619.
- Morosinotto, Davide (2018): Verloren in Eis und Schnee. Die unglaubliche Geschichte der Geschwister Danilow. Aus dem Italienischen von Cornelia Panzacchi, Stuttgart: Thienemann (EA Milano/Italien 2017).
- Orlovský, Sarah Michaela (2021): Eine halbe Banane und die Ordnung der Welt. Innsbruck: Tyrolia.

Sekundärliteratur

- Barck et al. (2001): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2, Metzler, 551-588.
- Brüggemann, Theodor (1982): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750-1800. In Zusammenarbeit mit Hans-Heino Ewers, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Brüggemann, Theodor(1991): Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570-1750. In Zusammenarbeit mit Otto Brunken, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Burdorf, Dieter (2020): Zerbrechlichkeit. Über Fragmente in der Literatur. Göttingen: Wallstein Verlag (Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik 12).
- Fetscher, Justus (2001): Fragment. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. von Karlheinz Barck et al.: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2: Dekadent–Grotesk. Stuttgart/Weimar: Metzler, 551-588.
- Frank, Manfred (1984): Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gockel, Heinz (1979): Friedrich Schlegels Theorie des Fragments. In: Ribbat, Ernst (Hg.): Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Königstein/Ts.: Athenäum, 23-37.
- Mennemeier, Frank Norbert (1980): Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel. Versuch der Konstruktion einer nicht geschriebenen Theorie. In: Peter, Klaus (Hg.): Romantikforschung seit 1945. Königstein/Ts.: Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 229-250.
- Strack, Friedrich/Eicheldinger, Martina (Hg.) (2011): Fragmente der Frühromantik. 2 Bde., Berlin: de Gruyter.
- Weiss, Johannes (2015): Das frühromantische Fragment. Eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink (Laboratorium Aufklärung 27).

Stephanie Jentgens, Studium der Germanistik, Psychologie und Politikwissenschaft, 1990-1994 Mitarbeit am „Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur 1800 bis 1850“, 1994 Promotion über die Cassandra-Figur, 1995-2018 Leiterin des Fachbereichs Literatur an der Akademie für Kulturelle Bildung (Remscheid), 2002-2006 Jurorin für den Deutschen Jugendliteraturpreis, 2013-2015 Vorsitzende des Arbeitskreises für Jugendliteratur e.V., seit 2018 Mitarbeiterin an der Universität Halle-Wittenberg, Jurorin für die Besten 7 Bücher für junge Leser und für Lyrik, Beirätin der Fachzeitschrift gruppe & spiel, Herausgeberin und Autorin

Universität Halle-Wittenberg, Philosophische Fakultät III, Institut für Schulpädagogik und Grundschuldidaktik.

stephanie.jentgens@paedagogik.uni-halle.de

ORCID: 0000-0001-8778-5442

„Für mich ist immer der Humor am wichtigsten.“ Elfie Donnelly im Interview (2020)

DARLENE BUXINSKI UND CORNELIUS HERZ

Im vorliegenden Interview gibt Elfie Donnelly zu ihrem 70. Geburtstag im Jahr 2020 einen Rückblick auf die Entwicklung ihres Werkes. Sie geht dabei insbesondere auf verschiedene Stationen ihres Schaffens ein und kann von unterschiedlichen Impulsen und Kontexten berichten, die einzelne ihrer Figuren in den je eigenen Charakteristika entstehen ließen oder Produktions- und Erfolgsbedingungen beeinflussten.

Schlagwörter: Benjamin Blümchen, Bibi Blocksberg, Hörspiel, Erfolgsbedingungen am literarischen Markt

“For me, humour is always most important”: An interview with Elfie Donnelly

In the interview at hand, Elfie Donnelly provides insight into her oeuvre on the occasion of her 70th birthday in 2020. She elaborates on different stages of her creative work and provides information on different stimuli as well as contexts that have shaped her characters and their features or have influenced the conditions of production and success.

Keywords: Benjamin Blümchen, Bibi Blocksberg, radio drama, publishing conditions

Seit mehr als 40 Jahren ist Elfie Donnelly aus der Kinder- und Jugendliteratur sowie deren Medien nicht mehr wegzudenken. Den Beginn ihres Schaffens markiert dabei eine der zentralen Umbruchphasen der kinder- und jugendliterarischen Produktion des 20. Jahrhunderts. Nicht zuletzt hat Carsten Gansel paradigmatisch ausgeführt, wie – systemtheoretisch argumentierend – insbesondere ab den 1970ern moderne Formen von KJL angesetzt werden können (Gansel 2010). Verschiedene intra- sowie extraliterarische Einflüsse machen sich zu dieser Zeit geltend. Zu denken ist etwa an die bekannte Konstruktion von Kindern und Jugendlichen als zumindest potenziell für Erwachsene gleichrangigen Personen im Rahmen genereller dominanzkritischer bzw. emanzipatorischer Bewegungen. Aus dieser Dynamik erwachsen ebenfalls verschiedene Varianten antiautoritärer Erziehung, die sich noch im Verhalten Bibi Blocksbergs gegenüber traditionellen Autoritäten bemerkbar machen (und intersektional zugleich im Rahmen damaliger feministischer Ansätze zu sehen sind). Allerdings sind die Veränderungen

aus KJL-spezifischer Sicht nicht allein durch sozio-politische bzw. sozio-kulturelle Faktoren zu erklären, sondern ebenfalls durch veränderte, interne Referenzen in den betreffenden KJL-Symbol- und Handlungssystemen. Selbst die Bezüge zu „realen“ sozialen Missständen der politisierten Jahre vor und nach 1968 sind schließlich ebenso als ästhetische Technik zu verstehen; zumal andererseits auch und gerade literarische Phantastik, wie etwa klassisch bei Michael Ende, der Gesellschaftskritik dienen konnte. Entsprechend wurde in der KJL Anschluss gesucht an Verfahren der künstlerischen bzw. literarischen Moderne (Schäfer 2015, 39-45)¹ – aus der Sicht erzählender Langformen etwa in Absetzung zu vormaligen Positionierungen wie zum „guten Jugendbuch“, das tendenziell als literarisch wertvoll, aber kindgemäß verstanden worden war (Müller 2009, 43-54). Kindern und Jugendlichen konnte und sollte nunmehr auch in Abgrenzung dazu etwas zugemutet werden, und zwar sowohl hinsichtlich der literarästhetischen Form wie auch auf inhaltlicher Ebene, was sich im kinder- und jugendliterarischen Höhenkamm etwa bei Christine Nöstlinger und Peter Härtling offenbarte und bis heute in unterschiedlichen Ausformungen u. a. als „Problemorientierung“ der KJL diskutiert wird (Weinmann 2014, 3-14; Weinmann 2015, 13-25). Auch Donnellys literarischer Erstling (*Servus Opa, sagte ich leise*, 1976) steht zunächst noch in dieser Tradition. Darauf sollte sie allerdings gemeinsam mit den beteiligten Produktionsteams durch die prominenten Hörspielreihen ab dem Ende der 1970er an Tendenzen des bereits erwähnten phantastischen Erzählens, an der Medieninnovation der Hörkassette, aber auch an einem populärkulturellen Wachstumsmarkt partizipieren (vgl. dazu die folgenden Ausführungen im Interview). Für diese Hörspiele ist der für das vorliegende Interview titelgebende Humor signifikant, der zwischen der schon benannten Herausforderung von Autoritäten, aber auch dem ironischen Kommentar zur ggf. eher ernsten literarästhetischen Sozialkritik der damaligen Entstehungszeit hin- und herpendelt. Im vorliegenden Interview wird nun ein fokussierter Blick zurück gewagt, der gemeinsam mit der Autorin nach ihrem 70. Geburtstag zugleich eine individuelle Retrospektive skizziert.²

Herz: Tilmann Spreckelsen schrieb zu Ihrem 70. Geburtstag am 14.01.2020 in der FAZ: „Wer 1977 in Westdeutschland einen sprechenden Elefanten erfunden und vorgeschlagen hat, Kinder damit zu beglücken, der konnte kein Feigling sein. Es war die große Zeit der realistischen Kinder- und Jugendliteratur.“ Vielleicht könnte man auch sagen, die Person, die eine solche Figur erfunden hat, hatte schlicht Humor. Welcher der beiden Aussagen würden Sie am ehesten zustimmen?

Donnelly: Humor gab es auf jeden Fall, aber auch eine gelinde Verzweiflung über die politische Lage. Ich wollte das nicht mehr ernst nehmen, was in dieser Zeit passiert ist. Deswegen spielte der Humor eine große Rolle und ich

1 Über das genuin Literarische hinaus beispielsweise auch die Filmproduktion der damaligen Zeit wie ausgeführt bei Horst Schäfer.

2 Wir bedanken uns für die finanzielle Förderung im Rahmen des Projektes in STUDIES / BMBF an der Ruhr-Universität Bochum.

fand es einfach nicht richtig, Kinder ständig mit der knallharten Realität zu konfrontieren.

Herz: Sie sind gewissermaßen mit einem Paukenschlag auf der literarischen Bühne aufgetreten, mit *Servus Opa, sagte ich leise* (1976). Ihr Debütroman wurde mit dem Deutschen Jugendbuchpreis und dem Hans-im-Glück-Preis ausgezeichnet. Das Drehbuch zum gleichnamigen Fernsehspiel, das Sie ebenfalls schrieben, wurde zudem mit dem Adolf-Grimme-Preis und dem Publikumspreis der Marler Gruppe ausgezeichnet. Haben Sie mit diesem Erfolg gerechnet?

Donnelly: Überhaupt nicht. Es war so schnell aus dem Bauch geschrieben und aus einer inneren Qual heraus, weil ich meinen Großvater verloren hatte. Weil mir auch der frühe Tod meiner Mutter noch nach Jahren in den Knochen steckte und ich dachte, dass der Tod einfach ein Thema ist, mit dem man Kinder konfrontieren muss. Also, es ist kein Muss, aber es gehört einfach zum Leben dazu und es ist ein wichtiges Thema. Aber mit dem Erfolg habe ich gar nicht gerechnet. Ich habe das Manuskript 19 oder 18 verschiedenen Jugendbuchverlagen angeboten und von allen kam die klassische Absage zurück. Ich glaube, sie haben es auch gar nicht angeschaut und gelesen. Und dann kam eine großartige Lektorin vom Oetinger-Verlag in Hamburg nach Berlin und sagte: „Ich bin so begeistert, ich möchte dieses Buch veröffentlichen.“ Das war’s dann. Den Jugendbuchpreis zu bekommen mit dem Erstlingswerk, war wirklich ein Schock. Damit habe ich nicht gerechnet. Ab da ist mir, muss ich sagen, vieles zugeflogen. Also, es ist auch Glück.

Herz: Wenn Sie sich damals einerseits in einer Situation vorfanden, in der Sie sagten, dass es Realitäten wie den Tod gibt, die auch Kinder betreffen, und andererseits ungefähr zeitgleich eine phantastische Figur wie Benjamin Blümchen entworfen haben, wie haben Sie das zusammengebracht, dass gewissermaßen diese beiden Herzen in Ihrer Brust schlugen?

Donnelly: Es sind einfach zwei gegensätzliche Pole und Benjamin war eher eine Flucht vor der Realität und *Servus Opa* war eine Realität, mit der ich mich selbst konfrontieren musste, und ich glaube, ich habe das Werk mehr für mich geschrieben. Auch das nächste Buch, *Der rote Strumpf* (1981), wo es auch darum geht, dass ein Kind mit einer Alzheimerkranken Frau konfrontiert wird. Es waren sehr viele Themen, die traurig waren oder sind und mich betrafen. *Benjamin Blümchen* war dann mehr für die Kinder – wie auch *Bibi Blocksberg*. Das betraf mich nicht und war für mich nicht zu emotional. Ich glaube, ich konnte auch nicht ständig Dinge schreiben, die mich emotional tief berührt haben. Das geht mir noch immer so.

Herz: Sie haben schon vor ihrem literarischen Schaffen geschrieben, nämlich als Journalistin für die Austria Presse Agentur. Als Sie dann nach Berlin zogen, haben Sie angefangen, für den Sender Freies Berlin Hörspiele zu verfassen. Wie kam es zu diesem Wechsel vom Journalismus zur Tätigkeit als Autorin?

Donnelly: Schreiben war immer schon meine Leidenschaft, auch in der Schule. Es war mein liebstes Fach und mein bestes Fach. Ich bin ja gar nicht als richtige Journalistin ausgebildet worden. Ich bin da reingerutscht in der Zeit 1967/1968. Meine Mutter war eben früh verstorben. Sie hat auch in der Aust-

ria Presse Agentur gearbeitet und ich habe die Stelle als Anlernling übernommen, weil ich noch nicht einmal die Schule zu Ende gemacht habe. Heutzutage würde man ein Kind, dessen Mutter stirbt, natürlich psychologisch betreuen. Davon war damals keine Rede. Mein Glück war, dass der Generaldirektor der Austria Presse Agentur und etliche Redakteure mich kannten, seit ich fünf Jahre alt war. Sie sahen, wie verloren ich war. Sie haben mich das erste Mal an die Schreibmaschine gesetzt. Das konnte ich schon. Englisch und Französisch beherrschte ich und so haben sie, im Alter von 16 ½ Jahren, mich die ersten Interviews machen lassen. Das war ein Quereinsteigerweg, der heutzutage nicht mehr so leicht möglich wäre. Dann habe ich damit begonnen, immer mehr Übersetzungen zu machen, und wurde immer mehr zu Veranstaltungen geschickt. Ich habe auch für die Gewerkschaftszeitung in Wien Berichte geschrieben. Es war alles sehr unbedarft und mit einem erstaunlichen Selbstvertrauen, wenn ich zurückschaue. Ich wundere mich, dass die Leute mich ernst genommen haben.

Buxinski: Sie wurden 1950 in London geboren. Waren Sie aktiv an der 68er-Bewegung beteiligt?

Donnelly: Nein. Auch das ist wieder ein österreichisches Phänomen, wo die 68er-Bewegung etwas verdünnter ankam. Ich habe das nur am Rande mitbekommen, aber ich habe sehr sympathisiert. Wir sind natürlich auf Ostermärsche gegangen, wir haben uns an der beginnenden Friedensbewegung beteiligt, aber ich war damals nicht politisch aktiv. Wenn, dann nur in einem sehr kleinen Kreis.

Buxinski: Hat denn trotzdem diese Zeit des Umbruchs Ihr Denken und Ihren Werdegang als Journalistin und spätere Autorin beeinflusst?

Donnelly: Auf jeden Fall! Natürlich! Ich habe sehr früh meine Jugendliebe geheiratet, was auch sehr gut war. Er hat studiert und dadurch wurde ich damit konfrontiert, was in den Universitäten los ist, worüber gesprochen wurde. Politisch war ich immer sehr linksorientiert, auch weil mein Großvater Kommunist war und ich damit aufgewachsen bin. Ich war schon als kleines Kind bei den Roten Falken und es gab zu Hause immer Kämpfe. Meine Großmutter und meine Mutter waren engagiert in der Sozialistischen Partei Österreichs und mein Großvater in der KPÖ. Es gab ständig Auseinandersetzungen bei uns über Politik, über Russland, Soziales und Gewerkschaften. Ich habe das mit der Mutter-, Großmutter und Großvatermilch aufgesogen.

Herz: Vor all diesen historischen Hintergründen haben Sie immer weitere Erfolge produziert, wie zum Beispiel *Bibi Blocksberg*. Es gibt eine klassische Frage, was eigentlich mit Boris Blocksberg nach der siebten Folge passierte, wenn es ab Folge 8 heißt, er sei wegen seiner Gesundheit zu den Großeltern an die Nordsee gezogen. Wahrscheinlich können Sie diese Frage kaum mehr hören, aber was sind denn Ihre Standardantworten darauf?

Donnelly: Ich gebe immer ca. vier verschiedene Antworten, so als ob es vier verschiedene Boris Blocksbergs gibt. Er wurde halt an die Nordsee verschickt wegen seines Asthmas und ist dort auch geblieben. Die Stadt war nicht gut für ihn. Er war deswegen auch mit seinen Eltern ziemlich über Kreuz. Er hat

sich mit ihnen nie versöhnt. Mittlerweile leitet er im stolzen Alter von 45, auf die 50 zugehend, eine Frühstückspension an der Nordsee. Ich würde sagen in, wie heißt die Stadt noch einmal mit B? Man kann es sich aussuchen. Er ist halt ein Kleinhotelier geworden und ist mittlerweile auch verheiratet. Er hat einige Kinder, verleugnet aber seine Eltern. Nur Bibi, sie redet heimlich mit ihm und besucht ihn auch ab und zu. Grausame Eltern!

Herz: Sie haben 1984 die Rechte an *Benjamin Blümchen* nach 65 Folgen und an *Bibi Blocksberg* nach 41 Folgen verkauft. Könnten Sie kurz skizzieren, wie es dazu kam?

Donnelly: Das war ein klassischer Burnout. Es war einfach zu viel. Ich wollte gerne auch andere Dinge schreiben. Es ging mir gesundheitlich nicht gut und es war ein Punkt erreicht, an dem ich mich nicht mehr hingesezt habe und mit Freude geschrieben habe. Für mich war es immer ein Kriterium, dass ich beim Schreiben selber lachen muss und dass es mir in die Feder oder in die Tasten fliegt. Und plötzlich war da dieses Gefühl, dass ich noch drei Folgen schreiben muss und ich habe doch jetzt kein Thema mehr und mir fällt auch nichts mehr ein. Nach meinem späteren Urteil sind die Folgen, die ich dann noch geschrieben habe, auch nicht mehr so gut. Ich brauchte Freude am Schreiben.

Herz: Haben Sie danach, bis auf die Kinofilme, noch etwas mit Ihren Figuren zu tun gehabt?

Donnelly: Für die Kinofilme, also die beiden realen *Bibi*-Filme, habe ich die Drehbücher geschrieben. Und das hat mir ganz große Freude gemacht. Das war einfach schön, wieder teilweise am Set zu sein und mit einem guten Regisseur zusammenzuarbeiten und mit einer sehr guten Produzentin, Uschi Reich, von den Bavaria Filmstudios. Später – zur 100. Folge von *Benjamin Blümchen* – hat mich die Produktionsfirma gefragt, ob ich nicht ein paar Folgen schreiben möchte. Das habe ich dann auch gemacht. Ich glaube, von Folge 100 bis 106 oder 108, weil die auch eine neue Figur eingeführt haben wollten. Das war dann die Stella Stellini. Ich weiß gar nicht, ob sie weiter dringeblichen ist. Das war aber so, als ob man etwas wieder aufwärmt. Ja, ich habe es gemacht. Es hat mir auch Spaß gemacht, aber ich habe mich da sehr einarbeiten müssen, weil so viele neue Figuren hinzugekommen sind und ich vieles berücksichtigen musste. Es war ein wenig schwierig.

Buxinski: Waren Sie denn an den weiteren Ablegern des Serienuniversums wie *Bibi und Tina* noch in irgendeiner Form beteiligt?

Donnelly: *Bibi und Tina* gar nicht. Das passierte parallel zu meinem Ausstieg, dass ich dann gefragt wurde, ob ich mir Bibi auf dem Reiterhof vorstellen kann. Das habe ich abgelehnt. Ich habe gesagt, dass ich das nicht will und auch nicht kann, weil ich allergisch auf Pferde bin. Das ist leider wirklich so. Ich schaue mir Pferde gerne aus der Ferne an. Es sind großartige Tiere, aber ich kann nicht in ihre Nähe kommen.

Buxinski: Welche gesellschaftliche Funktion haben Ihrer Meinung nach Kinder- und Jugendmedien?

Donnelly: Das ist ganz schwer für mich zu beantworten, weil es ja nicht die Absicht war, dass es eine gesellschaftliche Rolle spielen sollte. Ich habe aus Freude

geschrieben. Ich schreibe noch immer aus Freude und bin unglaublich verblüfft darüber, wie es oft analysiert wird, was für Bedeutung dem auch beigemessen wird. Das ist nicht beabsichtigt. Ich finde es interessant, in der Rückschau zu sehen, wie ich natürlich auch ein Kind meiner Zeit bin, dass zum Beispiel *Bibi Blocksberg* immer etwas Emanzipatorisches haben sollte. Das war für mich schon wichtig. Aber wenn ich es mir anhöre und merke, dass ich noch immer den Mann als Bestimmer stehen habe. Bibi und ihre Mutter machen nämlich oft Dinge, die der Vater gar nicht erfahren soll. Diese Einstellung ist so dermaßen in einem drin. Sie ist noch immer vorhanden und auch nicht weg.

Buxinski: Würden Sie denn im Nachhinein das noch einmal ändern?

Donnelly: Das kann man nicht im Nachhinein ändern. Ich schreibe natürlich jetzt anders. Das ist klar, aber trotzdem ertappe ich mich dabei, dass ich beim Schreiben von neuen Sachen in alte Muster ver falle. Auch natürlich im Privatleben. Wir verfallen gerne schnell in alte Muster. Und ich halte mich trotzdem für sehr emanzipiert.

Buxinski: Was macht denn eine gute Kindergeschichte für Sie aus?

Donnelly: Spannung in erster Linie. Man möchte anfangen zu lesen oder zu hören und man möchte bitte keine Unterbrechungen durch lästige Sachen wie Hausaufgaben oder Aufräumen haben.

Buxinski: Die Digitalisierung des Buchmarktes schreitet weltweit zügig voran, der Hörbuchmarkt boomt. Welche Chancen und welche Risiken ergeben sich dadurch Ihrer Meinung nach für Autor*innen?

Donnelly: Das ist auch ein sehr weites Feld. Das Buch ist natürlich vom Aussterben bedroht, aber nur bedroht. Ich denke, es wird nicht ganz von der Bildfläche verschwinden, und ich wünsche mir, dass es in den Haushalten immer Bücher geben wird. Dass die literarischen Inhalte nicht nur auf dem Kindle o. Ä. gelesen werden, sondern dass das physische Buch noch lange überlebt. Es liegt natürlich an der Schule und an den Eltern. Erst Eltern, dann Schule. Ich finde, das Buch ist nicht nur durch die Digitalisierung bedroht, sondern auch durch den Zusammenschluss von Verlagen. Ich meine dieses Sterben kleiner Verlage, die alle münden in Ober- und Überverlage und in Konzernstrukturen, wo nicht mehr groß Wert auf die Inhalte gelegt wird, sondern eigentlich dieses böse Wort „Content“ eine Rolle spielt. Dass möglichst viel auf den Markt gebracht wird, ohne Rücksicht auf Qualität. Das habe ich schon ziemlich oft erfahren. Natürlich spielen die neuen Medien und die Digitalisierung eine große Rolle und es ist auch toll! Es kann auch eine Bereicherung sein.

Buxinski: Sie arbeiten zurzeit an der zweiten Staffel *Draculino*. Die erste Staffel ist bereits bei Audible erschienen. Wie kam diese Zusammenarbeit mit dem größten Anbieter für Hörbücher zustande und wie muss man sie sich vorstellen?

Donnelly: Ich hatte dieses *Draculino*-Thema seit 37 Jahren in meiner Schublade. Das hatte mit meinem kleinen Sohn zu tun, dem die Vorderzähne durch Zuckertee fehlten. Es gab damals diesen Zuckerteeskandal mit der Nuckelflasche. Wir lebten in Italien und in Siena hat ihm eine Taubenfutterverkäuferin immer hinterhergerufen: „Draculino, Draculino“. Mit seinen spitzen Eckzähnen sah er aus wie ein Minivampirchen. Ich wollte immer daraus eine Ge-

schichte machen, irgendwann. Ich weiß dann gar nicht, wie es entstanden ist. Ich habe den Kontakt zu Audible nicht selbst aufgenommen, sondern meine Agentin. Sie sagte, dass Audible zurzeit etwas sucht und dass sie es ganz toll fänden, wenn ich was präsentieren würde. Dann habe ich von *Draculino* ein Exposé erstellt und vorbeigebracht. Wir waren uns gleich einig und alle waren begeistert. Ganz glücklich bin ich nicht darüber, dass die Abstände zwischen den einzelnen Staffeln so lang sind, denn das erfordert viel Wartezeit. Es ist eben anders als bei *Benjamin* und *Bibi* und *Bibi und Tina*. Das ist eine abgeschlossene Geschichte mit 18 Folgen: mit einem Anfang und einem Happy End und einem Mittelteil.

Buxinski: Bekommen Sie denn Vorgaben von Audible oder können Sie sich frei entfalten bei Ihrer Arbeit?

Donnelly: In *Draculino* geht es letzten Endes auch um Faschismus, der in der zweiten Staffel vorkommt, und um die katholische Kirche. Dass da geflucht wird. Teilweise wird die Religion ein wenig durch den Kakao gezogen. Da gab es schon kleine Vorgabenversuche. Wo es leicht war, habe ich ein wenig nachgegeben, aber bei vielen Dingen habe ich einfach drauf beharrt. So ist die Geschichte eben. So ist es einfach. Das ist, was *Draculino* erlebt, was die Figuren erleben, die ich geschaffen habe. Das kann ich nicht einfach weichspülen.

Herz: Sie haben weitere Hörspiele geschrieben wie *Elea Eluanda*. Es geht um eine gleichnamige Titelheldin, die querschnittsgelähmt ist, aber in einer Parallelwelt sich quasi normal bzw. magisch bewegen kann. Diese Geschichte hat allerdings nicht an die Erfolge von *Benjamin Blümchen* und *Bibi Blocksberg* anknüpfen können. Glauben Sie, dass in den Nullerjahren die Zeit noch nicht dafür reif war oder dass sich Menschen lieber Ablenkung vom Alltag wünschen?

Donnelly: Ich glaube, dass es Hörspiele sowieso in den letzten Jahren schwerer haben. Zurzeit glaube ich, dass ein Revival von vielen Sachen stattfindet. Das hat aber auch ganz einfache Gründe, nämlich produktionstechnische oder Werbung. Zur damaligen Zeit wurde nicht so viel Geld in die Werbung gesteckt. Es gab keine Fernsehwerbung für *Elea Eluanda*, weil die Firma sich auf die damals etwas nachlassenden Verkaufszahlen von *Benjamin Blümchen* konzentrieren wollte. Was sich auch veränderte, war, dass *Benjamin Blümchen* damals für eine jüngere Zielgruppe produziert wurde. Von *Elea Eluanda* gab es 27 Folgen. Es tut mir noch immer leid, weil es eine relativ große Fangemeinde gibt und ich immer wieder Mails mit Fragen bekomme, wann es mit *Elea* denn endlich weitergeht oder wann neu produziert wird. Wir unterhalten uns bei Audible darüber. Die Rechte sind an mich zurückgefallen.

Herz: Sie haben gleichzeitig auch für Erwachsene geschrieben, unter anderem Krimis. Welche Unterschiede haben Sie im Vergleich zu Kinder- und Jugendmedien festgestellt?

Donnelly: Ich habe überhaupt kein Problem damit, umzuschwenken und auch für Erwachsene zu schreiben, wo das Vokabular etwas ausführlicher ist und man etwas dreheln kann und nicht alles so prägnant und einfach schreibt. Aber im Augenblick gehört meine große Liebe nicht der Erwachsenenlitera-

tur. Dazu kommt aber auch, dass es für jemanden, der über Jahrzehnte für Kinder geschrieben hat, schwer ist, sich im Erwachsenenmarkt zu behaupten. Die Verlage mögen das auch nicht so gerne. „Schuster bleib bei deinen Leisten. Du schreibst doch so tolle Sachen für Kinder, wieso willst du jetzt etwas Anderes machen?“ Es ist wirklich nicht so einfach.

Buxinski: Sie werden auch immer wieder gefragt, inwiefern Stationen Ihres eigenen Lebens für Ihr Schaffen eine Rolle spielen. Zum Beispiel der frühe Verlust Ihrer Eltern, Ihre Kinder oder Ihre Ehe mit Peter Lustig. Wie ist das, wenn man Autorin ist: Inwieweit ist die eigene Kunst biographisch und inwieweit rein künstlerisch oder aus der Phantasie entsprungen?

Donnelly: Also bei den Kinderthemen denke ich, dass das nicht viel zu tun hat mit einer schweren Kindheit. Ich verstumme da auch, weil ich es selber manchmal nicht weiß. Alles, was man schreibt, kommt aus der eigenen Erfahrungswelt. Ich kann es nicht verneinen, aber es ist kein bewusster Prozess. Ich bin ja ich und ich entstehe und bestehe aus meinen Erfahrungen, die sich nicht wegdenken lassen, außer wenn ich jetzt für die *Teletubbies* schreiben würde [*lacht*]. Das ist noch einmal anders. Aber dann müsste ich mich hinsetzen und richtig analysieren. Gerade bei den Hörspielen. Bei Elea weiß ich, dass viel von mir eingeflossen ist. Diese Behinderung eines Kindes, das ist ja nur symbolisch. Dass sie im Rollstuhl sitzt. Sie sitzt konkret nach einem Unfall im Rollstuhl, aber sie ist so jemand, der nicht aus seiner Haut kann. Sie muss lernen, mit ihrer Behinderung umzugehen, und so war es auch in meiner Jugend, dass ich mich auf einer bestimmten Ebene behindert fühlte. Durch den frühen Tod meiner Mutter, durch eine ziemlich traumatische Kindheit, durch viele traumatische Erlebnisse. So gesehen fließt es immer ein.

Buxinski: Sie sagten vorhin zudem bereits, dass ihr Sohn quasi die Vorlage für die Figur Draculino lieferte. Woher kamen die Ideen für die Figuren von Benjamin und Bibi?

Donnelly: Benjamin Blümchen ist ganz einfach. Ich war mit einer Freundesgruppe in Bayern, im Allgäu, unterwegs. Wir waren alle etwas angeheitert und wir waren in einem Dorf, wo auf dem Kirchturm der Wetterhahn fehlte. Dann haben wir rumgesponnen. Dann kam von mir die Idee, sich vorzustellen, dass oben auf dem Kirchturm ein Elefant sitzen würde. Das war dann die erste Geschichte. Der Sender Freies Berlin fragte dann: „Kannst du ein Hörspiel schreiben? Wir brauchen nächste Woche eins.“ Die fanden das ganz schrecklich mit dem Wetterelefanten. Meine Freundin Karla Krause war damals die Redakteurin im Kinderfunk und sagte: „Das kann doch nicht dein Ernst sein. Wir schreiben ernste Hörspiele.“ Ich habe auch viele andere Hörspiele geschrieben, die nur sonntags gesendet wurden und die immer aus der Erfahrungswelt des Kindes stammten. Und das war jetzt etwas Albernies. Ich hatte das Glück, dass der leider viel zu früh verstorbene begnadete Sprecher und Autor Ulli Herzog, der Hörspiel-Regisseur für *Benjamin Blümchen* und *Bibi Blocksberg*, der beim Sender Freies Berlin arbeitete, dass er das genauso wollte wie der Produzent Karl Blatz, der nur Musikkäander herstellte und sagte: „Wir können auch mal Kinderhörspiele auf den Markt bringen.“ Auch Ulli Herzogs

Frau Jutta Buschenhagen-Herzog war hier eine große Unterstützung. Und so ging es los und Karl Blatz war ein Produzent mit Weitsicht, der wusste, dass Fernsehwerbung was bringt, und das Risiko einging, sein privates Vermögen einzusetzen. Er war einer der ersten mit dieser Weitsicht, dass man sowas bewerben muss, mit Fernsehwerbung. Er hat wirklich sein ganzes privates Geld da investiert. Ich bin ihm noch nachträglich dankbar. Es ist jetzt nicht so, dass man sagen kann, dass ich benachteiligt bin und der Produzent super reich geworden ist. Ist er zwar, aber das ist auch in Ordnung. Das war schon eine gute Zusammenarbeit.

Buxinski: Und die Idee zu Bibi?

Donnelly: Das war zwei Jahre später. Als er zu mir sagte, dass wir auch was für Mädchen brauchen. Aber sie war nicht so extrem mädchenhaft, dass sie Jungs nicht hören konnten, weil sie keine „Tussi“ war.

Herz: Was ich mich mein Leben lang gefragt habe und auch nicht in den Interviews gefunden habe: Woher kamen die Ideen für die berühmten Ausrufe von „Töööö“ und „Hex, hex“?

Donnelly: Albern. Ein Rüssel sieht aus wie eine Tröte und eine Tröte macht „Töööööt“. Beim ersten Mal habe ich, glaube ich, „Tröte“ geschrieben und bin gar nicht sicher, ob es Ulli Herzog war, der der Produktion sagte: „Mach mal Töööö.“ Und dann habe ich es auch so geschrieben. Es war wie eine Teamerfindung zwischen Regisseur, Produzent und Autorin. Da gibt es kein Copyright mehr drauf. Ja, und „Hex, hex“, das war wie „Ene, mene“. Die ersten Folgen hießen auch „Ene, mene, Hexerei“. Das sollte was sein. Ich kann es gar nicht beschreiben. „Hex, hex“, das muss man einfach machen. Wenn man irgendwo hinzeigt, mit oder ohne Zauberstab, dann ist es einfach ein klassisches „Hex, hex“. Das ist überhaupt keine Frage!

Herz: Zum Abschluss des Interviews haben wir noch drei Fragen zum Ausklang. Die erste bezieht sich darauf, dass Sie dieses Jahr 70 geworden sind. Wenn Sie zurückschauen, würden Sie irgendetwas anders machen?

Donnelly: Es sind eher private Dinge. Etwas, was ich nie verwunden habe, dass ich so eine Ungeduld in mir hatte, zum Beispiel als meine Großmutter alt wurde. Sie hätte sich mehr Besuch von mir gewünscht. Manchmal sehe ich sie so auf der Treppe stehen, wie sie mir nachsieht, wie ich mal wieder wegfare, wegfliege von Wien. Von einem Dreitagebesuch zurück nach Berlin. Es war natürlich langweilig dort in Wien bei ihr mit Mitte 20. Und jetzt denke ich, dass ich noch hätte länger bleiben müssen. Oder auch bei meiner Mutter. Ich war ein sehr unangenehmer Teenager. Ich hatte eine sehr schwere Pubertät. Dass ich ihr auch da Kummer bereitet habe. Das sind eher so Verhaltensdinge, nichts Konkretes.

Herz: Und was würden Sie angehenden Autor*innen mit auf den Weg geben?

Donnelly: Nicht lockerlassen! Sich nicht entmutigen lassen von Absagen von Verlagen, von Sendern, von Fernsehanstalten, von Agenten. Also wirklich, dranbleiben! Ich glaube, dass man heute viel mehr Ausdauer benötigt als früher. Es gibt so viele talentierte junge Autor*innen und Schreiber*innen. Es ist natürlich auch Glück dabei, man muss aber auch Selbstvertrauen haben und

nicht sagen: Okay, da sind jetzt 1000 andere. Man kann auch die oder der Eine sein. Man muss die Leidenschaft für das Schreiben bewahren.

Herz: Was würden Sie schließlich angehenden Deutschlehrer*innen mit auf den Weg geben, die ja eventuell auch Ihre Werke im Unterricht behandeln?

Donnelly: Ich weiß gar nicht, ob meine Werke, „Werke“ in Anführungsstrichen, da ich sie nicht als Werke sehe, meine Beschäftigung [*lacht*] – ich weiß also gar nicht, ob diese Beschäftigung immer zu 100% als Lehrmaterial geeignet ist, allerdings vielleicht dramaturgisch. Aber für mich ist immer der Humor am wichtigsten. Dass ein Deutschlehrer und eine Deutschlehrerin Humor und Spaß haben muss. Da bin ich meiner Deutschlehrerin am Gymnasium, Frau Professor Dr. Edith Lehner, dankbar bis zum Geht-Nicht-Mehr, weil sie mich immer motiviert hat. Sie war eine lustige Frau, die aussah wie eine Eule. Sie war ganz großartig. Ohne sie hätte ich wahrscheinlich nicht geschrieben und hätte auch nicht so viel Erfolg gehabt.

Herz: Vielen Dank, dass Sie sich Zeit für uns genommen haben!

Donnelly: Es hat Spaß gemacht! Winke, winke! Hex, hex!

Sekundärliteratur

- Gansel, Carsten (2010): *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. 4. Auflage. Berlin: Cornelsen Scriptor.
- Müller, Sonja: Positionen der Theorie des „guten Jugendbuchs“ zum Erwachsenenroman der ästhetischen Moderne. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino/Pohlmann, Carola (Hgg.) (2009): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2009/2010*. Frankfurt a. M.: Lang, 43-54.
- Schäfer, Horst: Authentische Jugendfilme an alternativen Orten. Der sozialkritische Realismus im Jugendfilm der 1970er-Jahre. In: *kj&m* 67 (2015) H.1, 39-45.
- Weinmann, Andrea: Die westdeutsche Kinder- und Jugendliteratur in den 1960er-Jahren. Ein innovationsgeschichtlicher Rückblick. In: *kj&m* 66 (2014) H. 2, 3-14.
- Weinmann, Andrea: Die Wirklichkeit der Kinder und die Kinder- und Jugendliteratur der zweiten Moderne in den 1970er-Jahren. In: *kj&m* 67 (2015) H.1, 13-25.

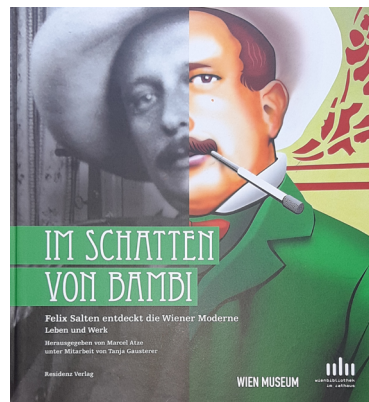
Darlene Buxinski, M. Ed., Studium der Sozialwissenschaften und der Germanistik, war wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Kinder- und jugendliterarische Medien: Perspektiven empirisch forschenden Lernens im M. Ed.“ (inSTUDIES / BMBF) an der Ruhr-Universität Bochum, aktuell absolviert sie das Referendariat für das Lehramt in der Sek. I / II in Nordrhein-Westfalen, E-Mail: darlene.buxinski@rub.de

Cornelius Herz, Prof. Dr., Lehramtsstudium der Fächer Deutsch, Englisch und Latein, Professur für Didaktik der deutschen Literatur an der Leibniz Universität Hannover, Arbeitsschwerpunkte zu Literatur- und integrativer Mediendidaktik, empirischer Professionsforschung, kinder- und jugendliterarischen Medien, digital literacy, E-Mail: cornelius.herz@germanistik.uni-hannover.de

Rezensionen

Marcel Atze (Hg.) (2020): Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk. Residenz Verlag, Salzburg, Wien. ISBN 978-3-7017-3520-4; 495 S.

Kaum wird es eine jüngere österreichische Literaturgeschichte geben, in der Felix Salten nicht aufschiene; wenn man aber die oft auch zahlreichen Seiteneinträge zu Salten im Register nachschlägt, wiederholt sich allemal die nämliche Verlegenheit: Salten wird genannt, jedoch immer nur in einem mehr oder minder langen Atemzug mit den anderen Vertretern der Wiener Moderne aufgezählt, ohne dass Näheres über ihn zu erfahren wäre, was über die Standard-Assoziationen hinaus ginge: *Bambi*, die Ohrfeige für Karl Kraus und allenfalls die höchst umstrittene Verfasserschaft eines etwas unsittlichen Sittenromans. Mit der Einbringung des Nachlasses durch die Wienbibliothek 2015 und 2018 ist nun ein völlig neues literarhistorisches Feld



eröffnet, dessen kartographische Erschließung fürs erste dem rührigen Leiter der Handschriftensammlung, Marcel Atze, und dem von ihm eingeladenen Stab von renommierten Beiträger*innen zu danken ist. Angesichts der nun vorhandenen Fülle des Materials wurde klug entschieden, die insgesamt 23 Beiträge in vier Abschnitte „Biographie“ – „Netzwerke“ – „Beruf/Werk“ – „Felix Salten und die Künste“ zu gliedern. Wenn im Vorwort von Matti Bunzl konstatiert wird, dass der bislang immer eher marginal behandelte Autor nunmehr als Entdecker und Kritiker der Wiener Moderne zu sehen ist und als deren Erfinder vielleicht als die wichtigste Persönlichkeit, bestätigt sich tatsächlich von Beitrag zu Beitrag, dass wir von kaum einem Vertreter der Wiener Moderne so wenig wussten wie von Salten.

Marcel Atze beginnt mit der NS-Zeit in Wien und Saltens Emigration nach Zürich; Kyra Waldner gibt Einblicke in das familiäre Leben, insbesondere das Verhältnis Saltens zu seinem Vater, dann aber auch zu seinem Sohn Paul und zur Tochter Anna Katharina; im Palästina-Kapitel von Dieter Hecht ist etwa zu erfahren, dass Salten einer von ganz wenigen war, die, wenn auch mit differenzierten Standpunkten, Theodor Herzl unterstützten, sowie auch Näheres zu seiner Palästina-Reise. Zwei weitere Beiträge Atzes befassen sich mit dem Thema Erster Weltkrieg (hier handelt er auch vom Kontakt mit Franz Karl Ginzkey) und mit dem Aufenthalt in Zürich, wo Salten seine kinderliterarische Produktion wesentlich erweiterte.

Der zweite Abschnitt „Netzwerke“ beginnt mit einer Darstellung der sehr konfliktreichen Beziehung zu Hermann Bahr von Kurt Ifkovits, gefolgt von Katja Kaluga, die die wesentlich bessere Beziehung zu Hugo von Hofmannsthal aufgrund eines regen Briefwechsels

erläutert, der, wie viele andere Quellen, bislang unbekannt war. Die durch die Griensteidl-Affaire oberflächlich geläufige Beziehung zu Karl Kraus erhält durch den Beitrag von Katharina Prager aufschlussreiche Hintergrund-Beleuchtungen, in denen auch zu erfahren ist, dass sich Salten als Maturant des Gymnasiums in der Wasagasse den Vertretern des Jungen Wien nicht zuletzt deshalb unterlegen fühlte, weil diese fast alle aus dem Akademischen Gymnasium kamen. Nicht minder belastend war das Verhältnis zu Arthur Schnitzler, das mit Adele Sandrock zu einer Ménage-à-trois wurde und etwa auch dazu führte, dass Schnitzler eine Abschrift der Briefe Saltens mit erheblichen Korrekturen veranlasste. Ein weiterer Beitrag von Marcel Atze stellt die Beziehungen zum Verlegerehepaar Hedwig und Samuel Fischer dar, damit auch zu einer Reihe weiterer literarischer Persönlichkeiten, u.a. Gerhart Hauptmann und Rainer Maria Rilke, der sich höchst lobend über Salten äußerte. Der (erste, ein zweiter folgt) Beitrag von Murray G. Hall zu Salten und seinem Verleger Paul Zsolnay ist nun jener, in dem ausführlicher denn je über die näheren Umstände der Entstehung des Romans *Bambi* sowie über dessen Verfilmung durch Walt Disney zu erfahren ist, weiters über die vorangehende Auflage im Ullstein-Verlag, das Vorwort von John Galsworthy, dann über die Entstehung von *Perri*, den Versuch Stefan Zweigs, Salten von Zsolnay zu lösen, und schließlich zu *Bambi's Children*, das ursprünglich nicht als Kinderbuch angezeigt war. Nicht minder faszinierend sind die Ausführungen zu Saltens PEN-Club-Präsidentschaft durch Heinz Lunzer und Victoria Lunzer-Talos.

Abschnitt drei, „Beruf / Werk“, beginnt mit einem Artikel zu Saltens lang wählender Karriere als Journalist, nochmals von Marcel Atze, gefolgt von Konstanze Fliedl, in deren Beitrag zur frühen Novellistik Saltens nun erkennbar wird, dass das eigentliche literarische Werk, also das, was auch in Literaturgeschichten zumindest in Annäherungen nachlesbar sein sollte, die längste Zeit brach gelegen ist. Wesentlich mehr als bloße Annäherungen bieten die ausführlichen Interpretationen Fliedls zu *Martin Overbeck*, *Olga Frohgemuth*, *Der Schrei der Liebe*, *Die kleine Veronika*, *Der Hinterbliebene*, *Herr Wenzel auf Rehberg und sein Knecht Kaspar* und weitere Werke, sowie auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Salten-Monographie von Jürgen Ehness. So auch der folgende Beitrag von Evelyn Polt-Heinzl, in dem auch Saltens eigentliches Kinderbuch, *Bob und Baby*, behandelt wird. Die Auseinandersetzung mit „Bambi & Co.“, wo gleich im Untertitel zu Recht von „Tierbücher(n)“ und nicht von Kinderbüchern die Rede ist, wurde Daniela Strigl überlassen, und sie nimmt sich dieser Aufgabe mit einer Intensität an, die alle zukünftigen *Bambi*- und weitere Salten-Tierbuch-Interpretationen vor eine unumgängliche Herausforderung stellt. Überaus zu begrüßen ist v.a. der Umstand, dass Strigl die einschlägigen Werke alternativ zum einschlägigen Horizont der Kinderbuchdeutungen in das eigentliche Feld der literarhistorischen Zusammenhänge bis hin zum „Habsburgischen Mythos“ stellt. Den Abschluss dieses Abschnittes bilden zwei Konfrontationen mit dem unausweichlichen Unsittlichen, wobei eingeflochten sei: „Die“ *Mutzenbacher* entstand – von wem auch immer – zwei Jahrzehnte vor *Bambi*. Dass sie nicht aus der Feder Saltens kam, wird von Murray G. Hall mit einer Akribie an juridischem Beweismaterial dargelegt, sodass eigentlich alle Zweifel für immer beseitigt sein sollten. Im nächsten Beitrag allerdings wird von Gerhard Hubmann mit deftigem Anschauungsmaterial dargelegt, dass es eine ganz andere, bisher unentdeckte, thematisch aber ebenbürtigen Novelle nun eindeutig von Salten gibt – es gibt Interessanteres im bisher Verborgenen.

Im vierten, abschließenden Teil, „Salten und die Künste“, bemühen sich nochmals Marcel Atze sowie Gerhard Hubmann, Iris Fink, Thomas Aigner, Ursula Storch und Werner Michael Schwarz um Zusammenhänge mit dem zeitgenössischen Theaterleben, um Musikalisches, die Bildenden Künste und das Kino, womit in gleicher Ausführlichkeit und – das sei generell betont – mit einer Fülle von Bildmaterial und in sehr anspruchsvoller Buchge-

staltung ein großer Reigen der Wiederentdeckung fürs erste abgeschlossen ist. Dass die österreichische Literaturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts neu geschrieben werden müsse, ist auf geduldigem Papier leichthin gesagt; überdacht müsste aufgrund dieser Pilotstudien Vieles, jedenfalls alles zu Salten Gehörige werden, und damit ist, wie alle Beiträge zeigen, viel an neuer Landvermessung nötig, um auch abseits von Standard-Assoziationen die inneren Strukturen der Wiener Moderne zu erkunden.

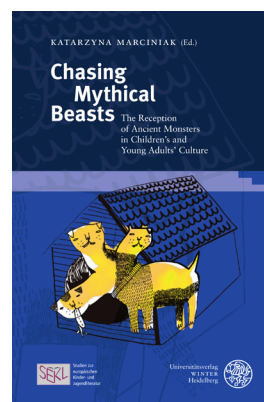
Ernst Seibert

Ernst Seibert, Priv.-Doz. Dr., geb. 1946, Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie. 1997-99 Mitarbeit am DFG-Projekt „Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur“ an der Univ. zu Köln, 1999 Begründung der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ sowie der Fachzeitschrift „libri liberorum“ und der Schriftenreihe „Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich“. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien mit „Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur“ (Peter Lang 2005); zus. m. S. Blumesberger (Hgg.): „Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis“ (Praesens 2008). Zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. Monographie: „Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche“ (UTB 2008). Zus. m. W. Kriegleder, H. Lexe u. S. Loidl (Hgg.): „Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur“ (Praesens 2016).

ernst.seibert@univie.ac.at

Marciniak, Katarzyna (Ed.) (2020): Chasing Mythical Beasts. The Reception of Ancient Monsters in Children's and Young Adults' Culture. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (SEKL. Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur / Studies in European Children's and Young Adult Literature 8), ISBN 978-3-8253-6995-8; 623 S. ill.

Die Warschauer Philologin und Leiterin de ERC-Projekts *Our Mythical Childhood* (N° 681202) Katarzyna Marciniak versammelt in 5 Großkapiteln 28 Originalbeiträge zur weltweiten Rezeption von mythischen Wesen, Monstern und Kreaturen in Literatur und Medien für Kinder und Jugendliche. Sie eröffnet den reichhaltigen Sammelband¹ mit der substantiellen Einleitung „What Is a (Classical) Monster? The Metamorphoses of the Be(a)st Friends of Childhood“, in der sie sich Monstern nach dem Humboldtschen Prinzip ganzheitlich forschungsgeleitet (literatur)theoretisch, medienübergreifend und mit praktischen Beispielen (von der Antike bis zur Popkultur) annähert. Die Kurzvorstellung der Beiträge, die aus einer internationalen Konferenz an der *Artes Liberales*-Fakultät der Universität Warschau im Mai 2016 hervorgegangen sind, bildet den Schlussteil des Eröffnungsbeitrags: Die Aufsätze sollen ihren Selbstwert als Einzelstudien und thematisches Mythengeflecht entfalten. Die Leser*innen sollen sich als Entdecker*innen auf den Mythos und seine Gestalten ‚einlassen‘. Als eine Art Coda



1 Der Band ist *open access* auf der Verlagsseite zugänglich: <https://www.winter-verlag.de/en/assets/download/b6060224fab0a2f533bff4b684ccc2c7c54/9783825378745/9783825378745.pdf>.

dient die spielerische Warnung davor, dass die vorgestellten Figuren ihre Rezipient*innen nicht mehr loslassen, sondern sie in ihre Gemeinschaft aufnehmen werden – (48): „a vital testimony to the importance of the Community we build, together with mythical beasts and by means of the universal code of the ancient myths. The sense of security that we live in a world – the ancient-Humboldtian *cosmos* – in which we share certain universal values and feel accepted in spite of certain differences, is what we and the monsters need – not to be monsters.“

Im Fokus des 1. Abschnitts – „In the Maze of Youth: Meeting the Minotaur“ – stehen die unterschiedlichen – durchaus auch positiven und mitfühlenden – Sichten auf den Minotaurus: Sheila Murnaghan und Deborah H. Roberts beleuchten in ihrem (ersten) Beitrag mit dem diese differenzierte Sichtweise betonenden Titel „‘A Kind of Minotaur’: Literal and Spiritual Monstrosity in the Works of Nathaniel Hawthorne“ die Wahrnehmung des Minotaurus im England des 19. Jh. Nathaniel Hawthorne wird mit seinen (55) „two pioneering myth collections, *A Wonder-Book for Girls and Boys* (1851) and *Tanglewood Tales* (1853)“ zu einer tragfähigen Basis und einem wirkungsstarken Ausgangspunkt für die spätere Einschätzung und Darstellung des Minotaurus in der Kinder- und Jugendliteratur, wobei die ‚kindgerechte‘ Ausblendung, ‚Entschärfung‘ oder Umdeutung der Zeugung des Minotaurus beherrschendes Thema ist. In ihrem (zweiten) Aufsatz „Picturing Duality: The Minotaur as Beast and Human in Illustrated Myth Collections for Children“ führen die Verfasserinnen mit einer Fülle aussagekräftiger Illustrationen monströse und bemitleidenswerte Minotauri vor, die in ihrem individuellen menschlich-tierischen Erscheinungsbild stark changieren. Das geht so weit, dass so mancher Minotaurus Reptilienanteile bekommt, um seinen Phänotyp als Ungeheuer zu steigern – ein Phänomen, das in der Kinder- und Jugendliteratur generell nicht selten zu beobachten ist. Der Minotaurus und sein (heldenhafter?) Gegenspieler Theus sind stark kontrastiert; der Bogen reicht vom triumphalen Siegergestus bis zum nachdenklichen Bedauern seiner Tat. Die Autorinnen kommen zu dem tragbaren Schluss (93): „The many Minotaurs of children’s books reflect not only the range and variety of the western artistic tradition but also the diversity of adult hopes and fears for children.“ Liz Gloyn fokussiert in „Mazes Intricate: The Minotaur as a Catalyst of Male Identity Formation in British Young Adult Fiction“ auf Alan Gibbons *Shadow of the Minotaur*, Tobias Druitts *Corydon and the Island of the Monsters* und Charlie Fletchers *Stoneheart*. Sie stellt die Romane aus der ersten Dekade des 21. Jh. mit dankenswert viel Text vor und erkennt trotz deren unterschiedlicher Ausrichtung im Minotaurus (116) „a space for young male readers of these texts to face up to the parts of themselves that they feel ambivalent about, and to contemplate the sort of adult which they will eventually become within socially acceptable parameters.“ Markus Janka und Michael Stierstorfer beleuchten in „*Semibovemque virum semivirumque bovem: Mythological Hybrid Creatures as Key Fairy-Tale Actors in Ovid’s Metamorphoses and Postmodern Fantasy Literature and Media for Children and Young Adults*“ die Präsentation des Mischwesens in der Postmoderne in Literatur und Film – mit Schwerpunktsetzung auf *Percy Jackson and the Lightning Thief*. Das Besondere an diesem Beitrag ist die permanente Bezugnahme auf antike Quellen und deren Verarbeitung in der modernen Rezeption. Dazu kommt eine Analyse von *The Hunger Games*, wo aus dem Minotaurus ein Werwolf [!] wird, und die Transformation des menschenfressenden (antiken) Monsters in einen Vegetarier in Gerd Scherms *Die Irrfahrer: Die Sieger schreiben die Geschichte; das gilt auch für die schlechte Nachrede, unter der Minotaurus bis dato zu leiden hat; denn ‚in Wahrheit‘ lebt er frei in den kretischen Bergen... Die Verfasser können die breite Palette vom Mythem bis zur Mythenkorrektur zeigen. In der Ausblendung der sexualisierten ovidischen Variante und der Aufwertung von (136) „rather neoconservative values and norms“ sehen sie die stärkste Abweichung der postmodernen Autoren (136)*

„from their ‘postmodernist’ ancestor Ovid.“ Przemysław Kordos betrachtet Minotaurus, die Hydra und den Cerberus in neugriechischer Kinder- und Jugendliteratur. Sein reich illustrierter Beitrag „Familiar Monsters: Modern Greek Children Face the *Minotavros*, *Idra*, and *Kerveros*“ ist insofern ein Spezialfall, als griechischen Kindern aufgrund des Lokalkolorits viele Mythen vertrauter und im Alltag mit größerer Selbstverständlichkeit verankert sind als im Rest der Welt. Nach analytischer Durchsicht einer großen Anzahl von Publikationen (und Illustrationen) kommt er zu dem Ergebnis, dass die Wahl zwischen angsterregender oder lustiger Darstellung zu treffen war. Die überwiegende Mehrzahl hat sich für Variante 2 entschieden (154): „There is nothing here to be afraid of. Their approach is not unlike the one used by parents who demask the darkness under child’s bed: look, there’s nothing there, the space is devoid of any monsters and the strange shadows were simply a toy that had been accidentally set in an odd position.“ Elizabeth Hale zeigt die Transformation des Minotaurus für ein junges australisches Publikum: „Facing the Minotaur in the Australian Labyrinth: Politics and the Personal in *Requiem for a Beast*“ führt den Nachweis, wie geeignet der ausgegrenzte, weggesperrte, versteckte Minotaurus zum Sinnbild für den Umgang mit Anderen – im Fall Australiens: mit den Aborigines – wird. Matt Ottleys *Requiem for a Beast: A Work for Image, Word and Music* ist ein Medienmix (Bilder, Graphic Novel, Tagebucheintrag, gesprochene Erinnerungen, Träume und Lieder) für junge Leser*innen. Ausführliche Textauszüge, eine detaillierte Inhaltsangabe und ein Songtext in der Sprache der Bundjalung geben einen lebhaften Eindruck vom 2008 prämierten Werk. Der Minotaurus, den Ottleys moderner Theseus tötet, ist ein Brahmanischer Bulle (170): „They are imported creatures, like the boy, and like the myth of the Minotaur. Perhaps this is the greatest irony of this story; that the boy and the bull enact an imported myth in a land to which neither really ‘belongs’.“

Dass auch Medusa nicht eindimensional gesehen werden darf, zeigen die Beiträge im 2. Abschnitt, der den zu seiner Protagonistin passenden Titel „Eye to Eye with Medusa & Co.: Facing the Female Monsters“ trägt. Susan Deacy kann in „‘From the shadows’: Goddess, Monster, and Girl Power in Richard Woff’s *Bright-Eyed Athena in the Stories of Ancient Greece*“ zeigen, dass Pallas Athene ebenso uneindeutig zu bewerten ist wie Medusa; auch sie hat eine negative, zerstörerische Seite, wie am Arachne-Mythos deutlich wird. Leser*innen von Woffs Buch sind eingeladen, (192) „to form their own relationship with ancient stories – to seek to fill in gaps and to engage their own imaginations. Woff does not reveal, for certain, what exactly, or who exactly, Athena is [...].“ Owen Hodgkinson transferiert in „‘She’s not deadly. She’s beautiful’: Reclaiming Medusa for Millennial Tween and Teen Girls?“ Medusa in moderne Mädchenromane wie *Goddess Girls: Medusa the Mean* und *Being Me(dusa): And Other Things that Suck* und stellt sie in feministische Tradition, (219) „since the Medusa figure both is and is not like a regular girl in the real world of the reader.“ Babette Puetz weist in „‘What will happen to our honour now?’: The Reception of Aeschylus’ Erinyes in Philip Pullman’s *The Amber Spyglass*“ Aischylos-Rezeption nach und kann zeigen, wie gekonnt der Autor aus einer Vielzahl von Vorlagen seine Version macht und damit den Beweis antritt, wie wichtig das Erzählen in *His Dark Materials* ist (241): „It is also a story inspired by stories. In the case of his depiction of the Underworld, Pullman, a master of metafiction, builds in and reworks stories from the *Aeneid* and *Odyssey*, and in particular Aeschylus’ *Eumenides* to depict Lyra’s *katabasis*, making his readers reflect on the creative process of storytelling itself. Storytelling here is strongly advocated not as escapism, but as a means to reinvent the world.“ Der Beitrag „Womanhood and/as Monstrosity: A Cultural and Individual Biography of the ‘Beast’ in Anna Czerwińska-Rydel’s *Baltycka syrena* [The Baltic Siren]“ von Weronika Kostecka und Maciej Skowera hat insofern eine Sonderstellung, als die mythische Sirene metaphorisch auf eine gesanglich hochbegabte junge

Frau, (248) „a fictionalized biography of Konstancja Czirenberg [Constantia Zierenberg], an exceptional artist born in 1605 in Gdańsk on the Baltic Sea“, übertragen wird. Die Protagonistin repräsentiert das Anderssein; die Heldin ist anders, weil sie eine Frau ist; das ist die Analogie zu den Sirenen (261): „Maybe these hybrid creatures, with their wonderful voices and animal features, were perceived as dangerous because they are females in a way which goes beyond gender stereotypes?“ Die Figur des Peter Pan wird zum Scharnier zwischen dem Abschluss dieses Großkapitels und der Eröffnung des nächsten: Zunächst macht sich Katarzyna Jerzak auf die Suche nach „Remnants of Myth. Vestiges of Tragedy: Peter Pan and the Mermaids' Lagoon“. Im ewigen Kind Peter Pan sieht sie keinen typischen Helden, die Meerjungfrau, die bei J. M. Barrie mit der Sirene verschmilzt, dient ihr als Prätext, die Ausdeutung des Textes erfolgt auf Basis von Walter Benjamins Arbeiten (278): „Between Benjaminian stifling totalty of myth and the anodyne nullity of pulp fiction, there is Barrie's legerdemain Peter Pan, forever surrounded by mermaids, Pirates, Indians, and the Lost Boys, with a Wendy Mother in the offing. When we no longer recognize myth in myth, we will have lost culture as we know it.“

Das 3. Kapitel – „Horned and Hoofed: Riding into the Adulthood“ – beginnt nicht mit Kentauren (und dem Pegasus), sondern mit Bettina Kümmerling-Meibauers Nachforschungen „On the Trail of Pan: The Blending of Reference to Classical Antiquity and Romanticism in J. M. Barrie's *Peter Pan*“. Sie stellt Beziehungslinien zum antiken Gott Pan und zu E.T.A. Hoffmanns *Das fremde Kind* her. Komplexität erreicht Peter Pan durch die Mischung von (297) „references to Classical Antiquity as well as romantic conceptualizations of childhood with an emphasis on the crucial motif of the strange child.“ Die Entwicklung des weisen Cheiron über den furchterregenden Blauen Kentauren des 18. Jh. und die guten Kentauren des 19. Jh. bis hin zu den modernen Adaptationen des 20. und 21. Jh. in Science Fiction und Manga steht in Edith Halls „Cheiron as Youth Author: Ancient Example, Modern Responses“ im Zentrum; sie schließt mit dem bemerkenswerten Satz (321): „Cheiron was the first Youth Author. We still have much to learn from him.“ Elena Ermolaeva stellt „Centaur in Russian Fairy Tales: From the Half-Dog Pulicane to the Centaur Polkan“ vor und lässt ihre Leser*innen tief in die slawische Märchenwelt eintauchen, wobei sie sich auf König Salomon und das Hybridwesen Kitovras und die Geschichte von Prinz Bova und den Kentauren Polkan konzentriert. Die antike Präsentationstechnik schlägt sich in diesen Erzählungen nieder; denn der Kentaur wird zu (334) „a paradoxical creature: on one hand, savage, violent, and destructive, but on the other, wise, prophetic, and protective.“ Politische Implikationen von und Hindernisse für Pferdewesen im kommunistischen Polen beleuchtet einfühlsam Karoline Thaidigsmann in „(Non-)Flying Horses in the Polish People's Republic: The Crisis of the Mythical Beast in Ambivalent Polish Children's Literature“. Sie legt den Schwerpunkt auf die 1960er- und die 1980er-Jahre. Joanna Kulmowas sprechende Stute Leokadia, ein früheres Zugpferd – demnach aus der Arbeiter*innenklasse –, entwickelt in *Giddyap, Leokadia!* pegasusgleich Flügel, die sie verstecken und verleugnen muss. Erst als sie in ein Heupferd verwandelt wird, darf sie – konformistisch – Flügel haben. Thaidigsmanns zweites Beispiel ist Wiktor Woroszyłski's *Cyril, Where Are You?*, ein Roman, in dem es um eine abenteuerliche Forschungsexpedition nach Sichtung einer Meeresschlange geht. Parallel dazu verschwindet Cyril, das Krokodil, das die Familie des Biologen Salamander [!] als Haustier hält, zwischenzeitlich aus der Badewanne, und Kaulquappen erscheinen. Neben dem mythologischen Substrat und einer Fülle von Bibelanspielungen bietet das Buch eine wissenschaftliche (entropische) Schiene; was wahr und was phantastisch ist, wird nicht aufgelöst (351): „Woroszyłski's setting of a mythological world view against a scientific one can also be read as mocking of the communist ideology's aim to replace the stages of mythology and metaphysics with a strictly scientific world view. This glorification of

science proved to have a mythical foundation itself and reduced reality to a narrow realm of the positivistically conceivable.“ Im Unterschied zu diesen beiden Büchern fiel Dorota Terakowskas *The Lord of Lewaw* der Zensur zum Opfer; 1982 vollendet, durfte es erst 1989 in Druck gehen: Der als Waise aufgewachsene Bartek soll als von außen Kommender den Tyrannen Lewaw (= Wawel) von Wokark (= Kraków) besiegen; als er ihn stellt, ist er nicht furchterregend, sondern ein alter, an Jaruzelski erinnernder Mann (354): „The books do not force politics on children and adults, but they give the grown-up reader food for thought and may serve [...] as a springboard for a variety of political and historical allusions.“ Einen Klassiker der Fantasy-Literatur durchsucht Simon J. G. Burton in „A Narnian ‘Allegory of Love’: The Pegasus in C. S. Lewis’ *Chronicles of Narnia*“ auf die Bedeutung der Verwandlung des Pferdes Strawberry in den Pegasus Fledge, stets im Zusammenspiel mit dem gottgleichen Löwen Aslan, der Planetensymbolik, der christlichen Ausdeutung des Pegasus-Mythos in der Nachfolge von Petrus Berchorius’ *Ovidius moralizatus* aus dem 14. Jh. und C. S. Lewis’ christlich-platonischer Ausrichtung (369-370): „Having entered into Aslan’s country, into heaven itself, they have now, for the first time, encountered the real. On realizing this he exclaims: ‘It’s all in Plato’ [...]. Lewis is picking up the language of the mystics and the understanding of the Trinity as an infinite sea of love ever flowing out into His creation and flowing back. It is this which gives them wings, so that like Fledge they can soar over the landscape of glory, borne aloft by the tide of his love. We leave them there riding Aslan the divine Pegasus on a journey upwards and inwards that never ends.“

Eine globale Perspektive eröffnet Kapitel 4 – „Mythical Creatures across Time and Space: Negotiating the Bestiary“: Marilyn E. Burton gewährt in „Man as Creature: Allusions to Classical Beasts in N. D. Wilson’s *Ashtown Burials*“ phantastische Einblicke in die Kryptozoologie jenseits des Harry Potter-Universums: Cyrus und Antigone beschützen den (378) „Order of Brendan“ und bewachen die Mächte und Geschöpfe, die der irische Heilige Brendan vor 1500 Jahren im heutigen Wisconsin sicher verwahrt hat (384-385): „Wilson’s wildly eclectic range of source material – from classical and ancient Near Eastern mythology to medieval legend and early modern history – offers endless possibilities for the kinds of creatures – or non-creatures – he could potentially introduce to his narrative. Given this, it is particularly striking that there are no purely bestial hybrids in his created world. [...] Rather, all of the hybrids – the ‘monsters’ – are part human – or at least part transmortalized human. This is surely intimately tied to Wilson’s Christian conviction that creation, that is, nature, is inherently good, as God declares in the first chapter of Genesis.“ Daniel A. Nkemele und Divine Che Neba machen die Leser*in in „Human Categories in Oral Tradition in Cameroon“ mit den Spezifika kamerunischer Mythen vor dem Hintergrund des Postkolonialismus und der Multikulturalität vertraut. Der Vergleich afrikanischer Mythologie mit der griechisch-römischen zeigt, dass (397): „humanity differs in ‘kind’, not ‘degree’, since the former could be refined [...]. This refining process is the empowering gem that gives each community the force to resist the storm of assimilation, integration, and colonization.“ Die Charakterzüge der mythischen Figuren formen (397) „the moral and mythic charter on which the individual and society can stand.“ Weil sich das Wasser überall auf dem Planeten letztlich ins Meer bewegt, kann eine ‚Verwandtschaft‘ zwischen den kamerunischen und den europäischen Nymphen angenommen werden (397): „Thus, opening up more to indigenous mythology and creating room for other world mythology would certainly bridge the rift that separates people and cultures, and strengthen the individual at his threshold. Lastly, it should be remarked upon that the existence of these animals in any pantheon only helps in the translation of human categories such as universality, identity, and representation.“ Jerzy Axer und Jan Kieniewicz begeben sich in Afrika auf Spurensuche nach der Gestalt und dem Wesen des resp. der Wobo, einer Gestalt, die mehr sein kann als die fabelhaf-

te Großkatze: „The Wobo’s Itinerary: There and Back Again“ zeichnet eine lebenslange Beschäftigung – ausgehend von Henryk Sienkiewicz’s *W pustyni i w puszczy* – nach. Der Beitrag ist einer der persönlichsten des Bandes und gibt der Hoffnung Ausdruck, dass der lebendige Wobo-Mythos Eingang in einen modernen Jugendroman finden möge, der erst geschrieben werden muss. Die Autoren haben Feldstudien und Interviews gemacht und eine ungeheure Menge an Feedback erhalten, wobei Erlebnissen und Erfahrungen äthiopischer Emigrant*innen im Grenzgebiet zu Kenia (und dem Sudan) eminente Bedeutung zukommt (410): „There is no doubt [...] that there are many incarnations that the wobo could assume in the past, the present, and the future.“ Pinocchio, Gepetto und der alttestamentarische Jonas im Bauch des Wals sind nur einige Protagonisten in Malgorzata Borowskas „The Awakening of the κνώδαλα, or Inside a Great Fish Belly“, einem Beitrag, der von Joanna Dutkiewicz ins Englische übertragen wurde. Überzeugend parallelisiert sie das beliebte Motiv mit einer Passage aus Lukians *Vera historia*, mit Rudolf Erich Raspe’s *Münchhausen* und mit *Percy Jackson: Sea of Monsters* (Buch und Film), um mit noch einer intertextuellen Anspielung zu schließen (426): „Perhaps we should not regret that no crew has ever, at least so far, caught a κνώδαλα of such size or... appetite, or even seen one napping in the waves far away. But if any of you would like to take survival lessons in the belly of a ‘big fish’, I must warn you, travestyng the heraldic motto of a certain famous school: *Cetus dormiens non est titillandum!*“ Die Faszination des Meeres beherrscht auch weite Teile des Beitrags von Adam Łukaszewicz „Fantastic Creatures Seen by a Shipwrecked Sailor and by a Herdsman“, in dem er festhält (429): „This paper is neither an analysis of motifs which from time immemorial persist in literature for children, nor an attempt of a synthetic approach to the chosen subject. It is an introductory essay which presents two Egyptian tales.“ Zu den auf Papyrus überlieferten Texten stellt er Bezüge zu Sindbad ebenso her wie zu Arthur Conan Doyles *The Lost World* oder Jules Vernes *L’île mystérieuse*. Bemerkens- und überdenkenswert ist seine Annahme, dass sich hinter diversen mythischen Gestalten ausgestorbene (oder exotische) Tiere verbergen könnten (431): „However, if there were no living giraffes left, this animal would perhaps be considered a fantastic creature.“ Heute sind die weißen Flecken auf der Landkarte, die solche Zugänge ermöglichten, weitgehend verschwunden (435): „Even the abyss of the oceans has been explored. The future writers of literature for children will have either to play with the traditional fantastic creatures considered as the fauna of the realm of imagination or to suggest that their creatures are beyond our reach and exist in the remote regions of the universe.“ Robert A. Sucharski präsentiert „Stanisław Pagaczewski and His Tale(s) of the Wawel Dragon“ und beginnt mit Jorge Luis Borges’ und Margarita Guerreros Vorstellung des Drachen im *Manual de zoología fantástica*, um sich dann nach einem kurzen Seitenblick auf Ursula K. Le Guins *The Farthest Shore* und *The Other Wind* und unter Bezugnahme auf Jan Długosz *Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae* Pagaczewskis Romanen zuzuwenden. Der Drache vom Wawel lässt sich auf den Alexanderroman zurückführen, wengleich direkte Anspielungen auf die Antike – abgesehen von Namen – selten sind. Humorvolle Anspielungen auf das Polen der 1960er- und 1970er-Jahre sind geschickt verwoben. Ingeniös ist das Ende der Romanreihe, die Klärung der Herkunft des polnischen Drachen, die auf der Rückreise vom (446) „Second Congress of the International Society for Dragon Research“ gelingt. Der Autor selbst ist nun der Romanheld (446): „Pagaczewski unfolds the map of Greece upside down and draws attention to the inverted outline of the island of Crete. Its outline turns out to be identical with that of Smokonia, the island from which the great-grandfather of the Wawel Dragon moved to the Wawel Castle. The Wawel Dragon is therefore a descendant of a ‘Greek’ émigré, and the whole Greek staffage of Pagaczewski’s stories suddenly takes on another and fuller meaning. It is a proof, although revealed in a humorous way, of the vivacity of ancient myths,

and the testimony of the Mediterranean heritage in Polish culture.” Helen Lovatt erforscht in „Fantastic Beasts and Where They Come From: How Greek Are Harry Potter’s Mythical Animals?” die Stammbäume der phantastischen Tierwesen in Joanne K. Rowlings Romanen, den Verfilmungen und im erfolgreichen Spin-off *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. Gleich zu Beginn widerlegt sie die negative Beurteilung der als dunkel und dämonisch abqualifizierten Figuren im Harry Potter-Universum durch eine konservative britische Lehrkraft, tritt für die positive Relevanz der mythologischen Figuren ein und betont deren Attraktivität für Filmemacher*innen. Nach einem Überblick über das klassische Erbe bei Joanne K. Rowling und einem Schwerpunkt auf dem Basilisken und dem Phoenix wendet sie sich den magizooologischen Zusätzen in den *Fantastic Beasts*-Filmen zu (462): „Rowling needed to go a step further to make her creations appeal more to a world-wide market, especially the US, and has left behind the need for a classical education.“ Aufschlussreich ist der Wunsch, die (hierarchische) Trennung in ‚Bestien‘ und ‚Wesen‘ durch Artenschutz und demokratische Gleichwertigkeit aufzubrechen und zu fragen, was eigentlich ‚menschlich‘ ist (464): „Scamander’s aim is to ‘rescue, nurture, and protect’, and ‘educate’ his fellow wizards about animals. This strong environmental message turns his portable zoo in a briefcase into a Noah’s Ark, preserving species for the future. Equally his creatures function to protect, release, and aid him in his adventures: as much as they get him into trouble, they also get him out of trouble. In a sense, the Ark is also an Argo and his fellow travellers are heroes of the magical beast world, each with their individual powers.“

Mit diesem Übergang ins Multimediale ist die Schnittstelle zum abschließenden Teil – „And the Chase Goes On: The Monsters of Visual Culture“ – erreicht: Elżbieta Olechowska widmet sich in „New Mythological Hybrids Are Born in *Bande Dessinée*: Greek Myths as Seen by Joann Sfar and Christophe Blain“ in Detailfreude einer der genialsten Crossover-Schöpfungen der letzten Jahrzehnte: *Socrate le demi-chien*, der erfolgreich die Grenze vom nicht-sprachbegabten Tier zum Philosophen überschritten hat. Socrate ist nicht der erste Hund, dem in französischen Comics eine wichtige Rolle zukommt: Obelix’ Idefix ist da ebenso zu nennen wie Tintins Milou. Oft erfolgt einer der ersten Zugänge polnischer Kinder zu Herkules über Adam Mickiewicz’s *Ode to Youth*, in der die Arbeiten des Herkules in vier eindrücklichen Versen (im Volltext zitiert 478) komprimiert sind. Sfars und Blains Zugang ist aufgrund – wenn auch humorvoll gebrochener – Brutalität (und sexualisierter Szenen) nicht unbedingt kindgerecht, aber reizvoll aufgrund der Brechungen klassisch-antiker Zugänge. Die Verfasserin stellt die drei Alben, in denen Socrate einmal bei Herkules, dann bei Odysseus und schließlich bei Ödipus lebt, im Detail vor und kann zahlreiche Verbindungslinien und mythenchronologische Umstellungen nachweisen. Sfars Ziel ist eine (484) „promenade joyeuse dans le mythe“. Ein viertes (zu König Ödipus geplantes) Album ist bisher nicht erschienen (491): „A cursory review of interviews given by Sfar in the media does not reveal any of his own opinions about *Socrate le demi-chien*, but as the series remains unfinished, we may only conclude that either his collaboration with Blain was for some reason impossible to continue, or his interest in using Greek mythology waned and was forgotten in the rush of directing films and writing novels. His readers who remember his humour and original perspective on the undying mythological heroes will miss the charm and acerbic wit of the unforgettable half-dog, half-philosopher, Socrate.“ Hanna Paulouskaya zeigt in „Mythical Beasts Made Soviet: Adaptation of Greek Mythology in Soviet Animation of the 1970s“, was es aus kommunistisch-pädagogischer Sicht bei Mythenrezeption zu beachten (und umzuformen) galt und wie zentral der georgische Lokalbezug zu Medea aus Kolchis gesehen wurde. Im Zentrum steht die 1969-1974 produzierte Animationsfilmreihe *Legends and Myths of Ancient Greece* (Aleksandra Snezhko-Blotskaia und Aleksei Simukov), in der sich das Zusammenspiel antiker Mythologie und slawischer Folklore wunderbar zeigen

lässt. Die Verfasserin gibt einen lebhaften Einblick in die Tradition des sowjetischen Animations- und Märchenfilms, angereichert durch persönliche Erfahrungen aus ihrer Kindheit. Aus der Reihe wurde nur die Folge zu Perseus ins Ausland vermarktet, was dadurch bestätigt wird, dass es nur zu ihm eine außerhalb der UdSSR erschienene (kritische) Besprechung gibt. Das späte Auftauchen von Mythen in sowjetischen Kinderfilmen zeigt die abwartende Haltung der Kulturverantwortlichen zur Antike (515-516): „The use of the old-style literary language proves the understanding of Greek culture as elevated and distant from contemporary life. On the other hand, references to the folktale tradition make the mythology more familiar and nativized for the creators and for the audience. Allusions to concurrent ideological propaganda may make an understanding of the movies easier, bringing them within the cultural context of the USSR. At the same time, all these advantages were hardly to be appreciated for audiences outside the Soviet Union. [...] Their epic style narration assumed heroism of the characters and glorious victory. Fairy-tale conventions made their apprehension easier. The stories do not represent a variability of plots or interpretations of ancient myths, they do not pose unsolvable tragic questions, but they do make the stories connected with tales from the earliest childhood.“ Amanda Potter – die ebenfalls Einblick in ihre Kindheitserfahrung und Sozialisation mit Mythen gibt – stellt (als Kontrast zu den eigenen traditionellen Zugängen) z.T. erstaunliche Modernisierungen antiker Klassiker vor, indem sie in „Bringing Classical Monsters to Life on BBC Children’s Television: Gorgons, Minotaurs, and Sirens in *Doctor Who*, *The Sarah Jane Adventures*, and *Atlantis*“ zeigt, was altbekannte Figuren mit Aliens gemeinsam haben (können). Ausführliche Dialogpassagen und detailreiche Inhaltsangaben geben Einblick in die Machart der Serien (535): „Little previous knowledge of Greek mythology is required from viewers; we are perhaps expected to know that a Minotaur is half man, half bull, living in a labyrinth, and Medusa has snaky hair and can turn people to stone; information we could have picked up from various children’s storybooks of Greek myths. Our expectations are overturned when *Atlantis* makes us rethink these monsters, and sympathize with them as well as with the heroes. *Doctor Who* and *The Sarah Jane Adventures* also offer us a different perspective, suggesting that Greek myths featuring monsters are based on alien creatures, or holographic inhabitants of alien ships, that have come to Earth.“ Altersadäquate Zugänge für *digital natives* zeigt Konrad Dominas in „The Internet and Popular Culture: The Reception of Mythical Creatures in the Context of Multimedia and Interactive Materials for Children“. Besonderes Augenmerk legt er auf die *Encyclopaedia Britannica Kids* und *Wikipedia* und auf Filme wie *Transformers* oder Computerspiele wie *LEGO Battles*. Der Mythos wird in den neuen Medien zu (551) „a part of the larger system of the cultural and media universe. [...] Understanding the mechanisms of the myth’s reception and transformation in the context of various products intended for children therefore requires interdisciplinary reflection, which may allow us to grasp the essence of the issue. It is the answer to the question of why mythology still fascinates and moves us in the twenty-first century. The search for the answer to this question should never end.“ Beschlossen wird der anregende Band von einem Beitrag der Herausgeberin Katarzyna Marciniak. Den Titel des Buches im eigenen Aufsatz aufgreifend – „Chasing Mythical Muppets: Classical Antiquity according to Jim Henson“ – gibt sie facettenreiche Einblicke in das unsterbliche Œuvre des vielleicht kreativsten Puppenspielers des 20. Jh.: Sie parallelisiert Puppentheater und antikes Drama und betont den karnevalesken Aspekt unter Bezugnahme auf Huizingas *Homo ludens*. Henson verschrieb sich dem horazischen Prinzip von *prodesse* und *delectare* – bei Marciniak (562) „*Docere, movere, delectare, or the Muppets & Co.*“ – und verarbeitete Mythen in zahlreichen Formaten: in *Muppets Tonight* ebenso wie in *The Muppet Show*, den *Muppet Babies*, dem Sketch *Murder on the Disoriented Express*, in dem Hercule Poirot – anspielend auf Agatha Christies *The*

Labours of Hercules – über seinen Namensvetter ins Bild gesetzt wird, in der *Sesamstraße*, dem *Muppet Classic Theater* – Kermit agiert als König Midas, Miss Piggy als seine Königin –, im Film *The Labyrinth* mit David Bowie in der Rolle des Bösewichts, und v.a. in *The Storyteller*, einer Miniserie, in der ein Erzähler und sein sprechender Hund (er kann sogar [Neu] griechisch, das aber Altgriechisch sein soll) das junge Publikum mit Mythen vertraut machen und der Hund erst lernen muss, dass es nicht immer einen glücklichen Ausgang geben muss, auch wenn man ihn sich noch so wünscht. Am Ende des Beitrags steht das Totengedenken an den früh verstorbenen Jim Henson, bei dem seine Weggefährten und seine Muppets für ihn gesungen haben; die zentrale Textzeile *If just one person believes in you, deep enough and strong enough* ziert im Original, auf Polnisch und Neulatein den Konferenzraum der *Artes Liberales*-Fakultät in Warschau. Der Aufsatz zeigt wie der ganze Band, dass uns die mythischen Wesen näher sind als wir denken und dass ihre Präsenz heilsam sein kann (593): „Indeed, they are closer than we think. They hide in books, in the childhood tales told by our parents and grandparents, in movies and computer games, they dwell in museums, ruins, woods and city parks, they lurk in our souls and nest in our hearts. Always ready, for any reason at all, should only we need their support. If they believe in us, as the Muppets undoubtedly prove, it is only fair that we believe in them and in their myths. And when the world falls down for the next time, this faith, as it always has, will save us.“

„Notes on the Contributors“ zeigen, aus wie vielen Disziplinen und Ländern neue Sichtweisen auf scheinbar Bekanntes eröffnet werden. Eine „List of Illustrations“ ist eine willkommene Legende zu den Abbildungen, die das Spektrum der (oft überraschenden) Rezeptionszugänge abdecken. Literaturverzeichnisse zu jedem Beitrag ermöglichen selbständige Vertiefung in die komplexe Materie. Ein umfangreicher und gut sortierter Namen-, Titel- und Sachenindex von Monika Wenzel, Hanna Paulouskaya und Olga Strycharczyk dient – passend zum Inhalt des Bandes – als Faden der Ariadne durch das laborierte Labyrinth an Informationen. Bereits das ansprechende Cover von Maja Abgarowicz (und das Design von Zbigniew Karaszewski) regt zum Öffnen des dicken Buches an: Ein ganz anderer Cerberus als der vielleicht erwartete Höllenhund sieht uns an – der Buchdeckel ist Programm, eine andere Sichtweise zu entwickeln. Bestätigt wird dieser Fingerzeig durch die Illustrationen zu den einzelnen Kapiteln, die aus dem Workshop von Zygmunt Januszewski stammen und die erfreulich breite Kooperation der polnischen Kolleg*innen im Bereich der Mythenrezeption zeigen.

Eine Rezension kann diesem Band eigentlich nicht gerecht werden, da sie – genosbedingt – verkürzen, verknappen, komprimieren muss. Aber vielleicht ist es die geeignete Textsorte, um möglichst viele Personen dazu anzuregen, das Buch zu öffnen (oder die *open access*-Version anzuklicken) und in mehr oder minder einem Zug von vorne bis hinten durchzulesen. Ob man auch seinen Rücken streicheln soll, wie die Editorin in ihrer Einleitung scherzhaft vorschlägt, kann dann ja jede*r Rezipient*in selbst entscheiden...

Sonja Schreiner

Sonja Schreiner: Neolatinistin und Komparatistin, Wissenschaftsreferentin im Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein der Universität Wien; Forschungsinteressen: Fachliteratur (mit den Schwerpunkten Zoologie und [Veterinär]medizin), Wirkungs- und Wissenschaftsgeschichte, Adaptationsstrategien antiken Wissens für Kinder und Jugendliche: sonja.schreiner@univie.ac.at & sonja.schreiner@vetmeduni.ac.at; <https://klassischephilologie.univie.ac.at/ueber-uns/mitarbeiterinnen/neulateinische-philologie/sonja-schreiner/>. ORCID: 0000-0003-2391-5222

Schauplatz der Künste – Bild und Text im Kinderbuch. Festgabe für Carola Pohlmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Julia Benner, Barbara Schneider-Kempf und Sigrun Putjenter. Königshausen und Neumann, Würzburg 2020. ISBN 978-3-8260-6799-0, 191 S.



Den Herausgeberinnen dieser „Festgabe“ ist es gelungen, zu Ehren der Gefeierten aus der Vielzahl der mit „Bild und Text im Kinderbuch“ Befassten ein buntes Ensemble von Expert*innen zu bilden, die ein beeindruckend breites Panorama dieses unerschöpflichen Themas eröffnen. Kundig und treffend ist auch die Wahl des Titels: „Schauplatz der Künste“ war ein spezifischer Gattungsbegriff in der Frühzeit der aufklärerischen Kinder- und Jugendliteratur, in der Buchdruckerkunst mit höchsten Kunstansprüchen der Illustration verbunden und ein eigener Buchtypus geschaffen wurde. Dass solche Tradition erhalten bleibt und bis in die Gegenwart fortwirkt, ist das Verdienst nur Weniger, in deren Kreis Carola Pohlmann durch ihr Wirken in der Staatsbibliothek zu Berlin nicht

zuletzt durch die Organisation eines permanenten Programms von Veranstaltungen ihre Aufgabe meisterlich erfüllt. Dies bestätigen die beiden vorangestellten Würdigungen, das Geleitwort der Generaldirektorin des Hauses, Barbara Schneider-Kempf, und das Grußwort des ehemaligen Leiters der Kinder- und Jugendbuchabteilung, Heinz Wegehaupt. Als gleichsam Dritter im Bunde stellt sich Klaus Ensikat mit einem „Bild als Gruß“ ein, in dem ein strahlendes Rotkäppchen einen nicht wirklich ganz zahmen Wolf im Transportwägelchen vor sich her über's raue (Berliner?) Pflaster schiebt – der Bilddedeutung sind alle Türen geöffnet.

Im folgenden Vorwort mit „Anmerkungen zur Illustrationsforschung“ befasst sich Hans-Heino Ewers mit der Frage, ob die in einer Buchpublikation anzutreffenden Illustrationen im Sinne G. Genettes als zugehörig zum Paratext anzusehen seien und kommentiert dazu die sehr bemerkenswerte Studie von Mirijam Steinhauser zu Franz Josef Tripp. (Am Rande sei erwähnt, dass zu den von Tripp illustrierten Büchern neben O. Preußler und M. Ende auch Erica Lillegg gehört, zu der Steinhauser einen eigenen Artikel in lili 52/53 geschrieben hat.) An einigen Beispielen aus Texten E.T.A. Hoffmanns und Carlo Collodis geht Ewers der Frage nach, ob wir es bei Vergleichen unterschiedlicher Illustrationen zum selben Text nicht mit eigentlich unterschiedlichen Werken zu tun haben. In der erst jetzt folgenden Einleitung halten sich die beiden Herausgeberinnen Benner und Putjenter an einige Lieblingsbücher von Carola Pohlmann, unter ihnen auch Leopold Chimani und Tom Seidmann-Freud, um das Faszinosum illustrierter Bücher zu erläutern, wie es Carola Pohlmann in ihren Veranstaltungen für Studierende weiter zu vermitteln vermag.

Auch die folgenden elf Beiträge befassen sich mehrheitlich mit Büchern, die von Pohlmann geschätzt werden. Den Beginn macht Friedrich C. Heller, der nach Abschluss seiner Publikation über das „künstlerisch illustrierte Kinderbuch in Wien 1890–1938“ nun einen neuen Sammelschwerpunkt zu reduziert gestalteten Bilderbüchern eröffnet hat. Ein originelles Beispiel von Text-Bild-Fusion zumal in Übersetzungen nimmt sich Gertrud Lehnert vor, wobei die auch bildliche Doppelsinnigkeit besonders faszinierend erscheint so wie der Rückgriff auf die klassische Studie *Laokoon* von G.E. Lessing. Ada Bieber behandelt die suburbanen Landschaftsentwürfe in Shaun Tans *Rules of Summer*, Mareile Oetken Texte und Bilder zu Aschenputtel und Bernd Dolle-Weinkauff zusammen mit Gina Weinkauff

die Neue Frankfurter Schule. Caroline Roeder nimmt sich des Themas Traumerzählungen an, wobei Benno Pludra, Fred Rodrian mit Werner Klemke, Anna Seghers, Maurice Sendak und Theodor Storm zur Sprache kommen. Andreas Bode widmet sich der Neuillustrierung moderner Kinderbuchklassiker mit Beispielen zu Erich Kästner, Astrid Lindgren und Michael Ende, und Hans Ries wendet sich dem Nachlass zu Ernst Kutzer in der Staatsbibliothek zu Berlin zu. Weiter zurück gehen die drei abschließenden Beiträge, Ute Dettmar zu E.T.A. Hoffmann im Medienwechsel, Barbara Asper zu *Prinzessin Ilse* und Sebastian Schmideler zu einem Berliner Bilderbuchkünstler des frühen 19. Jahrhunderts: Friedrich Gustav Normann.

In dieser Vielfalt ist eindrucksvoll unter Beweis gestellt, dass die Befassung mit der Illustrationskunst von Kinder- bzw. Bilderbüchern ein eminent wichtiger aber auch anspruchsvoller Sektor der Kulturwissenschaft geworden ist und weitere Ausbreitung erfahren sollte. Carola Pohlmann, die diesen Prozess durch ihr Wirken nachhaltig beeinflusst, seien auch von dieser Stelle aus die besten Glückwünsche übermittelt.

Ernst Seibert

Ernst Seibert, Priv.-Doz. Dr., geb. 1946, Studium der Germanistik, Philosophie und Psychologie. 1997-99 Mitarbeit am DFG-Projekt „Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur“ an der Univ. zu Köln, 1999 Begründung der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ sowie der Fachzeitschrift „libri liberorum“ und der Schriftenreihe „Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich“. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien mit „Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur“ (Peter Lang 2005); zus. m. S. Blumesberger (Hgg.): „Kinderliteratur als kulturelles Gedächtnis“ (Praesens 2008). Zahlreiche Vorträge und Publikationen im In- und Ausland. Monographie: „Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche“ (UTB 2008). Zus. m. W. Kriegleder, H. Lexe u. S. Loidl (Hgg.): „Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur“ (Praesens 2016).

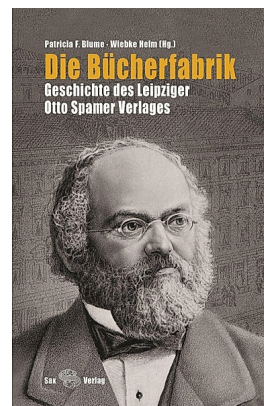
ernst.seibert@univie.ac.at

Blume, Patricia F. / Helm, Wiebke (Hgg.) (2020): Die Bücherfabrik. Geschichte des Leipziger Otto Spamer Verlages. Beucha Markkleeberg: Sax, ISBN 978-3-86729-258-0, 143 S.

Anlass zu dieser Publikation waren der 200. Geburtstag des Verlegers sowie das Jahr der Industriekultur in Sachsen 2020, nicht zuletzt aber die Bedeutung, die der Verlag als „einer der wichtigsten Wegbereiter des modernen Sachbuches für Kinder und Jugendliche“ (7) hatte.

Mit ihrem Beitrag „Lesen zwischen Haus und Schule. Die Verlagsbuchhandlung Otto Spamer“ (12-78) legen die Herausgeberinnen eine Biographie des Verlegers, verknüpft mit der Geschichte des Verlages, vor. Schwierigkeiten, Rückschläge und nicht zuletzt die Erfolge werden anschaulich vorgestellt, die Erweiterung der 1847 gegründeten Verlagsbuchhandlung hin zu einem Unternehmen mit artistischer Anstalt, Buchbinderei sowie Buchdruckerei wird trotz schwieriger Quellenlage detailliert geschildert.

Erste Kinderbücher erschienen 1851, diese Sparte wurde ab 1855 zu einem Schwerpunkt des Verlags, der sonst vor allem mit populärwissenschaft-



lichen Werken und Fachliteratur reüssierte. Spamer hatte erkannt, dass es ein Bedürfnis an günstigen Volksbüchern für die große Masse gab. Ein wichtiges Anliegen Spamers war, Bildung in große Teile der Bevölkerung zu bringen; dabei spielten Buchgestaltung und Ausstattung eine eminente Rolle, Bilder bzw. Illustrationen wurden zum bedeutenden Element der Wissensvermittlung. Die hohe Anzahl an Illustrationen wurde schließlich auch zur Besonderheit des Verlages.

Nach Spamers Tod 1886 und der Firmenübernahme durch Josef Petersmann wandelte sich die Firma vom Verlagshaus hin zur Druckerei und Binderei. Die Rolle unter den Nationalsozialisten wird kurz behandelt, der Druck von nationalsozialistischem Schriftgut wie nicht zuletzt von Hitlers *Mein Kampf* lässt die Autorinnen darauf schließen, dass das Unternehmen „mindestens zu den Profiteuren des Regimes gehörte.“ (76)

Nach dem Krieg wurde die Familie Petersmann enteignet, die Druckerei zum Volkseigentum erklärt und ging schließlich in der Offizin Andersen Nexö auf.

Ausgehend von nur drei Originaldokumenten gelingt es Anne Tänzer in ihrem Beitrag „Von Nestgeschenken und neuen Stiefeln. Laufburschen im Buchhandel des 19. Jahrhunderts“ (79-84), einen Einblick in das Leben eines Lehrlings zu geben und darüber hinaus ein allgemeines Bild vom Beruf des Laufburschen sowie des Markthelfers, die einen jeweils nicht unwesentlichen, doch kaum bekannten Teil des Buchwesens ausmachten, zu skizzieren.

Sebastian Schmideler ordnet in „Franz Otto erzählt Geschichte(n). Der Verleger Spamer als Jugendschriftsteller“ (85-96) Spamers schriftstellerische Tätigkeit in den zeitgenössischen Kontext ein und arbeitet die Besonderheiten heraus. Es war nicht zuletzt aus Gründen der Wirtschaftlichkeit gar nicht so selten, dass Verleger selbst Bücher verfasst haben. Meist hat man dabei bereits vorhandene Stoffe bearbeitet oder kompiliert, Spamer hat somit einfach „ein bewährtes Erfolgsmodell fortgeführt“ (89). Die Besonderheit Spamers liegt darin, dass er im Rahmen der damals aufkommenden Popularisierung der Wissensvermittlung einen Kunstgriff verwendete: Mit der Konzentration auf eine Einzelbiographie schuf er ein Identifikationsangebot, das einen sehr unmittelbaren Zugang zum Wissen, das letztlich vermittelt werden sollte, gewährte. Schmideler sieht Spamers Schriften in der Tradition der Volksaufklärung, bezeichnenderweise waren die Werke an Jugend und Volk gerichtet (91). Neben der zeittypischen Wissenspopularisierung war ihm die moralische Erziehung, nicht nur zu tugendhaftem Verhalten, sondern durchaus auch zu einer vaterländischen Gesinnung wichtig. Eine weitere Besonderheit Spamers (allgemein den Verlag, besonders aber seine eigenen Publikationen betreffend) war die reiche Illustrierung der Werke. Schmideler würdigt diese Kombination von Unterhaltung und Illustration sowie Wissensvermittlung als „emotionalisierende Wissensvermittlung“ und „wichtigen Etappenschritt für die Entwicklung der modernen Sachliteratur“ (95), kurz als eine Art Vorstufe zum Info- und Edutainment.

Anita Mayer-Hirzberger geht in ihrem Beitrag „Von Tonheroen und wohlgezogenen Mädchen: Über die musikalische Bildung in den Büchern des Verlages von Otto Spamer“ (109-120) auf eine Sparte ein, die im Spamer-Verlag nicht so umfangreich war. Bei den Büchern zum Thema Musik handelt es sich vor allem um Breviere mit weiblichem Zielpublikum; diese Ratgeberliteratur diente nicht zuletzt dem Bildungserwerb, da es für Mädchen keine Möglichkeit gab, eine höhere Schule zu besuchen. Mayer-Hirzberger erkennt in diesen Werken aussagekräftige Quellen, die Aufschluss über „Vorstellungen zur musikalischen Erziehung des Bürgertums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben“ (120) und arbeitet heraus, dass diese musikalische Erziehung nicht zuletzt auch eine allgemeine hin zu „heiratsfähigen Frauen“ (120) war.

Thomas Keiderling stellt „Otto Spamer als Lexikonverleger“ (121-131) vor und gibt einen kurzen Abriss der Geschichte der Enzyklopädie sowie einen Einblick in die zeitgenös-

sische Situation am Markt, bevor er Spamers Weg von den ersten Ideen bis zum gedruckten Lexikon nachzeichnet. Spamer hat aus rein kaufmännischer Sicht in der Sparte Lexikon nicht reüssiert, sondern sich neben einigen Fachlexika v. a. den Nachschlagewerken für die Handelsbranche gewidmet und besonders mit *Rothschilds Taschenbuch für Kaufleute* und Folgeprojekten große Erfolge erzielt respektive erwirtschaftet.

Die vorliegende Publikation ist auch als Begleitbuch zu einer Ausstellung gedacht. Im letzten Beitrag „Das Werden und Wachsen der ‚Bücherfabrik‘. Eine Ausstellungsdokumentation“ (133-139) schildert Stella Šarić die Vorbereitungen zur Ausstellung, die im Rahmen eines Seminars von den Herausgeberinnen mit 19 Studierenden des Fachbereichs Buchwissenschaft der Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig durchgeführt wurde. Photos und die Schilderung eines Rundgangs durch die Schau geben eine Vorstellung von einer liebevoll gestalteten Präsentation.

Die Publikation ist reich bebildert, in der jeweiligen Legende sind die Quelle und das Copyright ausgewiesen, einzig der Künstler*innenname fehlt. Dies ist im Hinblick darauf, dass die Illustration in diesem Verlag eine so große Rolle gespielt hat, doch überraschend. Hier schließt sich auch der Wunsch nach weiteren Untersuchungen an, so wie dies die Herausgeberinnen selbst angeregt haben: Naheliegender wäre also zunächst eine Studie zu den Illustrator*innen bzw. Illustrationen.

Weiters wäre es höchst interessant, mehr über die in den Texten erwähnten Bezüge zu Österreich zu erfahren. Angefangen von Spamers Aufenthalt in Österreich und der Zusammenarbeit mit Tandler & Comp. (22); dem Verbot eines Buchs in Österreich (111) bis hin zur Auszeichnung Spamers mit einem Orden (23), sowie der Tatsache, dass der Absatz in Österreich sehr hoch war (73), als auch der Bezug des Nachfolgers Josef Petersmann zu Österreich – der 1865 in Zagreb Geborene hat in Wien in Philologie promoviert (74) – lassen sich in Wien viele Spuren und somit Quellenmaterial erwarten.

Die vorliegende Publikation gibt – von verschiedenen Punkten ausgeleuchtet – eine sehr gute Vorstellung von Otto Spamer und seinem Unternehmen. Die einzelnen Themen werden in den zeitgenössischen Kontext eingebettet und lassen so auch die Besonderheiten des Verlags bzw. der Publikationen erkennen. Das Ziel der Herausgeberinnen, hier eine „Grundlage und Anstoß für eine weitere Auseinandersetzung“ (10) zu bieten, ist eindeutig erfüllt.

Veronika Pfolz

*Veronika Pfolz, Mag. Dr., Kunsthistorikerin, Publikationen u. a. zu Künstlerinnen und Künstlern der Zwischenkriegszeit und im Exil sowie zu Fragen der Gebrauchsgraphik.
veronika.pfolz@netway.at*

„Renate Welsh und ihre Texte – Literatur für den Unterricht“. *Didacticum. Zeitschrift für (Fach-)Didaktik in Forschung und Unterricht. Band 1, 2019. ISSN: 2707-0905, 104 S.*

Ein Symposium zum 80. Geburtstag einer der renommiertesten österreichischen (Kinder- und Jugendbuch-)Autor*innen zur Eröffnung eines Forschungs- und Didaktikzentrums für Kinder- und Jugendliteratur an der Pädagogischen Hochschule in Graz (12.10.2017) sowie die Publikation der Tagungsbeiträge als Band 1 der neu gegründeten Zeitschrift *Didacticum. Zeitschrift für (Fach-)Didaktik in Forschung und Unterricht*: Das kann als Programm verstanden werden, betonen diese drei Ereignisse doch den Stellenwert oder die Notwendigkeit einer institutionalisierten wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kinder- und Jugendliteratur als Teil der Lehrer*innenausbildung und als Fundament der Unterrichtsarbeit.

Die Zeitschrift will (fach-)didaktische Diskurse aller Bereiche initiieren und zur Diskussion stellen sowie (fach-)didaktische Fragestellungen thematisieren. Die Ergebnisse werden, den Erfordernissen der Zielgruppe der Studierenden und (Hochschul-)Lehrenden entsprechend, ausschließlich digital publiziert und gratis verfügbar gemacht. „Literar-ästhetisches Lernen zu positionieren bzw. lebendig zu erhalten“ ist das prononcierte Anliegen der Leiterin des KJL-Zentrums, Initiatorin des Symposions und Herausgeberin des ersten Bandes von *Didacticum*, Sabine Fuchs. Das gewählte Thema des Eröffnungs-Symposions „Renate Welsh und ihre Texte – Literatur für den Unterricht“, mit dem die Autorin anlässlich ihres 80. Geburtstags im Herbst 2017 geehrt wurde, lotet die Tiefe dieses Anspruchs aus. Die Zusammenstellung der Artikel ist quasi ein Leitfaden für Unterrichtende, sie bietet die wissenschaftliche Basis für die Reflexion der Literaturvermittlung ebenso wie für die Erstellung von Unterrichtsmaterialien und soll helfen, die Auswahl der Klassenlektüre nicht nur in den Dienst anlassbezogener erzieherischer Interventionen zu stellen oder sie der schnellen Verfügbarkeit des (qualitativ höchst unterschiedlichen) Netzangebots an Arbeitsblättern zu überlassen.

So wird der erste Jahrgang der Zeitschrift mit einer Einordnung Renate Welshs in die Entwicklung der österreichischen KJL der 1970er-Jahre eingeleitet. Studien zur Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur gehören ja selten zur Standardlektüre von Germanistikstudent*innen und praktizierenden Lehrer*innen – und noch weniger die Lektüre von wissenschaftlichen Artikeln zur Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Ernst Seibert – der tiefendeste Kenner der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur – eröffnet die Artikelsammlung mit einer knappen und präzisen Darstellung des kinder- und jugendliterarischen Werks von Renate Welsh und ihrer Positionierung im Literaturgeschehen nach 1945. Er gibt einen Einblick in die Komplexität des österreichischen KJL-Schaffens: die thematische und formale Neupositionierung der 1970er-Jahre, die Bildung einer Wiener Gruppe der KJL, die Verflechtung mit der Allgemeinliteratur, die Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit der Werke österreichischer Autor*innen, die Literarisierung von Kindheit und Jugend seit den 1950er-Jahren sowie die daraus resultierende Neubewertung von Kindheit und die Betrachtung von KJL nicht mehr nur aus pädagogischer, sondern v. a. aus literarischer Perspektive. Renate Welsh, die sich keinesfalls neuen Tendenzen der KJL verschließt, findet durch ihre psychoanalytische Auslotung ihrer Figuren neue Zugänge für ihre realistischen Jugendromane ebenso wie für ihre fantastische Kinderliteratur, die sie durch tiefenpsychologische Momente erweitert.

Die dem (kinder-)literaturgeschichtlichen Artikel folgenden Beiträge stellen neuere didaktische Modelle, wie die Responsive Literaturdidaktik, das Dialogische Lernen und das Heidelberger Literaturgespräch, vor und beschreiben deren konkrete Umsetzungen anhand ausgewählter Werke Renate Welshs im (Literatur-)Unterricht der Grundschule und der BMS (N. Mitterer, Reitbauer, Gehrke). Zur Vertiefung des Verstehens von Litera-

tur wird auf die Selbstäußerungen der Autorin in Poetikvorlesungen und Reden anlässlich von Preisverleihungen hingewiesen (S. Fuchs). Die höchst erfolgreichen Schreibwerkstätten Renate Welshs dienen als Anregung und Weiterentwicklung der Schreibdidaktik, die das kreative Schreiben nicht nur als persönlichkeitsbildenden Prozess sieht, sondern auch als gewinnbringende Methode zur Erschließung der Schreibaufgaben der (streng) formalisierten Textsorten der standardisierten Reifeprüfung (Breuss). Grundlegende Reflexionen zur individuellen und kulturellen Bedeutsamkeit der Literatur und zum literarischen Verstehen genauso wie Überlegungen zur Literaturvermittlung in praxisorientierten Berufsbildenden Höheren Schulen mit Schüler*innen, die sich in der verlängerten „literarischen Pubertät“ befinden, d.h. sich von Literatur abwenden, geben Einblicke in und Anregungen für die täglichen Herausforderungen von Unterrichtenden (Gehrke, M. Fuchs). Sie belegen gleichzeitig den Erfolg von theoriegestützter Literaturliteraturarbeit und geben Mut, literarische Texte zu wählen, die gerade nicht Mainstream sind oder vom (Kinder- und Jugend-)Literatur-Markt gehypt werden. Die Literaturverzeichnisse jedes einzelnen Artikels mit neuester Fachliteratur und Serviceangeboten erleichtern es, die literarische Vermittlung kreativ anzureichern oder neu zu denken.

Die schulische Aufmerksamkeit (wieder mehr) auf etablierte Autor*innen der KJL zu lenken, die durch die Dominanz von Fantasyliteratur, Graphic Novels und anderen Bildmedien Gefahr laufen, marginalisiert zu werden, ist das große Verdienst dieses Bandes.

Gunda Mairbäurl

Gunda Mairbäurl, Dissertation über deutschsprachiges Kindertheater im 18. Jahrhundert; seit 2003 Mitglied der ÖGKJL-F in diversen Funktionen; Unterrichtstätigkeit an einem Gymnasium, an Wiener Volkshochschulen, an der Pädagogischen Hochschule Wien und am Germanistischen Institut der Universität Wien; 2013-2018 Jurymitglied des Kinder- und Jugendliteraturpreises der Stadt Wien; Publikationen zur Kinder- und Jugendliteratur.
gunda.mairbaeurl@univie.ac.at

Hoiß, Barbara; Simone Stefan (Hg.) (2020): Übergänge. Verzweigte Wege in und zur Kinder- und Jugendliteratur. Innsbruck-Wien: StudienVerlag. ISBN 978-3-7065-5318-6; 120 S. ill.

Das schmale, aber facettenreiche und anregende Bändchen geht auf den „Literaturtag“ *Übergänge. Verzweigte Wege in und zur Kinder- und Jugendliteratur* am 12. November 2019 an der KPH Edith Stein zurück. Rektor Peter Trojer eröffnet es mit einem „Geleitwort“, in dem er modernen Unterricht dadurch definiert, dass Kindern und Jugendlichen das Optimum an Entfaltungsmöglichkeiten ihrer individuellen Fähigkeiten geboten und „kein grundsätzliche[r] Unterschied“ (7) zwischen KJL und Erwachsenenliteratur gemacht wird. Daran schließt sich das „Vorwort“ der Herausgeberinnen, in dem Marlen Haushofers Schaffen geradezu paradigmatisch die titelgebenden ‚Übergänge‘ zwischen Literatur für Kinder (und Jugendliche) und Erwachsene markiert. Darauf folgt der von Barbara Frischmuth autorisierte Wiederabdruck ihrer (vergriffenen) *Gutenachtgeschichte für Maria Carolina*. Ein Abbildungsverzeichnis und Kurzbiographien der Beiträger*innen beschließen das Paperback, in dessen Zentrum sieben (z.T.



multimediale und immer praxisnahe) Annäherungen an das hochaktuelle Thema stehen. Als farbenfrohe-kreatives und alle Mitwirkenden demokratisch miteinbeziehendes ‚Intermezzo‘ enthält das Büchlein einen umfangreichen „Bildteil“, der „Arbeiten von Willy Puchner“, „Schülerinnen- und Schülerarbeiten“ und „Illustrationen von Angelika Kaufmann zu Friederike Mayröckers Texten“ bietet.

Barbara Hoiß analysiert in „*Vom Mädchen, das übers Wasser ging*: ausgewählte Übergänge im Œuvre Barbara Frischmuths“ das Werk der österreichischen Autorin. Sie legt den Fokus auf „transitorische, realistische, phantastische und das Genre und die Leserschaft betreffende Kontaktstellen“ (17). Beginnend mit einem Impulszitat aus Immanuel Kants *opus postumum* (fälschlich als *opus postumus* titulierte) lässt sie Barbara Frischmuths Biographie und Werkgeschichte Revue passieren, zeigt an *Verschüttete Milch* generisch unterschiedliche Definitionen der „Transition zwischen den Lebensabschnitten“ (20) vom Adoleszenzroman bis zur *coming of age*-Literatur, setzt das späte Buch in überzeugenden Bezug zur frühen *Klosterschule*, ordnet *Die amoralische Kinderklapper* als *crossover*-Literatur ein, widmet sich mit Frischmuths Version von *Alice im Wunderland* „Bilderbücher[n], eigentlich für Erwachsene“ (25) und lokalisiert an einer Fülle von Beispielen und Werkzitaten den „Übergang vom Realen ins Phantastische [...] oft über das Wasser“ (26). Hoiß kommt zu dem überzeugenden Schluss, dass „Hybridformen“ (29) unter den Aspekten ‚Mehrfachadressierung‘, ‚Genrezuordnung‘, ‚Gattungszugehörigkeit und -mischung‘ prägend für das Gesamtwerk der Autorin sind.

Eleonore De Felip stellt in „*Wenn die Augen und die Dinge übergehen*: die gemeinsamen Bilderbücher von Friederike Mayröcker und Angelika Kaufmann“ mit dankenswert vielen Textbeispielen *Sinclair Sofokles der Baby-Saurier, Pegas, das Pferd, Jimi und Sneke* vor. Die in einem Zeitraum von 50 Jahren entstandenen multiadressierten Werke „der Wortkünstlerin Friederike Mayröcker und der Bildkünstlerin Angelika Kaufmann“ (33) sind der *crossover*-Literatur zuzuordnen, entstammen dem „Dialog zwischen der verbal-sprachlichen [sic!] und der bildlichen Erzählinstanz“ (33-34) und sind Ergebnis von „Wort und Bild auf Augenhöhe“ (34). Zentral und (ge)wichtig ist die Beobachtung, dass ‚Bilderbuch‘ nicht (automatisch) mit ‚Kinderbuch‘ gleichzusetzen sei; vielmehr gehe es um „Elemente einer postmodernen Ästhetik“ (49), die die Verf. sensibel aus den Texten und Illustrationen entwickelt. Ohne das wirkungsstarke horazische Diktum *ut pictura poesis* zu bemühen, präsentiert De Felip die so unterschiedlich gestalteten Bilderbücher als Gesamtkunstwerke, deren Bauteile sich wechselseitig vertiefen und erweitern. Gerade im Kontext des vorliegenden Sammelbandes (ver)störend ist dabei die Feststellung, dass Mayröcker „das ‚Stigma‘ einer Kinderbuchautorin“ umgehen wollte, nachvollziehbar(er) die Erkenntnis, „dass die Autorin selbst fühlte, dass ihre ‚Kindergeschichten‘ nur zum Teil für Kinder geeignet sind.“ (53)

Sabine Schwarz präsentiert in „*Briefe – Reise – Meer und Farbe*“ – unmittelbar anschließend an die ausgewählten Abbildungen im mit Bedacht exakt in der Mitte des Taschenbuchs platzierten „Bildteil“ – die Entstehungsgeschichte gelungener Verbildlichung von Texten und die selbstständige Beschäftigung mit und eigenständige Weiterentwicklung von Illustrationen. Der Beitrag gibt aufschlussreiche Einblicke in die Unterrichtspraxis, in die die bildnerische Produktivität begleitende, bis zu Neologismen reichende sprachliche Kreativität der Schüler*innen und in die (herausfordernden und letztlich bewältigten) technischen Schwierigkeiten bei der Zusammenfügung der einzelnen Arbeiten (mit unterschiedlichen Materialien und Oberflächen und in verschiedenen Formaten) zu einem A2-Buch. Die Spielfreude wird in den abschließenden Worten der Verf. deutlich: „Schön, dass oben beschriebenes Buchprojekt nun wiederum Eingang in ein Buchprojekt findet. Frei nach Gertrude Stein: ‚A book is a book is a book is a book.‘“ (70)

Einen weiteren – diesmal auditiven – Einblick in studentische Arbeiten gibt ebenso knapp wie präzise (auf nur zwei Seiten) Andreas Sapplin mit „Ohrenkino – von der Erzählung zur Hörgeschichte“. Er schildert, wie Studierende des 4. Semesters im „Modul ‚Medien und Sprache‘ des Primarstufen-Curriculums an der KPH Edith Stein“ (71) für den „Literaturtag“ den Arbeitsauftrag, Barbara Frischmuths *Gutenachtgeschichte* als Hörspiel umzusetzen, erfolgreich realisierten und einen „wertvolle[n] Beitrag zur sinnstiftenden Entwicklung und Erprobung digitaler Medien und so auch ein modellhaftes Beispiel angewandter Medienkompetenz im Kontext der Pädagoginnen- und Pädagogenbildung“ (73) leisteten.

Johanna Röck bespricht in „Literatur und Musik – eine Synthese. Lyrik im Spannungsfeld von Sprache und Musik“ zunächst Lyrik von Ernst Jandl und Norbert C. Kaser unter den Aspekten ‚Musikalität‘ und ‚Überführung in die Musik‘. Dann widmet sie sich der Frage, was es beim Verfassen von Kindergedichten zu beachten gilt und wiefern „Sprache und Musik [...] Ausdrucksmöglichkeiten in der Kinder- und Jugendliteratur“ (78) sein können, wobei – ausgehend von der genuinen Verwandtschaft von Lyrik und Musik – der sprachlichen Entwicklung des Kindes und dem Kinderlied vorrangige Bedeutung zukommt. Röcks Beitrag liefert neben gut gewählten, ansprechenden Texten auch einen Streifzug durch die (lyrische und musikalische) Terminologiegeschichte. Ihre zentrale Botschaft ist der Selbstwert von Kindergedichten, die man „mit den Augen und Ohren eines Kindes lesen, sehen und hören muss.“ (85)

Inés Pichler setzt sich in „Bub, Steinwybli und angucken. Varietäten und ihre Bedeutung für den (Literatur-)Unterricht“ mit Österreichisch und Schwyzerdütsch parallel zum ‚hochsprachlichen Deutsch‘ auseinander, wobei sie auf die durchaus abweichenden sprachlichen Übergänge in Österreich und der Schweiz hinweist und den Freiraum ermöglichenden ‚Spagat‘ des Lehrplans zwischen Standard und Individualität hervorhebt. Neben einem Kurzausschnitt zur Linguistik, zu Standardvarietäten und zu „nationale[n] und areale[n] Varietäten“ (87) erlaubt der Beitrag die Einsichtnahme in die Korrekturarbeit bei der Verwendung typischer österreichischer Vokabularien in Schüler*innen-Aufsätzen und den (tatsächlichen) Status (nicht-)deutscher Wörter. Deren (Be)wertung und Wertigkeit ist vor dem Hintergrund gesamtdeutsch(sprachig)er Verlagspolitik zu sehen, die sich in der Sprachwahl (von Autor*innen und Schüler*innen) niederschlägt. Als Verständnishilfen und Arbeitsbehelfe bietet die Verf. signifikante Textbeispiele und aussagekräftige Tabellen. Stets geht es um die „Salienz der Varianten“ (97) aus Kindersicht; zur produktiven Beschäftigung mit Sprachvielfalt benötigen Kinder „Metasprache“ und „metasprachliche[s] Bewusstsein“ (98). Deren Erarbeitung dient als probates (und für die Kinder vergnügliches) Analyseinstrument für „die innere Mehrsprachigkeit des Deutschen als plurizentrische[r] Sprache“ (100).

Zum Abschluss präsentieren Simone Stefan und Barbara Zelger „Kinderbücher in den Augen von Tiroler Pädagoginnen und Pädagogen im Elementar- und Primarbereich. Übergänge zwischen Sehen und Hören“, wobei die Kinder als „Expertinnen und Experten“ (112) gleichsam als Jury eingesetzt und ihre Vorlieben berücksichtigt wurden (was regelmäßig die Aufmerksamkeitsspanne erhöhte). Statements aus Interviews mit Pädagog*innen geben bereichende Einblicke in die Realität der Literatúrauswahl und helfen beim Herausfiltern der entscheidenden Parameter (wie kindgerechter Sprache und Syntax und klar konturierter Bilder). Zum quantitativ(-qualitativen) Einsatz kam dabei die GABEK-Software WinRelan. (Die Erträge sind in zahlreichen Graphiken und Listen beigegeben.) „Kinderinteressen, Kinderbedürfnisse und Kinderverhaltensweisen“ (116) stehen im Fokus, die Interviewreihe zeigt „eine sehr positive kinderorientierte Grundausrichtung“ (116) der Lehrkräfte; schwierig bis unlösbar bleibt eine konkrete Auswahl, eine Art Kanon – gut sichtbar geworden sind jedoch Perspektiven wie die Bedeutung von konkreten Erfahrungswerten, der Mut zu *trial and error* und das Eingehen auf die Zielgruppe – die Rezipient*innen: also die Kinder.

Generell (d.h. disziplinen- und situationsunabhängig) zeichnen sich Übergänge dadurch aus, von unterschiedlichem Komplexitätsgrad, aber – abhängig von den individuellen Voraussetzungen – im Regelfall bewältigbar und oft auch wegweisend zu sein. Übergänge im Speziellen zeigt die reizvollen und vielen (Um)wege, die Kinder- und Jugendliteratur und die sogenannte Allgemeinliteratur oft gemeinsam, manchmal auch getrennt, immer aber mit künstlerischem und pädagogischem Mehrwert gehen, wenn man die ‚Wegweiser‘ und ‚Markierungen‘ zu lesen imstande und gewillt ist; wenn man – wie häufig im Leben – den Weg als Ziel begreift.

Sonja Schreiner

Sonja Schreiner: Neolatinistin und Komparatistin, Wissenschaftsreferentin im Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein der Universität Wien; Forschungsinteressen: Fachliteratur (mit den Schwerpunkten Zoologie und [Veterinär]medizin), Wirkungs- und Wissenschaftsgeschichte, Adaptionsstrategien antiken Wissens für Kinder und Jugendliche: sonja.schreiner@univie.ac.at & sonja.schreiner@vetmeduni.ac.at; <https://klassischephilologie.univie.ac.at/ueber-uns/mitarbeiterinnen/neulateinische-philologie/sonja-schreiner/>. ORCID: 0000-0003-2391-5222

Neuerscheinung im Praesens Verlag



Ernst Seibert:

Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im *Jahrhundert des Kindes* in Österreich

2022, ISBN 978-3-7069-1133-7, 362 Seiten,
Klappenbroschur

€-A 33,50; €-D 32,6

Sowohl im Buchhandel als auch in der schulischen oder Privatlektüre von Kindern und Jugendlichen ist zu beobachten, dass Kinder- und Jugendliteratur fast ausschließlich als Gegenwartsliteratur behandelt wird. Selbst im theoretischen Zugang auf diese Literaturgattung befasst man sich verständlicher Weise zum überwiegenden Teil mit ihrer Aktualität und nicht mit ihrer historischen Entwicklung. Aber schon bei der Kanon-Diskussion stellt sich die Frage, was an älteren Werken sollte noch im Gespräch bleiben? Kinderbuch-Klassiker wie »Oliver Twist« oder »Alice« aus dem tiefen 19. Jahrhundert lassen erkennen, dass die allgemeine Literaturgeschichte von bisweilen sehr faszinierenden Kindheits- und Jugend-Vorstellungen begleitet wird. Sie sind Gegenstand einer Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur, zu der es auch in Österreich seit geraumer Zeit zahlreiche Publikationen gibt. Das vorliegende Buch stellt sich die Aufgabe, die Vielzahl solcher Beobachtungen mit Konzentration auf das 20. Jahrhundert in ihren teils beharrenden und teils innovativen Entwürfen und Experimenten erkennbar zu machen. Damit soll ein wenig beachtetes, vielfach aber erstaunliches Quellenmaterial in größeren stoff- und motivgeschichtlichen Zusammenhängen freigelegt werden. Im ersten Teil erfolgt dies in Jahrzehnte-Übersichten, im zweiten in Einzelstudien zu den wichtigsten Werken und ihren Autorinnen und Autoren.

ISSN 1607-6745



www.praesens.at

Kanon und Klassiker, Traditions- und Schlüsseltexte. Differenzierungen zur geschichtlichen und aktuellen Entwicklung in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur (Ernst Seibert) | »Und dann?« – Zu Mira Lobes Erzählkunst als angewandter Poetologie (Arno Russegger) | From Darkest Peru to Contemporary Politics: The Timelessness of Paddington's Search for a Home (Susanne Reichl) | Hassrede gegen Besatzungskinder. Eine narrativ-ethische Analyse von Gerta Hartl, »Kleines Herz – Weite Welt«, Hans-Georg Noack, »Hautfarbe Nebensache« und Irmela Brenner, »Der dunkle Spiegel oder die nötige Freundlichkeit« (Jörg Meibauer) | Annemarie Selinkos frühe Werke. Als vielschichtige Mädchenromane verfasst, als Trivialliteratur wahrgenommen (Susanne Blumesberger) | Ist Ermitteln männlich und Banden-Fürsorge weiblich? Weibliche Detektivinnen in Kriminalromanen für Heranwachsende (Jana Mikota und Maria Reinhardt) | Confronting the Center: Exposing Systemic Racism and Whiteness through »The Hate U Give« (Sandra Tausel) | Das Fragment in der Kinder- und Jugendliteratur – Zeugnisse einer brüchigen Realität (Stephanie Jentgens) | »Für mich ist immer der Humor am wichtigsten« – Elfie Donnelly im Interview (2020) (Darlene Buxinski und Cornelius Herz)