

Österreichische Gesellschaft
für
Kinder- und Jugendliteratur
forschung

libri liberorum

Jahrgang 16 | Heft 45-46 | 2015

prae
sens

CROSSWRITING

Crossover
Ernst Lothar
Crossover author
Milo Dor
Crossoverwriting
Gotthold Ephraim Lessing
Marlen Haushofer
Neumann
Robert
Peter Härtling
Mehrfachadressierung
Doppelsinnigkeit
Ephraim Lessing
Mirjam Pressler
Textkreuzung
Heinz R. Unger

Inhaltsverzeichnis

Editorial	3
------------------	---

Beiträge

KERSTIN GITTINGER

„Crossover“, „Crosswriting“, „Crossreading“, „Crossover author“, „Crosswriter“, ... oder doch wieder Mehrfachadressierung und Doppelsinnigkeit? Von den schier unendlichen Wortkreationen mit dem Präfix „Cross-“ und den verhärteten Fronten zwischen anglo-amerikanischem und deutschem (KJL-)Forschungsraum	7
--	---

DAGMAR HEISLER

„Die ‚Welt der Erwachsenen‘ gerät in unterschiedliche Beschämung und Verwirrtheit.“ Ernst Lothars Kindererzählungen und Jugendromane im autobiographischen Kontext	13
--	----

HOLGER ENGLERTH

Milo Dor als Kinder- und Jugendbuchautor	21
--	----

EUGENIO SPEDICATO

Vergangenheitsmodellierung bei Peter Härtling	31
---	----

ERNST SEIBERT

„Werde Kinderbuch machen ...“ Zur Kinderbuchverortung bei Marlen Haushofer	37
--	----

ESTER SALETTA

Christoph Heins Kinderromane <i>Das Wildpferd unterm Kachelofen</i> (1984) und <i>Mama ist gegangen</i> (2003). Zwei Beispiele der thematischen Textkreuzung von Erwachsenen- und Kinderliteratur in der DDR	45
--	----

DANIELA ROTH

Hybride Identität, Crosswriting und Grenzverwischung: Unzuverlässiges Erzählen in der narrativen Darstellung von Adoleszenz und Migrationserfahrung	55
---	----

ANDREAS PETERJAN

„Written for the sake of the children“. Robert Neumanns <i>Kinder von Wien</i> – ein Jugendbuch oder ein Buch für die Jugend?	64
---	----

KERSTIN GITTINGER

Das Kellerkind von Heinz R. Unger. Von der Translation eines Theatertextes für Erwachsene in eine Erzählung ohne Altersgrenzen 73

JANA MIKOTA

Mirjam Pressler – Eine Autorin für alle 85

GUNDA MAIRBÄURL

Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1781) und Mirjam Presslers *Nathan und seine Kinder* (2008) 94

Abstracts prämierter Arbeiten

Gallent, Theresa Katharina: Die Aneignung des historisch Fremden in der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel der historischen Romane Rachel van Kooijs. Dipl. Arb. Graz 2014 (Sabine Fuchs). 103

Gerger, Christina: Horrific Epiphanies: The reader's and the character's journey through contemporary Dystopian Young Adult Fiction. Dipl. Arb. Wien 2013 (Susanne Reichl). 104

Huemer, Georg: Mira Lobe. Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Diss. Wien 2014 (Ernst Seibert). 105

Nachruf

Käthe Recheis (1928-2015). Ein Nachruf von Ernst Seibert 109

Rezensionen

Baur, Uwe; Karin Gradwohl-Schlacher: Literatur in Österreich 1938-1945. Handbuch eines literarischen Systems. Band 3, Oberösterreich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2014. (Rez.: Susanne Blumesberger) 113

Blumesberger, Susanne: Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. 2 Bände (A-K, L-Z). Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar 2014. (Rez.: Friedrich C. Heller) 115

Seibert, Ernst / Huemer, Georg / Noggler, Lisa (Hrsg.): Ich bin ich. Mira Lobe und Susi Weigel. Grafische Gestaltung: Larissa Cerny. Katalogtexte: Petra Nachbaur, Lisa Noggler. Wien: Residenz Verlag 2014 (399. Sonderausstellung des Wien Museums: 6. November 2014 bis 1. März 2015. Hrsg. im Auftrag des Wien Museums). (Rez.: Brigitte Pyerin) 119

BeiträgerInnen 128

Editorial

Mit *libri liberorum* Heft 45-46 steht das Thema „Crosswriting“ als Doppelnnummer im Mittelpunkt. Obwohl dieser Begriff viele Aspekte umfasst, steht hier insbesondere das Phänomen im Zentrum, dass viele AutorInnen, die Erwachsenenliteratur schreiben, gleichzeitig auch kinder- und jugendliterarische Texte verfassen. In der Beurteilung des Gesamtwerkes von SchriftstellerInnen wird der Kinder- und Jugendliteratur häufig aber nur geringer Stellenwert beigemessen. Dabei erweist sich bei genauerer Betrachtung nicht selten, dass die beiden literarischen Felder nicht unabhängig nebeneinander existieren, sondern oft eng hinsichtlich Themen, Stoffen und Motiven miteinander verzahnt sind.

Zunächst sollen daher AutorInnen im Vordergrund stehen, deren kinder- und jugendliterarisches Schaffen bisher eher stiefmütterlich behandelt wird/wurde. Dagmar Heißler (Wien) wählt dazu eine autobiografische Perspektive auf das Leben des Schriftstellers, Regisseurs und Theaterdirektors Ernst Lothar. Damit ermöglicht sie einen tiefgehenden Einblick in den Entstehungskontext des jugend- und erwachsenenliterarischen Schaffens des Autors. Holger Englerth (Wien) stellt in seinem Beitrag die kinder- und jugendliterarischen Texte Milo Dors vor und zeigt auf, wie das Spiel- und das Tiermotiv einerseits in der Erwachsenenliteratur und andererseits in der Kinder- und Jugendliteratur verarbeitet werden. Eugenio Spedicato (Pavia) greift das Thema Kriegs- und Nachkriegskindheit im Werk Peter Härtlings auf und erörtert in zirkulärer Abfolge, wie der Schriftsteller dieses Thema einerseits kinder- und jugendliterarisch und andererseits erwachsenenliterarisch inszeniert. Schließlich führt Ernst Seibert (Wien) anhand von Marlen Haushofers literarischem Schaffen vor, wie die Texte der Kinder- und Jugendliteratur zur Entschlüsselung ihrer Allgemeinpoesie dienen können. Ester Saletta (Bergamo) erweitert das thematische Spektrum um einen Autor der DDR. Hier präsentiert sich das Phänomen „Crosswriting“ anders als in Österreich oder der BRD. Zum einen rekrutierten sich viele SchriftstellerInnen aus dem Bereich der Erwachsenenliteratur und übermittelten so Themen, Stoffe, Motive und Schreibstile aus der Allgemeinliteratur – scheinbar ganz selbstverständlich – in die Kinder- und Jugendliteratur, zum anderen wirkt das Konzept „sozialistischer Realismus“ ganz stark auch auf die Kinder- und Jugendliteratur ein, wodurch sich die Kinder- und Jugendliteratur und die Erwachsenenliteratur hier näher stehen als im restlichen deutschsprachigen Raum. Am Beispiel von Christoph Heins literarischem

Schaffen zeigt Ester Saletta u. a. auf, wie die kinder- und jugendliterarischen und erwachsenenliterarischen Texte des Autors durch das Moment der Erinnerungs- und Trauerarbeit miteinander verbunden sind.

Daniela Roth (Waterloo/Mannheim) bringt schließlich den Terminus „Crosswriting“ mit der Gattung des Adoleszenzromans in Verbindung und weist anhand von ausgewählten Texten von Alina Bronsky und Martin Horváth darauf hin, wie durch unzuverlässiges Erzählen Identitätsdekonstruktion bewirkt wird. Mit diesem literarischen Stilmittel werden auch die Grenzen zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur zusehends verwischt. Andreas Peterjan (Klagenfurt) stellt sich schließlich mit Robert Neumanns stilistisch und sprachlich komplex angelegtem Roman *Die Kinder von Wien* die Frage, inwiefern ein solcher Text auch der Jugendlektüre dienen kann. In Kerstin Gittingers (Wien) Beitrag steht mit Heinz R. Ungers Erzählung *Das Kellerkind* ein Werk im Mittelpunkt, dessen Textvorlage ursprünglich ein Theaterstück für ein erwachsenes Publikum war. In der Erzählung praktiziert Unger ein „rezipientenübergreifendes Schreiben“. Hier stellt sich die Frage, welche Textelemente ein solches Schreiben ermöglichen. Zuletzt erweitert Jana Mikota (Siegen) die Auseinandersetzung zum Thema „Crosswriting“ um den Begriff der „All-Age-Literature“, indem sie Mirjam Presslers Klassikeradaptionen, Übersetzungen und die Texte der zeitgeschichtlichen Jugendliteratur unter diesem Aspekt betrachtet. Gunda Mairbäurl (Wien) ergänzt einen Aspekt Jana Mikotas mit einer Detailanalyse der Adaption von Lessings *Nathan der Weise*.

Der Schwerpunkt von *libri liberorum* Heft 45-46 liegt dementsprechend auf Werken deutschsprachiger, insbesondere österreichischer, AutorInnen, deren literarisches Schaffen sowohl an Kinder und Jugendliche als auch an Erwachsene adressiert ist. Das begleitende Phänomen der Doppelsinnigkeit bzw. der Mehrfachadressierung steht dabei eher im Hintergrund. Das Heft versteht sich somit als Fortsetzung und Erweiterung von *libri liberorum* Heft 39 (2012), in dem Texte von H.C. Artmann, F. Mayröcker, E. Gerstl, B. Frischmuth, P. Turrini, W. Haas, Franzobl und M. Stavarič behandelt wurden; dieses Spektrum soll durch den Blick auf inzwischen neu erschienene einschlägige Werke fortgesetzt und durch Rückblenden bis in den Zeitraum vor und nach 1945 erweitert werden.

In diesem Heft finden sich zusätzlich Abstracts der drei im Jahre 2014 von der ÖG-KJLF prämierten wissenschaftlichen Abschlussarbeiten, die im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Frauen (bmbf) ausgezeichnet wurden.

Schließlich geben drei Rezensionen – zum *Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen* (Friedrich C. Heller), zum Mira Lobe-Ausstellungskatalog (Brigitte Pyerin) und zum *Handbuch der Literatur in Österreich 1938-1945* (Susanne Blumesberger) – Einblick in Neuerscheinungen, die gerade auch für die Kinder- und Jugendliteraturforschung von großem Interesse sind.

Beiträge

„Crossover“, „Crosswriting“, „Crossreading“,
„Crossover author“, „Crosswriter“, ... oder
doch wieder Mehrfachadressierung und
Doppelsinnigkeit?

Von den schier unendlichen Wortkreationen mit
dem Präfix „Cross-“ und den verhärteten Fronten
zwischen anglo-amerikanischem und deutschem
(KJL-)Forschungsraum

KERSTIN GITTINGER

Wie kein anderer Terminus in den vergangenen Jahren hat der Begriff „Crossover“ in seinen verschiedenen Variationen das (kinder- und jugend-) literarische Forschungsfeld unsicher gemacht. Was unter dieser Bezeichnung genau zu verstehen ist, bleibt bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt eine Unbekannte. Im deutschsprachigen Raum präferiert man eher die etablierten Begriffe der „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ in leicht modifizierter Form.¹ Im Gegensatz dazu tendiert man im anglo-amerikanischen Forschungsraum zu den neuen, aber sehr uneinheitlich gebrauchten „Cross-Termini“.

Die nachfolgenden Ausführungen sollen die verschiedenen Forschungsdiskurse genauer beleuchten und die Vor- und Nachteile eines zwar gerne gebrauchten, aber wenig festgelegten Begriffs offen legen.

Der Begriff „Crossover“ und seine verschiedenen Varianten, wie z.B. „Cross-Writing“, „Crossover Literature“, „Crossover Fiction/Novel“, erlangt Ende der 1990er-Jahre Popularität und steht unmittelbar mit dem Hype rund um Joanne K. Rowlings *Harry Potter* in Verbindung. (Vgl. Blümer 2009, 105) Die US-amerikanische KJL-Wissenschaftlerin Sandra L. Beckett formuliert diesbezüglich sehr treffend: „As Pottermania set in, in Britain these books began to be popularly called ‚crossovers‘, a term that quickly gained popularity.“ (Beckett 2009, 7) Mit *Harry Potter* wurde es augenfällig, dass ein ursprünglich für Kinder und Jugendliche geschriebener Text seine Leserschaft zu abertausenden auch unter den Erwach-

senen fand/findet. Dieses Phänomen, das bereits eine lange Tradition aufweist und zuvor mit den Begriffen „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ gefasst wurde, wird ab diesem Zeitpunkt ganz gezielt als Marketingstrategie eingesetzt. Bald wurde mit dem Begriff „crossover“ ein spritziger Terminus gefunden oder wie es Beckett ausdrückt: „The catchy term was a handy label for publishers.“ (Ebd.,7) Damit ist auf eine der drei Facetten dieses Begriffs hingewiesen, wie sie Ewers benennt: Die eine Ebene bezeichnet die des Marketings, eine weitere die der Buchaufmachung (m. E. zum Marketing gehörig) und zuletzt bezieht sich der Begriff „crossover“ auch auf das literarische Werk an sich. (Vgl. Ewers, 1) An dieser Stelle wird bereits ersichtlich, dass dieser Terminus sehr weit gefasst ist und uneinheitlich verwendet wird. Hinsichtlich der Ebene des literarischen Werkes hat die deutsche KJL-Wissenschaftlerin, Bettina Kümmerling-Meibauer, versucht, die definitorische Weite dieses Terminus – sie verwendet die Bezeichnung Crosswriting – zu fassen:

Bezogen auf die Kinderliteratur kann der Terminus drei Aspekte bezeichnen: erstens die Tatsache, dass viele Kinderbuchautoren auch Werke für Erwachsene schreiben; zweitens das Phänomen, dass ein zunächst als Erwachsenenbuch konzipiertes Werk von demselben Autor in ein Kinderbuch umgeschrieben wird oder umgekehrt; drittens ein rezipientenübergreifendes Schreiben, d. h. ein kinderliterarischer Text wendet sich in diesem Fall sowohl an kindliche als auch an erwachsene Leser. (Kümmerling-Meibauer 2003, 248)

Des Weiteren ist v. a. auf die Publikationen der Schweizer Anglistin, Rachel Falconer, und der bereits genannten Sandra L. Beckett hinzuweisen. Beide führen ihre Darstellung mit dem Hinweis auf das *Harry Potter*-Phänomen ein, um dann zugleich auf die lange Tradition derartige Texte, die ein adressatenübergreifendes Schreiben aufweisen, aufmerksam zu machen. (Vgl. Falconer 2009, 1f und vgl. Beckett 2009, 1ff) Damit soll der Verengung des Terminus „crossover“ auf Werke im Gefolge von *Harry Potter* entgegengewirkt werden. Dementsprechend lautet Becketts Urteil: „[...] crossover authors in the strict sense of the term, that is, authors who address children and adults in the same text.“ (Beckett 2009, 7) Folglich bezeichnet die rezente Forschungsliteratur „crossover literature“ als „fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences.“ (Ebd., 4) Beckett wendet sich vehement gegen die mediale Verwendung des Begriffs. Hier wird dieser Terminus häufig ausschließlich der Kinderliteratur vorbehalten und zur Beschreibung von Texten gebraucht, die auch von Erwachsenen gelesen werden. Vielmehr betont die KJL-Wissenschaftlerin, dass crossover in beiden Richtungen stattfinden kann und spricht diesbezüglich von „Crossover Paths“. (Vgl. Ebd., 4f) Im Unterschied zu Kümmerling-Meibauer unterscheidet Beckett den Terminus „crossover“ vom Begriff „crosswriting“, welchen sie wie folgt definiert: „Crosswriting [...] includes authors who write for both child and adult audiences in separate works.“ (Ebd., 5) Dieser Terminologie folgend wäre ein „crosswriter“ in Abgrenzung zum „crossover author“ ein Schriftsteller, der einerseits Kinderliteratur und andererseits Erwachsenenliteratur in separaten Werken

verfasst, während der „crossover author“ sich in einem Text an beide Lesergruppen wendet. In Becketts weiteren Ausführungen werden verschiedene Aspekte des crossover Phänomens beschrieben. Diese aber – so kommt die Übersetzerin und Jugendbuchforscherin Agnes Blümer zum Schluss – stimmen „[t]rotz einiger Verschiebungen [...] weitgehend mit den von Kümmerling-Meibauer genannten [Aspekten] überein, so dass man im deutschen und englischen Sprachraum von einer sehr ähnlichen Verwendung des Terminus Crossover ausgehen kann.“ (Blümer 2009, 109)

Rachel Falconer unterscheidet im Unterschied zum „cross-writing“ auch das „cross-reading“. Damit bezeichnet sie das Phänomen, dass nicht nur Erwachsene Kinderliteratur lesen, sondern auch Kinder vermehrt als Lesende von Erwachsenenliteratur auftreten. (Vgl. Falconer 2009, 7) An dieser Stelle verweist die Schweizer Anglistin auf soziologische Implikationen des Begriffs „Crossover“. So verwischen die Grenzen zwischen Kindheit, dem Erwachsenenalter und insbesondere dem Jugendalter zusehends. Dies spiegelt sich auch in den Lesegewohnheiten der verschiedenen Altersgruppen wider. Dementsprechend verweist Falconer auf das medial breit diskutierte Thema „about the blurring of boundaries between child and adult culture in the millennial years.“ (Ebd., 3) „Cross-reading“ sieht sie als Teil dieses Phänomens „how our attitudes to childhood, adulthood, and the in-between state of adolescence are all shifting, becoming more flexible and porous [...]“ (Ebd., 4) Durch das Fernsehen, das Internet und andere Informationsträger werden Kindern Themen zugänglich gemacht, die ihnen vor dem Medienzeitalter als nicht kindgemäß verweigert worden wären. Diese Tatsache findet auch in die Kinderliteratur ihren Niederschlag:

Sex, drug abuse, torture, depression, mental illness, death, the Holocaust and genocide are all subjects treated in contemporary children's literature, so whether or not they are consciously reading a novel 'for adults', today's children are arguably cross-reading more than they have in previous generations. (Ebd., 7)

Ob Kinder heutzutage tatsächlich mehr Erwachsenenliteratur lesen als in früheren Jahren, kann an dieser Stelle nicht überprüft werden, aber beizupflichten ist Falconer hinsichtlich der Themenvielfalt in der zeitgenössischen Kinderliteratur.

Nichtsdestotrotz merkt auch Falconer kritisch an „that our reading tastes, like everything else in popular culture, are increasingly determined by clever marketing.“ (Ebd., 4) Des Weiteren heißt es, „publishing companies have been working hard to spin a profit out of the popularity of children's literature while it lasts.“ (Ebd., 4)

In der jüngeren deutschsprachigen Auseinandersetzung mit dem Begriff „Crossover“ ist eine kritische Distanz zu dieser Bezeichnung ersichtlich. Dieser Umstand verdankt sich wohl auch der Tatsache, dass hier die Termini „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ entwickelt wurden und sich auch eingebürgert haben. Darüber hinaus ist mit Agnes Blümer darin übereinzustimmen, dass „durch die Verwendung der Bezeichnung Crossover nicht unbedingt ein terminologischer Gewinn [entsteht], da Crossover einen [...] überaus weiten Bereich

umfasst.“ (Blümer 2009, 113) Deshalb versucht Blümer, in Abgrenzung zu den etablierten Begriffen „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ die neuen Facetten, die mit dem Terminus „Crossover“ verbunden sind, zu eruieren. In diesem Zusammenhang gibt schon Beckett den entscheidenden Hinweis: „What is new about crossover literature is the hype and the media attention that it has been receiving in recent years.“ (Beckett 2009, 14) Da es Blümer als irreführend erscheint, auch die älteren Texte, die zuvor als doppelsinnig oder mehrfachadressiert identifiziert wurden, unter das Crossover-Phänomen zu subsumieren, sieht sie genau hier den entscheidenden Unterschied zu den etablierten Begriffen benannt: „Mit dem Terminus Crossover verbinden sich also auch der Hype, die Marketingoffensiven und die Medienaufmerksamkeit [...], die für die älteren Vorläufer des Crossover nicht unbedingt angenommen werden können.“ (Blümer 2009, 110) Auch Ewers sieht mit dem Begriff „Crossover“ v. a. eine geschickte Marketingstrategie mit dem Ziel der Umsatzsteigerung auf dem Buchsegment der Kinder- und Jugendliteratur verbunden. Für die älteren Texte, die Kunstmärchen der Romantik und die Grimm'schen Märchen, behält er allerdings konsequent die Bezeichnungen „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ bei. Jedoch betont er, dass auch hier bereits spezielle Vermarktungsstrategien, wie die Herausgabe von kleinen und großen Ausgaben, zum Einsatz gekommen sind. (Vgl. Ewers 2012, 3-9)

Im deutschsprachigen Raum liegt der Schwerpunkt hinsichtlich des Terminus „Crossover“ in der Analyse des Trennenden zu den etablierten Bezeichnungen. Diesbezüglich kommt Blümer in Anlehnung an Beckett zu dem Schluss, dass für die älteren Texte, die als mehrfachadressiert oder doppelsinnig identifiziert wurden, nicht dieselben Bedingungen gelten können, wie für diejenigen Werke, die mit dem Terminus „Crossover“ in Verbindung gebracht werden. Denn den so benannten Werken wurde große Medienaufmerksamkeit, verbunden mit einem nie dagewesenen Hype (was die Kinder- und Jugendliteratur anbelangt), zuteil. All dies, die Medienaufmerksamkeit, der Hype und das fast aggressive Marketing, ist für die älteren Texte nicht zutreffend. Deshalb ist Blümer der Ansicht, es sei irreführend, die sog. „Vorläufer“ des aktuellen Crossover-Trends im Nachhinein als Crossover-Literatur zu bezeichnen. (Vgl. Blümer 2009, 110) Da sowohl Beckett als auch Falconer, wie weiter oben aufgezeigt wurde, die Verbindung des Terminus „Crossover“ mit dem *Harry Potter*-Phänomen betonen, nimmt Blümer eine radikale Bedeutungsverengung vor: „Crossover/Crosswriting/Crossover Fiction ist das *Harry Potter*-Phänomen.“ (Ebd., 112) Als Lösung aus dem Begriffschaos schlägt sie Folgendes vor: „[Es ist] daher sinnvoll, die betreffende Literatur im Zeitraum bis etwa 2000 weiterhin doppelsinnig oder mehrfachadressiert zu nennen und zur besseren Unterscheidung ausschließlich die Literatur des Millennial Crossover tatsächlich mit Crossover zu bezeichnen.“ (Ebd., 113)

Blümers Argumentation, es sei irreführend im Nachhinein die älteren Texte vor dem Jahrtausendwechsel mit dem Terminus „Crossover“ zu bezeichnen, ist m. E. nicht ganz nachvollziehbar. Denn das ist es, was Wissenschaft tut: retrospektiv Phänomene, Entwicklungen und Tendenzen aufzuzeigen, zu definieren und not-

falls auch umzubenennen. Die Begriffe „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ wurden auch im Nachhinein entwickelt, um bestimmte Texte als solche erkenntlich zu machen.

Allerdings ist Blümer zuzustimmen, dass sich die Texte des Millennial Crossover, wie von Joanne K. Rowling und Philip Pullman, tatsächlich in ihrer Publikationspraxis, in der ihnen zuteilwerdenden medialen Aufmerksamkeit und dem damit verbundenen Hype von den zuvor als doppelsinnig und mehrfachadressiert bezeichneten Texten unterscheiden. Stellt man diese neuen Facetten des Terminus „Crossover“ in den Vordergrund, scheint es verfehlt zu sein, die älteren Texte so (um)benennen zu wollen. Allerdings auch nur auf den ersten Blick: Denn was ist die Konsequenz einer solchen Verengung dieses Begriffs? Die Medienaufmerksamkeit für die sogenannte Crossover-Literatur wird zweifelsohne nachlassen, damit auch der Hype, der auch heute nicht mehr in dem Maße gegeben ist wie zu Beginn der *Harry Potter*-Episode. Was bleibt, ist möglicherweise die Publikationspraxis von Kinder- und Jugendliteratur als „Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters“ (Blume 2005). Deshalb stellt sich an dieser Stelle nochmals die Frage: Ist es gerechtfertigt, den Begriff „Crossover“ auf die Facetten Hype, Marketing und Medienaufmerksamkeit, also auf das *Harry Potter*-Phänomen hin zu verengen? Die logische Konsequenz davon wäre, das erste Jahrzehnt des neuen Jahrtausends als Intermezzo abzutun, es mit dem Terminus „Crossover“ zu belegen und danach ... was dann?! Hype und Medienaufmerksamkeit verlieren als Definitionsmerkmale zusehends wieder an Bedeutung. Soll deshalb wieder, wie das Blümer auch für die Texte vor 2000 vorschlägt, wieder von „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ gesprochen werden. Hier stellt sich aber die berechtigte Frage: Sind für die Texte nach 2010 dieselben Bedingungen anzunehmen, wie für die Werke vor 2000? Wohl eher nicht – weil sich eben andere Marketingstrategien eingebürgert haben. Zudem gerät aus dem Blick, dass sich die zeitgenössische Kinder- und vor allem die Jugendliteratur in qualitativer Hinsicht bezüglich Erzählstrukturen, Themen und Stilistik der Erwachsenenliteratur annähern. (Vgl. hierzu u. a. Kümmerling-Meibauer 1996, 74 und Blume 2005, 29) Kann dieses Phänomen, das spätestens seit den 1990er-Jahren nicht mehr zu übersehen ist, überhaupt mit den etablierten Begriffen einerseits oder mit den neuen Termini andererseits adäquat gefasst werden?

Für die Bezeichnungen „Doppelsinnigkeit“ und „Mehrfachadressierung“ spricht, dass sie klar umrissen sind; die definitorischen Grenzen sind m. E. sogar etwas zu streng gezogen. Der Terminus „Crossover“ ist wiederum zu weit gefasst; zu viele, sehr unterschiedliche Aspekte werden unter diesem Begriff vereint: Marketingstrategien, Gesichtspunkte, die das literarische Werk an sich betreffen, mediale und journalistische Vorgehensweisen, Schreibpraxen von SchriftstellerInnen. Überdies verwenden WissenschaftlerInnen den Begriff uneinheitlich: So versteht Kümmerling-Meibauer unter Cross-Writing auch das rezipientenübergreifende Schreiben, das Beckett definitiv nur der Bezeichnung „Crossover“ in deutlicher Abgrenzung zum Terminus „Cross-Writing“ zugesteht. Diese unpräzise Verwendung des Begriffs macht ihn für die exakte, wissenschaftliche Arbeit beinahe unbrauchbar.

Festzuhalten bleibt, dass sowohl die etablierten Begriffe als auch die neuen Termini entweder den älteren oder den neueren (oder den allerneuersten) Texten nicht gerecht werden (können). Deshalb kann zwischen folgenden Optionen gewählt werden: Einerseits ist es denkbar, die etablierten Begriffe um neue Facetten anzureichern, und andererseits besteht die Möglichkeit, sich um die neuen Termini ernsthaft zu bemühen und brauchbare Bezeichnungen daraus zu entwickeln. Mit dem vorschnellen Verwerfen der neuen Termini, aber auch mit einer unkontrollierten Schöpfungswut ist niemandem geholfen. Die denkbar schlechteste Option wäre, einen Schnitt zwischen älteren und neueren Texten zu machen. Denn der Kern der Sache bleibt derselbe: Werke für Kinder und Jugendliche oder für Erwachsene werden von der jeweils anderen Zielgruppe (auch) gelesen.

Literatur

- Beckett, Sandra L. (2009): *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York, London: Routledge.
- Blume, Svenja (2005): *Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters. Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne*. Freiburg im Breisgau: Rombach (= Rombach Wissenschaften. Reihe Nordica; 10).
- Blümer, Agnes (2009): *Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit*. In: Ewers, Hans-Heino/Bernd Dolle-Weinkauff/Carola Pohlmann (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/2009. Mit einer Gesamtbibliografie der Veröffentlichungen des Jahres 2008*. Frankfurt/Main, Berlin [u.a.]: Lang, S. 105-114.
- Ewers, Hans-Heino (2012): *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2., überarbeitete und aktualisierte Aufl.* Paderborn: Fink (= UTB M; 2124).
- Ewers, Hans-Heino: *Von der Zielgruppen- zur All-Age-Literatur. Kinder- und Jugendliteratur im Sog der Crossover-Vermarktung*. Online unter: <http://user.uni-frankfurt.de/~ewers/word-dl/Crossover%203.pdf> [03. 08. 2012].
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003): *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Weimar, Stuttgart: Metzler.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (1996): *Annäherungen von Jugend- und Erwachsenenliteratur. Die schwedische Jugendliteratur der 80er und frühen 90er Jahre*. In: *Der Deutschunterricht* 48. H. 4, S. 68-81.

Anmerkung

- 1 Siehe hierzu das Kapitel „IV. Kinder- und Jugendliteratur als Erwachsenenlektüre; All-Age-Literatur“ in Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2., überarbeitete und aktualisierte Aufl.* Paderborn: Fink 2012 (= UTB M; 2124). S. 57-67.

»Die ›Welt der Erwachsenen‹ gerät in unterschiedliche Beschämung und Verwirrtheit«. Ernst Lothars Kindererzählungen und Jugendromane im autobiographischen Kontext

DAGMAR HEISSLER

Der österreichische Autor, Theaterkritiker und Regisseur Ernst Lothar (1890–1974) hat im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere neben zahllosen Feuilletons und Kritiken insgesamt fast 30 Romane, Erzählungen, Essay- und Gedichtbände verfasst, darunter auch solche für Kinder und Jugendliche.

1910 trat er erstmals mit einem Lyrikband an die Öffentlichkeit; daran reihten sich im Zweijahresrhythmus weitere Publikationen, und 1920 wurde er für seinen Roman *Der Feldherr* mit dem Bauernfeldpreis ausgezeichnet. Mit 34 Jahren schied er als Sektions- und Hofrat (Oberlandesgericht Wien, Handelsministerium) aus dem Bundesdienst aus, um sich ausschließlich seiner schriftstellerischen Karriere zu widmen.

Die Hinwendung zu und Abwendung von Texten, die sich hauptsächlich an Kinder und Jugendliche richten, korreliert bei Ernst Lothar mit lebensgeschichtlichen Zäsuren. Im Folgenden werden dementsprechend die autobiographische Dimension und der Entstehungskontext seiner Kinder- und Jugendbücher, aber auch deren Verbindungen zu seinen anderen Publikationen näher beleuchtet.

Kinderfeuilletons und -erzählungen: *Gottes Garten. Ein Buch von Kindern* (1927)

Seit Mitte der 1920er Jahre arbeitete Ernst Lothar als Redakteur bei der *Neuen Freien Presse* und veröffentlichte hier neben Theater- und Literaturkritiken auch Feuilletons, in denen er, wie schon zuvor im *Neuen Wiener Tagblatt*, u. a. über die Erlebnisse seiner beiden Töchter Agathe und Johanna berichtete.

Diese Feuilletons fasste er 1927 in dem Erzählband *Gottes Garten. Ein Buch von Kindern* als »Folge verknüpfter Novellen oder eigentlich Erinnerungen, die ein Vater seinen Kindern widmet« (Lücke 1927, 6), zusammen.¹

Zwei kleine Mädchen entdecken die Welt, deren Unverstand, Enge, Tücke und die vielen »Daimonien« von der Schulangst bis zum Tod des alten Dienstmädchens. Da ein Kinderpsychologe mit dem Respekt, der Wundern der Natur gebührt – diese schildert, entfalten sich anspruchslos, aber ergreifend Weisheit, Wille, Rechtlichkeit und Tapferkeit, wie nur die kindliche Seele sie aufbringt, und die »Welt der Erwachsenen« gerät in unterschiedliche Beschämung und Verwirrtheit.

[...] Ernst Lothar[s] [...] unverhohlene Ironie gilt dem alterstarren »Das verstehst Du nicht!« (Ullmann 1945, 12)

Dem lesefreudigen Publikum wurde das Buch von den Kritikern ans Herz gelegt (vgl. Maurer 1927, 8; [o.A.] 1933, 4): »Von allen Erzählungen, die von Kindern handeln, dürfte dieses Buch eines der eigenartigsten, tiefsten und schönsten sein« (Leitich 1932–33, 297).

„Kinderroman“: *Kleine Freundin* (1931)

Die positive Resonanz auf seinen Erzählband, der Geschichten von Kindern für Erwachsene versammelt, mochte Lothar mit dazu angeregt haben, nun erstmals ein Kind in den Mittelpunkt seines nächsten Romans zu stellen und sich an ein jüngeres Lesepublikum zu wenden. Daneben ging es für ihn wohl auch um die Verarbeitung privater Erlebnisse: Seine Ehe mit Mary Helene Sachs des Renaudes, der Mutter seiner beiden Töchter, verlief schon länger nicht mehr harmonisch, u. a. wegen seiner langjährigen Affäre mit der Schauspielerin Adrienne Gessner. Diese Liaison ließ sich schließlich nicht mehr verheimlichen, und sogar Lothars Kinder wussten, dass die Geliebte der Scheidungsgrund war (vgl. Gessner 1985, 45). Ein Jahr bevor sein erster „Kinderroman“² erschien, verließ er seine Familie und zog zu seiner heimlichen Verlobten.

Das Scheitern einer Ehe und dessen Auswirkungen auf ein Kind machte Lothar zur Handlung seines 1931 erschienenen Romans *Kleine Freundin*, dessen Hauptfigur die zwölfjährige Felicitas Tagman ist, ein behütetes Einzelkind aus einer gut situierten Familie. Der Vater ist ein jüdischer Industrieller aus Brünn, die Mutter die nichtjüdische adelige Josepha Mary Tagman. Die Fassade der gutbürgerlichen heilen Familie bekommt tiefe Risse, als Felicitas entdeckt, dass ihre Mutter eine Affäre hat. Die Ehekrise, die auf Scheidung hinausläuft, wird aus der Perspektive des Kindes betrachtet. Felicitas wird von ihren Eltern im Scheidungsprozess instrumentalisiert, gleichzeitig aber nicht ernst genommen bzw. über den Streitereien vergessen. Als das Mädchen vor Gericht aussagen muss und erfährt, dass es seiner geliebten Mutter durch seine Aussage mehr geschadet als genützt hat, unternimmt es einen Selbstmordversuch. Das Kindermädchen kann es retten, die Eltern vertagen die Verhandlung, bleiben zunächst zusammen, um das Kind zu schonen. Der Roman endet nicht versöhnlich, sondern mit einer düsteren Vorahnung:

Das Kind, den Kreisel im Arm, war tatsächlich eingeschlafen. Seine regelmäßigen Atemzüge erfüllten den Raum. Dann zuckte die Hand, die den Kreisel hielt, schreck-

haft in die Höhe, als wehrte sie etwas ab, die Lippen murmelten: »Nicht!« Dadurch hatte die Hand die Macht über den Kreisel verloren, der mit einem klingenden Laut zu Boden fiel. Schlafend hörte das Kind den schönen Klang, spürte, daß ihm etwas entglitten war, wollte es erhaschen. Da aber war das Glitzernde schon klingend weggerollt und ließ sich nicht mehr greifen. (Lothar 1962, 372)

Die Kritiker hoben die „prachtvolle Schärfe“ der Schilderung hervor und sprachen von Lothars Roman als „einer nachhaltigen geistigen Bereicherung für den Leser“ (vgl. Fontana 1931, 438; [o.A.] 1932, 20; Reicke 1932–33, 356). Die einen lobten den „Mut“ dieses „Wiener Romans der Nachkriegszeit“, der „weder an dem Problem der politischen Gesinnung noch an dem des Rassendünkels“ vorübergehe (N. N. 1931, 14), die anderen hätten es begrüßt, wenn er „auf das universell-menschliche Grundmotiv des Kindes in der zerbrochenen Ehe begrenzt“ worden und dem „politisch-sozialen Einschlag ferngeblieben“ wäre ([o.A.] 1931a, 5). Erich Kästner beurteilte die Art, in der sich Lothar des psychologischen Themas angenommen hatte:

Ernst Lothar stellt dieses [...] Schicksal mit erstaunlichem Verständnis dar. Er läßt uns ganz aus der Nähe zusehen, wie ein Kind zwischen Erwachsenen, die es liebt, herumirrt, und, obwohl es von ihnen wiedergeliebt wird, beinahe zugrunde geht. Ohne daß die anderen, mit ihren eigenen Sorgen beschäftigt, es beachten. Nur ein paar ältere Männer glauben nicht, Feli[c]itas sei »bloß« ein Kind. [...] Sie wissen, daß die Welt der Erwachsenen nicht wichtiger und nicht größer ist als die Welt der Kinder. [...] Sie sind die wertvollsten Figuren dieses an wertvollen Figuren reichen Buches. Sollte man Lothars Roman auf eine Erkenntnis hin absuchen, so fände man vor allem folgendes: Die Kinder begreifen bereits die Erwachsenen, obwohl sie noch unerwachsen sind; aber die Erwachsenen begreifen die Kinder nicht mehr, obwohl sie einmal Kinder waren. (Kästner 1931, 865)

Der Roman, das bis dahin auflagenstärkste Werk Lothars, wurde in sieben Sprachen übersetzt und Anfang der 1930er Jahre von Berthold Viertel, den das „außerordentlich psychologische Thema“ reizte, für die Gaumont British Picture Corporation unter dem Titel *Little Friend* verfilmt. Eine besondere Herausforderung bei den Dreharbeiten war, so Viertel, „die Traum- und Illusionswelt des Kindes, ihr inneres Raisonement filmisch sichtbar zu machen“³. Während Viertel an dem Drehbuch arbeitet, läßt sich Lothar von seiner Frau scheiden. Sie bekommt das Sorgerecht für die Kinder zugesprochen, er wird zu Unterhaltszahlungen verpflichtet.⁴ Einen Monat nach der Scheidung heiratet er Adrienne Gessner,⁵ drei Monate darauf verstirbt seine Tochter Agathe – „das Urbild der ‚kleinen Freundin‘“⁶ –, drei Tage nach Vollendung ihres 18. Lebensjahres, an Poliomyelitis, Kinderlähmung. Die jüngere Tochter, Johanna, wird in Lothars Obhut übergeben.

Zu diesem Zeitpunkt arbeitet er an einem neuen Buch, in dem er sich wieder mit dem Thema Trennung beschäftigt, es dieses Mal aber erwachsenenliterarisch verarbeitet: die Gründe, die zu einer Trennung führen können, und die Scheidung mit all ihren Konsequenzen für die Beteiligten werden in dem 1934

erschienenen Roman *Eine Frau wie viele oder Das Recht in der Ehe* aus der Sicht des betroffenen Ehepaars dargestellt.

Die hier geschilderte Ehe, die nur noch durch die drei gemeinsamen kleinen Söhne zusammengehalten wird, zerbricht, nachdem sich Entfremdung zwischen den Eheleuten breitgemacht hat und die jahrelange Untreue der Frau ans Licht kommt: „Wir blicken zuletzt in die Scheidungshölle mit allen ihren Schrecknissen. Strindbergsche Haßorgien brechen aus den finstersten Winkeln – und doch ist diese Ehe einst im Himmel geschlossen worden“ (Wertheimer 1934, 26).

Jugendroman: *Romanze F-Dur* (1935)

Ein Jahr nach Veröffentlichung dieser literarischen Abrechnung mit seiner gescheiterten Ehe stellte er erneut ein Buch vor, dessen Protagonistin ein junges Mädchen ist, ein Teenager, der seine ersten Kämpfe mit der Elterngeneration ausficht und versucht, sich gegen sie zu behaupten. Ende 1935 erschien dieser Agathe gewidmete Roman unter dem Titel *Romanze F-Dur. Aus dem Tagebuch eines jungen Mädchens* – das „unpolitischste Buch“⁷ Lothars, dessen Werke zu dieser Zeit in Deutschland bereits auf der „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ verzeichnet waren.

Der Roman ist in Tagebuchform geschrieben und erzählt von den Bemühungen der 15-jährigen Helga »Helli« Barnet, entgegen dem Willen ihres Vaters Violinistin zu werden, was ihr schließlich auch gelingt. Helli's Tagebuch (Januar bis April 1936) endet mit ihrem ersten erfolgreichen Konzert. Schilderungen von gesellschaftlichen und politischen Ereignissen der in dem Buch beschriebenen Zeit fehlen (anders als etwa in Irmgard Keuns 1932 erschienenem Roman *Das kunstseidene Mädchen*), auch gehört Lothars Heldin einer „Schicht von Privilegierten“ an, sie stammt aus einem gutbürgerlichen Haus, ist in ihrer Familie eingebettet und wohlbehütet.

Erstaunlich ist, wie Ernst Lothar den kecken Jungmädchenton Helgas getroffen hat, fast erstaunlicher ist aber noch, wie es ihm gelang, ihn durch das ganze Buch hindurch festzuhalten: [...] burschikos, wie sie sich nun einmal nach außen gibt, schreibt sie selbst, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, sie hat ihre Kraftausdrücke, ihre Lieblingsworte [...]. [...] Vielleicht ist sie hingegen ein wenig überklug, vielleicht philosophiert sie für ihr Alter ein wenig zu gern [...]. (Rieger 1935, 2)

Die Rezensenten äußerten sich anerkennend über Lothars Fähigkeit, „sehr wichtige und bezeichnende Einblicke in die seelische Haltung der heutigen Großstadtjugend“ zu gewähren, der Berner *Bund* sprach gar von einem „Meisterwerk zartester Seelenkunst“. Die philosophischen Betrachtungen der Romanheldin erwiesen sich als einer der wenigen Kritikpunkte (vgl. Helmich 1935, 7), generell aber finde die „konfliktreiche Zeit der Pubertät“ in Lothar „einen hilfsbereiten Beobachter“, wobei einschränkend vermerkt wurde:

Leider aber liebt er sein Geschöpf auch zu sehr; er steht zu unbedingt auf der Seite der von ihm herbeigezauberten Kinder, als daß er die für seine Hilfsbereitschaft und für ein Kunstwerk höchster Bedeutung nötige [...] Objektivität [...] aufbringen könnte, er ist zu sehr ergeben in die von ihm erschaffene Kreatur, um [...] unerbittlich klar zu sehen [...]. [...] Ein härteres Buch käme also dem Leben und der Absicht Lothars näher. Auch so dient es einem reinen Zweck. Nur: Warum soll man nicht von einem Menschen, der Gutes will, mehr verlangen. (Lehner 1935, 6)

Als der Roman auf den Markt kam, hatte Lothar bereits ein neues Tätigkeitsfeld für sich entdeckt: das Theater. So trat die Schriftstellerei für die nächsten fünf, sechs Jahre zugunsten seiner diesbezüglichen Aktivitäten in den Hintergrund (1932, 1933, 1935: Gastregisseur am Burgtheater, 1935–1938: Direktor des Theaters in der Josefstadt), obwohl er anfangs auch eine eigene Dramatisierung von *Romanze F-Dur* plante. Auch hatte er als jüdischer Autor seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland mit Absatzschwierigkeiten seiner Bücher zu kämpfen: Ab 1933 war die Verbreitung einiger seiner Romane (z. B. *Der Kampf um das Herz*) in Deutschland nicht mehr erlaubt, manche davon fielen den Bücherverbrennungen zum Opfer, und spätestens 1938 standen seine sämtlichen Werke auf der „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“. Schon 1937 konnte die Reichsschrifttumskammer mitteilen, dass seine Bücher in Deutschland nicht mehr erhältlich seien: In diesem Jahr hatte der Reichsbundeleiter des „Reichsverbandes der Gehörlosen Deutschlands“ ein Verbot des Buchs *Kinder. Erste Erlebnisse* verlangt. Die Reichsschrifttumskammer forderte daraufhin von Lothars Verlag die Übersendung eines Exemplars der Erzählungen, dieser wiederum machte darauf aufmerksam, dass Bücher Ernst Lothars nicht mehr ausgeliefert würden, da er als unerwünschter Autor gelte.⁸ Bereits 1934 gab es keine Abnehmer mehr für seine Kindererzählungen, das Werk wurde in diesem Jahr verramscht (vgl. Hall 1994, 350).

Nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Österreich floh Lothar im März 1938 mit seiner Tochter Johanna aus Wien. In seinem Exilland USA wandte er sich nach einem gescheiterten Versuch, in New York eine deutschsprachige Bühne zu etablieren, wieder verstärkt der Schriftstellerei zu, wobei die unmittelbare Zeitgeschichte im Mittelpunkt seiner Arbeiten stand (*Die Zeugin, Unter anderer Sonne, Der Engel mit der Posaune, Heldenplatz*).

Letzte Kindererzählung: *Das Weihnachtsgeschenk* (1954)

Nach dem Freitod seiner 27-jährigen Tochter und seiner Rückkehr nach Österreich 1946 setzte sich Lothar literarisch mit der Situation im Österreich der Nachkriegszeit auseinander (*Die Rückkehr*, 1949). Eines seiner letzten belletristischen Werke, *Das Weihnachtsgeschenk*, ist gleichzeitig – nach einem Zeitsprung von fast 20 Jahren seit seiner letzten Arbeit für Jugendliche – auch sein letztes für eine jüngere Leserschaft konzipiertes Werk. In dieser Erzählung, die sich mit der Problematik von Wahrheit und Lüge, Schuld und Unschuld, Recht und Unrecht

beschäftigt, indem sie einen 12-jährigen Jungen in eine Konfliktsituation stellt, die „die Frage der Gerechtigkeit und der Rechtsprechung berührt“ (Lachnit 1954, o. S.), wird, so wie auch schon in dem Roman *Kleine Freundin*, das Geschehen aus der Perspektive des Kindes gesehen: Raimund wird Zeuge, wie sein Bruder Stefan in einem Kasino Jetons im Wert von über 2000 Schilling stiehlt. Stefan wird verhaftet; und als Raimund als Zeuge vorgeladen wird, manifestiert sich in ihm die Angst, gegen den geliebten Bruder aussagen zu müssen. Dennoch macht er von seinem Recht, die Aussage zu verweigern, keinen Gebrauch: Zwischen der Tat seines Bruders und dem Delikt, für das er angeklagt und dessentwegen er wie ein Verbrecher behandelt wird, sieht Raimund „ein unerträgliches Missverhältnis“ (Lothar 1954, 175 f.). Die Schuld seines Bruders erscheint „zu unschuldig“ (ebd., 207), und schließlich wird Stefan mangels Beweisen freigesprochen.

Das Weihnachtsgeschenk ist Lothars letzte Erzählung überhaupt, danach erschienen von ihm nur noch zwei Essaysammlungen und eine Autobiographie.

Zusammenfassung

Ein psychologisches Interesse an Kindern, wenig Beachteten, Außenseitern und Randgruppen zieht sich zwar wie ein roter Faden durch Ernst Lothars Schriften – ein erster Ausdruck davon ist die Novellensammlung *Kinder* (1927), in der er über das Aufwachsen seiner beiden Töchter berichtet –, dennoch finden sich in seinem literarischen Vermächtnis nur drei für ein jüngeres Publikum gedachte Bücher: die Romane *Kleine Freundin* (1931) und *Romanze F-Dur* (1935) sowie die Erzählung *Das Weihnachtsgeschenk* (1954).

Bis auf die letztgenannte Erzählung wurden die für Kinder und Jugendliche bestimmten Texte innerhalb von vier Jahren publiziert – können also in Bezug auf Lothars Gesamtwerk als ein singuläres Phänomen gewertet werden –, wobei sich in dem zeitlich nächsten »Erwachsenenroman« *Eine Frau wie viele* (1934) durchaus thematische Übergänge und Bezüge feststellen lassen. So behandelt Lothar das Thema Trennung/Scheidung in *Kleine Freundin* zunächst jugend-, drei Jahre darauf in *Eine Frau wie viele* erwachsenenliterarisch. Ausschlaggebend für die literarische Verarbeitung dieses Komplexes waren auch private Umwälzungen: die Scheidung von seiner Frau nach fast 20 Ehejahren und der Tod seiner älteren Tochter Agathe, die der Hauptfigur seines Romans *Kleine Freundin* Pate stand.

Der Roman *Romanze F-Dur*, der das Tagebuch eines jungen Mädchens präsentiert, ist der Gattung Jugendliteratur zuzurechnen und weist nur durch die zarte Anspielung auf den Tod eines Kindes und den Umgang der Hinterbliebenen mit ihrer Trauer auf eine Verknüpfung zu Lothars Privatleben hin.

Dass sich Lothar trotz der großteils positiven Aufnahme seiner Bücher für Kinder und Jugendliche von diesem Genre wieder abwandte, hing ebenfalls mit lebens- und zeitgeschichtlichen Zäsuren zusammen. Einerseits verlagerten sich seine Interessen von der Schriftstellerei für mehrere Jahre hin zum Theater, andererseits war die Erfahrung von Vertreibung und Exil für ihn Anlass, die unmittelbaren politischen Ereignisse literarisch aufzuarbeiten (sie sind Inhalt seiner in der

Emigration publizierten Romane). Auch nach seiner Rückkehr nach Österreich beschäftigte er sich zunächst noch mit diesen Fragestellungen, um sich dann wieder verstärkt seiner Inszenierungstätigkeit zu widmen. Die wenigen nach 1948 erschienenen belletristischen Werke Lothars, die allesamt auch die Probleme der österreichischen Nachkriegsgesellschaft ansprechen, kreisen um jene Themen, die ihn von Beginn seiner schriftstellerischen Karriere an interessierten: Gerechtigkeit, Gericht, die Wichtigkeit des Zeugeseins wider die Ungerechtigkeit. Sein letztes erzählerisches Werk, *Das Weihnachtsgeschenk*, aber setzt sich nicht nur mit diesen Themen auseinander, sondern stellt gleichzeitig auch seine letzte jugendliterarische Arbeit dar.

Die kritische Aufnahme seiner Bücher, die sich mit der unmittelbaren Zeitgeschichte bzw. der Situation in Nachkriegsösterreich auseinandersetzen, könnte auch ein Grund sein, warum Lothar in seinem literarischen Schaffen wieder auf Unpolitisches umschwenkte und mit dem Sujet des Kindes an alte Erfolge anzuknüpfen versuchte.

Literatur

Primärliteratur

Lothar, Ernst (1927): *Gottes Garten*. Ein Buch von Kindern. Wien, Leipzig: Speidel.

Lothar, Ernst (1931): *Kleine Freundin*. Roman einer Zwölfjährigen. 1.–10. Tsd. Hamburg, Wien: Zsolnay.

Lothar, Ernst (1934): *Eine Frau wie viele oder Das Recht in der Ehe*. Roman. 1.–5. Tsd. Berlin, Wien, Leipzig: P. Zsolnay (Ernst Lothar: *Die Menschenrechte*. Zyklisches Romanwerk; Bd 2).

Lothar, Ernst (1935): *Romanze F-Dur*. Aus dem Tagebuch eines jungen Mädchens. 1.–5. Tsd. Wien: Zsolnay.

Lothar, Ernst (1954): *Das Weihnachtsgeschenk*. Erzählung. Wien: Paul Zsolnay.

Lothar, Ernst (1962): *Kleine Freundin*. Roman einer Zwölfjährigen. Hamburg, Wien: Paul Zsolnay Verlag (Ernst Lothar: *Ausgewählte Werke*. Bd 2).

Sekundärliteratur

Fontana, Oskar Maurus (1931): Ernst Lothar. *Kleine Freundin*. In: *Simplicissimus*, H. 37.

Gessner, Adrienne (1985): *Ich möchte gern was Gutes sagen*. Wien, München: Amalthea.

Hall, Murray G. (1994): *Der Paul Zsolnay Verlag*. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd 45).

Helmich, Felix (1935): Ernst Lothar: *Romanze F-Dur*. Aus dem Tagebuch eines jungen Mädchens. Roman. Paul-Zsolnay-Verlag, Wien. In: *Reichspost* vom 04. 11. 1935.

Kästner, Erich (1931): Ernst Lothar. *Kleine Freundin*. In: *Der Querschnitt*, H. 12.

Lachnit, Gertrud (1954): Ernst Lothar: *Das Weihnachtsgeschenk*. Erzählung. In: Bundesministerium für Unterricht, Zentralstelle für Volksbildung: *Neue Volksbildung*. Wien: Österr. Bundesverlag, o. S.

Lehner, Fritz (1935): »Romanze F-Dur.« Aus dem Tagebuch eines jungen Mädchens. Von Ernst Lothar. Paul Zsolnay-Verlag, Wien 1936 [sic]. In: *Wiener Zeitung*, 28. 10. 1935.

Leitich, Albert (1932–33): *Kinder*. Erste Erlebnisse. Von Ernst Lothar. In: *Die Literatur*, H. 35.

Lücke, Theodor (1927): Ernst Lothar. »Drei Tage und eine Nacht« und »Gottes Garten« (F. G. Speidelsche Verlagsbuchhandlung Wien). In: *Die literarische Welt*. Unabhängiges Organ für das deutsche Schrifttum, 22.

Maurer, Hans (1927): Ernst Lothar. *Gottes Garten*. Ein Buch von Kindern. In: *Reichspost* vom 16. 5. 1927

- Von alten und neuen Büchern. Ein Kind versteht alles! Ernst Lothars Roman »Kleine Freundin« (1931). In: Das Kleine Blatt (Wien), 25. 11. 1931.
- Von neuen Büchern. Das Kind in der unglücklichen Ehe. Ernst Lothars »Kleine Freundin«. (1931a). In: Neues Wiener Abendblatt, 20. 11. 1931.
- Liselotte, Yvette und andere. Ernst Lothar: »Kleine Freundin.« (1932). In: Bildungsarbeit (Wien). Blätter für das sozialistische Bildungswesen, [11,] S. 20.
- Ernst Lothar: »Kinder.« (Paul Zsolnay Verlag. Wien). (1933). In: Neues Wiener Abendblatt, 1. 9. 1933.
- Reicke, Ilse (1932-33): Kleine Freundin. Roman einer Zwölfjährigen. In: Die Literatur, 35.
- Rieger, Erwin (1935): Tagebuch eines jungen Mädchens. In: Neue Freie Presse, 18. 10. 1945.
- Ullmann, Ludwig (1945): Literarische Welt. Elegie auf ein Kindesherz. Ernst Lothar: „The Door Opens.“ (Doubleday, Doran & Co. Garden City. 1945.) In: Aufbau, 45.
- Wertheimer, Paul (1934): Ernst Lothars neuer Eheroman. (»Eine Frau wie viele.« Paul Zsolnay-Verlag, Berlin-Wien.) In: Neue Freie Presse, 23. 12. 1934.

Anmerkungen

- 1 1932 wurde das Buch neu bearbeitet bei Zsolnay unter dem Titel *Kinder. Erste Erlebnisse* herausgegeben und weitere 30 Jahre später in einer gekürzten Version bei Stiasny publiziert. 1945 wurden die Erzählungen ins Amerikanische übersetzt (*The Door Opens*), und 1950 brachte der Zsolnay Verlag das Buch mit neuem Titel, *Die Tür geht auf. Notizbuch der Kindheit*, ein weiteres Mal heraus.
- 2 Vgl. Postkarte von Ernst Lothar an Richard Beer-Hofmann. Trins, 15. Juli 1930. Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University, Cambridge, MA 02138: Amy Lowell fund, 68M-151, bMS Ger 183 (331). Vgl. auch Neue Freie Presse, 25. 1. 1930, S. 9.
- 3 Vgl. Brief von Berthold Viertel an Ernst Lothar. [London,] 23. Januar 1934. Deutsches Literaturarchiv (DLA), Marbach am Neckar, 91.15.35.
- 4 Vgl. Scheidungsurkunde von Ernst Lothar und Mary Helene, geb. Sachs des Renaudes. 21. April 1933. Wienbibliothek im Rathaus (WBR), Wien, ZPH 922a.
- 5 Vgl. Eheschein von Ernst Lothar und Adrienne Geiringer, 29. Mai 1933. WBR, ZPH 922a.
- 6 Brief von Ernst Lothar an Berthold Viertel. Wien, 29. Januar 1934. DLA, HS003903266, 69.2567/1.
- 7 Die Furche, 9. 11. 1974, S. 12.
- 8 Vgl. Reichsschrifttumskammer. Überwachung und Verbot von Schrifttum. Verlag Paul Zsolnay, Berlin. Beschwerde des Reichsverbands der Gehörlosen e.V., 1937. Deutsches Bundesarchiv, Berlin-Lichterfelde. R 56-V/282.

Milo Dor als Kinder- und Jugendbuchautor

HOLGER ENGLERTH

Nach seinen Kinder- und Jugendbüchern befragt, antwortete Milo Dor mit wegwerfender Handbewegung: „Ach, vergessen Sie das!“¹ Die kurze (Nicht-)Antwort macht deutlich, welchen Stellenwert Dor seinen drei Kinder- bzw. Jugendbüchern innerhalb seines Gesamtwerkes zuwies. Er reproduzierte damit zugleich die relative Geringschätzung, die Literatur für Nichterwachsene zu dieser Zeit erfuhr.² Milo Dor verstand sich zwar seit 1948 als freier Schriftsteller und verdiente seither sein Geld mit dem Schreiben, „frei“ war er jedoch in der Themenwahl und dem literarischen Genre keineswegs in allen Fällen. Seinen auch von ihm selbst als anspruchsvolle, literarische Werke angesehenen Büchern (neben der Raikow-Saga³ auch die Romane *Alle meine Brüder* und *1. Juli 1999*) steht eine ungleich größere Anzahl von Publikationen entgegen, bei denen wohl vor allem die monetäre Verwertbarkeit im Vordergrund stand. Neben einer Reihe von Anthologien, Witzbänden und Unterhaltungsromanen gehörten dazu auch die mit Reinhard Federmann in den frühen 1950er-Jahren verfassten Thriller, die von Milo Dor nur wenig mehr geschätzt wurden als seine Kinder- und Jugendbücher, mittlerweile aber als seltene Zeugnisse sozialkritischer und engagierter österreichischer Literatur ihrer Zeit wiederentdeckt werden (Stocker 2010). Steckt auch in Dors Kinder- und Jugendbüchern mehr, als ihr Autor zuzugeben bereit war?

Um Antworten auf diese Fragen geben zu können, werden die drei Kinder- bzw. Jugendbücher zunächst kurz vorgestellt, um sie dann auf ihre Besonderheiten und Spezifika zu befragen. Keines der Werke ist ohne Bezug zur Biographie des Autors; jedes weist Motive und Themen auf, die auch im literarischen Hauptwerk zentrale Rollen spielen, im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur können sie aber teils deutlich anders gewichtet sein und mit anderen literarischen Herangehensweisen verbunden sein.

Der Sohn des Wesirs

Die 1960er-Jahre gehörten zu den produktivsten Phasen in Milo Dors Schriftstellerkarriere. In den fünf Jahren ab 1961 brachte er zehn Bücher auf den Markt, u.a.

Abb. 1: Aus *Der Sohn des Wesirs*

1965 *Der Sohn des Wesirs. Märchen aus Jugoslawien nacherzählt von Milo Dor*. Die hohe Produktivität hatte allerdings ihren Preis, der sich auch im Märchenbuch bemerkbar machte: Als Märchen im eigentlichen Sinn können nur die ersten und längeren dreizehn Texte verstanden werden; die restlichen siebzehn bieten eine wilde Mischung aus kurzen Parabeln, Witzten und Zoten. Die Märchen selbst wiederholen fast alle das gleiche Muster: Ein Held, sei es ein einfältiger Hirtensohn („Die glückliche Stunde“) oder ein verstoßener Königssohn („Die Geschichte von den zwölf Brotkrumen“) zieht in die Welt, erlebt eine Reihe von Abenteuern oder Prüfungen und kehrt schließlich als Sieger zurück. Auch andere Motive wiederholen sich mitunter schablonenhaft, teils deutlich über das in Märchen übliche Maß hinaus: Drachen werden

gleich in mehreren Märchen besiegt („Die glückliche Stunde“, „Die Geschichte von den zwölf Brotkrumen“, „Das Siebengestirn“, „Die Unterwelt“); Pferde sind die besten Freunde und Helfer der Helden („Das Kind und das Fohlen“, „Stahl-Basch“, „Der Glatzkopf“). Es scheint fast so, als würde dieselbe Geschichte mit ein paar Abwandlungen mehrmals erzählt. Die meisten Märchen lassen sich auf Vuk Stefanović Karadžićs *Volksmärchen der Serben* von 1854 zurückverfolgen. Dor kombinierte und mischte offenbar daraus seine eigenen Märchenversionen. Zwei gewichtige Unterschiede lassen sich dabei festmachen: Zum einen ließ Dor alle christlichen Bezüge, die in den Geschichten Karadžićs vorkommen, weg, zum anderen unterzog er die Märchen einer gewissen Glättung. Wo im Original die böse Hexe getötet wird, heißt es bei Dor: „Doch er wollte sie nicht töten, sondern schenkte ihr das Leben und ließ sie gehen, wohin sie wollte.“ (Dor 1965, 22) Diese Aufhebung der Todesstrafe findet sich auch in der zweiten Geschichte des Bandes „Die Geschichte von den zwölf Brotkrumen“ (Dor 1965, 25). Dor schien sich hier im Streit um den Umgang mit der Grausamkeit von Märchen auf die Seite jener zu stellen, die sie als ungeeignet für Kinder einschätzten (Spinner 2013, 83). Andere Grausamkeiten blieben bei Dor jedoch davon unberührt: Im Märchen „Stahl-Basch“ werden z.B. Körper gespalten und Herzen herausgerissen.

Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich aus der Biographie des Autors: Die Abwendung von einer Hinrichtung findet sich auch in Dors Hauptwerke *Tote auf Urlaub*, in dem Dor seine Erfahrungen von Widerstand, Haft, Folter und Zwangsarbeit während des Zweiten Weltkriegs literarisch verarbeitet hat. In einer Szene wartet Mladen Raikow, das Alter-Ego Milo Dors, als kommunistischer Widerstandskämpfer auf einen deutschen Offizier in Belgrad, um ihn zu erschießen.⁴ Als dieser erscheint, kann sich Raikow nicht zur Tat entscheiden: „Ich kann doch so einen ausgesprochenen Trottel nicht erschießen.“ (Dor 1952, 14)

Es geht bei der Abwendung von Hinrichtungen in den Märchen also weniger darum, was Kindern zumutbar ist, als was dem Wertesystem von Raikow (und Dor) entspricht. Dazu gehört allerdings auch ein weiterer Unterschied zu den Märchen von Karadžić: Dor ließ alle Märchen beiseite, die eine weibliche Hauptfigur hatten. Das fügt sich ins allgemeine Bild, denn als feministischer Autor kann Dor, tief geprägt von der Genderdichotomie seiner Zeit, keinesfalls verstanden werden.

Der Sohn des Wesirs ist, soviel lässt sich mit einiger Sicherheit behaupten, eine aufs Honorar schielende ‚Pflichtnummer‘ in Milo Dors Werk – und verrät doch einiges über den Autor.

Das Pferd auf dem Balkon

„Es war einmal ein Mann, der hatte kein Glück im Spiel.“ So beginnt „Das Pferd auf dem Balkon“, das einzige Buch von Milo Dor, das ohne Abstriche dem Genre „Kinder- und Jugendliteratur“ zugerechnet werden kann. 1971, wieder im Jugend & Volk Verlag erschienen, war es einem Thema gewidmet, das im Allgemeinen als wenig kindertauglich eingeschätzt wird. Der Roman beginnt in einem „Zauberladen“, in einem Wettbüro. Das Wetten wird den LeserInnen vom Erzähler erklärt:

Dieses Spiel mit den Zahlen hat allerdings einen Haken. [...] Tausende, ja Hunderttausende müssen zahlen, damit ein paar den Gewinn einstreichen können. [...] Jeder von ihnen [den Spielern, Anm. d. Verf.] denkt nur daran, einmal, ein einziges Mal im Leben das große Los zu ziehen. Und dann muß er erfahren, daß ein anderer, ein falscher und wildfremder Teilnehmer am Spiel den Haupttreffer kassiert hat. Er gibt jedoch nicht auf, sondern spielt weiter – und verliert wieder, immer wieder. (Dor 1971, 5-6)

Erst gegen Ende des ersten Kapitels wird die Hauptfigur auch namentlich vorgestellt, Alexander, „ein kleiner Angestellter, [...] ein winziges, leicht ersetzbares Rädchen in der großen Maschine.“ (Dor 1971, 13). Beim Pferdetoto gewinnt er statt einen von vielen attraktiven Sachpreisen ein wegen einer Verletzung ausgemustertes Pferd, das zur Triebfeder der folgenden Abenteuer und Geschehnisse wird. Der Großteil des Romans ist den Schwierigkeiten gewidmet, die sich aus der Konstellation Tier und Stadt ergeben und zusätzlich durch den großen Appetit von Buzephalus, so der Name des Pferdes, auf Blumen angefeuert werden.⁵ Die meisten Menschen reagieren mit Spott oder Feindschaft auf das Tier, nur einige helfen. Und es sind eher Menschen am Rande, die Alexander mit Großherzigkeit und Anteilnahme überraschen: Ein Besitzer eines abgetakelten Ringelspiels im Prater oder ein „Zigeuner“, der nach dem Umstieg auf ein Auto zwar selbst nichts mehr mit einem Pferd anfangen kann, aber doch zwei alte Pferdedecken herschenkt: „Danken Sie mir nicht. Seien Sie nur gut zu Ihrem Pferd.“ (Dor 1971, 94). Als Alexander notgedrungen das Pferd im Tierasyl abgibt, springt Buzephalus über die Absperrung und kehrt zu seinem Besitzer zurück – seine Verletzung ist

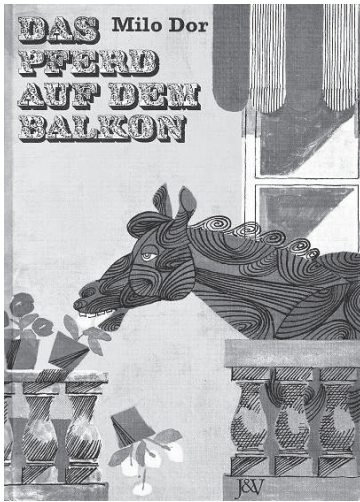


Abb. 2: Cover *Das Pferd auf dem Balkon*

geheilt. Als er drei Monate später beim Steeplechase, einem Rennen mit natürlichen Hindernissen, als Erster durchs Ziel geht, ist der Roman an sein glückliches Ende gekommen. Alexander hat mit seinem Pferd aber nicht nur das Rennen gewonnen: „Er hatte endlich Menschen gefunden, die zu ihm hielten, die er deshalb liebte und die ihn offenbar auch sehr gern hatten.“ (Dor 1971, 100)

Das Glück, das der Spieler Alexander damit doch noch erfährt, steht in einem gewissen Widerspruch zur anfänglichen Ablehnung und Kritik des Erzählers am Wettsystem, die den Roman eröffnen. Dor selbst dürfte einen Hang zum Kartenspielen gehabt haben (Dor 1988, 16; Dor/Scherr 2003, 16), Wetten und Spiel sind häufige Themen in seinen Texten.

Im 1955 erschienenen Text „Das Spiel geht weiter“ schildert der Erzähler seinen ersten Urlaub allein, in dem sich eine erfolglose Liebelei und erstes Spiel verbinden. Als Opfer von zwei professionellen Pokerspielern verliert er sein ganzes Geld:

Am nächsten Tag begleiteten sie mich zum Bahnhof – ich hatte ja glücklicherweise noch meine Rückfahrkarte – kauften mir zur Wegzehrung eine Tüte frischer Feigen, beglückwünschten mich dazu, daß ich meinen Verlust wie ein Mann getragen habe, und winkten mir noch lange nach.
(Dor 1955, 15)

Als Lehre bleibt dem Erzähler die phlegmatische Haltung des Spielers:

[...] ich habe mir angewöhnt, diese Dinge nicht allzu tragisch zu nehmen. Das gelingt leicht, wenn man beim Verliebtsein auch die Enttäuschung mit einkalkuliert, und beim Pokern auch den Verlust. Wenn man lange genug weiterspielt, wird sich alles ausgleichen. Man darf das Spiel nur nicht aufgeben. (Dor 1955, 15)

Nun scheint der Romanverlauf von *Das Pferd auf dem Balkon* die Überzeugung des jungen Mannes aus „Das Spiel geht weiter“ auf den ersten Blick widerzuspiegeln. Doch in der Erzählstruktur ist nichts von diesem fatumhaften Auf und Ab von Glück und Unglück zu finden. Stattdessen erfüllt gegen Ende von *Das Pferd auf dem Balkon* der plötzlich vorhandene Standplatz in einem Schrebergarten an der alten Donau und die wundersame Heilung des Pferdes die Rolle eines *deus ex machina*. Die Wende zum Guten erfolgt abrupt, die Schilderung der Vorbereitung auf das Rennen und der Steeplechase-Wettkampf selbst nehmen dann kaum mehr als zehn Seiten in Anspruch.

Wie die Kriminalromane, die Dor mit Reinhard Federmann verfasst hat, machte er auch sein Kinderbuch zu einem Vehikel für seine engagierte Literatur. Über

Und einer folgt dem anderen schrieb er im Nachwort zur Neuauflage von 1995, es wäre ihnen „eher auf die Schilderung gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse, unter denen halbwegs normale Bürger zu Kriminellen werden“ angekommen (Dor/Federmann 1995, 187). Nun wird in *Das Pferd auf dem Balkon* niemand zum Mörder, Alexander begegnet aber doch über weite Strecken des Romans kaum einer positiv gezeichneten Figur.

Dor schildert weniger die Stadt der historischen Sehenswürdigkeiten und der Kultur, sondern zeichnet vielmehr ein detailliertes Bild von Wien der späten 1960er-Jahre, als einer Stadt, die im Umbruch zwischen den mühseligen Routinen und Härten der Nachkriegszeit und der zunehmenden Modernisierung inklusiver ihrer Schattenseiten steht. Die Aufmerksamkeit ist dabei auf die Ränder gerichtet und erzählt von Orten oder Betrieben, die nur selten Thema in der Kinder- und Jugendliteratur werden:⁶ der Pferdefleischer, das Begräbnisinstitut, der Betrieb von Alexander, der Rennplatz. Und an allen diesen Orten wird Alexander feindselig oder böseartig begegnet. Seine ArbeitskollegInnen sind etwa die berechnende, geldgierige Barbara oder der vergnügungssüchtige Pospischil.

Er war ein eitler Geck, der sich immer nach der letzten Mode kleidete und nervös durch alle Räume hüpfte, als tanze er unentwegt nach den Rhythmen moderner Musik. Er schien keine anderen Interessen zu haben, als nach Arbeitsschluss eine bunte Weste und eine knallrote Samtjacke anzuziehen und in einer kleinen Bar das Tanzbein zu schwingen. (Dor 1971, 14-15)

Selbst als der Chauffeur eines Möbelwagens Alexander Hilfe anbietet und das Pferd transportiert, verbirgt sich dahinter doch nur Geldgier: „Was haben Sie denn gedacht? Glauben Sie, ich werde Sie umsonst mit Ihrem Gaul in der Stadt herumkutschieren?“ (Dor 1971, 35) Geld bzw. dessen Fehlen ist eines der häufigen Motive des Romans, und die Verhandlungen darüber werden ausführlich und mit allen sie begleitenden Gemeinheiten geschildert. Auch in seinen literarischen Werken für Erwachsene sind Geld und Geschäftsverhandlungen zentrale Motive. Als einer der drei Protagonisten von *Nichts als Erinnerung*, Sascha, seine Rennpferde verkauft, ziehen sich die Preisverhandlungen über zehn Seiten des Romans (Dor 1993, 234-244).⁷ Dor erzählt auch im Kinderbuch keineswegs von einer Idylle, sondern von harter Realität. Das Happy-End ist dabei eher den Konventionen der Kinderliteratur geschuldet, als dass es sich aus der allgemeinen Erzähltradition des Buches ergibt. Ist der Roman zwar manchmal auch auf Komik ausgerichtet, der dunkle und bedrohliche Ton schwingt doch über weite Strecken immer mit.

Das Buch erhielt zur Zeit seines Erscheinens durchwegs gute Kritiken. „Die Jugend“ schrieb:

Der satirisch angelegte Kurzroman bietet mit überzeugender Charaktergestaltung und Milieuschilderung pädagogisch wertvolle Motive, fördert das Verständnis des Jugendlichen für den Existenzkampf des Kleinen Mannes und die Beziehung zum Tier, ohne jedoch in sentimentale Vermenschlichung des Tiercharakters abzugleiten. (Die Jugend, H. 12, 1971)

Der Mann, der fliegen konnte

Auch die 1991 in Buchform erschienene Erzählung *Der Mann, der fliegen konnte* handelte in gewisser Weise vom „Existenzkampf des Kleinen Mannes“ und der „Beziehung zum Tier“, auch sie enthielt „pädagogisch wertvolle Motive“. Doch für Matthias Bischoff von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung wird die Geschichte „zum bloßen Vehikel einer Botschaft, zu einem Leitartikel in Märchenform, bei dem man in jeder Zeile das Engagement und den mahnend erhobenen Zeigefinger spürt“ (Bischoff 1991, 28). Sie befinde sich auf dem „Niveau der folgenlosen Sonntagsrede“.

Der Mann, der fliegen konnte ist ein schmales Buch von nur 52 Seiten (und recht großem Schrifttyp) und als „Erzählung für Erwachsene und Kinder“ im Untertitel ausgewiesen. Die Parallelen zu *Das Pferd auf dem Balkon* sind nicht zu übersehen. Wieder ist ein junger Mann die Hauptperson, Robert, mit ähnlich prekärem Hintergrund: „Er war ein Arzt, aber er durfte seinen Beruf nicht ausüben, weil er keine Stelle in einem Spital bekommen und nicht genügend Geld hatte, eine frei gewordene ärztliche Praxis in der Stadt oder auf dem Land zu kaufen und sie neu einzurichten.“ (Dor 1990, 12) Und wieder spielt die Beziehung zu einem Tier eine wichtige Rolle. Robert findet einen von einem achtlosen Buben angeschossenen Spatz und pflegt ihn. Diesmal jedoch ist die Verletzung dauerhaft, der Vogel wird nie wieder fliegen können.

Bei einem Spaziergang im Park schlägt die Handlung in der Mitte der Erzählung ohne markanten Übergang ins Phantastische um. Robert versteht das Tschilpen des Spatzes plötzlich als Anleitung und stellt fest, dass er fliegen kann. An die Stelle der kleinen Geschichte von der Beziehung zwischen Robert und dem verletzten Tier tritt nun eine Erzählung aus der Vogelperspektive. Robert fliegt, der Blick weitet sich aufs Allgemeine:

Jeder Mensch lebte in seinem kleinen Bereich, der aus seinem Haus und seiner Arbeit bestand. Nur selten gelang es dem einen oder dem anderen von ihnen, aus diesem streng abgezielten Kreis auszubrechen, in die Welt zu ziehen und sie aus der Nähe anzusehen. (Dor 1990, 30-31)

Robert macht sich gemeinsam mit dem Spatz zu einer Reise auf. Was folgt, sind zwanzig konzentrierte Seiten, die die Fragen des mittlerweile 67 Jahre alten Autors an seine Gegenwart bündeln. Zuerst erweist sich Milo Dor dabei als ein Umweltschützer, der die Vergiftung der Wälder, des Wassers und der Meere anprangert.

Der Mensch ist imstande herrliche Dinge zu erfinden, die ihm das Leben erleichtern, zugleich aber macht er alles kaputt aus Gier und Dummheit. Kannst du mir erklären, was in ihm eigentlich vorgeht? (Dor 1990, 35)

Im Hinblick auf den Mitte 1991 ausbrechenden Jugoslawienkrieg wirken die nächsten Erlebnisse wie eine Voraussage des Kommenden:

[Er] flog [...] weiter, um ein Meer zu finden, das so rein und unschuldig war wie einst in seiner Kindheit. Als er es nach vielen Flugnächten endlich gefunden hatte, herrschte in diesem Küstenland ein langwieriger, verbissener Krieg. Keine fremde Macht hatte es überfallen, um es zu erobern, weil es seine Schönheit und seine Schätze begehrte. Es waren die Bewohner dieses Landes selbst, die gegeneinander kämpften. Obwohl sie jahrhundertlang friedlich nebeneinander gelebt hatten, entdeckten sie plötzlich, daß sie verschiedenen Nationen sowie verschiedenen Religionen angehörten. Und da jede Gruppe glaubte, besser als die andere zu sein und daher mehr Rechte zu haben, begannen sie miteinander einen sinnlosen Krieg zu führen. Das ging so weit, daß nicht nur ein Teil des Landes gegen einen anderen kämpfte, sondern auch eine Straße gegen die Nachbarstraße, sodaß man schließlich nicht mehr wußte, wer ein Freund war und wer ein vermeintlicher Feind. Man vertraute nicht einmal sich selber. (Dor 1990, 44)



Abb. 3: Aus *Der Mann, der fliegen konnte*

Dor erweist sich hier, wie in vielen seiner Essays, seiner literarischen Texte und öffentlichen Stellungnahmen, als entschiedener Gegner des Totalitarismus jeglicher Form.

Trotz der Rettung eines Mädchens aus einem brennenden Haus trifft ihn der Zorn der Menschen; und mit knapper Not entkommt ihnen Robert. Auf dem Weg nach Hause wird er von einem Jäger, der ihn für einen Adler hält, angeschossen. Robert kann sich retten, sein linker Arm jedoch trägt einen dauerhaften Schaden davon, sodass auch er nicht mehr fliegen kann. Am Ende der Erzählung liegt Robert im Spital, sein Spatz und seine Freundin (die in der Geschichte kaum eine Rolle spielt) sind bei ihm. Roberts Gedanken vereinen sich mit denen des Erzählers und der LeserInnen:

Die Erde war inmitten von toten Planeten das gelobte Land, doch die Menschen, die dazu ausersehen waren, darin zu leben, machten daraus eine Hölle. Man mußte nicht die Erde durch verschiedene technische Erfindungen, sondern die Menschen ändern. Er wußte nicht, wie man das bewerkstelligen könnte, er wollte aber mit Hilfe seiner zukünftigen Frau und seines Freundes Tschippi alles tun, was in seiner Macht stand, und dazu kann man ihnen und uns allen nur viel Glück wünschen. (Dor 1990, 52)

Es ist noch immer ein ähnlicher Wunsch nach Gemeinschaft zwischen Schriftsteller und LeserInnen, der Dor und Federmann schon 1949 im Text „Für eine Literatur der Verpflichtung“ schreiben ließ:

Wir lassen uns die Freiheit nicht nehmen, das Verdorbene und Verlogene zur allgemeinen Schau zu stellen, Mörder Mörder zu nennen und das Gute dort zu sehen, wo es wirklich ist, nicht dort, wo man es gern sehen möchte. [...] Und auch für das Publikum gibt es keinen anderen Weg, als die spezifische Literatur unserer Zeit zu akzeptieren, wenn es auch unangenehm ist, Dinge klarzustellen, die man aus Bequemlichkeit lieber im Dunkel lassen möchte. (Dor/Federmann 1949, 218)

An die Stelle der Konfrontation tritt in der „Erzählung für Erwachsene und Kinder“ jedoch am Schluss das Angebot eines Zusammenhalts zwischen Erzähler und LeserInnen.

Milo Dor – ein Anti-Kinderschriftsteller?

Ich weiß nicht, ob meine Kindheit glücklich war oder nicht. Meine Mutter versucht immer wieder, mir einzureden, sie sei glücklich gewesen. Sie macht dabei aber auf mich keinen überzeugenden Eindruck. Sie sieht vielmehr aus, als wollte sie sich selbst etwas einreden, was nicht so ganz stimmt. (Dor 1988, 79)

In Dors Kinder- und Jugendbüchern sind die Protagonisten immer Erwachsene,⁸ zumeist junge Männer. Kinder kommen kaum vor, und wenn, dann in destruktiven Nebenrollen.⁹ Das ist umso bemerkenswerter, als in den Büchern und Texten für Erwachsene Kinder, zumeist in Gestalt des Autors selbst als Kind, durchaus zentrale Rollen einnehmen können. Besonders in *Nichts als Erinnerung*, dem zweiten Teil der Raikow-Saga, sind dem jugendlichen Mladen Raikow viele Passagen gewidmet; er ist die einzige Figur des Romans, die durchwegs positiv gezeichnet wird und hoffnungsvoll in die Zukunft blickt:

Mladen dachte darüber nach, daß es ihm niemals genügen würde, über das Leben anderer zu schreiben, er wollte selbst leben, er wollte keine Zuschauer, sondern ein Beteiligter sein, er wollte in dieses blaue, warme, harte, zähe, grausame, blutige Leben hineingreifen und aus dem Kampf als Sieger hervorgehen, er wollte Häuser bauen und sie zerstören, er wollte Kinder zeugen und nach Gold graben, er wollte von der Liebe mit verhaltener und donnernder Stimme reden, er wollte aber vor allem handeln.

Er wollte das große Spiel spielen [...]. (Dor 1993, 250-251)

Im Roman *Die weiße Stadt* und in der Autobiographie *Auf dem falschen Dampfer* wird deutlich, dass Mladen Raikow und mit ihm auch sein Alter Ego Milo Dor nur wenige von diesen Zielen erreichen sollte, nicht zuletzt aufgrund der gewaltsamen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Dor wurde kein „Sieger“, doch in seinen Werken erzählt er vom Scheitern, den Ausgestoßenen und dem Trotzdem-Handeln. In den drei Büchern für Kinder jedoch tat er etwas, das in den Büchern für Erwachsene nicht zu finden ist: In den Märchen und in *Das Pferd auf dem Balkon* gibt es Sieger und in *Der Mann, der fliegen konnte* zumindest eine Hoffnung der Utopie.

Literatur

Primärliteratur

- Dor, Milo / Federmann, Reinhard (1949): Für eine Literatur der Verpflichtung. In: Die Zukunft, H. 7, S. 217-218.
- Dor, Milo (1955): Das Spiel geht weiter. In: Die Presse vom 3. Juli, S. 15 (Nachdruck: Milo Dor: Meine Reisen nach Wien und andere Verirrungen. München, Wien: Langen Müller 1981, S. 63-65).
- Dor, Milo (1965): Der Sohn des Wesirs. Märchen aus Jugoslawien neu erzählt von Milo Dor. Wien, München: Verlag für Jugend und Volk.
- Dor, Milo (1971): Das Pferd auf dem Balkon. Wien, München: Verlag für Jugend und Volk.
- Dor, Milo (1990): Der Mann, der fliegen konnte. Eine Erzählung für Erwachsene und Kinder. Wien: Picus.
- Dor, Milo (1993): Nichts als Erinnerung. Salzburg, Wien: Otto Müller. [Erstdruck: Stuttgart: Goverts 1959]
- Dor, Milo / Federmann, Reinhard (1995): Und einer folgt dem anderen. Kriminalroman. Wien: Picus. [Erstdruck: Nürnberg: Nest 1953].

Sekundärliteratur

- Dor, Milo / Scherr, Dieter (2007): Milo Dor, 80! Die „Autorensolidarität“ gratuliert dem großen europäischen Schriftsteller und Präsidenten der IG Autorinnen Autoren. In: Autorensolidarität H.1, S. 1-16.
- Seibert, Ernst (2005): Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie der Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Spinner, Kaspar H. (2013): Streitfall Grausamkeit. Das Schlachten von Kindern in grimmschen Märchen. In: Kaspar H. Spinner: Erziehung oder Lust am Ausleben von Fantasien? Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur und ihrer Didaktik. Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 83-92.
- Stocker, Günther (2010): Jenseits des *Dritten Mannes*. Kalter Krieg und Besatzungszeit in österreichischen Thrillern der fünfziger Jahre. In: Hansel, Michael / Rohrwasser, Michael (Hg.): Kalter Krieg in Österreich. Literatur – Kunst – Kultur. Wien: Zsolnay (= Profile Bd. 17, Jg. 13), S. 108-122.

Anmerkungen

- 1 Diese Äußerung Dors verdanke ich Ernst Seibert, der den Autor in den neunziger Jahren im Rahmen eines Symposiums ansprach.
- 2 Erst seit den 1980er-Jahren werden am Institut für Germanistik der Universität Wien Proseminare zur Kinder- und Jugendliteratur angeboten. Seit 2014 steht für diesen Bereich eine halbe Post-Doc-Stelle zur Verfügung. Website Detailprofil Kinder- und Jugendliteraturforschung. <https://germanistik.univie.ac.at/institut/institutprofil/faecheruebergreifenderbereich-kinder-und-jugendliteratur/> (20.2.2015)
- 3 Bestehend aus *Tote auf Urlaub* (1952), *Nichts als Erinnerung* (1959) und *Die weiße Stadt* (1969).
- 4 Milo Dor selbst war nicht am gewalttätigen Widerstand beteiligt.
- 5 Bukephalus war das Pferd von Alexander (!) dem Großen. Der Eigenheit der Blumenvorliebe bei Dor entspricht die Eigenschaft der Angst vor Schatten von Reiter und Pferd beim antiken Tier als Besonderheit. Alexander der Große zählt das Pferd, indem er es so stellt, dass es seinen Schatten nicht sehen kann. Die Gier auf Blumen wird bei Dor zwar Anlass für komische Szenen, es geht aber nicht darum, diesen Defekt auf irgendeine Weise zu besiegen.
- 6 Bereits die damalige Kritik vermerkte, es wäre eine Geschichte „aus einer Welt, die dem Durchschnittsleser, sei er Kind, Jugendlicher oder Erwachsener, im allge-

- meinen fremd ist.“ (Die Zeit im Buch, H. 4, 1971)
- 7 Saschas und Alexanders Schicksal sind konträr: Während der eine seine Pferde verliert (das Kapitel heißt „Eine Welt zu verkaufen), gewinnt der andere durch den Pferdekauf.
- 8 Dieser Mangel an Kinder- oder Jugendlichenfiguren wurde im Fall der Verfilmung von „Das Pferd auf dem Balkon“ ausgeglichen, in dem statt Alexander der Protagonist ein Bub mit Aspergersyndrom ist.
- 9 „Auffallendes gemeinsames Merkmal in den beiden Kinderbüchern von Milo Dor ist der Umstand, dass ihre Protagonisten keine Kinder sind und dass die Kinder, die eher als Nebenfiguren auftreten, besonders aggressiv erscheinen [...]“ (Seibert 2005, S. 394)

Der Text entstand im Rahmen von „Literatur on the Move“. Dieses Forschungsvorhaben wird vom WWTF im Rahmen des Wiener Impulsprogramms für Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften gefördert.

Vergangenheitsmodellierung bei Peter Härtling

EUGENIO SPEDICATO

Die eigene Kriegskindheit zu erzählen, sie literarisch zu transformieren und für das kollektive Gedächtnis zugänglich zu machen, war für manche deutschsprachige Autoren selbst Jahrzehnte nach Kriegsende und sogar noch in der Nachwendezeit offensichtlich ein nicht zu ignorierendes Bedürfnis. Erlebnisse und Traumata drängten in ihren Erzähltexten nach Aufarbeitung, Verwandlung, Werterschließung. Der damit verbundene Anspruch, unmittelbar Erlebtes in eine höhere, geistige Sphäre zu überführen, es literarisch mitunter auch drastisch zu verändern, verdient Anerkennung. Kein vermeintlicher Pakt mit der Leserschaft, auch nicht mit der jüngeren, hinsichtlich der Übereinstimmung des Erzählten mit historischer und biografischer Wahrheit, kein Gebot der Aufrichtigkeit sollte von der Kritik prinzipiell vorausgesetzt werden. Die an Autoren wie Peter Härtling gerichtete Forderung, „das Versteckspiel hinter Fiktionen aufzugeben und auch gegenüber Kindern und Jugendlichen offen und ehrlich von der eigenen persönlichen oder familiären Verstrickung zu reden“ (Ewers 2005, 124), könnte allenfalls für diejenigen gelten, die tatsächlich ‚verstrickt‘ waren. Aber selbst in diesem Fall könnte niemand einem Autor das Recht abstreiten, seine Erfahrungen und Erlebnisse ästhetisch zu chiffrieren bzw. sie völlig neu zu semantisieren. Autoren haben das Recht, sich und die Literatur vor exzessiver Nähe zu unmittelbar Erlebtem zu schützen. Zweckdienliche moralische Forderungen an die ästhetische Verarbeitung von Lebensstoff zu stellen, verletzt grundsätzlich die Autonomie von Literatur und Autorschaft.

Peter Härtlings Fall bietet Reflexionsmaterial genug, um das Phänomen des Modellierens von Vergangenheit zu untersuchen. Von den Wechselbeziehungen zwischen Biografie, Erinnerung und Fiktion abgesehen (vgl. Ewers 2005 und Todtenhaupt 2006), lassen sich Werke wie *Nachgetragene Liebe* (1980), *Krücke* (1987) und *Reise gegen den Wind* (2000) in Betracht ziehen, um zu erkunden, wie literarische Praxis repräsentative Vergangenheit überformen und dabei die Aufmerksamkeit des erwachsenen ebenso wie des jungen Lesers in bestimmte Richtungen steuern kann. Um einen Testversuch durchzuführen, wird hier das Erzählobjekt ‚Kind/Junge‘ in Betracht gezogen. Indem Peter Härtling in den genannten Werken seine Kriegskindheit in Erinnerung ruft und sie literarisch umformt, geht er

damit in erster Linie wie ein – wie man nicht umsonst sagt – „freier Schriftsteller“ um, der aus Erlebtem und Erinnertem autonome ‚Modelle‘ mit Erkenntniswert herausarbeiten will. *Nachgetragene Liebe* handelt von dem schwierigen Peter H., der zwar im Kreis seiner Familie lebt, sich jedoch von seinen Eltern entfremdet hat und unter dem Einfluss von nationalsozialistischen Altersgenossen steht; *Krücke* erzählt von der Freundschaft zwischen einem vaterlosen Kind, das die Kriegswirren vorübergehend von seiner Mutter getrennt hat, und einem Kriegsinvaliden, der sich anfangs nicht ohne Widerwillen um es kümmert, bis Kind und Mutter sich endlich wiederfinden; in *Reise gegen den Wind* kreist der Erzählstoff um die Beziehung zwischen dem Protagonisten, einem Jüngling und Flüchtling, der seine Eltern verloren hat und mit seiner Tante in einem vom Krieg lahmgelegten Dorfbahnhof auf einen Zug nach Wien wartet, und einem Schwarzmarkthändler, zu dem er sich bis zuletzt hingezogen fühlt, obwohl dieser ihn als Boten in einem riskanten Geschäft ausgenutzt und damit sein Leben skrupellos aufs Spiel gesetzt hat. Diese recht unterschiedliche Stoff-Grundlage führt zu narrativen Eigendynamiken in *Nachgetragene Liebe*, die sich von denen in *Krücke* und in *Reise gegen den Wind* wesentlich unterscheiden. Zudem wird in dem ersten Text die Erinnerungsfunktion planmäßig verstofflicht, während in den anderen ‚reine‘ Fiktion maßgeblich ist. Hält man den Faktor ‚Jugend‘ fest, lässt sich jedoch eine gewisse Gemeinsamkeit ermitteln. Die Reaktivierung von Gedächtnis und Erinnerung in *Nachgetragene Liebe* und ebenso die Schilderung einer kurzen Peripetie in den beiden anderen dienen dazu, die seelische Befindlichkeit eines Jungen vor Augen zu führen, der nach Selbstfestigung und Halt sucht und infolge seiner Suche in sich ungeahnte Gefühlsambivalenzen entdeckt. In *Nachgetragene Liebe* sollte die Familie die gesuchte Selbstvergewisserungsfunktion erfüllen, sie schafft es aber nicht. Ein vollkommenes gegenseitiges Unverständnis tritt statt dessen ein, später durch Tod und Trauer irreversibel gemacht. Der Junge verhält sich widerspenstig, in späteren Jahren muss er das Liebesgefühl besonders gegenüber seinem Vater neu zu finden versuchen. In *Krücke* ist es die fast väterliche Ersatzfigur des Kriegsinvaliden, der die Selbstfestigungsfunktion erfolgreich und mit deutlich pädagogischem Hintergrund übernimmt. Der Junge lernt das Gefühl der Freundschaft mit einem Erwachsenen kennen, der wie er selbst ein Kriegsoffer ist; und bald darauf muss er die Trennung auch von diesem Freund zu verschmerzen lernen, weil er zu seiner Mutter zurückkehren muss. In *Reise gegen den Wind* gibt eine Tante dem elternlosen Jungen Schutz und Halt. Im Augenblick der Gefahr und der Entscheidung aber ist der Junge auf sich allein gestellt. In seinem Abenteuer wiederholt sich im Kleinsten das Schicksal eines ganzen Landes, Deutschlands nämlich, das der Anziehungskraft einer tödlich gefährlichen, doch Selbsterfüllung versprechenden Machtinstanz nicht zu widerstehen wusste. Bis zum Ende der Erzählung bleibt in dem Jungen die Spaltung zwischen Verlockung und Ablehnung aufrecht erhalten.

Nachgetragene Liebe wie übrigens auch *Zwettl. Nachprüfung einer Erinnerung* (1973) ist ein Werk, dessen Überzeugungskraft darin liegt, Licht in die abgrundtiefen Schächte des Erinnerns zu werfen, um die subjektive Wahrheit eines er-

littenen Geschichtstraumas zu rekonstruieren. Erzähltechnisch bietet besonders *Zwettl* ein höchst interessantes Beispiel für eine Fiktionstechnik, die den quellen-treuen Anspruch nach Wirklichkeitsreproduktion mit dem unumgänglichen Gebot nach ästhetischem Arrangement verbindet. Und doch steht letzten Endes in *Nachgetragene Liebe* die Tragödie einer verpfuschten Kindheit im Zentrum, die unter dem widerstreitenden Doppeleinfluss einer nicht-nationalsozialistischen Familie und der Hitlerjugend steht. Der zehn-, dann elfjährige Peter H. braucht Geborgenheit, Zugehörigkeit und Verständnis, bekommt dies alles jedoch nicht, weil die schwierige Zeit und die zerrüttete Beziehung zwischen Mutter und Vater dies verhindern. Männlichkeitsmythos und Abenteuergeist, von nationalsozialistischer Erziehung gefordert, nehmen ihn gefangen, ohne doch von ihm vollkommen Besitz ergreifen zu können. Mutter und Vater versuchen, ihr Kind dem schädigenden Einfluss der Nazi-Ideologie zu entziehen, bieten ihm jedoch dazu keine rechte Alternative, sei es, weil sie nicht offen mit ihm reden können, sei es, weil sie, von der Widerspenstigkeit des Sohnes zurückgehalten, unfähig sind, dieselbe durch Entgegenkommen und Einfühlungsbereitschaft zu überwinden. *Nachgetragene Liebe* ist insbesondere dem gestörten Verhältnis des Sohnes zu seinem Vater gewidmet, bedingt durch ein beidseitiges Unverständnis. Auf der einen Seite begreift der Sohn das Verhalten des Vaters nicht, da dieser in seinen Augen nur ein Defätist und ein Familienverräter ist, auf der anderen Seite nimmt der Vater an seinem rebellischen Sohn nur die Auswirkungen der ihm verhassten Nazi-Propaganda wahr, ohne sein Bedürfnis nach Liebe und Einfühlung zu erkennen. In *Zwettl* wird das Erinnerungsvermögen ‚nachgeprüft‘ und unvermeidlicherweise durch Imagination ergänzt, in *Nachgetragene Liebe* werden späte Liebe und ehemalige Ressentiments des Sohnes dem Vater in der literarisch arrangierten späten Erinnerung ‚nachgetragen‘. Wollte man sich in der kritischen Betrachtung beider Erzähltexte vornehmlich auf diesen Parallelismus in der Ausführung der Erzählintention konzentrieren, als wäre es Härtling nur darum gegangen, die Prozessualität des Erinnerns zu inszenieren, dann würde möglicherweise das modellhaft Problematische an der Figur des Jungen in *Nachgetragene Liebe* im Schatten bleiben. Eben dieses modellhaft Problematische schlägt indes einen Bogen zu *Krücke* und *Reise gegen den Wind*. Peter H. ist das schwierige Kind, er stellt die ‚Bruchstelle‘ in der Familie dar, an ihm wird das Brüchige in den Familienbeziehungen offenkundig, um ihn entzündet sich ein Streit zwischen gegensätzlichen Instanzen. Er sollte vor dem Einfluss des ‚Jungvolks‘ geschützt werden, aber der Familie gelingt es nicht, ihm Alternativwerte anzubieten. Der Vater gibt ihn allzu schnell und kampfflos auf: „Ich war für ihn verloren, ehe er mich überhaupt entdeckt hatte.“ (Härtling 1980, 38) Peters Einzelfall wird auf diesem Weg zu einem Mustergeschehen. Er stellt den Fall eines jungen Menschen in der Pubertätskrise dar, der sich mit den Einwirkungen einer Doppelerziehung (der familiären und der nationalsozialistischen) auseinandersetzen muss. Die geschilderte Situation dient als Projektionsfläche für denkbar häufige familiäre Gegebenheiten zur Zeit des nahen militärischen Zusammenbruchs, als viele Kinder und Halbwüchsige treue Anhänger des Regimes blieben, während ihre Eltern den Glauben an den Endsieg längst verloren hatten. Peters Einzelfall ist aller-

dings auch ein Sonderfall dadurch, dass Peters Vater als Rechtsanwalt die Rechte enteigneter Juden und Tschechen in aussichtslosen Verfahren verteidigt. Auch deswegen fällt die Konfrontation mit dem Sohn von vornherein besonders scharf aus. Im Verlauf der Erzählung wird gezeigt, dass Peters Vater keinen ernsthaften Versuch macht, die Provokationen seines Sohnes argumentativ zu entkräften; er hält ihn im Grunde für ‚verloren‘. Die Hand des Vaters, die den jungen Rebellen beim Nacken packt, ist ein im Text wiederkehrendes Bild. In einer bedeutenden Episode (vgl. Härtling 1980, 149-152) wird erzählt, wie Peters Vater seinen Jungen einmal hart zurechtweist, ohne zu erkennen, dass dieser nicht als Züchtigungsobjekt, sondern vielmehr als ‚Streitfeld‘ zu betrachten wäre, auf dem er sich mit Hilfe von Gründen, Erklärungen oder anderer Strategien behaupten müsste. Auf dem Prager Bahnhof wird Peter von einem missmutigen, nervösen, sich offenbar auf der Flucht befindenden SS-Offizier angezogen, weil er in ihm einen ‚Helden‘ zu sehen glaubt. Der Offizier, der das Interesse des „Pimpfs“ an ihm bemerkt hat, wendet sich ihm zuerst mit simuliertem Kameradschaftsgeist zu, dann aber weist er ihn nach der ersten unpassenden Frage schroff von sich ab. In Anknüpfung an dieses kurze Gespräch entwickelt sich ein Wortwechsel zwischen Vater und Sohn, in dem der Vater den Offizier als „Mörder“, der Sohn ihn als „Helden“ bezeichnet. Als spräche er mit jemandem, bei dem es sich nicht lohnt, eine gegenteilige Einschätzung der Dinge ausführlich zu erklären, beendet Peters Vater das Gespräch mit dem Satz: „Wenn Helden so sind [...], dann bin ich froh, kein Held sein zu können, sondern ein Feigling, wie du immer denkst.“ (Härtling 1980, 152). Mit dieser sachlichen Bilanz jedoch nicht zufrieden, reißt er das Dienstabzeichen des Jungvolks von Peters Uniform ab und ruft dabei aus: „Jetzt ist Schluß mit dem Soldatenspiel, hörst Du!“ (ebd.) Durch diese vor aller Augen vollzogene, für Peter sehr schmerzliche Degradierung verlässt der Vater das ‚Streitfeld‘ des Sohnes nicht als Sieger, sondern als Verlierer. Die Kluft zwischen beiden wird danach immer tiefer. Diese Episode kann als symptomatisch für die Beziehungen zwischen vielen Eltern und ihren Jungvolk-Kindern zu der Zeit angesehen werden, als Zukunftsangst und Verzweiflung die Begeisterung für das Kriegsgeschehen längst vertrieben hatten. In Härtlings Erzählung gibt es kaum Platz für Wunschbilder des Autors, da alles schon geschehen ist und nicht mehr abgewendet werden kann. Auch verzichtet Härtling in diesem Text auf idealisierende Vorstellungen, auf Vergangenes beschönigende Versöhnungssituationen. Die besondere Melancholie, die *Nachgetragene Liebe* prägt, entspringt dem starken Wunsch des unterdessen viel älter gewordenen und gereiften Sohnes, seinem in sowjetischer Gefangenschaft verstorbenen Vater näher zu treten, ihm seine Ressentiments, aber auch seine späte Liebe nachzutragen.

In *Krücke* und *Reise gegen den Wind* tritt ein anderer Erzählanspruch zutage, beide Texte inszenieren ein kurzes Abenteuer und sind durch deutliche pädagogische Akzente geprägt, wobei in *Krücke* das Figurenensemble einer starken Stilisierung unterzogen wird: Eine Jüdin (Bronka), die jüdische Kinder rettet, dient vorübergehend als Ersatzmutter des jungen Protagonisten; ein nicht-nationalsozialistischer und mutiger Kriegsversehrter als Ersatzvater. Anders als

in *Nachgetragene Liebe* ist der Junge hierbei weder ein Problemfall, noch ein Hitler-Anhänger, zumal anstelle der Eltern Ersatzfiguren auftreten, zu denen es keinen besonderen Grund zu Spannungen gibt. Beide Erzählungen zielen darauf ab, in der Vergangenheit positive Visionen für die Zukunft auszumachen, die im fiktiven Gestern das deutsche Kollektivbewusstsein von morgen vorwegnehmen sollen; mit anderen Worten, das Geschehen wird in diesen Erzählungen aus dem späten Bewusstsein eines Schriftstellers modelliert, der in der scheinbar unbrauchbaren, nur Verzweiflung, Schuld und Trauer enthaltenden Kriegsvorgeschichte ‚humane Werte‘ wiederfinden will. Diese Werte sollen an jugendliche Leser weitervermittelt werden – ein pädagogischer Zweck, der in *Nachgetragene Liebe* nicht vorhanden ist. In beiden Erzählungen ist das ‚Brüchige‘ am Wesen des Jungen nicht mehr die Nazi-Anhängerschaft oder die Entzweiung mit den Eltern, sondern die Tatsache, dass Kinder in Kriegszeiten es besonders schwer haben, zumal die meisten Menschen nur ans eigene Überleben denken. Eben deswegen erscheint der junge Protagonist jeweils als Fürsorgeobjekt, für das aus Verwandtschaftspflicht oder aus Liebe zum unschuldigen Leben Sorge getragen wird. In *Krücke* wird von der bewegenden Musterfreundschaft zwischen den Opferfiguren Thomas und ‚Krücke‘ erzählt. Zwischen dem vereinsamten Jungen und dem einbeinigen Kriegsinvaliden entwickelt sich eine zarte freundschaftliche Beziehung, in der Thomas auf Krückes materielle Hilfe, auf seine Erfahrung und psychologische Unterstützung angewiesen ist, während der wegen seiner schweren Behinderung seelisch tief verletzte Krücke es nötig hat, in sich Gefühle der Gegenliebe zum Erwachen zu bringen. Der Höhepunkt dieser Freundschaft wird erreicht, als Krücke Thomas wie durch einen Zauber Schlittschuhe besorgt, nachdem er bemerkt hat, wie sehr der Junge sich danach sehnt. In *Reise gegen den Wind* ist der junge Bernd auf seine Tante Karla angewiesen, die sich nach dem Tod beider Eltern um ihn kümmert. Das gesamte Geschehen wird von einem ‚Herrn Meier‘ überschattet, der auf Bernd eine gewisse Faszination wegen seiner scheinbaren Allmächtigkeit ausübt. In ganz eigennütziger Weise nimmt der Fremde von Anfang an Bernds Wünsche ernst und behandelt den Jungen auf freundschaftliche Weise. Die Anziehung, der Bernd unterliegt, zeigt seine Anfälligkeit für die alten Mächte, die ihn noch in ihren Bann zu ziehen vermögen. Sobald die Kontrolle der Tante Karla nachlässt, tappt Bernd in die Falle des Herrn Meier; er kann nur knapp entkommen und sein Leben retten. An dieser Peripetie zeigt sich, wie effektiv die Anziehungskraft falscher Erzieher auf junge, unreife Köpfe auch nach Kriegsende immer noch sein kann. Anders als *Nachgetragene Liebe* sind diese beiden Jugendliteraturtexte um einen bestimmten Mittelpunkt herum angeordnet. In *Krücke* ist dieser Mittelpunkt das Freundschaftsgefühl, in *Reise gegen den Wind* das Freiheitsbedürfnis junger Menschen. Bernd dient als Musterfall; die gegen den Wind fahrende Draisine mit Bernd darauf gilt als Sinnbild für jene erstrebte Freiheit, die jedoch auch zu Risiken und Gefahren führen kann. Das Kriegsende erscheint als eine harte Zeit, in der noch Überreste der Nazizeit existieren und man noch verschiedene Lebensproben durchstehen muss. Dennoch gelingt es Härtling, im fabulierenden Ton zarte Empfindungen ebenso wie Augenblicke des menschlichen Zusammenhalts lebendig darzustellen. Eine

‚heile‘ Welt tief empfundener zwischenmenschlicher Bindungen kommt ans Licht und weist in eine positive Zukunft, während die alte Welt versinkt und noch im Untergang ihre Allüren ein letztes Mal zur Geltung bringen will.

Literatur

Primärliteratur

Härtling, Peter (1980): Nachgetragene Liebe. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand.

Härtling, Peter (1986): Krücke. Roman. Weinheim u. Basel: Beltz & Gelberg.

Härtling, Peter (2000): Reise gegen den Wind. Wie Primel das Ende des Krieges erlebt. Roman. Weinheim u. Basel: Beltz & Gelberg.

Sekundärliteratur

Ewers, Hans-Heino (2005): Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur von Autorinnen und Autoren der Generation der Kriegs- und Nachkriegskinder. In: Gabriele von Glasenapp/Gisela Wilkending (Hg.): Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Frankfurt/Main [u. a.]: Lang, S. 97-128.

Todtenhaupt, Martin (2006): Schreiben „gegen den Widerstand der Phantasie“. Aspekte autobiographischen Schreibens im Werk Peter Härtlings. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium, S. 247-262.

„Werde Kinderbuch machen ...“ Zur Kinderbuchverortung bei Marlen Haushofer

ERNST SEIBERT

status quo

Ausgangsszenario für die folgenden Überlegungen ist die erneute Lektüre der Begleitschrift zur Haushofer-Ausstellung im StifterHaus in Linz, *Marlen Haushofer „Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!“* (Gürtler 2010). In den zehn Beiträgen dieser Broschüre, erweitert durch zwölf „Literarische Stimmen zu Marlen Haushofer“ (Erwin Einziger, Olga Flor, Evelyn Grill, Sabine Gruber, Monika Helfer, Paulus Hochgatterer, Eugenie Kain, Reinhard Kaiser-Mühlecker, Patricia J. Marchart, Elisabeth Reichart, Margit Schreiner und Linda Lift) widerspiegelt sich der bis dahin angewachsene Diskurs zur Autorin, nicht zuletzt auch zu Kindheitsperspektiven in ihrem Werk. Wenn man eben diesen Anteil mit der Erwähnung der Kinderbücher und des Themas Kindheit an sich bei den „Literarische(n) Stimmen“ mit den germanistischen Beiträgen vergleicht, gewinnt man jedoch den Eindruck, dass die Fachgermanistik, so zutreffend und erkenntnisfördernd auch immer alle anderen Perspektiven sind, dem Thema Kindheit nicht nur geringere Relevanz zukommen lässt, als die literarische Kollegenschaft Haushofers, sondern es geradezu tabuisiert. Ausnahme ist der Beitrag von Kathrin Wexberg, die in dieser Broschüre ihr Forschungsprojekt zu den Kinderbüchern Haushofers vorstellte (Wexberg 2010 a, s.a. dies. 2010 b), aber damit auf weiter Flur alleine bleibt, fast könnte man meinen, dass sie der Fachkollegenschaft die Notwendigkeit abnimmt, auch etwas zu den Kinderbüchern Haushofers zu sagen.

Dieses Ausweichen wird ganz augenfällig gleich zum Beginn der Broschüre: Nach dem Inhaltsverzeichnis ist auf S. [5] ein Tagebuchblatt Haushofers vom 27. Jänner 1967 mit dem vielfach zitierten ersten Satz faksimiliert „Eigentlich kann ich nur leben, wenn ich schreibe u. da ich derzeit nicht schreibe, fühle ich mich versumpft und ekelhaft.“ Mit diesem transkribierten Zitat beginnt auf der nächsten Textseite das Editorial von Christa Gürtler, wobei das Zitatende genau dort festgesetzt ist, wo man in der (sehr gut lesbaren) Handschrift weiterlesen kann:

Werde Kinderbuch machen, besser als garnichts.

Sehe dass die Erzählungen wahnsinnig depressiv u. hoffnungslos sind, dabei in einer halbwegs guten Zeit geschrieben in der ich mich „stark“ fühlte! Kein Mensch wird das lesen wollen, mit Recht, das böse Ende steht uns doch allen bevor, wozu sich jetzt schon betrüben lassen durch diese Geschichten. Dabei schreibe ich gern lustige Geschichten, die ich aber als unbefriedigend empfinde, als völlig abgesplitterten Teil einer Wirklichkeit, der aufgeblasen wird u. so Aspekte erreicht, die ihm nicht zustehen.

Sollte in dieser etwas rätselhaften Widersprüchlichkeit eine kleine Poetik ihres kinderliterarischen Oeuvres verborgen sein?

Wenige Zeilen später hebt Gürtler hervor, dass Marlen Haushofer für ihr Debüt *Das fünfte Jahr* 1953 den Förderungspreis für Literatur und 1968 für den Erzählband *Schreckliche Treue* den Staatspreis für Literatur erhalten hat. Was hier beiseite bleibt, ist eine Auszeichnung zwischen diesen beiden Preisen, die sowohl für Haushofer selbst, als auch für die Entwicklung der Kinderliteratur in Österreich von weitreichender Bedeutung war: 1965 wurde sie für ihr erstes Kinderbuch, *Brav sein ist schwer*, mit dem seit zehn Jahren bestehenden Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis ausgezeichnet. Dazu muss man wissen, dass in den zehn Jahren des Bestehens dieses Preises ausschließlich Kinder- und JugendbuchautorInnen ausgezeichnet wurden, die in diesen Jahren in geradezu definitorisch festgelegter Autortypologie fast hermetisch von der allgemeinen literarischen Entwicklung abgeschieden waren. Bald folgten nicht nur weitere Kinder- und Jugendbuchpreise für Haushofer, sondern auch für Barbara Frischmuth oder Felix Mitterer und bis heute ist festzustellen, dass bald jeder zweite in der Riege der prominenten österreichischen Literaturschaffenden nicht nur Kinderbücher schreibt, sondern dafür auch mit Kinderbuchpreisen bedacht wird, wie etwa Elfriede Gerstl, Peter Turrini oder Michael Köhlmeier. Was den Nachfolgenden in Ruf und Ansehen gewiss in keiner Weise geschadet hat, wird bei Marlen Haushofer soweit überhaupt erwähnt immer zur vermeintlichen Fußangel stilisiert, statt zu sehen, dass sie mit ihren Kinderbüchern die erste Wegbereiterin einer Ablöse von dem etwas ältlichen Kindheitsbild der 1950er-Jahre in der Kinderliteratur war und damit eine Pionierin.

Nicht viel anders ist es um die andere Klischee-Falle bestellt, die im Editorial von Christa Gürtler angesprochen wird, derzufolge Haushofer „immer noch gegen das Verdikt der ‚Hausfrauenprosa‘ verteidigt werden“ müsse (ebd., 8). Dieser Verteidigungsduktus, dem sich im Grunde alle Beiträge dieser Begleitschrift verpflichtet fühlen, führt vielfach auch eher zur Festlegung einer Rolle, als zur Befreiung davon. Haushofer ist weder auf das Kindheitsthema, noch auf das Frauenthema festzulegen, vielmehr gelingt es ihr, in der Zusammenführung, der Verdichtung beider Themen neue literarische Räume zu eröffnen, während die fokussierenden Interpretationen nur des Kindheits- oder nur des Frauenthemas unter der jeweiligen Marginalisierung des anderen stets Gefahr laufen, über deren Zusammenführung und damit deren Verdichtung hinweg zu schreiben. Eine

andere Verengung der Fokussierungen ist darin gegeben, dass man gerade ihre Werke von Zeitzusammenhängen abstrahiert. Als *Das fünfte Jahr*, Haushofers erste Buchpublikation, erschien, waren Samuel Becketts *Warten auf Godot* (1953) und sein *Endspiel* (1957) noch nicht im Gespräch, und doch gibt es größte Ähnlichkeiten mit dieser Dichtung des Absurden. (Vgl. Seibert 2005, 371-392)

Interludium

Eine der heiteren Episoden aus der Novelle *Das fünfte Jahr* lässt aufhorchen: die Erzählung des Großvaters von den wütend schnaubenden, im Kreis herumlaufenden Nashörnern. Ionescos gleichnamiges Stück kam erst sieben Jahre später, 1959, ins Gespräch. Dass Haushofer ähnlich Absurdes schon 1952 im Sinn gehabt hätte, erscheint vielleicht als gewagte und weit hergeholt

Behauptung. Aber spätestens 1956 kommt sie sehr in die Nähe Ionescos, und zwar mit der Erzählung *Entfremdung*, worin übermannsgroße Hähne durch eine Stadt traben und sich mit bedrohlichen Fressgelüsten an Kinder heranmachen.

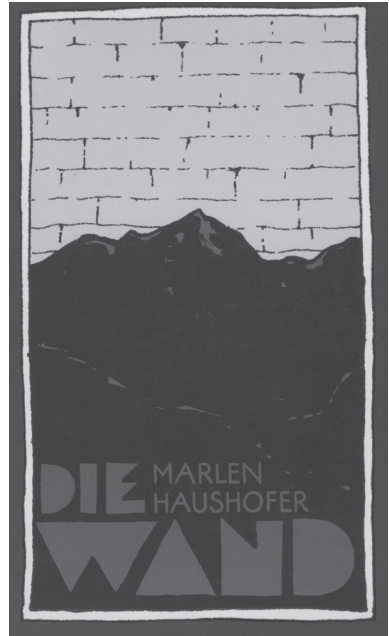


Abb. 4: Cover *Die Wand*

locus terribilis

Im Roman *Die Tapetentür* findet sich eine sehr vielsagende Sentenz: „Im Grunde war alle Philosophie nichts anderes, als das klägliche Lied eines Kindes, das die Furcht vor der Dunkelheit vertreiben soll.“ (Haushofer 1993, 143) Mit diesem lapidaren Satz macht Haushofer ihren Anspruch auf philosophisches Wissen, gleichermaßen aber auch ihr Bekenntnis zur Kindheitsperspektive geltend, das für ihr gesamtes literarisches Schaffen kennzeichnend ist.

Sowohl ihr erstes Buch, *Das fünfte Jahr*, durchgehend in der Kindheitsperspektive geschrieben und noch vor Becketts *Warten auf Godot* erschienen (s.o.) als auch ihr wohl berühmtester Roman, *Die Wand* (1963) hat mit dem Theater des Absurden weit mehr Gemeinsamkeiten, als man der ein bisschen in die Provinz verschobenen Autorin bisher zugebilligt hat. Ähnlich vergleichbar ist das zweite Kultstück der Weltliteratur aus den 1950-er Jahren, Becketts *Endspiel*, Inbegriff des absurden Theaters, das auch als Inbegriff oder als die radikalste Version einer gescheiterten Eltern-Kind-Beziehung gelesen werden kann. Zwölf Jahre nach Kriegsende gestaltet Samuel Beckett ein Szenario, in dem die beiden Protago-

Abb. 5: Aus *Brav sein ist schwer*

nisten, der an den Rollstuhl gebundene blinde Hamm und sein Diener Clov, in einem „Innenraum ohne Möbel“ ihre gegenseitige Ausgeliefertheit ausspielen. Hams Eltern, von ihrem Sohn gehasst und gedemütigt, vegetieren in zwei Mülleimern, nachdem sie bei einem Verkehrsunfall ihre Beine verloren haben. Von Anfang an wird die Abgeschlossenheit gegenüber

der Außenwelt mit abwertenden Repliken gegenüber den Eltern verbunden: „Draußen ist der Tod [...] Verfluchte Erzeuger! [...] Es gibt keine Natur mehr.“; bald danach erfolgt erstmals die Einbeziehung der Wand in das Gespräch zwischen Hamm und Clov. Später heißt es: „Alte Wand! Jenseits ist ... die andere Hölle.“ und bald danach erstmals die Rede vom Fernglas, mit dem Clov durch die Fenster in eine tote Welt blickt: „Nichts rührt sich.“

Es kann schlicht nur als ein Übersehen oder Versehen betrachtet werden, dass Marlen Haushofers Roman *Die Wand* eben wegen des darin wiederkehrenden Blickes durch das Fernrohr bisher nur mit der vergleichbaren Szene aus Defoes *Robinson* in Zusammenhang gebracht und mit diesem weltliterarischen Vergleich zur weiblichen Robinsonade erklärt wurde, scheinen die Parallelen zur zeitgenössischen Literatur des absurden Theaters doch viel näher zu liegen. Becketts *Endspiel* endet mit dem symbolträchtigen Erscheinen eines Jungen jenseits der Wand, hinter der alles tot ist, das Kind wird zum einzigen Hoffnungsträger. Haushofers Roman, deren Protagonistin durch eine Wand von einer jenseitigen toten Welt getrennt ist, endet mit dem Erscheinen des bedrohlichen Mannes, der das, was der Protagonistin an Hoffnung noch bleibt, ihre Tiere, tötet und daraufhin von ihr getötet wird. Die dritte Erwähnung der Wand als quantitatives Symbol in Becketts *Endspiel* hätte ihren Platz auch in Haushofers Roman: «Du wirst die Wand ein wenig betrachten und dann wirst du dir sagen: Ich schließe die Augen und schlafe vielleicht ein wenig, danach geht's besser, und du wirst sie schließen. Und wenn du sie wieder öffnest, wird keine Wand mehr da sein.»

Ein doppeltes Verkennen der Autorin Haushofer wäre es, ihre Kinderbücher aus diesen angedeuteten Zusammenhängen auszuschließen. Es ist davon auszugehen, dass ihre Kinderbücher eigentlich als ihr Spätwerk zu betrachten sind. *Bartls Abenteuer* und *Brav sein ist schwer* entstanden in den beiden Folgejahren nach dem Roman *Die Wand*; ebenso entstand nach ihren beiden letzten Erwachsenenroma-

nen *Himmel, der nirgendwo endet*, wieder in Kindheitsperspektive geschrieben, und *Die Mansarde* in ihrem Todesjahr, 1970, das Kinderbuch *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen*. Einmal mehr ist auf die Motivverflechtungen der beiden Romane *Die Wand* und *Brav sein ist schwer* hinzuweisen (vgl. Seibert 1996). Erweitert um die Perspektive des Absurden ist dieser Zusammenhang von sogenannter „Erwachsenenliteratur“ und nachfolgender Selbstinterpretation in Form eines vermeintlich einfachen Kinderbuches als grundsätzliches Gestaltungsprinzip Haushofers bzw. ihrer literarischen Methode zu verstehen. Der Bau einer Stauwand, der die Kinder im ersten Kinderbuch den ganzen Sommer hindurch beschäftigt, ist eine Tätigkeit, die an den Mythos des Sisyphos gemahnt, und ist in eigenartig dialektischer Weise mit dem Titel *Brav sein ist schwer* konnotiert: „Damals waren wir eine Woche lang oder länger so brav, dass wir uns selber darüber wunderten, und es war uns schon gar nicht mehr angenehm, wenn wir gelobt wurden.“ (Haushofer 1979, 111)

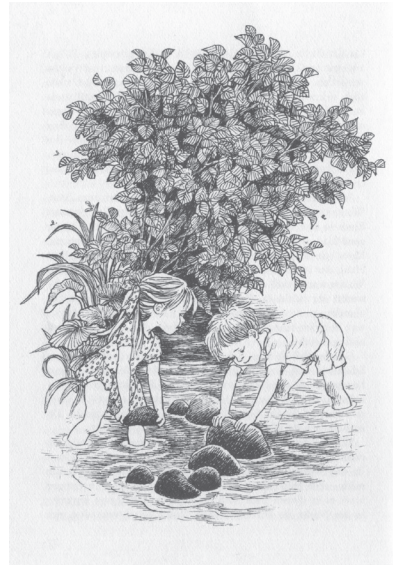


Abb. 6: Aus *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen*

In der Wiederherstellung der durch ein Gewitter, also durch Naturgewalt, entstandenen Schäden empfinden die Kinder erstmals Sinn in ihrem Tun; gleichzeitig wird ihnen aber, wenn auch sehr undeutlich, bewusst, dass diese Art von Brav-Sein (ein Erwachsenen-Begriff), also von Moralität (in philosophischer Terminologie) etwas Hybrides an sich hat und einen Verrat ihrer eigentlichen kindlichen Natur mit sich bringt: „Weil wir so brav waren, glaubten Buz und Lise, sie könnten sich alles erlauben, und wurden von Tag zu Tag frecher.“ (ebd., 143) Der antithetischen Befindlichkeit der Moralität ihres Tuns entspricht der antithetische Sinn ihres Tuns: Der Staudamm wird zum Kraftwerk erklärt und damit wird das ursprünglich harmlose Spiel zum Eingriff in die Natur. Mit dem Staudamm entsteht eine Mauer, die sie allmählich wie eine unsichtbare Wand von der ursprünglichen Absichtslosigkeit ihres Tuns abgrenzt. Indem sie ihrem Tun einen Sinn geben, mit dem sie einer gesellschaftlich akzeptierten Moralität entsprechen, verlieren sie gleichzeitig ihre kindliche Unschuld. Das Brav-Sein erweist sich als ein Übertritt in ein zu verantwortendes Tun, das im Augenblick dieses Übertritts beim Kind mit Schuldgefühlen verbunden ist: „Damals fing ich an, mir über gewisse Sachen Sorgen zu machen.“ (ebd.)

Marlen Haushofer hat diese kindliche Gefühlsambivalenz in einem Kinderbuch überzeugend wie kaum sonst in einem anderen ihrer Romane gestaltet. Die Me-

thode ihres Schreibens lässt sich fürs erste auf eine abstrakte Formel bringen: Aus kindlicher Perspektive (nicht nur in ihren Kinderbüchern) entwirft sie eine fundamentale Kritik der Absurdität der Erwachsenenwelt, mit der sich das Kind nur gegen größte innere Widerstände um den Preis des Verlustes seines natürlichen Lebensgefühls identifiziert. Diesen Verlust an ursprünglicher Emotionalität rational bewältigen zu wollen, zu beginnen, sich „über gewisse Sachen Sorgen zu machen“, ist der Eintritt gar nicht erst in das Erwachsenenleben, sondern in die philosophisch betrachtete Existenz, damit in die Aporien der Philosophie, und insofern ist „alle Philosophie nichts anderes, als das klägliche Lied eines Kindes.“

locus amoenus

Die immer dann sich wiederholende literaturwissenschaftliche Verlegenheit, wenn es darum geht, das Werk von Autoren oder Autorinnen zu würdigen, von denen auch Kinderbücher vorliegen, sollte sich bei Marlen Haushofer eigentlich nicht einstellen. Sie hat gleichermaßen für Erwachsene wie auch für Kinder geschrieben und wird heute irrtümlich in zwei getrennten literarischen Welten rezipiert, von denen eine die Welt der Kinderliteratur ist. Eben in den Kinderbüchern hat sie aber ihren Geltungsanspruch und damit auch den Anspruch von Sinnerklärungen, in einem Maße verwirklicht, das dem ihrer so genannten Erwachsenenliteratur durchaus vergleichbar ist. Für den heutigen literarischen Markt ist sie zu einer halbierten Autorin geworden, jedoch sollte in Negation dieser Aufteilung in einer vergleichenden Beschäftigung mit ihrem Werk das gemeinsame Ganze erkennbar werden. Ihre Erwachsenen- und ihre Kinderbücher sind nicht nur in einem engeren Zusammenhang zu sehen, als dies bisher der Sekundärliteratur zu entnehmen ist, sondern es ist auch darauf hinzuweisen, dass ihre Erwachsenenbücher sich der Kindheitsmotivik mit einer Intensität widmen, die immer nur in vergleichende Studien erkennbar werden kann. Der werkgeschichtliche Umstand, dass Haushofer nach ihrem Tod in den 1970er-Jahren mit Neuauflagen überwiegend mit ihren Kinderbüchern präsent war¹ und erst nach 1982 durch die Neuauflage ihrer Romane wiederentdeckt wurde, widerspiegelt diese „Halbierung“ der Autorin in beredeter Weise.

In dem von Christine Schmidjell 1990 zusammengestellten Katalog zur Ausstellung „Marlen Haushofer 1920-1970“ heißt es zu den Kinderbüchern:

Die Kinderbücher stellen Marlen Haushofers größten finanziellen Erfolg dar. Die Ferienabenteuer bei den Großeltern in „Brav sein ist schwer“ und im Fortsetzungsband „Schlimm sein ist auch kein Vergnügen“ sicherten ihr den Platz unter Österreichs Kinderbuchklassikern. Das Schreiben von Kinderbüchern wurde von der Autorin als Erholung und Vergnügen betrachtet, dem sie sich nur zeitweilig zuwenden konnte. In der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Marlen Haushofer werden diese konventionell geschriebenen Bücher gerne übergangen. (Schmidjell, 36)

Im Hinblick auf eine in obigen Ausführungen urgierte Zusammenschau der getrennten Sichtweisen auf Marlen Haushofer war der Katalog von 1990 näher an der das Gesamtwerk verbindenden Basis, als der Katalog 2010. Bis 2020, wenn des 100sten Geburtstages von Marlen Haushofer zu gedenken sein wird, sollte die Verdichtung der Interpretation wieder zur Kindheitsebene zurück finden. Ein Weg dahin könnten auch die schon bisher vorliegenden Dipl.-Arbeiten und Dissertationen zu Haushofer sein, die kaum Beachtung finden, in denen aber wesentliche Vorarbeit geleistet wurde. Ein Überblick dazu ist dem Literaturverzeichnis beigegeben.

Literatur

Primärliteratur

Haushofer, Marlen (1993): Die Tapentür. München: dtv.

Haushofer, Marlen (1979): Brav sein ist schwer. 8. Aufl. Wien: Jugend & Volk.

Sekundärliteratur

Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hg.) (2000) „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“. Marlen Haushofers Werk im Kontext. Tübingen, Basel: Francke.

Gürtler, Christa (2010): Marlen Haushofer: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin. Publikationsreihe „Literatur im StifterHaus“, Band 23 (zur) Ausstellung im StifterHaus 12. April bis 16. November 2010. Linz.

Schmidjell, Christine (1990): Marlen Haushofer 1920-1970. Katalog einer Ausstellung. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien u. Adalbert Stifter Institut, Linz (= Zirkular, Sondernr. 11)

Seibert, Ernst (2005): Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. (Habil.-Schrift). Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften. 2005 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Hrsg. von Hans-Heino Ewers, Christine Garbe, Bernhard Rank und Rüdiger Steinlein Bd. 38).

Seibert, Ernst (1996): Interpretation von Kinderliteratur. Marlen Haushofer – die Rekonstruktion einer kindlichen Ontologie. –in: Informationen zur Deutschdidaktik 4, S. 108-118.

Seibert, Ernst (1998): Einfachheit und Komplexität in der Literatur Marlen Haushofers. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1997/98 (Jahrbuch). Stuttgart-Weimar: Metzler, S. 48-60.

Seibert, Ernst (2004): Fortschreibung und Selbstinterpretation in der Literatur Marlen Haushofers. In: Susanne Blumesberger (Hrsg.): Frauen schreiben gegen Hindernisse. Zu Wechselwirkungen von Biografie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang. Wien: Edition Praesens, S. 109-123.

Seibert, Ernst (2014): Märchen-Varianten von Marlen Haushofer und Michael Köhlmeier – oder: Macht und Ohnmacht der Paratexte. In: libri liberorum Jg. 15, H. 43, S. 9-17.

Strigl, Daniela (2007): „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“ Marlen Haushofer – die Biographie. Berlin.

Wexberg, Kathrin (2011): Marlen Haushofer. In: Franz, Kurt / Lange, Günter / Payrhuber, Franz-Josef (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Meitingen: Corian-Verlag, S. 1-11.

Wexberg, Kathrin (2010 a): „Nichts bleibt, wie es ist.“ Die Kinderbücher von Marlen Haushofer. In: Gürtler 2010, S. 101-119.

Wexberg, Kathrin (2010 b): „Nichts bleibt, wie es ist.“ Kind(heits)bilder im Werk von Marlen Haushofer. Darstellung eines Forschungsprojektes. In: Mairbäurl, Gunda / Blumesberger, Susanne / Ewers, Hans-Heino / Rohrwasser, Michael (Hgg.): Kindheit – Kindheitsliteratur – Kinderliteratur

tur: Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien: Praesens 2010, S. 155-165.

Dipl.-Arbeiten und Dissertationen zu Marlen Haushofer

- Annerl, Dieter (2009): „Wider die Entfremdung“. Ein sozialphilosophischer Begriff als Interpretationsmaßstab für Werke der Literatur für Kinder und Jugendliche bei Karl Bruckner und Marlen Haushofer. Dipl. Arb. Univ. Wien.
- Chen, Dong (1990): Studien zur Kurzprosa Marlen Haushofers. Dipl. Arb. Univ. Wien.
- Hasslinger, Christina Anna (2007): Die Erzählungen Marlen Haushofers. Versuch einer Chronologisierung und Aspekte der Interpretation. Dipl. Arb. Univ. Wien.
- Moser, Eva (1989): Weibliche Identität in der österreichischen Literatur der 50-er Jahre – am Beispiel Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer. Dipl. Arb. Univ. Wien.
- Putzhuber, Hermann (1993): Die heimliche Faszination des Opfers: ein Motiv für die Fortschreibung des Opferdiskurses in der feministischen Rezeption der Werke M. Haushofers. Diss. Univ. Innsbruck.
- Schwinghammer, Renate (1994): Stille Welten: Die Darstellung der Frau in der Mann-Frau-Beziehung in Texten von Marlen Haushofer, Barbara Frischmuth und Elfriede Jelinek. Dipl. Arb. Univ. Wien.
- Talirz, Ulrike (1991): Frau und Natur. Klischee oder Chance? Marlen Haushofer. Margaret Atwood. Dipl. Arb. Univ. Innsbruck.
- Trattner, Christine (1994): Die Kinderperspektive im Werk von Marlen Haushofer und Ilse Aichinger. Dipl. Arb. Univ. Graz.
- Trojer, Monika (1991): Das Bild der Kindheit im Werk Marlen Haushofers. Diss. Univ. Salzburg.
- Tscholl, Ingrid (1989): Das utopische Element in der „Wand“ von Marlen Haushofer und „Kassandra“ von Christa Wolf. Dipl. Arb. Univ. Innsbruck.
- Weingartner, Waltraud (1993): Reflexion der Innenwelt in der Außenwelt in den Romanen Marlen Haushofers. Dipl. Arb. Univ. Wien.

Anmerkung

- 1 Vgl. dazu die Auflistungen und Statistik bei Wexberg 2010 b.

Christoph Heins Kinderromane *Das Wildpferd unterm Kachelofen* (1984) und *Mama ist gegangen* (2003).

Zwei Beispiele der thematischen Textkreuzung von Erwachsenen- und Kinderliteratur in der DDR.

ESTER SELETTA

Im Juni 1989 wurde in der „Katholischen Akademie“ in Hamburg die Ausstellung „Bücher und Bilder – Zeitgenössische Kinderliteratur der DDR“ eröffnet. Es handelte sich um die größte Buchausstellung, die die DDR jemals im Ausland veranstaltete. Mehr als 1.000 Kinderbücher und Illustrationen wurden präsentiert, und aus diesem Anlass waren etwa 20 Kinderbuchautoren aus dem Osten Deutschlands vertreten. Es war, als ob die lang gehegte Ansicht, nach der in der Kinder- und Jugendliteratur der DDR „nur Einerlei und langweilige sozialistische Berieselung herrsche“, nicht länger haltbar war. Themen aus bundesdeutschen Kinderbüchern wie u. a. zerrüttete Familien, Scheidung der Eltern, Generationskonflikte, Todes- und Lebenserfahrungen sowie das hervorragende stilistische Sprachniveau und internationale Resonanz bestätigten, dass die Kinder- und Jugendliteratur der DDR keine „zweite Klasse-Literatur“ war, sondern eine hochqualitative Form der Erziehung, die entscheidend zum Bildungsprozess der DDR-Kinder, insbesondere in der Zeitspanne 1949–1989, beigetragen hat.¹ Es stimmt, dass die SED die Bedeutung von Kinder- und Jugendliteratur als hervorragendes Medium zur ideologischen Beeinflussung von Kindern und Jugendlichen von Anfang an erkannt und stark gefördert hatte.² Bereits im „Gesetz über die Teilnahme der Jugend am Aufbau der Deutschen Demokratischen Republik und die Förderung der Jugend in Schule und Beruf, bei Sport und Erholung“ vom 8. Februar 1950 wurde die „Schaffung einer neuen Jugend- und Kinderliteratur“ gefordert.

Es ist eine hohe Pflicht aller Schriftsteller und Dichter, an der Schaffung einer neuen Kinder- und Jugendliteratur mitzuwirken, die die demokratische Erziehung der heranwachsenden Generation fördert. (Gesetzblatt DDR 1950, Nr. 15, 98)

Insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren waren die Kinder- und Jugendbücher der DDR dem Erziehungskonzept des „sozialistischen Realismus“ fest

verbunden und folglich der Überzeugung, dass die Kindheit nicht eine eigene Form des Daseins war, sondern dass die kindliche Selbstverwirklichung unauflöslich mit gesellschaftlichen Erscheinungen verquickt war. Die Kindheit in der DDR war deswegen keine gedanken- und sorgenlose Ich- und Lebenserfahrung mehr, sondern die konkrete Projektion eines kollektiven Ich auf die Gesellschaft, das die allgemeine soziale Struktur in sich sammelte und widerspiegelte. Dem Kind bzw. dem Jugendlichen war also schon ein Erwachsenenendasein auferlegt, das keinen Raum für Imagination und kreative Phantasie ließ. Exemplarisch dafür sind die Texte von Erwin Strittmatter, *Tinko* (1954), oder Ludwig Renn, *Camilo* (1963). Wie bereits die erzählerische Themenauswahl der DDR-Kinder- und Jugendliteratur der 1960er Jahre bestimmte Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Erwachsenenendasein zeigte, so war auch der Erzählstil aus einem lexikalisch höheren Niveau als das der bundesdeutschen bürgerlichen Kinder- und Jugendliteratur. Die Kinder- und Jugendliteratur der DDR differenzierte sich und proklamierte, zwar nicht im Sinne einer Ablehnung, aber im Sinne einer sozial-politischen Neuorientierung, ihre Selbstständigkeit, die auch eine Bearbeitung und Vertiefung sowie die Wirkung des Stils der russischen Kinder- und Jugendliteratur inkludierte. Die stilistische und inhaltliche Motivübertragung aus der Erwachsenenliteratur, die die Erzähltechnik des Zitierens einerseits und die Adaptation bzw. Manipulation andererseits erlaubte, war möglich, weil die meisten DDR-Kinder- und Jugendauctoren der 1960er Jahre Schriftsteller der Erwachsenenliteratur waren. Namen wie Bertolt Brecht und Peter Hacks oder Sarah Kirsch und Christoph Hein bestätigen deutlich, dass die Tendenz sowohl für das Kinder- als auch für das Erwachsenenleserpublikum gegeben war. Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre vollzog sich in der DDR-Kinder- und Jugendliteratur ein grundlegender Wandel, der betont, dass der Optimismus der Aufbaujahre der Zweiten Nachkriegszeit vorbei war und dass die Autoren der Kinder- und Jugendliteratur die zu engen Grenzen des „sozialistischen Realismus“ sprengen wollten. Verbunden war diese Veränderung mit der Überzeugung, dass eine glückliche Kindheit nur möglich schien, wenn grundlegende Verbesserungen in der Gesellschaftsstruktur erreicht würden. Angesichts dieses Prinzips war wieder das Kind bzw. der Jugendliche das Opfer der Situation, weil seine Lebensvorstellungen einen Gegenentwurf zur bedrohlich erscheinenden Welt der Erwachsenen darstellten. Deutlich ist hier das Einsamkeits- und Zerschmetterungsgefühl, das jedes Kind bzw. jeder Jugendliche gemeinsam mit einer alltäglichen Langweile erlebte. Der sozialistische Realismus war erfolglos gewesen und hatte die Menschen in der DDR so enttäuscht, dass man keine Hoffnung mehr in die ursprüngliche Utopie einer modernen, innovativen und insbesondere gleichberechtigten Gesellschaft hatte. Keines der sozialistischen Ideale hatte ein konkretes Ziel erreicht, und der Traum, eine sozialistische-reale Gesellschaft aufzubauen, war politisch gescheitert. In so einem Kontext des Verfalls wird das Kind als Hoffnungsträger angesehen, als Symbol der möglichen Auferstehung jener real-sozialistischen Prinzipien, als zentrales Element der Volksrettung, und seine Erziehung bzw. Bildung sollte auch wieder die typisch kindliche Fähigkeit des Phantasierens beinhalten und verstärken, denn die real-sozialistische Weltanschauung sollte Resultat der Verschmelzung von Phantasie

und Konkretheit sein. Das Kind, im Zentrum dieser Utopie stehend, wurde als Vertreter gesehen, der den sozialistischen Realismus aus den Kriegstrümmern in die neue Wahrheit, die DDR, führen sollte. Nur die Lebendigkeit, der Optimismus und die Spontaneität eines Kindes konnten die wahre sozialistische Hoffnung neu konstruieren. Und tatsächlich, wie ein Kind, in den 1980er Jahren und insbesondere mit der deutschen Wiedervereinigung phantasierte die enttäuschte DDR die Überwindung der heuchlerischen, demokratischen Sozialpolitik der SED, die das Bedürfnis von sozial-politischen Verbesserungsmaßnahmen immer dann propagierte, wenn auch die totalitaristischen Organe genau wussten, dass dies entscheidend und notwendig war. Es war damals die Angst vor einer möglichen Assimilation an West-Deutschland und indirekt auch an die USA und deren Lebensniveaus, die die Annullierung der Selbstständigkeit der DDR bzw. ihrer Identität bedeutet hätte. Diese Angst blockierte folglich auch den Verbesserungsprozess der Gesellschaftsstruktur in der DDR.

Eine damals von der SED häufig verwendete „Argumentation“ aber ist sicherlich vielen unvergeßlich geblieben, weil sie für jene Zeit typisch war: Wer gegen die DDR ist, ist gegen den Frieden. Damit wurde jeder Widerspruch gegen das, was die DDR – das heißt die SED-Führung – tat, kriminalisiert und zum Verstummen gebracht, nötigenfalls unter Anwendung des „Gesetzes zum Schutze des Friedens“ oder der Gummiparagraphen anderer einschlägiger Gesetze. Die ständige Wiederholung dieser Argumentation steigerte nicht deren Wahrheitsgehalt, wohl aber die Wirkung: ein Denkverbot wurde installiert. (Thiele 1991, 75)³

Aber als Deutschland 1989 wieder ein einziges Land wurde, war auch jene Angst vorbei und das Phantasieren wurde wieder so legitim, dass es eine kompakte und feste Einheit mit der Sachlichkeit des Alltagslebens bildete.

Es ist uns jetzt die große Chance gegeben, erstmals wirklich Sozialismus aufzubauen. Dabei ist bei einem großen Teil der Bevölkerung schon eine gewisse Unlust zu beobachten. Man fühlte sich in den letzten vier Jahrzehnten hintergegangen und findet wenig Gründe, sich noch einmal aufzuraffen für ein solches Experiment. [...] Unser Hauptproblem sehe ich darin, daß der Konsens für eine sozialistische Gesellschaft auf dem Spiel steht und daß er bald schon verloren sein könnte. Wir haben jetzt die letzte Chance. (Gutschke 1989, 11)

Phantasie und Sachlichkeit im menschlichen Alltagsleben waren nicht mehr getrennt oder widersprüchlich, sondern einig wie in einem Kind, das die Welt sowohl durch die Utopie der Illusionen als auch durch die Bestimmtheit der konkreten Erfahrung wahrnimmt. Das gilt für niemanden stärker als für Christoph Hein, der von seinen ersten Dramen und Prosawerken bis zu seinen vorerst letzten nicht nur das Scheitern des Intellektuellen in der sozialistischen Geschichte und die Scheinwahrheiten ihres ideologischen Denkens in all seiner traurigen Komik auf die Bühne und zu Papier gebracht hat, sondern auch die Zentralität des Wiedervereinigungsprinzips, das die Gesellschaftsstruktur sowohl politisch als auch menschlich neu orientieren sollte.

Was heißt denn schreiben? Das heißt doch, daß ich Erfahrungen gemacht habe, über die ich berichte. Insofern ist das Schreiben von den Erfahrungen abhängig, und die Erfahrungen haben mit der Welt zu tun, in der ich meine Zeit verbringe. Und in diese Umwelt hinein gehören natürlich auch die staatlichen und gesellschaftlichen Zustände [...]. (Arnold 1991, 86)

Das, was Deutschland mit der Wiedervereinigung politisch und gesellschaftlich erfahren hatte, konnte auch laut Hein seelisch, menschlich und ideologisch betrachtet werden, und zwar dank einer objektiven fast journalistischen Benachrichtigung über den menschlichen Zustand. Christoph Hein ist prinzipiell ein Chronist seiner Zeit, ein Schriftsteller im Dienst seines Bürgerseins, der die enttäuschten Gefühle, die desillusionierten Stimmungen und das zerbrochene Selbstbewusstsein seiner Mitmenschen wieder lebendig vor sich sehen will. Er wünscht sich, dass die Bevölkerung der DDR aus dem Diktatorschlaf erwacht und wieder an die Utopie des sozialistischen Realismus glaubt.

[...] ich denke, mit Prag '68 war diese Utopie gestorben. Und seit Oktober 1989, mit dem Forträumen der versteinerten Verhältnisse oder der zertrümmerten versteinerten Verhältnisse besteht überhaupt die Möglichkeit, daß da wieder ein Blümchen wachsen kann. (Arnold 1991, 90)

Er will kein Moralist sein und spielt nicht die Rolle des Scharfrichters gegen Kapitalismus und Marxismus bzw. Stalinismus; er ist nur ein distanzierter Kritiker in all seinen literarischen Darstellungen, die das Gesellschaftsportrait zusammenfassen (Thiele 1991, 74).⁴ Sein Schreiben ist nur eine kühle photographische Reproduktion von Fakten, Anekdoten, Ereignissen aus dem durchschnittlichen Alltagsleben eines Kindes, eines Erwachsenen oder eines „Kind-Erwachsenen“, also eines Menschen, der nicht mehr nur ein Kollektiv im Namen des Staates ist, sondern ein WIR-Wesen, das seine Ich-Dimension im Rahmen des wirklich demokratischen Lebenssystems aufgebaut hat. Und das bedeutet, dass sich Heins Vision des menschlichen Ich im Produkt einer erfolgreichen Verschmelzung von Massen- und Selbstfaktoren konzentriert, also ein Dasein-Wesen, das seine individuelle Natur durch seine soziale Zugehörigkeitsgruppe potenziert. Bei Hein existiert kein WIR ohne ein autonomes Ich, kein Ich ohne eine gleichwertige Dosis von Phantasie und Konkretheit, kein Dasein ohne eine gute Koexistenz von Kind- und Erwachsenein, von Vergangenheit und Gegenwart. Beispiel dafür ist Heins erster, von Rotraut Susanne Berner meisterhaft illustrierter, Kinder- und Jugendroman *Das Wildpferd unterm Kachelofen* (1984). Die Geschichte des einsamen Jakob Borg ist in einer szenisch auffallend gut gebauten, klaren Erzählstruktur und in einem essentiellen, aber nie banalen Sprachstil fast chronikalisch abgefasst. Der eigentliche Erzähler, der Schüler Jakob Borg, hat nie Zeit, aber jede Menge zu erzählen. Und es ist der erwachsene Autor, der seinen Bekannten Jakob um Geschichten bittet, wann immer er ihn trifft. Schön bunt und definitiv besonders ist Jakobs Clique, die unter dem Sofa seines Zimmers stationiert, und die mit ihm Protagonist von sechs Abenteuerepisoden wird. Es gibt Esel Schnauz, der sich zum Professor berufen fühlt und der nichts mehr liebt als gutes Essen,

den falschen Prinz, der fliegen kann, aber nur wenn niemand zuschaut, die liebevolle Katinka, die sich sehnlichst ein Pferd wünscht, den Indianer Adlerauge, der große Entdecker, der eines Nachts im Zelt das Wichtigste im Leben findet, und den alten Clochard Panadel, der auf alle Fragen eine besondere Antwort weiß. Hauptthema des Romans, das zurück zu Heins Erwachsenenliteratur führt, ist das Erzählen als Erinnerungs- und Trauerarbeit, als „eine Art sakraler Entspannungsakt“, in dem sowohl das Kind Jakob als auch der unbekannte Erwachsene die alltägliche Langweile und Monotonie des Lebens durch das Phantasieren momentan überwinden können. Der Hinweis ist hier sowohl in Heins Novelle *Der fremde Freund* (1982) und in ihrer Hauptfigur Claudia, die an ihren bei einer Schlägerei gestorbenen Freund mit ständigen Schuldgefühlen denkt, als auch in Heins Erzählung *Der Tangospieler* (1989), deren Protagonist Dallow nicht mit seiner Gefängniserfahrung als Konsequenz seiner Tangospielertätigkeit in einem Studentenkabarett zurechtkommt, zu finden. Beide Gestalten sind täglich mit ihrer noch nicht assimilierten, unbequemen Vergangenheit konfrontiert, und sind deswegen unzufriedene und unruhige, narzisstische Projektionen einer unerreichten, aber trotzdem immer noch möglichen bzw. imaginären Ich-Einheit. Wie Julia Kristeva pointiert, sind beide fremde Menschen „in einer von Begierde und Macht bestimmten Welt“ (Kristeva 1984, 44), und da sie der Welt die Zuneigung aufkündigen, sind sie so liebesunfähig dass sie keine Identität mehr haben – sie sind nur ein leeres Spiegelbild geworden. Die Rückschau und die wiederkehrenden Gedanken an die vergangenen Lebenserinnerungen gemeinsam mit deren erzählerischer Benachrichtigung kann die Situation sanieren, denn „wer Geschichte hat, der weiß, wer er ist und wohin er geht“ (Šlibar/Volk 1991, 65). Ähnlich ist auch das phantasievolle Erzählen in Heins Kinderbuch *Das Wildpferd unterm Kachelofen* eine Sammlung von abenteuerlichen spannenden Erfahrungen und Entdeckungen des Kindes, die den Erwachsenen so gut unterhalten, dass er von seinem fast pathologischen Einsamkeitszustand gerettet wird. Jakobs träumerische Erzählfähigkeit zeigt ihre therapeutische Wirkung in Richtung des kindlichen Erzählers, der sich als zentraler Protagonist der Erwachsenenwelt fühlt, aber auch des reifen Zuhörers, der zurück zu seiner verlorenen Kinderwelt transportiert wird. Die Heilungskraft der Abenteuer von Jakob und seinen Freunden, die sich ab und zu wie in E.T.A Hoffmanns Geschichte *Nussknacker und Mausekönig* (1816) ausnimmt, wirkt also auch auf einer psychischen Ebene wie die Psychotherapeutin Barbara Bräutigam erinnert.

Eine Auswahl von zehn aus hundert guten Kinder- und Jugendbüchern wurde getroffen und 16 PsychotherapeutInnen gebeten, mit diesen Titeln bei ihren jungen KlientInnen zu experimentieren. Ausgehend von der Hypothese, dass eine nicht zu therapeutischen Zwecken verfasste Kinder- und Jugendliteratur im beraterisch-therapeutischen Kontext ein bisher brachliegendes Potenzial ist, soll hier nachgewiesen werden, dass durch Erzählen, Vorlesen und/oder Selberlesen die kindliche Phantasie, Empathiefähigkeit und Kreativität angeregt wird und die Dynamisierung emotionaler Prozesse zur Entwicklungsförderung und damit zum Heilungsprozess beitragen kann. Die Thematisierung elementarer Gefühle und Konflikte in

der Kinder- und Jugendliteratur fördert den in der Psychotherapie angestrebten Prozess der Selbsterkenntnis durch die Widerspiegelung eigener Emotionen und Lebenskonflikte in denen der Roman-Protagonisten. (Bräutigam 2009, 59)

Aus diesem psychisch wieder sanierten Ich-Kontext entsteht auch die neue gleichwertige und nicht mehr konfliktbelastete Beziehung zwischen Kind und Erwachsenen.

Leider haben viele vergessen, dass sie einmal Kinder waren. Das ist sehr schlimm. Darum können sie Kinder nicht verstehen. Sie schimpfen und reden unfreundlich mit ihnen [...] Als ob man mit Kindern wie mit Hunden umgehen darf. [...] Die meisten Erwachsenen merken nur, wenn die Kinder sie stören. Sie wissen gar nicht, wie oft sie die Kinder stören. (Hein 1984, 70 und 125)

Diese ist eine Beziehung, die sich rund um eine solide und solidarische Freundschaft bewegt. Durch das phantastische Erzählen bzw. Zuhören erfahren Kind und Erwachsener bestimmte Emotionen, die eine Altersregression im Fall des Erwachsenen und eine Altersbeschleunigung im Fall des Kindes erlauben. Damit kompensieren beide ihren mangelhaften inneren Zustand und folglich gewinnen sie auch die Harmonie ihres gegenseitigen Daseins wieder. Meisterhaft ist in diesem Sinne Jakobs Traumerfahrung in der Höhle, wobei er einen Jungen mit Schlittschuh sah, der sein Doppelgänger war und der ihm winkte, damit Jakob mit ihm Schlittschuh fuhr. Aber Jakob konnte nicht Schlittschuh laufen. Der Junge aber sagte ihm, er würde es trotzdem schaffen, und er „habe ihn angelächelt und da habe Jakob irgendwie gefühlt, dass der Junge die Wahrheit sprach“ (Hein 1984, 205). Diese Szene lässt deutlich verstehen, wie das Phantasieren in der Höhle symbolisch bzw. allegorisch ist. Einerseits gibt es die anfängliche Dunkelheit der Höhle, die Jakobs seelische Einsamkeit widerspiegelt, und andererseits gibt es die aufklärerische Kraft des Imaginierens, die Jakob wieder die überzeugte Sicherheit schenkt, seinen Möglichkeiten zu vertrauen. Jakob gewinnt folglich jene Art Selbstschätzung, die ihn innerlich stärkt und motiviert.

Deprimiert, traurig und einsam ist auch Ulla, die zehnjährige Protagonistin von Heins letztem Kinder- und Jugendroman *Mama ist gegangen* (2005), die die dramatische Erfahrung des Todes ihrer Mutter erlebt. Das junge Mädchen setzt sich mit einer unerwarteten, neuen, familiären Lebensordnung auseinander, in der die damalige Familienidylle zerbricht und Ulla auch ihre beste Gesprächspartnerin, die Mutter, verliert. Von einem Tag auf den anderen ist nichts mehr wie früher: Das Essen ist ungewürzt, der liebevolle und rücksichtsvolle Vater kann Ulla nicht sagen, welche Schuhe am besten zu ihrem Lieblingskleid passen, vorlesen wie ihre Mutti kann er auch nicht und ständig stehen Leute vor der Tür, die unbeholfen Trost spenden wollen. Obwohl die Trauer immer anwesend und stark ist, geht Ullas Leben weiter. Sie findet gemeinsam mit ihrem Vater und ihren zwei Brüdern Karel und Paul einen neuen Sinn im Leben, einen Sinn, der auf die Erinnerung der alten fröhlichen Tage mit der verstorbenen Mutter gebaut ist. Diese

Erinnerung konkretisiert sich in der wunderschönen *Pietà*, die der Bischof Klee- mann bei Ullas Vater für seinen Domplatz in Auftrag gegeben hatte. Die Statue, „ein achteckiger Steinkoloss, den ich mir in Italien ausgesucht hatte“ (Hein 2005, 105), wird ein *tableau vivant*, d. h. Ullas Mutter-Verkörperung, weil diese sowohl das Leiden des Verlierens eines Sohns, aber auch die Stärke und den Willen des Weiterlebens in sich vereinigt.

Die Frau ist nur ein Stein und doch scheint sie zu leben. Sie ist traurig, die Maria, aber sie wirkt auch stolz und kräftig. Ihr Sohn wurde umgebracht, aber sie bringt die Kraft auf weiterzuleben. Sie trauert, aber sie ist nicht verzweifelt. (Hein 2005, 104)

„Die drei Meter hohe Statue der Mutter Maria mit dem vom Kreuz abgenom- menen Jesus auf ihren Knien“ (Hein 2005, 21), die eine Mischung von mütterlicher Liebe und dramatischer Leidenschaft von Trauern und Weiterleben gleichzeitig in sich vereint, hilft Ulla ihre existentielle Desorientierung zu verstehen bzw. zu überwinden. Verzweifelt war Ulla anfangs, als sie die Nachricht des Todes ih- rer Mutter erhält, weil sie nicht verstehen konnte „wie es ein Mensch zustande brachte, Mama und Papa zu verlassen.“ Ullas erste spontane Reaktion stimmte mit ihrem Wunsch überein „immer daheim wohnen [zu wollen], in ihrem male- rischen Haus mit dem wundervollen Garten. Vor allem aber mit ihrer schönen Mama, die immer lachte“ (Hein 2005, 14) während ihre zweite Reaktion jene des Nicht-Akzeptierens, des Rebellierens, des ununterbrochenen, wütenden Weinens war sowie jene des stolzen Behauptens „aber für mich ist sie nicht tot.“ (Hein 2005, 33) Es ist dann der Bruder Paul, der mit seinen lapidaren Worten „Du musst groß werden“ (Hein 2005, 35), Ullas Kinderwelt auflöst und Ulla auf den Weg des Erwachsenwerdens führt. Pauls realistisches und manchmal auch verletzendes Gespräch beschönigt die Realität nicht. Er stellt der kleinen Schwester einfach die Fakten vor, wie sie eigentlich sind, und wirft sie ihr fast brutal ins Gesicht, um der kleinen Schwester zu helfen, einen neuen Anfang zu finden.

Mama ist nur vorausgegangen und wir werden, ob du willst oder nicht, ihr hin- terhergehen. Da sollten wir ihr und uns nicht noch das Herz schwer machen mit Herumheulen. Du musst groß werden und ein paar Dinge noch lernen und dann irgend etwas Schönes machen, damit Mama stolz auf dich sein kann. Vielleicht sieht sie dich und mich und Papa und Karel und Butz und Strolch, aber sicher erwartet sie uns. Und wenn sie dich dann fragt, was du gemacht hast, was willst du ihr sagen? Dass du nur herumgeheult hast? Na, du weißt ganz genau, was dir Mama darauf sagen würde. Stell dich nicht so an, Ulla, würde sie sagen, so ist nun mal das Leben. Also ist es dumm zu heulen. (Hein 2005, 35)

Mit seiner Reife als früh väterliche Ersatzfigur lehrt Paul seiner kleinen Schwester Ulla, dass man das Leben ohne Tod nicht konzipieren kann, dass das Leiden effek- tiver Teil des menschlichen Frohsein ist und dass die Lebensgeschichte des Men- schen ein pausenlos schwankendes Kontinuum ist, in der die Traurigkeit täglich im Wechsel mit der Zufriedenheit steht. Beide gehören zur selben Medaille. Der

Mensch kann nichts dagegen tun. Er kann nur aktiver Mittäter so eines komplexen Systems sein und auf seine Schicksalszeit warten. Nur dann werden die Glasplitter wieder geklebt und damit auch die ursprüngliche Existenzordnung. Paul zeigt Ulla auch die positive bzw. konstruktive Seite des Leidens, die den Menschen seelisch stärkt und die dem Menschen ein renoviertes Selbstbewusstsein schenkt, in dem die Trennung kein Verlust mehr ist, sondern Mehrwert für das Wachstum des Individuums. Pauls Erklärung lässt sich auch in einer allegorischen Richtung lesen, so stimmen seine hoffnungsvollen Gedanken eines Weiterlebens nach dem Tod mit jenen der utopischen Prinzipien des sozialistischen Realismus überein. Die Prinzipien einer deutschen Wiedervereinigung in Heins Herz werden dadurch lebendiger als früher. Auch in diesem Fall hat Christoph Hein Motive aus seiner Erwachsenenliteratur in die Kinderbücher transponiert, insbesondere als er sich mit der mörderischen Gewalt eines 1993 in Bad Kleinen geschehenen Schusswechsels zwischen einem Polizisten und einem ums Leben gekommenen RAF-Terroristen im Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005) auseinandersetzt. Die beiden Texte laufen insofern parallel, als beide Romane im Jahre 2005 erscheinen und beide Werke das Todesmotiv fokussieren, wenn auch unter verschiedenen Perspektiven. Einerseits geht es um die Explosion der ruhigen und bukolischen Ordnung einer durchschnittlichen Familie andererseits geht es um die Infragestellung der mythisch stereotypisierten moralischen BRD, in der der Kampf der Terroristen schmutzig war, weil der Staat auch schmutzig war. In dieser kritischen Beobachtung gründet sich Heins überzeugtes Argumentieren einer notwendigen, radikalen, engagierten, sozial-politischen Renovierung des demokratischen Systems in der BRD. Eindeutig ist daher Heins Versuch, die „kleine“ mit der „großen“ Menschheitsgeschichte interagieren zu lassen, sodass die kollektive Trauer eines enttäuschten Volks sich in dem individuellen Drama eines Waisenkindes, wie Ulla, widerspiegelt.

Dieser Beitrag hat gezeigt, wie die Kinder- und Jugendliteratur im östlichen Teil Deutschlands seit 1945 bis 1989 (und auch später) im Unterschied zu westdeutschen Kinderbüchern bestimmte Kennzeichen aufweist. Eine systematische, staatlich geplante, kontrollierte und manchmal auch zensurierte Textproduktion und Distribution ging Hand in Hand mit einer regelmäßigen finanziellen staatlichen Förderung und Unterstützung, die ein einziges Ziel hatte: die Instrumentalisierung bzw. die Ideologisierung der Erziehungsfunktion im Bildungsprozess. Nicht so im Fall der Texte Christoph Heins für Erwachsene und Kinder, die auf eine deutliche Leidenschaft des Autors für die sachliche Wahrheit des Lebenszustandes in all seinen Facetten hinweisen. Christoph Hein plädiert für die Rehabilitierung des wahren sozialistischen Realismus als Rettungsmittel für die neuen deutschen Generationen nach der Wiedervereinigung und zelebriert gleichzeitig die kritische Demaskierung des falschen Sozialismus der damaligen DDR. In Heins Augen hat die Ex-DDR unter einer pseudosozialistischen Utopie gelebt, die das Volk enttäuscht und betrogen hat. Anstrengung und Engagement dagegen konkretisieren sich auch in Heins Kunst, als er das Bedürfnis des Erwachsenwerdens allegorisch pointiert. Man braucht eine neue Lebensordnung, in der Mann und

Kind die Welt nicht mehr getrennt wahrnehmen, sondern in der Mann und Kind ihre Fähigkeiten in den Dienst der Lebensverbesserung stellen.

Literatur

Primärliteratur

- Hein, Christoph (1984): *Das Wildpferd unterm Kachelofen*. Basel: Beltz Verlag.
Hein, Christoph (2002): *Der fremde Freund*. Drachenblut. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Hein, Christoph (2002): *Der Tangospieler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Hein, Christoph (2005): *Mama ist gegangen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Hein, Christoph (2005): *In seiner früher Kindheit ein Garten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Sekundärliteratur

- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (1991): *Christoph Hein. Text und Kritik*. Band 111. München: Edition Text und Kritik.
- Bräutigam, Barbara (2009): *Die Heilungskräfte des starken Wanja*. Kinder- und Jugendliteratur in der Beratung und Therapie mit Kindern und Jugendlichen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dwars, Jens (1991): *Hoffnung auf ein Ende*. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle *Der fremde Freund*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Christoph Hein. Text und Kritik*. Band 111. München: Edition Text und Kritik. S. 6-16.
- Doms, Dorothea (2000): *Buchbesprechung des Buchs von Barbara Bräutigam *Der ungelöste Schmerz**. Perspektiven und Schwierigkeiten in der therapeutischen Arbeit mit Kindern verfolgter Menschen. Gießen: Psychosozial Verlag. <http://www.socialnet.de/rezensionen/8232.php> [16.02.2015]
- Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin, den 25. Februar 1950. Nr. 15.
- Hein, Christoph (1989): „Ich bin ein Schreiber von Chroniken“. Interview mit Irmtraut Gutschke. In: *Neues Deutschland*, Heft 2/3, S. 10–25. <https://www.nd-archiv.de/artikel/1956601.bich-bin-ein-schreiber-von-chroniken.html> [16.02.2015]
- Krumbholz, Martin (1991): *Utopie und Illusion*. Die ‚arbeitende Geschichte‘ in den Stücken von Christoph Hein. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (1991): *Christoph Hein. Text und Kritik*. Band 111. München: Edition Text und Kritik, S. 28–36.
- Jandová, Lucie (2010): *Kinderliteratur in der DDR*. Eine Untersuchung phantastischer Kinderbücher anhand zweier Beispiele. Brno: Diplomarbeit.
- Lehmann, Joachim (1991): *Christoph Hein – Chronist und ‚historischer Materialist‘*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (1991): *Christoph Hein. Text und Kritik*. Band 111. München: Edition Text und Kritik, S. 44–57.
- Pipier, Katrin: *Kinderbücher in der DDR – Beeindruckende Fülle*. <http://www.mdr.de/damals/archiv/artikel94380.html> [14.01.2015]
- Pipier, Katrin: *Man musste hartnäckig sein*. <http://www.mdr.de/damals/archiv/artikel94382.html> [18.01.2015]
- Šlibar Neva / Volk, Rosanda (1991): „*Das Spiegelkabinett unseres Kopfes*“. Schreibverfahren und Bilderwelt bei Christoph Hein. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (1991): *Christoph Hein. Text und Kritik*. Band 111. München: Edition Text und Kritik, S. 57–69.
- Thiele, Eckhard (1991): „*Engagiert – wofür?*“ Zu Christoph Heins öffentlichen Erklärungen nach der ‚Wende‘ in der DDR. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) (1991): *Christoph Hein. Text und Kritik*. Band 111. München: Edition Text und Kritik, S. 74–81.

Anmerkungen

- 1 In der Tat sind es jene Jahre, in denen der Kinderbuchverlag Berlin knapp 5.000 Titel mit einer Gesamtauflage von etwa 300 Millionen Exemplaren auf dem internationalen Buchmarkt vorgestellt hat.
- 2 Die SED setzte ihre Förderung in die Praxis um, als sie den Kinderbuchverlag in den 1950er Jahren mit 628 Tonnen Papier subventionierte.
- 3 Als Verstärkung dieses Konzeptes betont Christoph Hein 1991 in seinem Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau wie die DDR-Zensur Einfluss auf die Distributions-sphäre, auf die Zulassung von Texten, aber nicht aufs Schreiben hatte, da sie prinzipiell eine Zensur des Marktes war.
- 4 Thiele fokussiert wie Hein mit Romanen und Stücken wie *Horns Ende* (1985), *Der Tangospieler* (1989) und *Die Ritter der Tafelrunde* (1989) zum schärfsten Kritiker des Stalinismus in seinem Land wurde.

Hybride Identität, Crosswriting und Grenzverwischung: Unzuverlässiges Erzählen in der narrativen Darstellung von Adoleszenz und Migrationserfahrung

DANIELA ROTH

Jugendliteratur ist eine Genrekategorisierung, die als Oberbegriff für verschiedene andere Gattungen gesehen werden kann, die meist jugendliche Protagonisten darstellen und an junge Leser adressiert sind. Während in der didaktisch orientierten Kinder- und Jugendliteratur die Genre-Grenzen klarer zu sein scheinen, da diese primär Kinder und Jugendliche anspricht (vgl. Rösch 2006, 223), können Gattungen wie der Bildungs- und Erziehungsroman mehrfachadressiert sein und richten sich trotz jugendlicher Protagonisten oft sogar primär an erwachsene sowie adoleszente Leser (vgl. Ewers 2011, 19). In der aktuellen Gegenwartsliteratur zeigt sich auch eine Tendenz zur sogenannten All-Age-Literatur (vgl. Beckett 2009, 135; Ewers 2011, 13, Vogel 2011, 23); dies sind Texte, die entweder bewusst an jugendliche und erwachsene Leser adressiert sind oder durch geschickte Vermarktung zu Bestsellern für alle Altersgruppen werden (vgl. Vogel 2011, 25). Hier treten im aktuellen Buchmarkt besonders Fantasy-Reihen wie *Harry Potter* hervor (vgl. Vogel 2011, 23-24). Es gibt jedoch auch in der aktuellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Texte, in denen jugendliche oder postadoleszente Protagonisten im Fokus stehen, die auch an ein erwachsenes Lesepublikum gerichtet sind und komplexe Thematiken und Fragestellungen beinhalten.

Dieser Artikel soll zeigen, dass in Alina Bronskys *Scherbenpark* (2008) und Martin Horváths *Mohr im Hemd oder wie ich auszog, die Welt zu retten* (2012)¹ die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz zum einen als Mittel der Mehrfachadressierung fungiert, da die Sicht der Protagonisten durch die Narrationsstruktur dekonstruiert wird und somit eine komplexere Metaebene offengelegt wird. Zum anderen öffnen die Adoleszenzromane mit diesem Effekt den Erzählraum für ein Spiel mit hybriden Identitätskonstruktionen im Zusammenhang mit Migrationserfahrungen und deren Dekonstruktion.

Crosswriting und Adoleszenzliteratur

Um die Funktion und den Effekt der Mehrfachadressierung in dieser Gattung analysieren zu können, sollen im Folgenden die Begriffe Crosswriting und Adoleszenzliteratur kurz erläutert werden.

1997 wurde von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler U.C. Knoepflmacher der Begriff „Cross-Writing“ zunächst in die Kinderliteraturforschung eingeführt. Dieser Terminus kann auf verschiedene Aspekte literarischer Interferenz angewandt werden. Er bezeichnet unter anderem das Phänomen, dass Autoren sowohl Geschichten für ein jugendliches als auch Romane für ein erwachsenes Publikum schreiben (vgl. Beckett 2009, 163); er kann aber auch allgemein den Effekt der Mehrfachadressierung in einem Text beschreiben. Weiterhin zeichnet Crosswriting laut Knoepflmacher und Myers auch aus, dass es hybride Texte produzieren kann. „Whether addressing adult or child audiences, or both, such fluid texts often rely on settings that dissolve the binaries and contraries that our culture has rigidified and fixed“ (Knoepflmacher/Myers 1997, viii). Darüber hinaus argumentieren beide Forscher, dass die Analyse von Crosswriting einen besonderen interpretatorischen Wert hat, da sie den Blick auf die Möglichkeiten und das Potenzial von Jugendliteratur lenkt.

Auch wenn der Begriff Crosswriting sich meist auf die Dichotomie und Auflösung der Dichotomie von *Kinderliteratur* und *Erwachsenenliteratur* bezieht, kann dieses Phänomen in bestimmter Weise auch auf das Genre des Adoleszenzromans angewandt werden, der eine besonders fluide Textform darstellt. Der Adoleszenzroman ist ein Genre, das sich im 18. Jahrhundert als eine Romanform etabliert hat, die sich vom Bildungs-, Entwicklungs-, Erziehungs- und Schulroman sowie von der problemorientierten Jugendliteratur abgrenzt (vgl. Gansel 2011a, 35-40). Er kann als Genre beschrieben werden, das sich auf den Prozess des Erwachsenwerdens eines Protagonisten konzentriert, der sich in einer elementaren Krise befindet. Der Adoleszenzroman fokussiert sich dabei auf die inneren Vorgänge der Protagonisten und deren Suche nach Identitätskonzepten. Dabei bietet er allerdings oft keine Lösung an und endet häufig mit einem offenen Ende (vgl. Gansel 2011a, 40).

In diesem Artikel liegt der Fokus auf der Verarbeitung der Thematik Migration und hybride Identitätskonstruktionen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Das Genre Adoleszenzroman bietet einen besonderen Zugang zu dieser Thematik, da die Idee des Transnationalen und hybrider Identität sich in der Literatur besonders an Erzählerfiguren erkennen lässt, deren Identitätskonstruktion geprägt ist von Hybridität und Fluidität und die sich dazu in der Phase der Adoleszenz – der „Zwischenzeit“ (Gansel 2011b, 9), wie Carsten Gansel sie benennt – befinden. Dabei werden Konzepte der Hybridität entweder affirmiert oder unterlaufen und Migration und fluide Existenzen subversiv hinterfragt oder – in vielen Fällen – durch die narrative Konstruktion der Protagonisten bestätigt. Wie dies durch narrative Mittel wie Unzuverlässiges Erzählen erreicht wird und wie dies in Zusammenhang mit der Mehrfachadressierung des Genres steht, werde ich anhand einer Analyse von zwei exemplarischen Texten zeigen.

Bronskys Roman *Scherbenpark* (2008) wurde zunächst für den Deutschen Jugendbuchpreis in der Sparte Jugendbuch nominiert, aber spätestens nachdem sie 2008 mit einem Romanauszug beim Ingeborg-Bachmann-Preis antrat, machte sie deutlich, dass dieser Roman auch an ein erwachsenes Publikum adressiert ist. *Scherbenpark* setzt sich mit der Thematik Migration und hybrider Identität in der Phase des Erwachsenwerdens auseinander und schreibt sich in soziale und kulturelle Diskurse über Migrationserfahrung ein. Dabei werden diese Diskurse exponiert und hinterfragt, jedoch gleichzeitig auch affirmiert. Die Protagonistin Sascha befindet sich in einer existentiellen Krise und wird auf ihrer Suche nach Orientierung gezeigt. Gleichmaßen ist dies auch in Martin Horváths *Mohr im Hemd* zu sehen. Horváth stellt ebenfalls einen jugendlichen Protagonisten in den Fokus, der sich in einer existentiellen Krise mit ungewisser Zukunft befindet. Der Roman setzt sich zudem explizit mit Diskursen über Migration und Asyl in der österreichischen Gesellschaft auseinander, die über eine rein didaktische Aufbereitung hinausreichen. Auch hier werden diese Diskurse exponiert und kritisch reflektiert, jedoch, wie ich später zeigen werde, durch die narrative Struktur des Romans dekonstruiert.

Scherbenpark und *Mohr im Hemd* zeigen Protagonisten in Existenzkrisen, aber bieten keine Lösungsvorschläge, keine teleologische Weiterentwicklung der Protagonisten oder abgeschlossene Konfliktlösungsmodelle. Daher können diese Romane als Beispiele für Adoleszenzromane gesehen werden.

Identitätskrise, Trauma und Migration in Alina Bronskys *Scherbenpark* und Martin Horváths *Mohr im Hemd* oder wie ich auszog, die Welt zu retten

Bronskys *Scherbenpark* zeigt die 17-jährige Sascha, deren Mutter aus Russland nach Deutschland ausgewandert ist und später vor den Augen ihrer drei Kinder von ihrem russischen Ex-Mann erschossen wird. Sascha versucht, die Mutterrolle für ihre jüngeren Geschwister zu übernehmen (vgl. Bronsky 2008, 21, 25), positioniert sich aber in der Aussiedlergemeinschaft des Solitärs, einem Wohnblock in der Vorstadt, als Außenseiterin, als intelligenter und reifer als die Menschen um sie (vgl. Bronsky 2008, 9, 12, 28). Dadurch lebt sie in einem ‚Dazwischen‘, zwischen Ausgrenzung und Einschließung, zwischen dem Wunsch anders zu sein und doch dazuzugehören. Sie konstruiert ihre Identität dadurch selbst in einem ‚Dazwischen‘, je nach Situation identifiziert sie sich auch mit den russisch-deutschen Einwanderern, sieht sich jedoch selbst nicht als Migrantin (vgl. Bronsky 2008, 9). Gleichzeitig leidet sie unter der traumatischen Erfahrung des Mords an ihrer Mutter und sucht in ihrer Phase der Adoleszenz nach Orientierung und Sicherheit (vgl. Bronsky 2008, 148). Zudem quält sie sich mit Schuldgefühlen: „Es ist so: Ich habe sie nicht gerettet. Weder sie noch Harry. Aber ich hätte es tun können. Wenn ich dazwischengegangen wäre“ (Bronsky 2008, 198). Sie distanziiert sich von den Charaktereigenschaften ihrer Mutter, die sie als mitverantwortlich für den Mord ansieht: „Du bist schon immer eine dumme, dumme, dumme Frau ge-

wesen, habe ich zu ihr gesagt. Wie konntest du mir das nur antun, so blöd gewesen zu sein“ (Bronsky 2008, 22-23). Sascha plant gleichzeitig die Rache an Vadim, dem Mörder ihrer Mutter (vgl. Bronsky 2008, 9, 22), doch am Ende tötet sich Vadim im Gefängnis selbst (vgl. Bronsky 2008, 265) und die Rachepläne, die Sascha so lange aufrecht erhalten haben, werden obsolet, was einen Zusammenbruch bei Sascha auslöst und eine Eskalation ihrer selbst-destruktiven Tendenzen. Dies führt schließlich dazu, dass Sascha durch Steinwürfe verletzt wird (Bronsky 2008, 270-271) und ins Krankenhaus muss. Letztendlich lässt Sascha ihre Geschwister zurück, da sie sie gut versorgt weiß, und sucht nach ihrem leiblichen Vater (vgl. Bronsky 2008, 288-9). In *Scherbenpark* steht also nicht die Migrationserfahrung im Mittelpunkt oder wird als primärer Faktor von Saschas Identitätskrise präsentiert. Sascha nutzt vielmehr die Stereotype und Klischees über Deutsche und Russen, um sich selbst als anders zu positionieren beziehungsweise sich von beiden diskursiv geformten Gruppen abzugrenzen oder in bestimmten Situationen bewusst performativ ein- oder auszuschließen. Migration wird damit zu einem Faktor in der Konstruktion ihrer Identität in der Phase der Adoleszenz und der Verarbeitung ihres Traumas.

Auch der 15-jährige Protagonist in Horváths *Mohr im Hemd* befindet sich in einer prägnanten Phase des Erwachsenwerdens und leidet unter einem Trauma, ausgelöst von einem gewaltsamen Übergriff auf seine Familie in seinem Heimatland (vgl. Horváth 2012, 11). Ähnlich wie Sascha konstruiert Ali sich jedoch als stark und überlegen (vgl. Horváth 2012, 9, 197) und fokussiert sich allein auf die Erfahrungen und Lebensgeschichten der anderen jungen Menschen in dem Asylantenheim in Wien, in dem er sich befindet und auf eine Aufenthaltserlaubnis wartet. Er verdrängt seine eigene Vergangenheit und konzentriert sich auf die ‚Schwäche‘ der anderen: „Einmal mehr wird mir schmerzlich bewusst, wie sehr ich mich von diesem hoffnungslos ahnungslosen Haufen abhebe“ (Horváth 2012, 68). Ali behauptet, nicht nur alle Sprachen aller Mitbewohner des Heimes zu kennen, sondern stellt sich selbst als allwissende und geachtete Führungsperson dar (vgl. Horváth 2012, 41, 232), die die Kontrolle über die anderen Asylbewerber und deren Geschichten hat (vgl. Horváth 2012, 12, 218) und unwiderstehlich für alle Frauen ist (vgl. Horváth 2012, 209, 306).

Beide Protagonisten teilen demnach, dass sie sich in einer Phase der Adoleszenz befinden, in der sie nach Orientierung und Rollenmustern suchen, jedoch durch eine traumatische Erfahrung Sicherheit und Halt verloren haben. Weiterhin positionieren sie sich als überlegen gegenüber anderen Einwanderern und rechnen sich eine starke Kompetenz und ein hohes Reflektionsvermögen zu. Sie kritisieren dominante Diskurse, die Einwanderer als ‚die Anderen‘ marginalisieren, stellen sich jedoch selbst in ihrer Eigenwahrnehmung in eine erhabene Position und reproduzieren damit diese Diskurse.

Im Folgenden werde ich näher erläutern, wie diese Identitätskonstruktionen und Diskurse durch die narrative Konstruktion unterstützt und dann durch das narrativ-ästhetische Spiel mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers und der Fokalisierungsfigur untergraben werden.

Narrative Identität(skonstruktion), narrative Struktur und Unzuverlässiges Erzählen

Narrative Identitätskonstruktion ist ein Phänomen, das sowohl von der linguistischen als auch literaturwissenschaftlichen Forschung untersucht wird. Auch in den Sozialwissenschaften spielt das Konzept eine wichtige Rolle: *“Narrative Identity is an internalized and evolving story of the self that provides a person’s life with some semblance of unity, purpose, and meaning”* (McAdams 2011, 100) und *“[p]eople often perform narrative identities in particular social situations and with respect to particular demand characteristics and discursive conventions”* (McAdams 2011, 102). In literarischen Texten ist es deshalb interessant zu analysieren, wie homodiegetische Erzähleninstanzen ihre Sicht präsentieren und ob und inwiefern diese vom Text dekonstruiert wird. Unzuverlässiges Erzählen ist ein narratives Spiel mit der Autorität der Erzählinstanz, da dem Leser eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt wird. Neuere Ansätze, wie von Vera und Ansgar Nünning (2002), konzentrieren sich stärker auf rezeptionsspezifische Faktoren als auf textimmanente Signale und sprechen unter anderem von „un glaubwürdige[m] Erzählen“ (Olson 2003, 93). In jedem Fall wird durch Signale der Unzuverlässigkeit eines Erzählers, hier von adoleszenten Erzählern, der Fokus auf die Konstruiertheit der Erzählung und der darin aufgegriffenen gesellschaftlichen Diskurse gelenkt. Die Geschehnisse von *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* werden von einem homodiegetischen Ich-Erzähler vermittelt und die adoleszenten Protagonisten fungieren auch als Fokalisierungsfiguren. Beide Romane fokussieren sich dabei auf die Innensicht und die inneren Vorgänge der Protagonisten, in *Mohr im Hemd* wirken narrative Handlungsstränge oft wie Gedankenströme, die um die Geschichten verschiedener Asylbewerber kreisen. In *Mohr im Hemd* ist die direkte Rede der anderen Charaktere in die Ich-Erzählung eingebettet, die zwischen Bewusstseinsstrom und längeren Episoden und Berichten über die Geschichten der anderen Asylbewerber wechselt. Homodiegetisches Erzählen und interne Fokalisierung kreieren eine subjektive Sicht auf Geschehnisse, dienen aber oft auch als Identifikationsmöglichkeit für den Leser. Alis Selbstdarstellung und Identitätskonstruktion untergräbt jedoch das Identifikationspotenzial der Narrationsstruktur, da die Sympathie des Lesers durch Textsignale und die Spiegelung von Alis Erzählung in den anderen Protagonisten gelenkt wird und Ali dadurch zu einem Erzähler wird, von dem sich der implizite Leser distanziert. Darüber hinaus weist diese Narration zudem eine Tendenz zu unzuverlässigem Erzählen auf. Horváth selbst beschreibt seinen Protagonisten in einem Interview wie folgt:

Ali ist Simplicius Simplicissimus, Ali ist der Hofnarr. Hofnarren hatten ja nicht nur die Pflicht, zu unterhalten, sondern wurden oft genug beauftragt, dem Herrscher besonders unangenehme Wahrheiten humoristisch verbrämt mitzuteilen. Der Humor des Hofnarren ist subversiv, er darf den anderen den Spiegel vorhalten, darf ungestraft alles sagen, solange er Sinn in möglichst kunstfertigen Un-Sinn verpackt. Seine Kunst lebt von der ständigen Grenzüberschreitung und vom unmittelbaren Nebeneinander von Tragödie und Komödie. (Horváth, *Interview*)

Durch Signale auf der Textebene und durch den impliziten Autor wird jedoch die Position und Sicht der Fokalisierungsfigur untergraben. In Bezug auf die Darstellung von Migration und Migrationserfahrung ermöglichen Adoleszenzromane mit dieser narrativen Konstruktion dem Leser so auf der einen Seite zwar eine Identifikation mit dem Protagonisten und bieten daher tiefere Einsichten in die literarische Repräsentation von Migrationserfahrung, auf der anderen Seite erhalten diese Romane durch das Spiel mit Unzuverlässigkeit das Potenzial diese ‚Einsichten‘ zu unterminieren. Wenn Ali behauptet, „meine Mutter hatte eine Sprachschule, lautet die Antwort des Bildungsbürgers in mir. Mein Vater war Diplomat [...], so spricht der Weltbürger. Der Kleinbürger gibt zu Protokoll: Ich habe immer brav und fleißig gelernt (Horváth 2012, 11),“ wird deutlich, dass keine der Erklärungen der innertextuellen Realität entspricht; von Anfang an exponiert Alis Geschichte die Konstruktivität von Erfahrung und Kategorien von Identität (Horváth 2012, 11, 15, 51, 94). Durch die wiederholte Reproduktion von Stereotypen, rassistischen Diskursen und Genderkonstruktionen, die Ali der österreichischen Gesellschaft vorwirft, aber in der Beschreibung der anderen Asylbewerber als ironische Spiegelung wiedergibt, präsentiert er seine Sicht als überlegen und exponiert vorherrschende Diskurse in der Gesellschaft dadurch, dass er sie durch Übertreibung und Übersteigerung ironisiert (vgl. Horváth 15, 63, 199). Jedoch untergräbt der Roman Alis Identitätskonstruktion und damit auch seine Erzählungen und ‚entlarvt‘ Ali als einen jungen Mann, der unter einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet. Sein Selbstbild als allwissender, intelligenter und reifer junger Erwachsener wird kontinuierlich dekonstruiert. Dies geschieht zum einen durch die Reaktionen der anderen Charaktere auf Ali, die dem Leser aber glaubhafter erscheinen und zum anderen dadurch, dass die innertextuelle Realität stark von Alis Sicht auf die Geschehnisse abweicht (vgl. Horváth 2012, 286-288, 305f). Ali leidet zum Beispiel an Anfällen und will nicht wahrhaben, dass er Probleme hat (vgl. Horváth 2012, 313). Am Ende des Romans wird klar, dass er jeden Blick für die Realität verloren hat, obwohl er selbst behauptet: „[E]s ist mir peinlich, aber mir wird schmerzlich bewusst, dass ich offenbar wirklich der einzig normale Mensch in einer Welt voller Verrückter bin“ (Horváth 2012, 313).

Dies lässt sich in einer ähnlichen Weise auch in Bronskys *Scherbenpark* finden. Die Protagonistin Sascha ist die Fokalisierungsfigur der Geschichte und ihre subjektive Sicht dominiert die Beschreibung der Geschehnisse. Hier werden die Gedankendarstellungen und Erlebnisse Saschas von direkter Rede unterbrochen, die oft von der Erzählerin kommentiert oder in die Gedanken und Vorgänge eingebettet werden. In *Scherbenpark* verschwimmen die Grenzen zwischen Gedankendarstellung und direkter Rede nicht so stark wie in *Mohr im Hemd*, jedoch werden auch die Dialoge der anderen Figuren von der Ich-Erzählerin und durch deren Sicht vermittelt. Sascha schreibt sich wiederholt in Diskurse über Migranten ein, die Klischees und Stereotype reproduzieren (vgl. Bronsky 2008, 14, 195), positioniert sich selbst als anders – „zu Russland sage ich immer ‚drüben‘“ (Bronsky 2008, 16) und kreiert ihre eigene narrative Identität, indem sie sich von Identität

tätskonzepten von Migranten distanziert, die die gesellschaftlichen Diskurse ihr zuschreiben, oder sich bewusst einschließt.

Auch in Bezug auf den Prozess des Erwachsenwerdens, in dem sie sich befindet, positioniert sie sich situationsabhängig als „erwachsen“ oder als „jung“. Während sie meist bemüht ist, herauszustellen, dass sie reifer und erwachsener als die Jugendlichen im Solitär ist, und vielleicht sogar reifer als ihre Mutter und die Pflegemutter Maria, gesteht sie nach einem gescheiterten Verführungsversuch bei Volker, einem Journalisten, der ihr als Vaterfigur dient: „Wer alt ist, macht es anders als wir“ (Bronsky 2008, 161). Sie grenzt sich damit von Volker ab, obwohl sie sich zuvor als ebenbürtig zu ihm und seinem Sohn gegenüber als überlegen positioniert hat. Sascha versucht durch ihre Worte und ihre Handlungen aktiv und vor allem performativ eine Identität zu konstruieren, die sie sich in ihrer narrativen Identitätskonstruktion kreiert hat. Sie versucht zu beweisen, dass sie erwachsen, deutsch und eine mutige und unabhängige Frau ist. Erwachsensein bedeutet für Sascha intelligent, rational und vor allem mutig zu sein und sie versucht diese Konstruktion ihrer Identität dadurch aufrechtzuerhalten, dass sie diese Eigenschaften permanent wiederholt und sich selbst beweist, dass sie klüger ist und keine Angst kennt: „Wenn ich mal eine Zwei kriege, kommt der Lehrer zu mir und entschuldigt sich“ (Bronsky 2008, 12) und „Ich. Habe. Niemals. Angst“ (Bronsky 2008, 187) sind zwei Beispiele für diese Art der performativen Identitätskonstruktion, die sie auf narrativer Ebene ausführt. Darüber hinaus bringt sie sich selbst bewusst in gefährliche Situationen, um ihre narrative Identitätskonstruktion zu ‚testen‘ (vgl. Bronsky 2008, 192-6, 237-9, 289-71). Ihre Aussagen werden jedoch oft durch ihre eigentlichen Handlungen untergraben und der Text stellt heraus, dass ihr Selbstbild und ihre narrative Identitätskonstruktion nicht mit der innerfiktionalen Realität übereinstimmen. Sie behauptet gegenüber ihrer Mutter und den Jungen im Solitär, nie Angst zu haben (vgl. Bronsky 2008, 178, 187), in einem Gespräch mit Volker wird jedoch deutlich, dass sie Angst hat und sich allein fühlt (vgl. Bronsky 2008, 198). Es wird immer wieder deutlich, dass Sascha versucht, ein bestimmtes Selbstbild aufrecht zu erhalten, sie jedoch die Rolle der starken und überlegenen, erwachsenen Frau nur spielt und durch performative Akte versucht diese Identität zu affirmieren. Durch die wiederholte Dekonstruktion ihrer Position wird auch die Zuverlässigkeit ihrer Erzählerposition infrage gestellt.

In beiden Romanen kann das Spiel mit der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz demnach als Mittel zur Dekonstruktion ihrer Sicht auf Geschehnisse dienen, und damit auch als subversive Exponierung der Diskurse um Migrationserfahrung und hybride Identitätskonstruktionen, die auf gesellschaftlichen Diskursen basieren oder sich in diese einschreiben und sie reproduzieren. So reproduziert Sascha durch ihre Sicht auf die Menschen im Solitär Stereotype und Klischees über russische Einwanderer und bestätigt dadurch gesellschaftliche Diskurse. Durch die Infragestellung der Erzählerfigur scheinen diese jedoch zunächst ebenfalls kritisch hinterfragt zu werden. Die Betonung der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz ist dadurch nicht nur ein Mittel zur Mehrfachadressierung der Romane, sondern bie-

tet auch eine Möglichkeit zur kritischen Reflexion der diskursiven Repräsentation von Migrationserfahrung und der im gesellschaftlichen Diskurs verankerten Bilder von Migranten. Jedoch lässt sich einschränkend feststellen, dass durch die Herausstellung der Unglaubwürdigkeit der adoleszenten Erzählerfiguren auch subversives Potenzial der Romane untergraben wird, da die Gesellschaftskritik, die Sascha und vor allem Ali äußern, durch die Dekonstruktion ihrer Glaubwürdigkeit als Erzählinstanzen ebenfalls eingeschränkt wird.

Schlussbetrachtung

Die Analyse der Adoleszenzromane *Scherbenpark* und *Mohr im Hemd* hat gezeigt, dass beide Romane Protagonisten zeigen, die im Prozess des Erwachsenwerdens durch ein traumatisches Erlebnis ihre Orientierung verlieren und sich narrativ und performativ eine Identität konstruieren, mit dem Ziel im ‚Dazwischen‘ zwischen Kulturen, Altersgruppen und sozialen Klassen eine neue hybride Identität zu schaffen. Dabei werden in den Erzählungen der Protagonisten gesellschaftliche und kulturelle Diskurse über Migration aufgegriffen und reproduziert. Beide Protagonisten präsentieren sich jedoch als reflektiert und geben vor, gesellschaftliche Mechanismen zu durchschauen.

Zudem lässt sich ebenfalls feststellen, dass sowohl Bronskys als auch Horváths Roman zwar adoleszente Protagonisten darstellen und vor allem Bronskys Roman auch als Jugendbuch vermarktet wird, jedoch durchaus mehrfachadressiert sind und unter die Kategorisierung Crosswriting fallen. Darüber hinaus wird am Ende in beiden Romanen durch die Herausstellung der Unzuverlässigkeit der Sicht der Fokalisierer nicht nur eine Mehrfachadressierung intendiert, sondern auf interpretatorischer Ebene Diskurse über Migrationserfahrung und Ausländerfeindlichkeit in Gesellschaft und Kultur offengelegt und subversiv hinterfragt. Es stellt sich letztendlich jedoch die Frage, inwieweit es sich hierbei um eine kritische Reflexion oder eine (Re-)Affirmierung dominanter Diskurse handelt. Dieser Ansatz kann einen neuen Zugang zu dem Genre Jugendliteratur oder spezifisch Adoleszenzliteratur eröffnen, der das präskriptive und normative Potenzial der Gattung offenlegen kann.

Literatur

Primärliteratur

Bronsky, Alina (2008): *Scherbenpark*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.

Horváth, Martin (2012): *Mohr im Hemd: Oder wie ich auszog, die Welt zu retten*. München: DVA.

Sekundärliteratur

Beckett, Sandra L. (2009): *Crossover Fiction*. New York/London: Routledge.

Ewers, Hans-Heino (2011): Von der Zielgruppen- zur All-Age-Literatur – Kinder- und Jugendliteratur im Sog der Crossover-Vermarktung. In: Quo Vadis, Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S. 13-22.

- Gansel, Carsten (2011a): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung: Adoleszenz und Literatur. In: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Winter, S. 15-48.
- Gansel, Carsten (2011b): Adoleszenzkrisen und Aspekte von Störung in der deutschen Literatur um 1900 und um 2000. In: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Winter, S. 261-288.
- Horváth, Martin: Von Weltverbesserern und anderen Narren Ein Gespräch mit Martin Horváth. Interview mit Marion Kohler. http://www.randomhouse.de/SPECIAL_zu_Martin_Horvath_Mohr_im_Hemd/aid38376.rhd?mid=8415 [13.02.2015].
- Knoepflmacher U.C. / Meyer, Mitzi (1997): From the Editors: 'Cross-Writing' and the Reconceptualizing of Children's Literary Studies. In: Children's Literature 25, S. vii-xvii.
- McAdams, Dan P. (2011): Narrative Identity. In: Handbook of Identity Theory and Research. New York: Springer, S. 99-115.
- Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (2002): Von der strukturalistischen Narratologie zur 'postklassischen' Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen. In: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 1-33.
- Olson, Greta (2003): "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." In: Narrative 11.1, S. 93-109.
- Rösch, Heidi (2006): „Migration in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur.“ In: Text und Kritik: Sonderband. München: edition text + kritik, 2006, S. 222-32.
- Vogel, Anke (2011): Crossreading – publikumszentrierte Ansätze zur Erklärung des All-Age-Booms im Buchmarkt. In: Quo Vadis, Kinderbuch? Gegenwart und Zukunft der Literatur für junge Leser. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S. 23-35.

Anmerkung

- 1 Im Folgenden wird der Kurztitel *Mohr im Hemd* verwendet.

„Written for the sake of the children“. Robert Neumanns *Kinder von Wien* – ein Jugendbuch oder ein Buch für die Jugend?

ANDREAS PETERJAN

Die ungeliebten Romane des Robert Neumann

Hinsichtlich der wissenschaftlichen Erforschung von Robert Neumanns literarischem und publizistischem Werk hat Ulrich Scheck in seiner Dissertationsschrift nicht ohne Ironie bemerkt: „Was den literaturwissenschaftlichen Forschungsstand zu Robert Neumann betrifft, so ist dessen Aufarbeitung schnell geschehen: es gibt ihn nicht.“ (Scheck 1985, 8) Dabei waren die ursprünglichen Voraussetzungen für ein nachhaltiges Forschungsinteresse schon aufgrund Neumanns Verankerung im Lektüre-Kanon und seiner großen Popularität zu Lebzeiten durchaus günstig. Sein Parodien-Band *Mit fremden Federn* (1927) machte ihn im deutschen Sprachraum mit einem Schlag berühmt, auch mit seinem Roman-Debüt *Sintflut* (1929) reüssierte er am literarischen Feld. Niemand geringerer als Stefan Zweig lobte *Sintflut* frenetisch als gültiges Zeitgemälde der Inflationsjahre und würdigte in einer Rezension in der *Neuen Freien Presse* vom 8. März 1929 vor allem die Exaktheit der Darstellungsweise. Bei allem Lob stellte Zweig jedoch gleichzeitig wesentliche Probleme des *Sintflut*-Romans zur Diskussion und skizzierte *in nuce* das Spezifische des neumann'schen Schreibstils:

Mit einer bewundernswerten Menschen- und Episodenfülle belegt Robert Neumann zahlenmäßig genau und exakt alle Formen dieser Geistesverwirrung und Wertverwirrung innerhalb der verschiedensten Gesellschaftsschichten, aber schon selbst ergriffen von jener Besessenheit des Mehr und immer noch Mehr, schaufelt er in diesen Hexenkessel noch alles Phantastische des letzten Jahrzehnts hinein, alles was sich an Frechem und Absurdem, an Pathetischem und Perversem im geschüttelten Gefäß der Zeit herausdestillierte. [...] Ach was pelzt er alles hinein! (Zweig 1929, 2)

Das wissenschaftliche Desinteresse am Romanwerk Robert Neumanns mag andere Gründe haben, als dessen „etwas überpulvert(en)“ (Zweig 2000, 237) Charak-

ter. Tauwetter hat vor allem im letzten Jahrzehnt eingesetzt: Hans Wagener hat 2007 eine umfangreiche Neumann-Biographie vorgelegt, ein zweijähriges FWF-Forschungsprojekt an der Universität Salzburg (unter Leitung von Karl Müller und Franz Stadler) hat mit der Nachlass-Auswahl-Edition die unverzichtbaren Voraussetzungen für eine weiterführende Erforschung des Œuvres geschaffen.¹ Auch der 2006 von Anne Maximiliane Jäger-Gogoll herausgegebene Sammelband *Einmal Emigrant - immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897-1975)* entdeckt den Autor – nicht nur unter der Perspektive des Exils – neu. Angesichts Neumanns über fünfeinhalb Jahrzehnte andauernder Publikationsgeschichte und seines äußerst umfangreichen und vielfältigen Gesamtwerks ist der Forschungsstand selbstredend noch immer unzureichend. Dieser Mangel ist umso gravierender, da eine Erforschung im Kontext der Zwischen- und Nachkriegsliteratur auch im Hinblick auf Werke zahlreicher anderer Autoren äußerst erhellend wirken würde: allein unter den Korrespondenzpartnern von Neumanns rund 13 000 (!) erhaltenen Briefen finden sich unzählige prominente Namen, wie etwa Heinrich Böll, Arthur Schnitzler, Hilde Spiel, H. G. Wells, Hermann Broch oder Bruno Kreisky. (Vgl. Übersicht FWF-Projekt „Robert Neumann“ 2011) Eine Korrektur des öffentlichen Neumann-Bildes wäre ohnehin längst überfällig: werden doch die etablierten Sichtweisen auf den Autor stets weiter perpetuiert und bestimmen somit weiterhin die Perspektive, unter der seine Texte wahrgenommen werden (falls sie denn überhaupt wahrgenommen werden). Neumanns Bild ist das des jüdischen Exilanten und streitbaren polyglotten Publizisten, des Verfassers höchst gelungener, literarischer Satiren aus der gewandten Feder eines „lästerzüngige(n) Parodist(en)“ (Widmer 1964) und – nach seiner Rückkehr aus Großbritannien – das einer tragenden Figur des neu gegründeten P.E.N.-Clubs. Skandalträchtig und angriffslustig, etwa was die öffentlich geführte Auseinandersetzung anlässlich der Publikation von Neumanns *Olympia* (1961) anbelangt, und stets polarisierend, vor allem wenn man an seine umstrittenen (Selbst-)Darstellungen in den autographisch grundierten Texten *Ein leichtes Leben* (1963) und *Vielleicht das Heitere* (1968) denkt. Sein Nimbus als äußerst produktiver Romancier der Zwischen- und unmittelbaren Nachkriegszeit ist hingegen weitgehend verlorengegangen. Inwiefern der Ruf des Parodisten auf Kosten des Gesamtwerks zementiert geworden ist, hat der ehemalige Feuilleton-Chef der *Zeit*, Rudolf Walter Leonhardt, in seinem Artikel „Vielleicht das Heitere“ pointiert zusammengefasst: „Zwei schmale Bändchen haben ein Lebenswerk von fünfzehn dicken Bänden begraben“ (Leonhardt 1975). Vergleicht man die literarische Beschaffenheit der „schmale(n) Bändchen“ mit denen der Romane, kann man sich eines gewissen Verständnisses dafür nicht erwehren. Neumanns Romanprodukte, vor allem was ihre frühen Ausprägungen wie *Sintflut* (1929) und *Die Macht* (1932) anbelangt, treten dem Leser nicht zuletzt aufgrund ihrer schieren Länge und gewollten Verschachtelung als ein meist sperriges und formal hochkomplexes Gebilde entgegen, in dem auch geübte (und mitunter professionelle) Leser leicht die Orientierung verlieren können.² Die Konstruktion der Romane ist mit ihren häufigen Schauplatz- und Zeitwechselln äußerst anspruchsvoll, bei der Fülle an Handlung, die Neumann ihr zusätzlich

noch anvertraut, besteht – um einen polemischen Ausspruch des Autors selbst zu gebrauchen – durchaus die Gefahr, dass „der Einband birst“ (Neumann 1963, 431).

Zu ebener Erde – und darunter

Von gänzlich anderer Beschaffenheit stellt sich hingegen Neumanns Roman *Die Kinder von Wien* dar, mit dem sich der Autor, noch von Großbritannien aus, nach Ende des Zweiten Weltkrieges auf der deutschsprachigen literarischen Bühne zurückmeldete. Die Übersetzung der auf Englisch veröffentlichten Erstfassung ins Deutsche besorgte 1948 der Querido Verlag in Amsterdam. Im selben Jahr erschien auch Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* – ebenso in Amsterdam. Beiden Romanen liegen derselbe thematische Zuschnitt und dieselbe entlarvende Erzählperspektive auf die Gräueltaten der Nazizeit zugrunde: die Sicht des Kindes, das unschuldig in Verhältnisse gerät, die es nicht maßgeblich beeinflussen kann und mit seiner kindlichen Logik zu begreifen versucht. Lässt Ilse Aichinger ihren Roman in den Kämpfen um Wien seinen Abschluss finden, so schildert Neumann mit *Die Kinder von Wien* die unmittelbare Nachkriegszeit am Beispiel einer kleinen Gruppe überlebender Kinder, die nach Ende des Kriegs elternlos im Keller eines zerbombten Hauses ausharren. Der jüdische Junge Jid, irgendwie dem Vernichtungslager entkommen, Kindlein, Ewa, Curls, Goy und Ate finden sich in einer Welt wieder, in der alles beschädigt ist: die Häuser und Gebäude ebenso wie die Familien, die Körper und nicht zuletzt: die Sprache selbst. Eine „demolierte Literatur“ (Karl Kraus), deren Sog auch unweigerlich den Ton des Erzählers zu erfassen beginnt:

Ein feiner Platz! Die Augen angepaßt an das Zwitterlicht, schaut er nicht aus wie ein Keller. Wahrscheinlich hat man gestützt, damit man heruntergehen kann in einem Luftalarm, Gasalarm oder was weiß ich. Das ist, warum es nicht alles zusammengequetscht hat, wie das Haus draufgestürzt ist. Komisch, ein ganzes Haus fällt herunter auf das eigene Kellergewölb, und nicht ein Loch, ein Riß. Der wirkliche Eingang ist natürlich geblockt, Mauertrümmer mit gesplitterten Balken, die ganzen Stufen herauf zur Straße verschüttet. Nur Licht kann durch dazwischen. Und Luft. Heißt aber nicht, einer geht vorüber und bleibt stehn und schaut. Man geht weiter, man denkt: Getrümmert. Aus. (Neumann 2008, 9)

Schon mit diesen ersten Sätzen wird deutlich, dass sich Neumann einer spezifischen Kunstsprache bedient: ein Idiom, das ebenso provisorisch und bruchstückhaft anmutet, wie die zerbrochenen und notdürftig geflickten Möbel, mit denen sich die Kinder im Keller eingerichtet haben. Besonders extrem gestaltet sich der zwischenmenschliche Umgangston: Die Dialoge wechseln mit ihren Ausdrücken zwischen mehreren Sprachen hin und her – „sie haben deutsch gesprochen, gemischt mit Jiddisch, gemischt mit American Slang und Popolski und Russian Slang, damals, dort, in dem Keller in Wien“ (Neumann 2008, 5) – und sind darüber hinaus mit Einsprengseln diverser Soziolekte, wie etwa des ‚Rotwelsch‘, durchsetzt. Aber auch Termini der Nazi-Propaganda und Rassenideologie mischen sich wie beiläufig in die Gespräche, ohne dass den Kindern deren Bedeutungsinhalte klar wären. Die Sprache der Mörder mischt sich in ihren Mündern nahtlos mit den

Sprachen der Ermordeten. So ist es auch der dreizehnjährige Jid, und nicht etwa die übergeordnete Instanz des Erzählers, der mit der Erläuterung seiner „Philosophie“ *nolens volens* die Notwendigkeit dieses poetologischen Programms vorführt:

„Kalorien. Kein Mensch kann mich lehren Kalorien. Kalorien, das ist von was man stirbt.“
„Nein.“

„Man kann sterben von zwölfhundert Kalorien bei den Engländern, oder man kann sterben von neunhundert Kalorien bei den Franzosen, von achthundert Kalorien stirbt man im KZ.“ Plötzlich setzt er sich hin. Der Schmerz. „Nur die Amerikaner“, sagt er mit einer Anstrengung, „nur die Amerikaner haben sich so gewöhnt an Kalorien, sie sterben nicht davon. Sie können in sich hereinnehmen dreitausendachthundert Kalorien, sie können sechstausend in sich herein – sie sterben nicht.“ (Neumann 2008, 68)

Die herkömmliche Literatursprache und ihre Begriffe sind kontaminiert, die traditionelle Erzählweise angesichts der Katastrophe obsolet und zur leeren Form geworden – neue Ausdrucksmittel erscheinen dem Erzähler als einziger Weg, eine Komplizenschaft durch Sprache zu vermeiden. Folglich gibt Neumann seine Anlehnung an expressionistische Literaturtechniken, die vor allem *Sintflut* und *Die Macht* mit akasalen Brüchen und gesteigertem Pathos durchsetzen haben (vgl. Noll 2006, 64) für *Die Kinder von Wien* weitgehend auf. Es dominiert die reduzierte, szenische Erzählweise³, welche die Klarheit zum Kriterium erhebt und ganz dem Transport der sozialkritischen Botschaft dienlich ist. Die aus den Vorgänger-Romanen bekannte, detailreiche Schilderung wirtschaftlicher Winkelzüge und oftmals seitenlange Analyse illegaler Börsencoups ist hier der umstandslosen Darstellung einer ungleich simpler scheinenden Notwendigkeit gewichen: der direkten Notwendigkeit des Überlebens. Körper fungieren im Winter 1945/1946 als rein materielles Gut, sind Ware, mit der sich handeln und schachern lässt. Jeder und alles ist in *Die Kinder von Wien* käuflich: Ein Körper ebenso wie ein Mantel, eine minderjährige Prostituierte und ein belegtes Stück Brot sind direkt transformierbar in die einzig stabil gebliebene Währung: „Tschick“.

Eines der dominierenden Grundthemen aus Neumanns (frühem) Roman-Werk, die Frage nach menschenwürdiger Existenz unter modernen Bedingungen, ist hier im Extremfall vorgeführt. Sie ist keine von den konkreten Verhältnissen losgelöste Idee, die sich in den utopischen Entwürfen (denen Neumann ohnehin seit jeher pessimistisch und skeptisch gegenüberstand) einer neuen Solidarität autonom realisiert, sondern bleibt auch nach überwundener Krise eine rein materielle Frage. Anders gesagt: Moral muss leistbar sein. Und jene, die sie sich in *Die Kinder von Wien* tatsächlich leisten könnten, tun es nicht. Die strukturelle Gewalt der gesellschaftlichen Verhältnisse äußert sich einmal mehr am deutlichsten gegenüber den Schutzlosen und Schwachen. Ständig wird der Schutzraum des Kellers von außen infiltriert, sowohl ehemalige SS-Männer als auch Vertreter der amerikanischen Besatzungsmacht drohen mit Requisition und Vertreibung. Schon im Vorwort verdeutlicht Neumann, dass sich mit der sozial-realistischen Programmatik des Romans und der Wahl des Sujets ein sozialer Appell verbindet:

This book of fiction, with fictitious characters, in a fictitious setting which I call Vienna but which could be anywhere east of the Meridian of Despair, is addressed to the men and women of the victorious countries. It was written for the sake of the children of Europe, in two months of their misery in the winter of 1945-46. (Neumann 1946)

Die Erregung von Mitleid dient nicht kathartischen Effekten, sondern soll nach der Lektüre direkt in karitatives Handeln münden: Auch wenn mittlerweile kein konkreter Beweis mehr dafür erbracht werden kann, lässt die positive Aufnahme der *Children of Vienna* durch die englische Literaturkritik und der große Verbreitungsgrad des Textes wohl die Vermutung zu, dass Neuman dieses Ziel mit seinem Roman erreicht hat (– was *Die Kinder von Wien* selbstredend nicht zum bloß mit literarischen Mitteln vorgetragenen Spendenaufwurf herabstuft.)

Rückblicke, Ausblicke

Die gesellschaftlichen Umgangsformen und der bürgerliche Habitus vergangener Jahre sind im desolaten Umfeld des Kellers nur noch als bittere Zitate reaktivierbar: In der Grotteske eines Kaffee-Klatschs unterhalten sich Ate, Jid und Ewa beim Rübenschälentee mit frapperender Beiläufigkeit über die Durchgangs- und Vernichtungslager, als ginge es lediglich um das wechselhafte Wetter. Automatisch werden die Finger von der Tasse „weggespreizt“ (Neumann 2008, 38), mit elegantem Schwung der Tee eingegossen oder „höflich“ (Ebd., 37) gelacht. Artig wird den Vorgaben der Etikette gemäß Konversation gemacht. Der Kontrast zur Thematik des Gespräches könnte jedoch nicht krasser sein:

In dem Augenblick kommt Jid.

Ewa: „Das ist Jid. Und sie heißt – wie war das?“

„Ate. Germanisch. Wissen die andern aber nicht.“ Gibt ihm die Hand. „Sie kenn ich doch. Von wo?“

„Karimmenstadt“, sagt Jid. „Oder Kolkowka?“

„Waren Sie nicht der in dem Durchgangslager? Ihren Namen hab ich da auf der Spitze von der Zunge, warten Sie.“

„Ich war in dreizehn Durchgangslagern.“

„Dann stimmts. Sie haben Krach gemacht, Tag und Nacht, weil –. Nein, kann nicht stimmen. Der, den ich mein, dem haben sie beide Beine abgeschnitten. Erfroren.“

Sagt Jid: „Vielleicht haben wir uns woanders getroffen.“

Schüttelt sie den Kopf. „Jetzt weiß ich schon. In dem Asyl! [...]“

„Stimmt“, sagt Jid. „War früher die Konversation von schwanger? Ob Schwanger kann man mir nix vormachen. Ich war so oft dabei, wie man selektiert hat, ich kann gar nicht zählen wie oft. [...]“

„Wissen Sie auch was von Verrückt?“, fragt Ate. [...] „Wissen Sie was von Umbringen, wenn ein Mädels verrückt ist und man bringt sie um?“

„Was ist da noch zu wissen? Meschugge – bringt man sie um und Schluss.“ (Ebd., 41f)

Gänzlich wunderbar nimmt sich in der tristen Szenerie der afro-amerikanische Militärpfarrer Reverend Hosea Washington Smith aus, der von der US-Militärre-

gierung nach Wien beordert wird und sich fast buchstäblich in den Keller verirrt. Sein Idealismus macht ihn von vornherein zum Außenseiter, wenn nicht gar zur märchenhaften Figur, denn als Einziger versucht er dem gänzlich unzeitgemäßen Gebot des Mitleids zu folgen und die fünf Kinder mit dem Jeep in die Schweiz zu bringen. Für die Realverhältnisse und seine tatsächlichen Handlungsmöglichkeiten ist er jedoch völlig blind, erkennt lange nicht die tatsächliche Situation der Hilfsbedürftigen. Die Unterhaltung ist von gegenseitigen Missverständnissen und Argwohn geprägt: Man redet miteinander, aber selbst wenn sich die Worte ähneln, spricht man doch nicht dieselbe Sprache. Das äußert sich besonders prägnant in der Diskussion um die Nützlichkeit eines Lyrikbandes:

„Damit bin ich nach Europa gekommen.“ Er hält es Jid hin, zögernd. „Willst du’s haben?“ Der Boy nimmt es mißtrauisch und schlägt auf. „Kurze Zeilen“ – tadelnd.

„Wahrscheinlich Gedichte“, sagt der Mann.

„Wenn es kurze Zeilen hat“, sagt Jid, „is das eine Schiebung. Wenn sie weniger auf die Zeilen herauftun, warum geben sie es nicht billiger?“

Er schaut es mißtrauisch an, fragt:

„Gedichte? Was heißt Gedichte?“

„Was heißt Gedichte? Gedichte sind –“

„Stop for a moment“, sagt der Boy. „Da steht „Brust“ und auf der nächsten Zeile am Ende „mußt“. Wait a minute. „Feuer“ steht auf der nächsten Zeile „teuer“. Es klingt wie – wie –“

„Es reimt sich“, sagt der Mann. „Das sind Gedichte.“

„Es reimt sich, es reimt sich“, wie wenn er das Wort möchte auswendig lernen.

Und fragt: „Zu was reimt es sich?“

Der Mann „Wozu? Es reimt sich, weil es ein Gedicht ist. Darum ist das ein Gedicht.“

„Aber zu was? Zu was is das gut?“

Der Mann schaut ihn hilflos an. „Findest du nicht, daß es schön ist so?“

„Schön? Zu was will es schön sein?“

Der Mann setzt sich, hilflos. Zuckt die Achseln.

Eine Drehorgel draußen, irgendwo. „Hören Sie?“ sagt Jid. „Schöneblaudonau.

Das hat man im Lager gespielt, auf dem Lautsprecher, damit man den Krach nicht hört. Sie haben geschrien und geschrien und man hat nicht gehört. Nur gesehen hat man: sie schrein.“ (Ebd., 82)

Wenn Literatur nicht unmittelbar praktische Funktionen erfüllt, dann ist sie für die Kinder unnütz und hat im Keller nichts verloren. Für Utopien gibt es keinen Platz. Folglich muss auch das im Roman aufkeimende Märchen – die Rettung und der Transport in die Schweiz – scheitern und in seine eigene Aporie münden. Der Reverend entpuppt sich als bestenfalls halber Samariter, der im entscheidenden Moment doch der Befehlsgewalt seines Vorgesetzten hörig ist und gar von den Kindern gerettet werden muss. Beim Abschied beginnt er seine „Hymn“ zu singen, eine Vorausdeutung auf den jüngsten Tag:

Sie sind zu sehr gefressen von Wanzen, my Lord, sie sind zu sehr besessen von Kränk und Frost, my Lord, und sie sind zu sehr gefressen da und besessen dort, als daß sie

könnten sagen ein einziges Gebet zu deinem Ruhm, my dear Lord Jesus. [...] Ich seh sie auferstehn“ – Smith, lauter, „eine Armee. Hundertmal schrecklicher wie was auf dem Schlachtfeld gefallen ist. Kinder mit geblähten Bäuchen. Kinder mit eingeschlagenen Schädeln mit Gliedern abgerissen mit blauen Zungen, die heraushängen aus ihrem Mund, so wie man sie aus der Gaskammer gezerrt hat zum Massengrab. (Ebd., 180f)

Der zarte Utopie-Gedanke, mit dem Neumann noch seinen *Sintflut*-Roman be-
schloss, wurde durch die Nazizeit völlig terminiert. Schon in *Die Macht*, handelnd
vom Aufstieg der Nationalsozialisten als politischer und wirtschaftlicher Kraft,
gelangte Neumanns Protagonist zu der Einsicht:

Es wäre etwas auszusagen über den Sinn des Geldes. In der alten Haggadah der
Juden steht es, das Lied. Ein Zicklein, ein Zicklein! Ein Hund schlägts. Und den
Hund schlägt der Wolf. Und den Wolf schlägt der Mann und den Mann schlägt
Gott – der den Wolf – der den Hund – der das Zicklein geschlagen hat. Hier wäre
nachzudenken [...] über die Kreatur, die die Kreatur frißt [...]. (Neumann 1932, 228)

Diese Bilanz im Sinne des *homo homini lupus* scheint unverändert in die *Die Kin-
der von Wien* übernommen. Das desillusionierende Ende verweist nicht auf eine
potentiell bessere Zukunft, sondern konstatiert mit zynischem Unterton, dass
den Opfern (und auch den Tätern) erst am Tag des Jüngsten Gerichts Gerechtig-
keit widerfahren wird. Also nie: denn jegliche Meta-Substanz oder allegorische
Deutungsmöglichkeit wird gleichsam aus dem Text verbannt. Der in *Die Macht*
noch gleichnishaft Hund steht in *Die Kinder von Wien* ganz buchstäblich auf
dem abendlichen Speiseplan.

Für die Kinder hat sich die Lage durch Smiths halbherzigen Rettungsversuch noch
weiter verschlechtert: Lebensmittelkarten sind verlorengegangen. Keines von ih-
nen beklagt sich darüber – und darin liegt das eigentlich Frappierende dieses
Romans. Das demütig-lautlose Leiden und das gespenstisch stumme Ertragen des
Schmerzes, die stille Akzeptanz der Umstände als eine unveränderliche Gegeben-
heit. Die kaputte Sprache, die übrig geblieben ist, taugt nicht zur Artikulation
persönlicher Gefühlsregungen, zur Empörung oder zum Widerspruch. Sie ist ein
rudimentäres Behelfswerkzeug einer kleinen Gruppe unschuldiger Leidensge-
nossen, denen jegliches Bewusstsein für die ungeheuerliche Brutalität, mit der
sie behandelt werden, abhandengekommen ist.

Ein Plädoyer als Schlusswort

2008 wurde *Die Kinder von Wien* in der Anderen Bibliothek neu aufgelegt. Wa-
rum den Roman nun, fast 70 Jahre nach seinem erstmaligen Erscheinen, als Ju-
gendsbuch empfehlen?

Einerseits weil damit nicht nur ein Text, sondern ein mentalitätsgeschichtli-
ches Dokument wieder zugänglich wird, das mit drastischen Mitteln zeigt, wie
schnell die Bastionen des Menschlichen fallen und die ungehemmte Kreatürlich-

keit reagiert – und das dennoch die demokratische Grundhaltung vertritt, dass der Einzelne stets verpflichtet ist, wird er des Unrechts ansichtig, dieses zu bekämpfen.

Andererseits eignet sich das Buch als Einstieg in die schriftstellerischen Welten von Robert Neumanns Romanen: Die stilistischen Experimente sind im Vergleich zu anderen Neumann-Texten zurückgenommen, die gegebenen Schilderungen menschlichen Elends treffen durch die Verwendung der eigens entwickelten Kunstsprache dafür umso genauer. Die Verhältnisse der Welt werden hinter dieser Literatur wieder sichtbar. Nicht weil sie ständig explizit gemacht, aus- und angesprochen werden, sondern weil sie sich ungleich wirkungsvoller in der Sprache selbst verraten. „Goethes Deutsch wenigstens, so die (damals verbreitete) Lehrmeinung, habe Niedertracht und Grausamkeit der Nazidiktatur unbeschadet überstanden. In Neumanns *Die Kinder von Wien* ist hingegen die moralische Katastrophe einer Epoche Sprache geworden“ (Weinzierl 2008, 199), urteilte Ulrich Weinzierl über die virtuose Sprachverwendung. Ähnlich virtuos – bei vergleichbarer Schonungslosigkeit und Radikalität – ist zu dieser Zeit, was österreichische AutorInnen betrifft, wohl nur Ilse Aichingers Zugriff auf die Zeit des Nationalsozialismus in *Die Größere Hoffnung*. So komplex und unterschiedlich die Herangehensweisen beider Romane auch sein mögen, sind sie doch als Paralleltexte denkbar, die versuchen mit sprachlichen Mitteln die verkehrten Verhältnisse vom Kopf zurück auf die Füße zu stellen. So wird dem (jugendlichen) Leser im Jahr 2015 mit diesem Buch vielleicht auch das wieder möglich, was den Kindern in Neumanns Keller bis zum Ende verwehrt bleibt: eine verlorengegläubte Sprache wiederzufinden.

Literatur

Primärliteratur

Neumann, Robert (1946): *Children of Vienna*. London: Victor Gollancz.

Neumann, Robert (2008): *Die Kinder von Wien*. Mit einem Nachwort von Ulrich Weinzierl. Die Andere Bibliothek (Hrsg. Von Klaus Harpprecht und Michael Naumann). Frankfurt am Main: Eichborn.

Neumann, Robert (1932): *Die Macht*. Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay Verlag.

Neumann, Robert (1963). *Ein leichtes Leben*. Wien, München, Basel: Verlag Kurt Desch.

Sekundärliteratur

Leonhardt, Rudolf Walter (1975): Vielleicht das Heitere. In: *Die Zeit* vom 10. Januar 1975. <http://www.zeit.de/1975/03/vielleicht-das-heitere/komplettansicht> [17.01.2015].

Noll, Alfred J. (2006): Bericht an den obersten Zuschauer. Zu Robert Neumanns Roman *Die Macht* (1932). In: Anne Maximiliane Jäger: *Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975)*. München: edition text + kritik (Richard Boorberg Verlag) S. 61–81.

Peterjan, Andreas (2014): *Wege zur Stadt. Die Struktur der Urbanität in Robert Neumanns Romanen „Sintflut“ und „Die Macht“*. Magisterarbeit an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt.

Scheck, Ulrich (1985): *Die Prosa Robert Neumanns*. New York, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Neumann, Robert (2013): *Mit eigener Feder. Aufsätze, Briefe, Nachlassmaterialien*. Herausgegeben von Franz Stadler. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.

- Übersicht FWF-Projekt (2011) „Robert Neumann“ an der Universität Salzburg: http://www.uni-salzburg.at/fileadmin/oracle_file_imports/1481179.PDF [17.01.2015].
- Weinzierl, Ulrich: „Lust und Laster der Pointe“. Nachwort zu „Die Kindern von Wien“. In: Ebd., S. 197–232.
- Widmer, Walter (2013): Zwischen Idiotie und Sehertum. Ein früher Roman Robert Neumanns: „Macht“. In: Die Zeit vom 18. Dezember 1964. <http://www.zeit.de/1964/51/zwischen-idiotie-und-sehertum> [17.01.2015].
- Zweig, Stefan (1929): Roman der Inflation. Robert Neumanns Sintflut. Zeitungsrezension in der Neuen Freien Presse vom 9. März. 1929, S. 1–3.
- Zweig, Stefan (2000): Brief an Otto Heuschel. Stefan Zweig: Briefe 1920–1931. Herausgegeben von Knut Beck und Jeffrey B. Berlin. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Anmerkungen

- 1 Daraus resultierte beispielsweise Franz Stadlers ausgezeichnete Auswahl aus Neumanns essayistischem Schaffen. Franz Stadler (Hrsg.) (Neumann 2013).
- 2 Vgl. für das einführende Kapitel: Peterjan 2014.
- 3 Neumann dachte auch an eine Umsetzung des Stoffes als Drama und fertigte erste Szenen an.

Das Kellerkind von Heinz R. Unger. Von der Translation eines Theatertextes für Erwachsene in eine Erzählung ohne Altersgrenzen

KERSTIN GITTINGER

Der im August 1938 in Wien geborene Autor Heinz R. Unger ist mit Sicherheit zu den vielseitigsten österreichischen Literaten zu zählen. So hat er in seiner Frühphase, in den 1960er- und 1970er-Jahren, v. a. Kurzgeschichten, experimentelle Dramentexte, Liedtexte und Hörspiele geschrieben, in den späten 1970er- und 190er-Jahren wendet er sich vermehrt zeitgeschichtlichen Dramentexten und der Lyrik zu. 1989 erscheint sein erstes Kinderbuch *Die Fliege am Broadway*, für das er im selben Jahr auch den Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur erhält. In den 1990ern wechseln sich Hörspiele, Dramentexte, Lyrik und Kinder- und Jugendbücher in bunter Abfolge miteinander ab. (Vgl. Pöckl 1996, 151-154) Erst um die Jahrtausendwende erscheinen nach Ungers eigenen Angaben die ersten Romane. (Vgl. Unger)

Behält man diesen literarischen Werdegang im Auge, dann ist Unger wohl zweifelsohne als Meister des „crosswritings“ zu bezeichnen. Hierbei ist er nach einer Autorentypologie des Anglisten David Galef zu denjenigen Autoren von (zunächst) Erwachsenenliteratur zu zählen, die „for one reason or another, take up children’s literature in mid-career.“ (Galef 1995, 29)

Innerhalb dieser Auseinandersetzung soll mit der Erzählung *Das Kellerkind* aus dem Jahre 1995 ein Werk im Mittelpunkt stehen, das aus mehreren Gründen bemerkenswert erscheint: So handelt es sich hier um den ersten Text, welcher der zeitgeschichtlichen Jugendliteratur aus Österreich zugerechnet wird, mit reflexivem Charakter zum Umgang der österreichischen Nachkriegsgesellschaft mit ihrer NS-Vergangenheit. (vgl. Gittinger 2015, 250) Hinsichtlich des Phänomens „crosswriting“, das hier im Zentrum stehen soll, gelingt Unger überdies das Kunststück, alle drei Aspekte von Kümmerling-Meibauers Definition zu diesem Terminus zu erfüllen. Demnach bezeichnet „crosswriting“

erstens die Tatsache, dass viele Kinderbuchautoren auch Werke für Erwachsene schreiben; zweitens das Phänomen, dass ein zunächst als Erwachsenenbuch kon-

zipiertes Werk von demselben Autor in ein Kinderbuch umgeschrieben wird oder umgekehrt; drittens ein rezipientenübergreifendes Schreiben, d. h. ein kinderliterarischer Text wendet sich in diesem Fall sowohl an kindliche als auch an erwachsene Leser. (Kümmerling-Meibauer 2003, 248)

Zunächst zu erstens: Es ist wahrscheinlich auf eine definitorische Ungenauigkeit von Kümmerling-Meibauer zurückzuführen, dass sie nicht auch den umgekehrten Fall in Betracht zieht. So wurde bereits aufgezeigt, dass Unger als Erwachsenenbuchautor ab 1989 ebenso Werke für Kinder und Jugendliche verfasst. Zu zweitens: Beim *Kellerkind* handelt es sich tatsächlich um die Translation eines zunächst von Unger als Theaterstück konzipierten Textes in eine Erzählung, die sich auch an ein jüngeres Lesepublikum wendet. Schließlich zu drittens: Es lässt sich nachweisen, dass Unger auf mehreren Textebenen operiert, um *Das Kellerkind* in eine Erzählung für Lesende jeden Alters zu übersetzen.

In diesem Beitrag sollen der zweite und der dritte Aspekt primär fokussiert werden. Dabei steht die These im Mittelpunkt, dass Unger im *Kellerkind* ein rezipientenübergreifendes Schreiben praktiziert. Um dieses Textphänomen mit objektiven Mitteln zu erfassen, wird methodisch folgendermaßen vorgegangen: Zuerst werden die formalen und stilistischen Unterschiede zwischen der Textvorlage, dem Theaterstück, und der Erzählung analysiert, um in einem weiteren Schritt beurteilen zu können, welche Textelemente eine kindliche, jugendliche und erwachsene Lektüre ermöglichen sollen. Da Unger im Theaterstück ganz wesentlich mit dem Stilmittel der Ironie arbeitet, ist zu erörtern, ob und mit welchen Mitteln er diese Textebene dem kindlichen und jugendlichen Lesepublikum zugänglich macht. Zusätzlich spielen auch intertextuelle Gesichtspunkte eine Rolle, die aufgezeigt werden sollen. Schließlich werden alle formalen, inhaltlich-stilistischen und intertextuellen Aspekte in einer Tabelle gebündelt dargestellt. Diese tragen wesentlich – so die These – zu einem rezipientenübergreifenden Schreiben im *Kellerkind* bei und machen Unger, im Sinne von Sandra L. Becketts Definition, zu einem „crossover“-Autor, d. h. zu einem Literaten, „who address children and adults in the same text.“ (Beckett 2009, 7)

Unten durch als Textvorlage für Das Kellerkind

Das Stück *Unten durch* wurde am 9. April 1980 unter der Regie von Karl Welunskes im Wiener Schauspielhaus uraufgeführt, erhielt durchgehend wohlwollende Kritiken und wurde sogar in der Bundesrepublik Deutschland und in Skandinavien gespielt. Trotz der durchwegs positiven Resonanz wurde das Stück in Österreich bis heute nicht mehr wieder aufgenommen. (Vgl. Perdula 1996, 36-38)

Unten durch handelt von denjenigen Menschen, die das NS-Regime ermöglicht, sieben Jahre lang akzeptiert und mitgetragen haben. Es geht, um es in den Worten des Kritikers und ehem. Direktors des Wiener Volkstheaters Paul Blaha auszudrücken, um „[d]ie Mittäter, die Mittläufer. Diejenigen, die nicht sehr schuldig geworden sind, aber deren Schuld geblieben ist: ungesühnt geblieben ist.“

(Blaha 1987, 7) 1987 erscheinen in einer Trilogie die Dramentexte *Unten durch*, *Zwölfeläuten* und *Hoch hinaus* unter dem vielsagenden Titel *Die Republik des Vergessens* in Buchform. (Vgl. Müller 1993, 295, 297) Schließlich greift Unger 1995 nochmals den Stoff von *Unten durch* auf und übersetzt den Dramentext in eine Erzählung mit dem Titel *Das Kellerkind*, wodurch der Text auch einem kindlichen und jugendlichen Publikum zugänglich wird. (Vgl. Malina 1997, 162)

Formale Unterschiede

Auf den ersten Blick stimmt die Erzählung *Das Kellerkind*² mit seiner Textvorlage, dem Dramentext *Unten durch*,³ in vielen Punkten überein (vgl. hierzu Tabelle 1). So ist der Ort des Geschehens in beiden Texten Wien und die erzählte Zeit umfasst beide Male die letzten Kriegstage Anfang April. Auch hinsichtlich der Form gleichen sich das Drama und das Jugendbuch in auffälliger Weise: Beide Texte sind in acht Kapitel bzw. in acht Bilder gegliedert. Die Dialoge treten auch in der Erzählung dominant hervor, worin man deutlich erkennt, dass der Dramentext als Textvorlage für *Das Kellerkind* fungiert. Ebenso ist das Figurenensemble in der Erzählung fast ident mit dem des Dramentextes. Nur manche Figuren, wie die des Blockwarts und des Staatsbeamten, erhalten andere Namen, obgleich die Personen dahinter dieselben bleiben. In der Erzählung erfährt das Figurenensemble allerdings eine Erweiterung. Dementsprechend sind hier im Vergleich zum Dramentext drei Mal so viele Nebenfiguren auszumachen. Zusätzlich wird die Hausgemeinschaft, die im Zentrum der Handlung steht, um drei Personen vermehrt: um den kindlichen Protagonisten, den siebenjährigen Winzi, seine Mutter und einen jungen Deserteur.

Tabelle 1: *Unten durch* und *Das Kellerkind* im formalen Vergleich

	<i>Unten durch</i> (1987)	<i>Das Kellerkind</i> (1995)
Form	Drama	Erzählung (personale Erzählsituation)
Aufbau	8 Bilder	8 Kapitel
Erzählte Zeit	die letzten Kriegstage, Anfang April	die letzten Kriegstage, Anfang April
Ort	Wien (v.a. Keller, Katakomben, Kanäle)	Wien (v.a. Keller, Katakomben, Kanäle)
Personen	<p>7 Hauptfiguren: Hans Tannenbaum, das jüdische U-Boot; Fräulein Elfi, Tannenbaums Beschützerin; Maria Reitmeier, die schwangere Hausmeisterin; Frau Zapletal, eine ältere Dame, Schneiderin, Sozialdemokratin; Herr Böhm, ein Blockwart; Herr Selznik, ein Staatsbeamter; Toni Schmeiler, betrunkenener Kellner;</p> <p>4 Nebenfiguren: Herr Michelitsch, ein SS-Obersturmbannführer, sterbender SS-Mann, russischer Soldat;</p>	<p>10 Hauptpersonen: Vinzenz, 7-jähriger Junge, der Protagonist; Frau Gruber, seine Mutter; Frau Zapletal; Herr Opalka, der Blockwart (im Drama: Herr Böhm); Fräulein Elfi; Herr Tannenbaum; Frau Hess (gebürtige Maria Reitmeier); Herr Brezina (im Drama: Herr Selznik); Toni Schmeiler; Robert Sediwy, ein junger Deserteur;</p> <p>12 Nebenpersonen: Herr Stranitzky, Blockwart vom Haus am Rabensteig; Frau Sikora, Trafikantin; der alte Neuhauser; Frau Hirschmann, ihre zwei kleinen Töchter und ihre alte Mutter; Adaxl, ein Kriegsinvalid; der alte Michelitsch; ein SS-Obersturmbannführer; sterbender SS-Mann; ein russischer Soldat;</p>

Bevor auf inhaltlich-stilistische Unterschiede eingegangen werden soll, sei noch kurz auf die Kapiteleinteilung aufmerksam gemacht. Unger scheint auch hier daran gelegen zu sein, sich möglichst eng an die Textvorlage zu halten, da beide Texte in acht Einheiten gegliedert sind. Die Einführung des kindlichen Protagonisten hat zur Folge, dass das erste Kapitel dazu genutzt wird, Vinzenz' Situation und Vergangenheit zu schildern. Dieses Kapitel – als einziges Kapitel des Gesamttextes – ist voll und ganz dem Siebenjährigen gewidmet. Dabei ist es als

der Erzählung neu hinzugefügt zu werden. Das bedeutet allerdings, dass dieser Text der Textvorlage um jeweils ein Kapitel hinterher hinkt. Um dieses „Problem“ zu lösen, zieht Unger im 6. Kapitel mehrere Ereignisse zusammen, indem er das 7. Bild vorzieht und es mit dem 5. Bild verbindet. So ist es schließlich möglich, dass die Erzählung im 8. Kapitel mit derselben Szene endet wie der Dramentext.

*Inhaltlich-stilistische Unterschiede*⁴

Die Wiederaufnahme des Stoffes von *Unten durch* und seine Neuverarbeitung zu einer Erzählung ist mit dem Einbringen der kindlichen Perspektive des siebenjährigen Vinzenz („Winzi“) verbunden. Hierbei wählt der Autor allerdings nicht die Ich-Erzählsituation, sondern die wesentlich distanziertere personale Erzählsituation. Auffällig ist, dass dem kindlichen Protagonisten in *Das Kellerkind* keine handlungs- und entscheidungstragende Funktion zukommt. Vinzenz bleibt lediglich eine Randfigur. Er schlüpft verhältnismäßig oft in die Zuschauer- oder Beobachterrolle. Kündigt sich diese Rolle an, wird sie immer wieder sehr ähnlich mit folgenden Worten eingeleitet: „Und dann sah er, daß [...]“ (DK, 20), „Als er um eine Ecke spähte, sah er verblüfft [...]“ (DK, 75) oder „Als er nachschaute, sah er [...]“ (DK, 88). Winzi wirkt hier mehr als Zuschauer in einem Theater, der die einzelnen Szenen beobachtet und auf sich wirken lässt. Die so eingeleiteten Szenen, die aus Dialogen zwischen einzelnen Personen aus der Hausgemeinschaft bestehen, sind auch fast auf den Wortlaut mit den entsprechenden Passagen im Dramentext ident. Nur manchmal äußert der Siebenjährige Worte des Unverständnisses: Sofern in den Dialogen nicht bereits Erklärendes vom Autor hinzugefügt wird – diese Passagen fehlen im Drama –, übernehmen Flämmchen und Dunkelbold, Winzis unsichtbare Freunde die aufklärende Rolle. So heißt es folgendermaßen, als Herr Tannenbaum seine schützende Position als U-Boot aufgeben muss:

„Kennt ihr euch damit aus?“ fragte er seine Gefährten.
„Was heißt hier U-Boot? Und wer ist Tannenbaum? Und was soll das alles?“ [...] „Dieser Tannenbaum hat heimlich da im Haus gewohnt“, sagte Dunkelbold. „Und Leute, die so von der Oberfläche der Außenwelt untergetaucht sind, zu denen sagt man ‚U-Boot‘. Und dieser Tannenbaum scheint das lange Zeit hindurch betrieben zu haben. Sieben Jahre lang, haben sie gesagt ...“ (DK, 32)

Erklärende Passagen müssen als Zugeständnis für die kindliche Adressatengruppe gewertet werden. Auch wird manchen Szenen die ursprüngliche Härte genommen. Beispielsweise stirbt der verwundete SS-Mann im 6. Kapitel ohne äußere Fremdeinwirkung an seinem hohen Blutverlust. Im Drama hingegen verhilft ihm Herr Tannenbaum auf flehenden Wunsch des Sterbenden zum Selbstmord.

Mit der kindlichen Perspektive geht jedoch nicht nur eine Erleichterung und Abmilderung des ursprünglichen Dramentextes einher, sondern damit kann der Autor, nach Naomi Sokoloff, auch auf ein ästhetisches Problem reagieren:

„The focus on a child’s partial understanding helps alleviate the adult narrator’s struggle with language and artistic expression, for the young character’s incomprehension serves to indicate the incomprehensibility of the catastrophe.“ (Sokoloff 1994, 262) So kann der Autor mit dem naiven Blick des Kindes und dessen Fragen des Unverständnisses das „Undarstellbare“ des Themas artikulieren (vgl. Klierer 2005, 235), wie im folgenden Textbeispiel ersichtlich wird:

Ich weiß überhaupt nicht, was das alles soll. Keine Ahnung, warum Bomben auf uns fallen, warum sie mit einem Maschinengewehr auf uns schießen, warum kleine grüne Teddybären verbrennen müssen, warum der kleine Moritz Weintraub weg mußte... (DK, 44)

Dementsprechend lässt sich konstatieren, dass der kindliche Protagonist für Kinder (nicht für Jugendliche) zwar durchaus ein Identifikationsangebot darstellt, da aber die Identifikation mit Winzi in diesem Text nicht im Vordergrund steht, ist auch eine jugendliche und erwachsene Lektüre möglich.

Es finden sich aber noch weitere Zugeständnisse, die mit der Einführung der Kindheitsperspektive einhergehen: So werden beispielsweise, die bereits genannten, unsichtbaren Freunde von Winzi im Text verankert. Dunkelbold und Flämmchen dienen funktional dazu, die Geschehnisse zu kommentieren und zu erklären. Des Weiteren stehen sie dem Kind emotional in gefährlichen Situationen bei.

Überdies vermeidet Unger in der Erzählung auf der Wortebene Kraft- und Fäkalausdrücke. Dementsprechend heißt es im *Kellerkind* z. B. nicht „Ringsherum brennt’s und stirbt sich’s ... die Welt geht unter ... Und der Herr Tannenbaum? – Geht scheißen.“ (UD, 16), sondern „Ringsherum brennt’s und stirbt sich’s, und die Welt geht unter! Und der Herr Tannenbaum? Ist am Häusel!“ (DK, 26). Die Erzählung verliert zwar nicht an Witz, aber die Derbheit der Sprache wird ihr an mancher Stelle genommen. Auf der syntagmatischen Ebene finden sich im *Kellerkind* viele Metaphern, die dazu dienen, das kindliche Vorstellungsvermögen anzuregen. Zudem legt Unger in der Erzählung die ironischen Elemente des Dramentextes offen und macht es den jugendlichen Lesenden möglich, den Text bis ins Detail zu verstehen. Für Erwachsene, die i. d. R. ein historisch fundiertes Wissen aufweisen, bleiben allerdings noch genug Leerstellen, in Form von Anspielungen, um auch noch Gefallen an der Lektüre zu finden.

Die Überführung von ironischen Anspielungen des Dramentextes in die Erzählung

Unger inszeniert Reflexion im Dramentext literarisch mittels des Stilmittels der Ironie. Nie verweist er anklagend mit erhobenem Zeigefinger auf die Verdrängungsmechanismen, die in der Zweiten Republik hinsichtlich der NS-Vergangenheit stattgefunden haben. Im *Kellerkind* beweist der Autor, dass ironische Textpassagen nicht nur der Erwachsenenliteratur vorbehalten bleiben müssen. Um diese

Textstellen den neuen Adressatengruppen zugänglich zu machen, arbeitet Unger in der Erzählung mit den Verfahren der Erweiterung und Kürzung.

In der Gegenüberstellung von Tabelle 2 ist ein Beispiel zu finden, wie Unger das Verfahren der „Erweiterung“ praktiziert. In der Erzählung wird die Anspielung von Herrn Selznik/Brezina auf die Reintegration der ehemaligen NS-Parteimitglieder in der Zweiten Republik um einen erklärenden Satz ergänzt. Damit wird auch für die jugendlichen Lesenden der primäre Grund ersichtlich, warum die Maßnahmen der Entnazifizierung sehr früh eingestellt wurden.

Es ließen sich noch viele derartige Textbeispiele anführen, aus Platzgründen soll jedoch darauf verzichtet werden. Für die „Kürzung“ wird ein Hinweis genügen müssen: So wird beispielsweise an einer Stelle auf einen zentralen Wendepunkt in der österreichischen Geschichte der Ersten Republik verwiesen, auf den Bürgerkrieg im Jahre 1934. (Vgl. UD, 28-29) Unger verzichtet in der Erzählung gänzlich auf diese Anspielung. (Vgl. DK, 60-61) Vermutlich hätte er in einer historischen Erklärung zu weit ausholen müssen, um den jugendlichen AdressatInnen diese Pointe verständlich zu machen. Im *Kellerkind* verzichtet der Autor gänzlich auf Textstellen, von denen er annimmt, dass sie weit über das historische Wissen von jüngeren Lesenden hinausgehen.

Im Allgemeinen gelingt es Unger jedoch, die Ironie des Dramentextes in die (mehrfachadressierte) Erzählung – trotz vorgenommener Kürzungen und Erweiterungen – zu überführen.

Tabelle 2: Beispiel – Erweiterung

Drama	Erzählung
<p>ZAPLETAL: Ja, die Haderlumpen überleben. Später einmal werden's erzählen, vom Krieg, wie sie überlebt haben.</p> <p>SELZNIK: Wir haben auch überlebt, bis jetzt.</p> <p>ZAPLETAL: Ja, wir auch. Wir werden auch erzählen, wie wir überlebt haben. Aber vielleicht doch nicht alles. Was meinen Sie, Herr Hofrat? Das eine oder andere Detail werden wir auslassen. Und ein bisserl retuschieren werden wir ...</p> <p>SELZNIK: Wie meinen Sie das Frau Zapletal?</p> <p>ZAPLETAL: No, wie ich's sag. Die Zeugen sind nicht glaubwürdig. Die Überlebenden werden schummeln. Nur die Toten könnten die Wahrheit erzählen. Es wird halt viel verschwiegen werden. Oder haben Sie nichts zum Verschweigen?</p> <p>SELZNIK: Ich war immer korrekt, das wissen Sie. Daß ich bei der Partei war? Das waren doch viele. Glauben Sie, man wird sich's leisten können, das halbe Volk als Faschisten hinzustellen?</p> <p>ZAPLETAL: Ich seh' schon, es wird ein Kavaliersdelikt sein. [...]</p> <p>(UD, 44-45, Hervorhebung KG)</p>	<p>„Wir werden auch erzählen vom Krieg. Aber vielleicht doch nicht alles. Was meinen Sie, Herr Hofrat? Das eine oder andere Detail werden wir auslassen...“</p> <p>Brezina runzelte die Augenbrauen: „Wie meinen sie das, Frau Zapletal?“</p> <p>„Genau wie ich es sag', so meine ich es auch“, stellte sie fest. „Die Zeugen werden nicht glaubwürdig sein. Die Überlebenden werden schummeln. Nur die Toten könnten die Wahrheit erzählen. Die Lebenden werden sie verschweigen. Oder haben Sie vielleicht nichts zu verschweigen, Herr Hofrat?“</p> <p>Brezina spitzte seine dünnen Lippen und stellte fest: „Ich war immer korrekt, das wissen Sie doch! Und daß ich bei den Nazi war? Na und? Das waren doch viele. Unzählige waren das! Was können wir den dafür? Was soll man denn mit denen allen machen, wenn der Krieg vorbei ist? Glauben Sie denn, man wird es sich leisten können, das halbe Volk als Faschisten hinzustellen? Im Gegenteil, man wird unsere Stimmen brauchen bei der nächsten Wahl, weil dann werden wir ja wieder eine Demokratie haben, vielleicht sogar eine Volksdemokratie...“</p> <p>Die Frau Zapletal schaute ihm in die Augen und höhnte: „Ich seh' schon, es wird ein Kavaliersdelikt sein. [...]"</p> <p>(DK, 109-110, Hervorhebung KG)</p>

Intertextualität: Der Typus des Herrn Karl in der Figur des Toni Schmeilers

Das Kellerkind ist nicht nur die Übersetzung eines ursprünglich als Dramentext konzipierten Stückes in eine Erzählung, sondern kann ebenso als Beispiel herangezogen werden, wie in einem Text, der sich auch an Kinder und Jugendliche wendet, intertextuelle Verbindungslinien zur Erwachsenenliteratur hergestellt werden.

So hat Unger den ehemals kontrovers diskutierten, Proteststürme auslösenden, nunmehr aber Kultstatus aufweisenden und zu den Klassikern der österreichischen Theatergeschichte zählenden Text, *Der Herr Karl*, von dem bekannten Schauspieler, Kabarettisten und Schriftsteller Helmut Qualtinger und dem Textdichter Carl Merz (vgl. Uhl 2005, 192) bereits in *Unten durch* aufgegriffen und neu verarbeitet. Hier findet sich der Typus des Herrn Karl in Gestalt Toni Schmeilers wieder. Die Parallelen zeichnen sich insbesondere in charakterlicher Hinsicht ab: Dieser Figur gelingt es, sich jeder noch so widrigen Situation anzupassen und Kapital daraus zu schlagen. Vordergründig wirkt der Herr Karl / Toni Schmeiler humorvoll und sympathisch, hintergründig ist er jedoch verschlagen und nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht. Arbeitet der Herr Karl im gleichnamigen Stück in einem Feinkostgeschäft, so stellt Toni Schmeiler in *Unten durch* einen gerissenen Oberkellner dar. Der Ort des Auftritts ist jeweils gleich: unter der Erde. Erzählt der Herr Karl seine Geschichte im (Keller-)Lager des Feinkostgeschäfts, überdauert Toni Schmeiler das Kriegsende im Weinkeller.

Unger übernimmt diese Figur auch namentlich im *Kellerkind*, nur verstärkt er in dieser Erzählung den intertextuellen Querverweis zu *Der Herr Karl*, indem sich Toni Schmeiler sogar als der „Herr Anton“ (DK, 102) vorstellt.

Dieser intertextuelle Verweis kann einerseits den erwachsenen Lesenden besonderes Vergnügen in der Lektüre bereiten, andererseits ermöglicht es Unger auch den jugendlichen AdressatInnen, diese Querverbindung durch die Namensähnlichkeit, die sich so nur im *Kellerkind* findet, zu erkennen.

Resümee – Das Kellerkind als Text ohne Altersgrenzen

In diesem Beitrag wurde eingangs die These aufgestellt, dass Unger im *Kellerkind* ein rezipientenübergreifendes Schreiben praktiziert. Wie aufgezeigt wurde, operiert der Autor auf der formalen, inhaltlich-stilistischen und intertextuellen Ebene, um die Erzählung mit Textelementen anzureichern, die eine kindliche, jugendliche und erwachsene Leseart ermöglichen. In Tabelle 3 werden die verschiedenen Textelemente gebündelt dargestellt. Hieraus soll ersichtlich werden, welche Maßnahmen in der Translation von *Unten durch* in die Form einer Erzählung dazu dienen, neben erwachsenen auch kindliche und jugendliche RezipientInnen zu erreichen. Dabei handelt es sich keineswegs um ein statisches Modell. Mithilfe von Doppelpfeilen soll ausgedrückt werden, dass das eine oder andere Textelement auch der kindlichen oder jugendlichen oder erwachsenen Lektüre dienlich ist.

Tabelle 3: Aspekte rezipientenübergreifenden Schreibens

Textebenen Adressaten	Kinder	Jugendliche	Erwachsene
Intertextuelle Aspekte			↔ Der Typus des Herrn Karl in der Gestalt Toni Schmeilers/ Herrn Antons
Inhaltlich-stilistische Aspekte	↔ Metaphern Vermeidung von Kraft- und Fäkalandrücken Vermeidung von „Härtefällen“ (Sterbeszene des SSlers)	↔ Offenlegung von ironischen Textpassagen durch „Kürzung“ und „Erweiterung“ ↔	
Formale Aspekte	Personale Erzählsituation Einführung des 1. Kapitels zur Erläuterung der Ausgangssituation Einführung des kindlichen Protagonisten als Identifikationsangebot Einführung von unsichtbaren Freunden zur Aufklärung	↔ ↔	↔ Der naive Blick des Kindes als Reaktion auf die „Undarstellbarkeit“ des Grauens

Literatur**Primärliteratur**

Merz, Karl / Qualtinger, Helmut (1962): Der Herr Karl. München: Langen – Müller. [Uraufführung im November 1961]

Unger, Heinz Rudolf (1995): Das Kellerkind. Wien: Jugend & Volk.

Unger, Heinz Rudolf (1987): Unten durch. In: Ders.: Die Republik des Vergessens. Drei Stücke. Unten durch. Zwölfeläuten. Hochhinaus. Wien, Zürich: Europaverlag, S. 11-71. [Uraufführung im April 1980]

Sekundärliteratur

- Beckett, Sandra L. (2009): *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York, London: Routledge.
- Blaha, Paul (1987): Vorwort. In: Unger, Heinz Rudolf: *Die Republik des Vergessens. Drei Stücke. Unten durch. Zwölfeläuten. Hochhinaus*. Wien, Zürich: Europaverlag, S. 7-8.
- Galef, David (1995): *Crossing Over: Authors Who Write Both Children's and Adults' Fiction*. In: *The Children's Literature Association Quarterly* 20. H. 1, S. 29-35.
- Gittinger, Kerstin (2015): *Von Nazis, Tätern und Mitläufern. NS-Täterschaft als Thema in der österreichischen Jugendliteratur nach 1945*. Diss. Univ. Wien. [in Druck]
- Kliwer, Annette (2005): *Der naive Blick auf das Grauen: Der Holocaust aus Kindersicht*. In: Glasenapp, Gabriele von / Wilkending, Gisela (Hrsg.): *Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis*. Frankfurt/Main [u. a.]: Lang (= *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik*; 41), S. 229-245.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2003): *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Weimar, Stuttgart: Metzler.
- Malina, Peter (1997): *Zu sehen, was zu sehen ist. Zur Erinnerungsarbeit in der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945*. In: Ewers, Hans-Heino / Seibert, Ernst (Hrsg.): *Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Wien: Buchkultur, S. 158-165.
- Müller, Karl (1993): „Wir von der blauen Donau!“ Österreich-Mythos – kritisches Volksstück: Fritz Kortner, Fritz Hochwälder und Heinz R. Unger. In: *Modern Austrian Literature* 26. Nr. 2, S. 273-311.
- Perdula, Konrad (1996): „Emotionelle Authentizität“. *Zeitgeschichte in den Dramen Heinz Rudolf Ungers*. Dipl. Arb. Univ. Wien.
- Pöckl, Helmut (1996): *Heinz Rudolf Unger. Das Frühwerk: Kurzgeschichten, frühe, experimentelle Bühnenstücke, experimentelle Lyrik*. Dipl. Arb. Univ. Wien.
- Sokoloff, Naomi (1994): *Childhood Lost. The Voice of the Child in Literature*. In: Goodenough, Elizabeth / Heberle, Mark A. / Sokoloff, Naomi (Hrsg.): *Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature*. Detroit/Mich.: Wayne State Univ. Press, S. 259-274.
- Uhl, Heidemarie (2005): *Vergessen und Erinnern der NS-Vergangenheit in der Zweiten Republik*. In: *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.): *Deutschland – Österreich. Verfreundete Nachbarn. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 19. Mai bis 23. Oktober 2005, im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig, 2. Juni bis 9. Oktober 2006, in Wien 2006*. Bielefeld: Kerber Verlag, S. 184-197.
- Unger, Heinz Rudolf: *Schriftsteller – Dichter – Dramatiker. Heinz Rudolf Unger. Romane*. Online unter: <http://www.heinz-rudolf-unger.at/unger/romane.html> [08.02.2015].

Anmerkungen

- 1 Am Rande sei hier angemerkt, dass Unger auf seiner Homepage explizit zwischen Lyrik, Erzählungen, Romanen, Theaterstücken, Dokumentationen und Kinder- und Jugendbüchern differenziert. *Das Kellerkind* ordnet der Autor, obgleich es im Verlag für „Jugend & Volk“ erschienen ist, nicht den Kinder- und Jugendbüchern zu, sondern den Erzählungen. (Vgl. Unger) Diese Zuteilung verstärkt m. E.
- 2 Zitiert wird im Folgenden mit den Initialen des Buchtitels (DK) aus Unger, Heinz Rudolf (1995): *Das Kellerkind*. Wien: Jugend & Volk.
- 3 Zitiert wird im Folgenden mit den Initi-

alen des Dramentextes (UD) aus Unger, Heinz Rudolf (1987): Unten durch. In: ders.: Die Republik des Vergessens. Drei Stücke. Unten durch. Zwölfeläuten. Hochhinaus. Wien, Zürich: Europaverlag, S. 11-71.

- 4 Eingriffe auf der Stilebene gehen häufig mit (geringfügigen) Abänderungen auf der inhaltlichen Ebene einher. Deshalb werden diese beiden Ebenen zusammengezogen.

Mirjam Pressler – Eine Autorin für alle

JANA MIKOTA

„Ich bin also Leserin, bin es vom ersten Moment an gewesen, auch wenn ich nicht weiß, was mich so in den Bann des gedruckten Wortes gezogen hat.“

(Pressler 2001, 12)

Mit diesen Worten reflektiert Mirjam Pressler, die zu den renommiertesten deutschsprachigen Autorinnen des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts gehört, ihre Lesebiografie. Pressler beschreitet vor allem in ihrer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und der Shoah neue Wege und durchbricht mit ihren jugendliterarischen Werken auch die Grenzen zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur. Doch nicht nur das: Sie adaptiert Klassiker der Weltliteratur wie *Nathan der Weise*, *Der Kaufman von Venedig* oder *Golem* und schreibt diese für Jugendliche um. Und schließlich übersetzt sie u.a. aus dem Niederländischen und Hebräischen Romane für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Ihr literarisches Œuvre ist umfangreich: Es thematisiert immer wieder Kindheit und Jugend unter schwierigen Verhältnissen, Ausgrenzung und Fremdheit müssen ihre Protagonisten erleben, ohne jedoch als schwache oder gebrochene Charaktere entworfen zu werden:

Mein Thema ist – im weitesten Sinne – die beschädigte Kindheit, ist letztlich die Verwunderung darüber, dass das Leben, der Wille zu leben, zum Glück meist stärker ist als alles, was Menschen sich gegenseitig antun. Mich interessiert die Frage, wie Identität unter widrigen Umständen entstehen und wachsen kann. (Pressler 2001, 25)

Diese Fragen greift jedoch Pressler nicht nur in ihren eigenen Arbeiten, sondern auch in ihren Übersetzungen auf. Identität wird hier nicht nur auf die Phase der Adoleszenz beschränkt, sondern auch in ihren übersetzten Romanen für Erwachsene – etwa in Zeruya Shalevs Werken – aufgenommen. In Übersetzungen wie *Aftershock* von Tamar Verete-Zehavi wird u.a. die Frage, wie sich das Ich nach einem Selbstmordanschlag ändert, gestellt.

Ein weiterer Themenkomplex ist das Judentum, das sowohl in ihren historischen, zeitgeschichtlichen als auch in jenen Romanen, die in der Gegenwart angesiedelt sind, thematisiert wird.

Der Beitrag stellt ausgewählte Werke Presslers vor und zeigt, dass sie eine Autorin ist, die sich gängigen Differenzierungen in Jugend- oder Erwachsenenliteratur entzieht.

Sie nimmt ihre Leserinnen und Leser ernst und beschreitet sowohl formal als auch inhaltlich neue Wege. Diese neuen Wege sollen im Beitrag nachgezeichnet werden. Daher stehen nicht ihre frühen Jugendromane, die zwischen 1980 und 1982 erschienen sind, im Mittelpunkt, sondern ihre historischen Romane *Malka Mai* (2001), *Shylocks Tochter* (1999, Neuausgabe 2008) und *Nathan und seine Kinder* (2009). Mirjam Pressler übersetzt Autoren und Autorinnen wie Bart Moeyart, Uri Orlev, Els Beerten, Gila Almagor, Shulamith Lapid, Tamar Verete-Zehavi, Lizzie Doron oder Zeruya Shalev.

Jugendliteratur oder doch Literatur für alle?

Christian Bittner definiert in seiner Dissertation *Literarizität und Komplexität der Jugendliteratur zur Jahrtausendwende* Jugendliteratur wie folgt

Dominiert in der literarischen Darstellung der Blickwinkel bzw. die Sicht des jugendlichen Protagonisten, wird also aus seiner Sicht heraus erzählt, so kann das literarische Werk dem Kontext der Jugendliteratur zugeordnet werden. (Bittner 2012, 80)

Er greift in seiner Arbeit den Begriff „Jugendgemäßheit“ auf und fragt, inwieweit man im Kontext der zeitgenössischen Jugendliteratur noch von einer jugendgemäßen Anpassung sprechen kann. Konkret untersucht wird Anpassung bzw. Adaption bzgl. der Jugendliteratur in paratextueller, sprachlicher, stilistischer, formaler, gattungsmäßiger, inhaltlicher, stofflicher und normativer Hinsicht (vgl. Bittner 2012, S. 133ff. sowie die Arbeiten von Hans-Heino Ewers). Schaut man sich das jugendliterarische Werk von Mirjam Pressler an, so sind, zumindest in den für diesen Beitrag ausgewählten Romanen, diese Aspekte hinfällig. Beispielhaft kann dies an der Jugendgemäßheit in inhaltlicher Hinsicht kurz erläutert werden: In der Forschung, so Bittner, „überwiegt die Auffassung, dass die literarischen Stoffe einer jugendgemäßen Inhaltsgestaltung bedürfen, entweder aufgrund pädagogischer oder kognitiver Überlegungen“ (Bittner 2012, 137). Jugendliche als Hauptpersonen gehören ebenso dazu wie ein größerer „Informationsgehalt und ein höhere Erklärungsdichte“ (Bittner 2012, 138), die, so Ewers, von erwachsenen Leserinnen und Lesern als redundant wahrgenommen werden kann (vgl. Ewers 2000, 220). Auch wenn in Presslers Romanen Jugendliche agieren, so bleiben zumindest die höhere Erklärungsdichte und der Informationsgehalt im Hintergrund. Dieser muss vom Jugendlichen selbst erschlossen werden.

In Presslers Werk dominiert die Sicht der Jugendlichen, ohne dass sie auf literarische Komplexität oder Radikalität, sich bestimmten Themen zu nähern, verzichtet. Aber gerade hier findet sich die Mehrfachadressierung ihrer Texte, die, primär an Jugendliche adressiert, auch von erwachsenen Leserinnen und Lesern gelesen und unterschiedlich interpretiert werden können. Damit schreibt Mirjam Pressler

nicht nur eine Zielgruppenliteratur, sondern ein Großteil ihrer Romane zeichnet sich durch einen „offenen, viele Leser und Lektüren zulassenden Leserbezug“ (Ewers 1997, 8) aus. Presslers jugendliterarisches Werk schließt an die allgemeine Literatur hinsichtlich der Komplexität und Literarizität an. Insbesondere ihre Erzählweise und Sprachkraft fordern jugendliche Leserinnen und Leser heraus.

Weltliteratur für Jugendliche: Shylock und Nathan

Mit *Shylocks Tochter* (1999, Neuausgabe 2008) und *Nathan und seine Kinder* (2009) nimmt Pressler Stoffe aus der (erwachsenen) Weltliteratur und bearbeitet sie für jugendliche Leserinnen und Leser. Allerdings vereinfacht sie die Werke nicht, sondern versucht sie für Jugendliche greifbarer zu machen. Dies gelingt ihr u.a. durch die Wahl der Protagonisten. Anders als die literarischen Vorbilder wählt sie eine jugendliche Hauptfigur, die im Original nur im Hintergrund agierte. Sprache und Erzählstruktur orientieren sich in beiden Werken an der Literatur für Erwachsene. Pressler wählt einen hypotaktischen Satzbau, nutzt literarische Mittel und Begriffe aus dem Judentum. Diese werden zwar in einem Glossar erläutert, aber möglicherweise sind Begriffe wie „Wa’ad Katan“ oder „Scheloschim“ auch erwachsenen Leserinnen und Lesern vertraut – zumal auch historische Romane auf Begriffserklärungen zurückgreifen.

Shylocks Tochter erschien bereits 1999 und liegt nun seit 2008 in einer neu bearbeiteten Fassung vor. Pressler nimmt Shakespeares *Merchant of Venice* (1596-1598) als Vorlage, um ihre Geschichte zu entfalten. Es ist das Venedig im Jahre 1568, das das Lesepublikum kennenlernt. Im Mittelpunkt stehen der Geldverleiher Shylock und seine Tochter Jessica. Die 16-jährige Jessica lebt mit ihrem Vater, ihrer Ziehschwester Dalila und der Haushälterin Amelia im jüdischen Ghetto in Venedig des Jahres 1568. Jessica leidet unter den Einschränkungen, die ihr auferlegt werden: keine Feste oder keine prächtige Kleidung. Sie sehnt sich nach Freiheit. Als sie bei einer Freundin den christlichen Adligen Lorenzo kennen lernt, verliebt sie sich. Ihr ist klar, dass ihr Vater einer solchen Verbindung niemals zustimmen würde, also plündert sie seine Ersparnisse, verlässt heimlich das Elternhaus und heiratet Lorenzo. Sie konvertiert zum Christentum. Shylock trifft der Verlust seiner Tochter hart und er sinnt auf Rache. Als er das Geld, das er dem Christen Antonio geliehen hat, nicht zurückbekommt, besteht Shylock auf seinen Anspruch, Antonio aus seiner Brust ein Pfund Fleisch herauszuschneiden zu dürfen. Doch er verliert seine Ansprüche vor dem christlichen Gericht und bleibt als gebrochener Mann zurück.

Mirjam Pressler stellt die Ablösung Jessicas von der Elterngeneration und ihren Bruch mit Traditionen und Konventionen in den Mittelpunkt der Handlung. Die Leser erfahren, warum Shylock so erbittert gekämpft hat und aus der Shakespearschen Komödie wird ein Appell für mehr Toleranz und Verständnis. Zugleich ist es auch ein Roman, der erwachsenen Leserinnen und Lesern auch ein Zugang zum Shakespearschen Drama eröffnen.

„Ach, Kinder, das ist eine lange Geschichte, eine sehr lange und eine sehr jüdische Geschichte ...“ (Pressler 2008, 258). So lautet der letzte Satz im Roman und macht die Unterschiede zwischen beiden Werken deutlich. Mirjam Pressler hat einen Roman geschrieben, in dem sowohl Shylock als auch seine Tat stärker im Mittelpunkt stehen und nachvollziehbarer werden. Ihr Shylock ist auch ein Ergebnis des 20. Jahrhunderts und ihr Roman konzentriert sich stärker auf das jüdische Leben. Oder anders gesagt: Trotz der Veränderungen handelt es sich nicht um eine Vereinfachung des Shakespearschen Dramas für ein jugendliches Publikum, sondern Pressler weitet die Konflikte aus und schafft so eine gelungene Adaption.

Als These lässt sich vorsichtig formulieren, dass es Pressler wichtig war, das jüdische Leben herauszuarbeiten sowie Shylock als jüdischen Kaufmann differenzierter darzustellen. Pressler besitzt genaue Kenntnisse der Zusammensetzung der jüdischen Bevölkerung in Venedig, nimmt Erklärungen im Text auf und auch das Glossar kann als Indiz gelesen werden, dass es sich um einen Jugendroman handelt. Im Text selbst wird immer wieder aus der Thora zitiert, die Textpassagen sind kursiv gedruckt und heben sich so vom eigentlichen Text ab – auch das könnte man als jugendliterarische Anpassung deuten. Aber auch erwachsene (nicht-jüdische) Leserinnen und Leser sind mit der Thora nicht vertraut und erkennen den Kontext nicht. Insofern könnte man diese Anpassung auch an nichtjüdische Leserinnen und Leser deuten.

2009 erscheint Presslers Roman *Nathan und seine Kinder*, der Lessings Drama *Nathan der Weise* aufgreift und für jugendliche Leser aufbereitet. Die Handlung spielt in Jerusalem im Jahre 1192. Es ist die Zeit der Kreuzzüge und der Kämpfe zwischen den Religionen. Sultan Saladin hat den Christen die Stadt genommen und alle gefangenen Tempelritter – bis auf Curd von Stauffen – töten lassen. Curd von Stauffens Begnadigung löst eine Kettenreaktion aus. Der junge Tempelritter rettet Recha, die Adoptivtochter des wohlhabenden und angesehenen Nathan, der der Weise genannt wird, aus einem brennenden Haus. Die junge Frau verliebt sich in ‚ihren‘ Helden, allerdings scheint eine Beziehung zwischen Christen und Juden unmöglich. Doch Curd von Stauffen erfährt, dass Recha adoptiert ist und eine christliche Mutter hatte. Mit diesem Wissen geht er zum Patriarchen von Jerusalem, um zu erfahren, ob Recha Christin oder Jüdin sei. Unbewusst liefert er Nathan den Christen aus. Nathan selbst hat bereits unendliches Leid erfahren: Christen haben sein Haus angezündet und dabei sind seine Ehefrau und seine neun Kinder getötet worden. Dennoch übt er keine Vergeltung, hegt keine Rachegefühle, sondern vergibt. Nathan droht bald neue Gefahr. Der Sultan möchte seinen Reichtum und befiehlt ihn zu sich. Er stellt ihm die Frage, welche Religion die einzig richtige sei. Mit der berühmten Parabel von den drei Ringen gelingt es ihm, den Respekt und die Freundschaft des Sultans zu erlangen. Nathan erscheint als kluger und toleranter Lehrer, lässt die Eigenheiten der unterschiedlichen Religionen gelten, sucht den gemeinsamen Nenner. Er ahnt nicht, dass ihm mittlerweile der Patriarch von Jerusalem und der muslimische Hauptmann Abu Hassen nach dem Leben trachten. Als Nathan Opfer eines Überfalls wird, bleibt unklar, wer die Täter waren: War es der Patriarch als Vertreter der Christen? Oder war

es der fanatische Muslim Abu Hassan, den Pressler in die Handlung eingefügt hatte? Pressler schreibt zudem ein Nachwort, in dem sie ihre Intention, das Lessingsche Drama zu bearbeiten, erläutert:

Lessings Nathan der Weise ist eine weltanschauliche Erörterung in Form eines Dramas, und das ist unter anderem ein Grund dafür, dass das Stück heute schwer lesbar ist, ganz abgesehen davon, dass die meisten Menschen ungern Theaterstücke lesen. Zudem erscheinen Lessings Figuren doch sehr im Dienst der Gedanken zu stehen, die er verbreiten wollte; die Menschen als Charaktere kommen mir dabei zu kurz. Mein Bedürfnis war es, sie etwas plastischer darzustellen, lebendiger. Das lässt sich in einem Roman natürlich viel einfacher machen als in einem Drama. (Pressler 2009, 250)

Pressler erweitert somit das Figurenarsenal und lässt Christen, Juden und Muslime auftreten. Neben den bekannten Figuren Nathan, Al-Hafi, Saladin, Recha, Tempelherr, Daja, Sitah und dem Patriarch kommen bei Pressler noch Abu Hassan, ein Hauptmann Saladins, Geschem, ein Junge im Haus Nathans, Elijahu, ein Verwalter Nathans und Zipora, die Köchin Nathans, hinzu. Jedes Kapitel ist einer anderen Figur gewidmet, die den Lesern so unterschiedliche Gedanken und Sichtweisen präsentiert. Folgende Personen treten als Ich-Erzähler in den einzelnen Kapiteln auf: Sittah, Saladins Schwester, Abu Hassan, Recha, Nathans Tochter, Daja, Rechas Gesellschafterin, Geschem, Elijahu, Tempelritter Leu von Filnek sowie Al-Hafi, ein Derwisch, der im Dienste Saladins steht. Damit sind es Christen, Juden und Muslime, die Nathan und die Situation in Jerusalem um 1191/92 beschreiben. Nathan selbst wird von den anderen Figuren charakterisiert oder durch seine wörtliche Rede. Die Figuren, die in beiden Stücken auftreten, sind in ihrer Charakterisierung ähnlich, werden jedoch in Presslers Roman lebendiger und mehrdimensionaler konstruiert.

Die Darstellung der Shoah in der Jugendliteratur

Mirjam Pressler hat mehrere Romane über die Zeit des Nationalsozialismus und die Shoah verfasst, in denen sie neue Wege beschreitet. Herausragend ist ihr Roman *Malka Mai* (2001), der das Schicksal eines jüdischen Mädchens, das als siebenjährige mit ihrer Mutter Hanna, einer Ärztin, und ihrer älteren Schwester Minna aus ihrem Dorf an der polnisch-ukrainischen Grenze vor den Deutschen fliehen muss. Malka wird auf der Flucht krank, die Mutter lässt sie zurück und Malka kommt schließlich in ein Ghetto. Hier versucht sie zu überleben, kann den Deportationen in die Konzentrationslager immer wieder entkommen und überlebt Hunger, Kälte und Alleinsein. An ihre Mutter denkt sie nicht, nennt sie nur noch Frau Doktor. Der Roman endet damit, dass Malka zu ihrer Mutter kommt. Aber das Wiedersehen ist kein happy ending, denn zu sehr hat sich Malka von ihrer Mutter entfernt. Ein Leben, wie es Malka vor der Flucht und dem Verlassensein erlebt hat, ist nicht mehr möglich. Mirjam Pressler deutet an, dass die

traumatischen Erlebnisse das Mädchen auch weiterhin verfolgen werden und Normalität bzw. das Mutter-Tochter-Verhältnis gestört sind.

Im Nachwort informiert Mirjam Pressler, dass die Geschichte auf wahren Tatsachen beruht. Erzählt wird auf zwei Ebenen, nämlich aus der Perspektive Malkas und ihrer Mutter. Die Leserinnen und Leser sind sehr nah an dem Leid:

Nein, die Einsamkeit war nicht schlimm, schlimmer war der Hunger. Sie konnte an nichts anderes denken, der Hunger beherrschte sie jede Stunde, jede Minute, und wenn sie morgens aufwachte, spürte sie, dass sie auch im Schlaf hungrig gewesen war und vom Hunger geträumt hatte. Der Hunger wurde zum Zentrum ihrer Gedanken, selbst wenn sie sich noch so sehr bemühte, nicht an Essen zu denken. Sie kaute vor Hunger ihre Fingernägel ab, lutschte an ihren Fingern und abends auf ihren Säcken kaute sie sogar an ihren Fußnägeln herum. (Pressler 2001a, 214)

Mirjam Pressler scheut sich nicht, die unmenschlichen Strapazen, die Malka erleiden musste, detailliert zu schildern. Als erzählerische Mittel nutzt sie u.a. erlebte Rede und einen hypotaktischen Satzbau. Sie gibt genaue Einblicke in Malkas Psyche, zeigt eindrucksvoll, wie sie nach und nach ihre Kindheit verliert. Dies zeigt sich nicht nur daran, dass Malka ihre blonden Haare verliert, sondern auch in der Verrohung der Sprache.

Der Roman entzieht sich zudem einer Schwarz-Weiß-Malerei, denn Mirjam Pressler entwirft ein differenziertes Bild der Nationalsozialisten, aber auch der polnischen und ukrainischen Bevölkerung. Sie greift nicht auf Stereotypen zurück, sondern fordert ihre Leserinnen und Leser heraus.

Übersetzungen für alle

Mirjam Pressler überschreitet insbesondere in ihrer Übersetzungsarbeit die Grenzen zwischen Kinder-, Jugend- und Erwachsenenliteratur:

Für mich ist das Übersetzen nicht nur eine der schönsten, sondern auch eine der wichtigsten Tätigkeiten, die es gibt. Bücher aus fremden Ländern bauen Fremdheiten ab, wir erweitern durch sie unseren – nicht nur literarischen – Horizont. (Pressler 1999, 224)

Sie übersetzt aus dem Hebräischen, aus Niederländisch-Flämisches, Afrikaans und aus dem Amerikanischen. Mirjam Pressler sieht in den von ihr übersetzten Büchern eine Chance, dass Vorurteile abgebaut werden und Leserinnen und Leser neue Perspektiven und Lebensmöglichkeiten kennenlernen. Mit Autorinnen wie Zeruya Shalev oder Shulamit Lapid stellt sie ihren (erwachsenen) Leserinnen und Lesern die israelische Gegenwartsliteratur vor. Sie führt Figuren ein, die ihren Alltag beschreiben, ähnliche Probleme wie die europäischen Leserinnen und Leser haben und zudem mit dem Terror der Hamas leben müssen. Gekonnt wird in den Texten Vertrautes und Fremdes kombiniert. Die literarisch anspruchsvollen Texte überwiegen und Mirjam Pressler schafft es immer wieder, die sprachlichen Besonderheiten einzufangen.

Exemplarisch sollen zwei Romane vorgestellt werden, nämlich *Als gäbe es einen Himmel* der belgischen Autorin Els Beerten (dt. 2011) und *Aftershock* der israelischen Autorin Tamar Verete-Zehavi (hebr. 2007, dt. 2009), die an der Universität u.a. Gesprächsgruppen zwischen Juden und Arabern leitet.

Els Beerten erzählt in ihrem Roman die Geschichte dreier Geschwister, die unterschiedlich die Besetzung Belgiens erlebt haben. Im Mittelpunkt stehen Opfer, Mitläufer und Täter. Wichtig an dem Roman ist neben der Erzählperspektive auch die Darstellung der Kollaboration in Belgien. Auch hier wird ein differenziertes Bild der Ereignisse während des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit entworfen.

Der Roman *Aftershock. Die Geschichte von Jerus und Nadira* fragt nach dem Leben nach einem Selbstmordattentat und zeigt, wie die 15-jährige Ella nach dem Tod ihrer Freundin Jerus mit Schuldgefühlen kämpft. *Aftershock* basiert auf einer wahren Geschichte, die 2002 weltweit für Schlagzeilen sorgte. Das israelische Bildungsministerium empfiehlt *Aftershock* als Schullektüre, und auch deutschen Schülerinnen und Schülern sowie Erwachsenen kann der Roman helfen, sich mit Israel auseinanderzusetzen. Erzählt wird die Geschichte aus der Sicht der vierzehnjährigen Ella. Ella ist Jüdin, kommt aus einer intakten Familie und setzt sich für ein besseres Verständnis zwischen Arabern und jüdischen Israelis ein. Sie bezeichnet sich als Linke. Als sie sich mit ihrer Freundin Jerus treffen möchte, wird sie bei einem Selbstmordattentat verletzt, Jerus wird getötet und Ella macht sich Vorwürfe, für ihren Tod verantwortlich zu sein. Sie erzählt im Roman Jerus Geschichte, ihre Wünsche und Träume.

Nach dem Anschlag ändert sich ihr Leben. Im Krankenhaus wird sie von Freunden, Verwandten und Bekannten besucht

Am Sonntag rollten die Besucher wie ein Lavastrom an, besetzten alle Stühle und den Rand des Bettes. Ich bat um Ruhe, ich könne niemanden sehen. Sie verstanden nicht, dass ich mich auf mich selbst konzentrieren musste, dass ich verstehen musste, was mit mir los war. Meine Mutter sagte, alle würden sich Sorgen um mich machen, sie habe gar nicht geahnt, wie beliebt ich sei. Mir erschienen Scharen von Freunden wie ein lästiger Ameisenschwarm und ich bat, man möge ihn an der Türschwelle stoppen. (Verete-Zehavi 2009, 33)

Ella ahnt, dass die Besucher neugierig auf sie – das Opfer eines Anschlages – sind. Im Krankenhaus lernt sie den Araber Maher kennen, der ihr etwas von der Selbstmordattentäterin Nadira erzählt. Ella möchte verstehen, warum sie es getan hat. Ella und Nadira leben nur wenige Kilometer voneinander entfernt, doch verlaufen ihre Leben unterschiedlich.

Ella erfindet Nadiras Lebensgeschichte sowie Möglichkeiten, wie man Nadira hätte abhalten können, sich in die Luft zu sprengen. Sie kapselt sich immer mehr von der Außenwelt ab, findet ihre Freundinnen langweilig und nimmt mit Mahers Hilfe schließlich Kontakt zu Nadiras Familie auf. Es werden Briefe ausgetauscht.

Ella möchte die Familie nicht hassen, sie sucht nach Antworten. Antworten, die ihr auch Nadiras Familie nicht liefern kann. Maher und Etan helfen ihr bei der Suche. Am Ende schreibt sie ihre Geschichte auf, um sich von einem Teil ihrer Sorgen und Ängste zu befreien.

Ihre Übersetzungen, für die sie mehrfach ausgezeichnet wurde, werden zwar in Kinder-, Jugend- und Erwachsenenliteratur getrennt, gemeinsam sind ihnen jedoch, jüdische Themenkomplexe, die entweder die Gegenwart oder die Vergangenheit aufgreifen. So zeigt sie bspw. in den Kriminalromanen von Shulamith Lapid den Alltag in Israel, entwirft mit ihrer Heldin Lisi Badichi eine ungewöhnliche Frau, die als Journalistin arbeitet und immer wieder Mordfälle löst. Der israelische Alltag besteht auch aus Bombendrohungen und eindrücklich werden Szenen geschildert, in denen Kinder Gasmasken anziehen müssen, um sich vor Bombenangriffen zu schützen.

Sowohl in ihren Übersetzungen als auch in ihren eigenen Romanen verzichtet Mirjam Pressler auf eine Schwarz-Weiß-Malerei, sondern entwirft ein differenziertes Bild der Ereignisse.

Fazit

Die hier vorgestellten Romane unterstreichen nicht durch die thematische Breite der Arbeiten von Mirjam Pressler, sondern zeigen auch, dass sie die Grenzen zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur immer wieder überschreitet und sprachlich und erzählerisch neue Wege beschreitet. Ihre Darstellung der Jugend weicht von anderen Jugendromanen, die oftmals eine oberflächliche Jugendkultur entwerfen, ab. Überzeugend ist ihre Sprache, die sich keineswegs in einem Jugendjargon verliert. Eine Anpassung an die jugendlichen Leserinnen und Leser erfolgt, wenn überhaupt, sehr vorsichtig.

Literatur

Primärliteratur

- Beerten, Els (2008): Als gäbe es keinen Himmel. Frankfurt/Main: FJB.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1984): Nathan der Weise. In: Ders.: Dramen. Hg. v. Kurt Wölfel. Insel: Frankfurt a. M., S. 593-740.
- Pressler, Mirjam (2007): Golem stiller Bruder. Weinheim: Beltz & Gelberg.
- Pressler, Mirjam (2009): Nathan und seine Kinder. Weinheim: Beltz & Gelberg.
- Pressler, Mirjam (2008): Shylocks Tochter. Weinheim: Beltz & Gelberg.
- Pressler, Mirjam (2001): Eine Orchidee blüht im Continen-Tal. Freundeskreis des Instituts für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Frankfurt/Main.
- Pressler, Mirjam (2001a): Malka Mai. Weinheim: Beltz & Gelberg.
- Shakespeare, William (2006): The Merchant of Venice/Der Kaufmann von Venedig. Übersetzt und kommentiert von Barbara Puschmann-Nalenz. Stuttgart: Reclam.
- Verete-Zehavi, Tamar (2009): Aftershock. München: Cbt.

Sekundärliteratur:

- Bittner, Christian (2012): Literarizität und Komplexität der Jugendliteratur zur Jahrtausendwende. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- 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 Jugendliteratur. München: Fink.
- Ewers, Hans-Heino (1997): Vom „guten Jugendbuch“ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderungen seit den 70er Jahren – eine Bestandsaufnahme. In: Fundevogel. Kritisches Kinder-Medien-Magazin 123/1997, S. 5-21.
- Fick, Monika (?2004): Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler.
- Heine, Heinrich (1993): Shakespeares Mädchen und Frauen und kleinere literaturwissenschaftliche Schriften. In: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Band 10. Hamburg, S. 124.
- Ludewig, Anna Dorothea (2008): „Schönste Heidin, süßeste Jüdin!“ Die „Schöne Jüdin“ in der europäischen Literatur zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert – ein Querschnitt. In: Medaon, H. 3, 2008. <http://medaon.de/archiv-3-2008-artikel.html> [25.01.2015]
- Payrhuber, Franz-Josef / Richter, Karin (2009): Mirjam Pressler. In: Lange, Günter (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Februar 2009, S. 1-54.
- Pfister, Manfred (2000): The Merchant of Venice. In: Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Alfred Körner, S. 411-417.
- Pressler, Mirjam (1999): Warum, wie und was ich übersetze. Überlegungen zum Übersetzen von Kinder- und Jugendbüchern aus dem Hebräischen und Niederländischen. In: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland. Arbeitskreis für Jugendliteratur, S. 221-227.

Anmerkung

- 1 Ausgeklammert wurden ihre Kinderromane sowie ihre Geschichten für Leseanfänger/innen. Doch in ihren Kinderromanen wie *Novemberkatzen*, *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstel-*

len oder *Wundertütentage* nutzt Mirjam Pressler Mittel des modernen Erzählens, die sich stark an der Erwachsenenliteratur orientieren und kindliche Leserinnen und Leser herausfordern.

Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1781) und Mirjam Presslers *Nathan und seine Kinder* (2008)

GUNDA MAIRBÄURL

Der Roman *Nathan und seine Kinder* entspringt Mirjam Presslers Beschäftigung mit dem Thema der Koexistenz der Religionen und der Feststellung, dass dies kein häufiges Thema in der Literatur sei und man dabei unweigerlich auf Lessings *Nathan der Weise* stoße. (Nachbemerkung, 249). Das literarische Verfahren, das sie anwendet, um das „schwer lesbar[e]“ Stück (ebd.) lesbar zu machen, ist das der Adaption¹, wobei Pressler keinerlei Hinweis auf eine Adressierung an Jugendliche gibt. Die folgende Analyse des Textes wird aber zeigen, dass mit der Umarbeitung in einen narrativen Text das Drama (auch) in das jugendliterarische System eingeschrieben wurde. Presslers *Nathan* hat in Österreich mittlerweile Eingang in Lehrbücher der gymnasialen Oberstufe (Stangel/Schäfer 2013) gefunden und wird sowohl neben dem Basistext als auch – leider – immer mehr anstelle des Lessingschen Dramas gelesen.

Manfred Pfister definiert das Drama als „plurimediale Darstellungsform“ (Pfister 1984), d.h. neben der Funktion als Lesetext wird es auf der Bühne szenisch realisiert, in optischen und akustischen Codes und Kanälen (verbal und non-verbal) übertragen. Lessing war mit der Darstellung seines Themas ja geradezu auf die Bühne gedrängt worden, war ihm doch im sog. Fragmentenstreit das Zensurverbot auf seine theoretischen Schriften aufgehoben worden, sodass er sich, um sein Anliegen vorzubringen, auf die Bühne zurückzog.

Die Umwandlung eines dramatischen in einen narrativen Text bedarf einer grundlegenden Entscheidung, die Perspektive der Erzählung betreffend. Die Perspektivenstruktur eines Dramas setzt sich aus den Figurenperspektiven und der Rezeptionsperspektive zusammen, die mit sprachlichen und außersprachlichen Techniken gesteuert werden. (vgl. Pfister 1984). Die Vielstimmigkeit der Figurenperspektiven des Dramas muss in die Ein- bzw. Mehrstimmigkeit einer Erzählerperspektive (Erzählerfigur bzw. Erzählerstimme) überführt werden, deren Sicht die Lesersteuerung übernimmt.

Lessings Nathan von nur einer Stimme erzählen zu lassen, hieße, das Thema des Dramas zu verkennen. Die Ringparabel mit der Frage nach dem echten der drei Ringe (ich bleibe jetzt auf der wörtlichen Ebene) gilt auch für die Frage nach DER einzigen, richtigen Erzählperspektive. Nur einen Erzähler sprechen zu lassen, wäre die Vermessenheit, die Nathan mit seiner Erzählung bekämpft. Bei dieser globalen Frage nach der wahren Religion einen neutralen Erzähler einzuführen, würde eine sachliche Herangehensweise an das Thema suggerieren, die zwar wünschenswert wäre, aber unrealistisch ist. Die entscheidende Stelle im Drama Lessings ist ja auch der Hinweis des befragten Richters, dass er keinen Urteilspruch fällen wird, sondern nur einen Rat gibt. Ein Urteil einer einzelnen Erzählerstimme wäre anmaßend.

Mirjam Pressler löst dies folgender Weise: Sie behält auch im narrativen Text die Vielstimmigkeit bei und lässt mehrere Figuren aus deren subjektiver Sicht die Ereignisse erzählen. Sie stellt an den Beginn des „Romans“, (so die Gattungsbezeichnung am Titelblatt), ein Personenverzeichnis, ähnlich dem in der Ausgabe von Lessings *Nathan*. Den zehn Personen in Lessings Drama stehen 13 bei Pressler gegenüber. Auch sie beginnt wie Lessing hierarchisch mit der muslimischen Personengruppe, dem Sultan und seiner Entourage (Schwester und ein Hauptmann), gefolgt von den Figuren im Haus des Juden Nathan (Tochter, Gesellschafterin), zuletzt der christliche Tempelritter Curd von Stauffen bzw. Leu von Filnek. Pressler hat das Figurenensemble um fünf neue Figuren erweitert und gegen zwei Nebenrollen ausgetauscht: im Hause Nathans um Geschem, einen zwölfjährigen Jungen, der von Nathan aufgenommen wurde und einen Namen und damit eine Identität bekam; Elijahu, einen langjährigern Freund Nathans, der sein Verwalter ist; Jakob und Zipora, einen Gehilfe und die Köchin im Haus Nathans, und Abu Hassan, einen Hauptmann Saladins. Der Klosterbruder und ein Emir fallen weg.

Als Erzähler fungieren acht der 13 Figuren; nicht darunter sind die Hauptvertreter der drei Religionen, der Sultan, Nathan und der Patriarch von Jerusalem. Das Geschehen, die vielfältigen Ereignisse, werden also vorwiegend aus dem Blickwinkel aller sozialen Schichten in 18 Abschnitten, die jeweils mit dem Namen des Erzählenden überschrieben sind, erzählt. Die ErzählerInnen kommen unterschiedlich oft vor, den größten Erzählanteil hat Recha (4x, in Summe 53 Seiten von 247, das ist ein Fünftel insgesamt), gefolgt vom Tempelritter mit dreimaligem Vorkommen und 41 Seiten. Weitere Erzähler sind Daja (3x, 33 Seiten), Elijahu (2x, 28 Seiten), Geschem (2x, 25 Seiten), Al-Hafi (2x, 24 Seiten), Sittah (1x, 15 Seiten) und Abu Hassan (1x, 7 Seiten).

Die Positionierung der Erzählenden im Aufbau des Romans ist strukturbildend und lässt Rückschlüsse auf die Umadressierung an jugendliche LeserInnen zu. Den Beginn macht Geschem. Der zwölfjährige noch namenlose Junge, ein ausgesetztes Findelkind, „armseliger Krüppel“, wie er sich selbst nennt, erzählt die bei Lessing in der Exposition nachgeholte Vorgeschichte der Rettung Rechas aus den Flammen. Er dient den gleichaltrigen LeserInnen nicht als Identifikationsfigur,

aber zur möglichen Reflexion ihrer eigenen Leben vor der historischen Folie einer mittelalterlichen Kindheit, die Kindheit in unserem heutigen Sinn nicht kennt, aber auch zur Reflexion, der in diesem Alter erstmals aufkommenden Frage nach der Identität. „Wer bin ich?“ fragt sich Geschem, der ebenfalls aus einem Feuer gerettet wurde und dem Nathan den Namen Geschem = Regen gibt. Mit der Namensgebung erhält der Junge eine Identität. Aber: Er selbst nennt sich Geschem Ben Abraham oder Geschem Ibn Ibrahim, um verschiedene Zugehörigkeiten je nach dem Gegenüber signalisieren zu können. Das heißt, die Frage nach der nationalen bzw. religiösen Zugehörigkeit bleibt auch durch den symbolischen Akt der Namensgebung ungewiss, führt aber in das Thema ein und erweitert das Motiv des Findelkinds und der Namensgebung um eine weiteres Mal (Recha, angenommene Tochter Nathans nach dem Tod seiner Frau und seiner sieben Söhne, heißt eigentlich Blanda; Daja, die Christin im Haus des Juden Nathan, deren Mann während des Kreuzzugs gestorben ist; der Tempelherrn, der den Namen des ihn aufziehenden Onkels angenommen hat, für die Christen kämpft und eigentlich halber Moslem ist, und Assad, der Bruder Saladins, der in einen christliche Namen angenommen hat).

Das Ende des Romans macht die 19-jährige Recha als Erzählerin. Ihre Rolle, bei Lessing nur eine Nebenrolle der empfindsamen Schwärmerin, wird ausgeweitet. Pressler begründet das damit, dass sie Nathan am nächsten steht und für die Tradierung seiner Werte eine entscheidende Rolle spielt. (Nachbemerkung, 250). Sie übernimmt seine Rolle als Hausherrin, da Pressler – und ich verlasse jetzt die strukturelle Ebene hin zur inhaltlichen – hier eine starke inhaltliche Änderung im Sinne einer Substituierung vornimmt. Die allgemeine Umarmung aller Hauptpersonen als Mitglieder einer einzigen Familie am Ende, das heißt, die friedliche und damit utopische, aufklärerisch optimistische Zusammenführung aller Religionen (fast) der gesamten Menschheit bei Lessing gibt Pressler zugunsten einer realistischen Aktualisierung auf: Nathan wird auf dem Weg vom Sultan nach Hause ermordet. Es ist nicht klar, von wem: Verdächtigt wird der moslemische, aber unloyale und antisemitische Hauptmann Abu Hassan (dem Pressler den kürzesten Erzählanteil von nur sieben Seiten zugesteht) und ebenso der Patriarch, das Oberhaupt der christlichen Kirche, dem der Tempelritter die Geschichte der Aufnahme der christlichen Recha vom jüdischen Nathan als theoretischen Fall vorgetragen hat. Der Tempelherr, der durch Nathan zu einem toleranteren Menschen geworden ist, macht sich Vorwürfe, indirekt an der Ermordung Nathans Schuld zu haben. Auch hier keine Eindeutigkeit einer Schuldzuweisung an eine bestimmte Religion, aber die Tatsache des vorhandenen Antisemitismus in den beiden Religionen Islam und Christentum.

Presslers Aktualisierung und Umschreibung des *Nathan* leistet einen Beitrag zur Aufarbeitung des Holocaust und der aktuellen Religionskonflikte. Sie beweist damit aber auch, dass Lessings *Nathan* weiterhin Platz im schulischen Kanon behalten kann, wenn er in der schulischen Arbeit der Utopie enthoben wird. Als Anlass, über den Geschichtsfortschritt oder den Stand des sog. aufgeklärten Menschen nachzudenken, womit sich die westliche Zivilisation gerne schmückt,

eignet er sich in den letzten Jahren besser denn je. Presslers Nathan will „keineswegs ein Gegentext zu Lessing sein. Nur eine Variation.“ (Nachbemerkung, 251)

Die beiden jugendlichen Eckpfeiler des Romans, Geschem und Recha, Spiegelung des Findelkindmotivs und des Themas der Identität auf unterschiedlichen sozialen Ebenen – der Ärmste unter den Armen und die Tochter eines angesehenen Kaufmanns – erhalten noch eine Gegenfigur in der Schwester Saladins, der wie Recha ebenfalls 19-jährigen Sittah. Ihre Stimme ist genau in der Mitte des Romans zu hören. Auch mit ihr wird eine Figur greifbarer, die bei Lessing nur eine Nebenfigur ist, mit dem Bruder das Spiel der Könige, Schach, Symbol für Strategie, Kalkül, Hierarchie spielt.

Zum privaten und kaufmännischen Alltag im Haus des Nathan, der von den bisherigen ErzählerInnen detailliert ausgebreitet wird, kommt mit Sittah nun der Alltag im Haus des mächtigsten Mannes Jerusalems bzw. „der ganzen Welt“ in den Blickpunkt. In einer Rückblende gibt sie Einblick in die macht- und heiratspolitischen Interessen ihres Bruders Saladin und des englischen Königs Richard Löwenherz im Dritten Kreuzzug im Kampf um Jerusalem und veranschaulicht damit bei Lessing ausgesparte Stellen über die Grausamkeiten der Kriegshandlungen auf beiden Seiten.

Das Füllen von Leerstellen mit Details zu Alltag, Essenzubereitung, Kleidung, Wohnen, Handel, die qualvollen Strapazen des Kreuzzugs, Krieg, die Hoffnungen und Enttäuschungen ist eine der wesentlichen Strategien Presslers bei der Übernahme des Dramas in das jugendliterarische System. Dieses historische und alltags- und sozialgeschichtliche Hintergrundwissen kann bei jungen LeserInnen nicht vorausgesetzt werden – deren bestenfalls rudimentäres (Fakten-)Wissen zum Dritten Kreuzzug reicht zum Verständnis des Lessingschen Nathan als Ideendrama, das als weltanschauliche Erörterung zu Fragen der Religion, der Toleranz, der Humanität, der Wunder und der Schwärmerei und des neu aufkommenden historischen Bewusstseins gelesen wird und die Botschaft der gegenseitigen Toleranz vermittelt. Pressler will diesen Hintergrund erhellen und die Figuren plastischer machen; damit werden sie der Idealisierung Lessings enthoben. Als Beispiel sei nur die Begnadigung des Tempelherrn genannt.

Bei Lessing heißt es:

Nathan:

„Denn wer hat schon gehört, dass Saladin
Je eines Tempelherrn verschont? dass je
Ein Tempelherr verschont zu werden
verlangt? gehofft? ihm je für seine Freiheit
Mehr als den ledern Gurt geboten, der
Sein Eisen schleppt und höchstens seinen Dolch?“ (Nathan, V. 231ff)

oder auf die Frage des Klosterbruders, ob der T. wisse, warum er von Saladin begnadigt worden sei, aus dem Mund des Tempelherrn selbst:

„Weiß ich das selber? – Schon
Den Hals entblößt, kniet' ich auf meinem Mantel,
Den Streich erwartend: als mich schärfer Saladin
Ins Auge fasst, mir näher springt und winkt.
Man hebt mich auf; ich bin entfesselt; will
Ihm danken; seh sein Aug' in Tränen: stumm
Ist er, bin ich; er geht, ich bleibe. .- [...] (V.583-589)

Bei Pressler liest sich diese Stelle folgendermaßen. Erzählerstimme ist der Tempelritter, der über die Ankunft in Jerusalem spricht:

„ [...] erschöpft ohne Hoffnung, denn Saladin ist dafür bekannt, ein besonderes grausamer und unerbittlicher Gegner zu sein. Wir rechneten mit dem Tod. Und so kam es auch. Wir wurden in einem von Saladins Höfen zusammengetrieben, einem Hof, der von hohen Mauern umgeben war. Die Sonne brannte vom Himmel und kein Baum gewährte uns Schatten. Stundenlang standen wir da, niemand reichte uns etwas zu essen oder zutrinken und einige ältere Brüder waren dem Zusammenbruch nahe und mussten gestützt werden. Und dann, als wir schon fürchteten, hier elendiglich verdursten zu müssen, erschien Saladin, der Herrscher der Heiden, mit seinem Gefolge. Ich wollte zuerst gar nicht glauben, dass er es war, denn Saladin sah ganz anders aus, als ich ihn mir vorgestellt hatte, gar nicht wie ein machtvoller Kämpfer. Er war klein, eher schwächling, mit kurzem, regelmäßig geschnittenem Bart und einem ernstem nachdenklichen Gesicht. Es gelang mir nicht, diesen Mann mit dem Bild des blutrünstigen Feindes in Einklang zu bringen, jedenfalls anfangs gelang es mir nicht, aber das sollte sich bald ändern. Auf der Stirnseite des schmalen Hofes wurde ein Stuhl aufgestellt, ein Sessel, ein Thron, auf dem Saladin Platz nahm. Bevor wir noch begriffen, was vor sich ging, waren wir von Soldaten mit gezückten Schwertern umstellt, den berühmten Damaszenerschwertern. Der erste Tempelritter wurde von zwei Henkern gepackt und vor den Stuhl des Sultans gezerrt. Auf ein Nicken seines Kopfes hin wurde das Opfer zu seinen Füßen auf den Boden geworfen, sodass sein Gesicht im Staub lag, und in dieser Stellung festgehalten. Mir schwanden fast die Sinne, als ich sah, wie ein anderer Soldat sein Schwert hob. Es glitzerte in der Sonne, das Glitzern wurde zu einem gleißenden Lichtstrahl, als er es niedersausen ließ und mit einem harten, gezielten Schlag den Kopf des Tempelritters vom Rumpf trennte. Das Krachen der zerberstenden Knochen war zu hören, Blut spritzte auf und traf die Gesichter der Henker. Sie wischten es noch nicht einmal weg, sie zerrten den kopflosen Leichnam zur Seite, ergriffen das nächste Opfer und warteten auf das Nicken des Sultans, dessen Gesicht nun vollkommen ausdruckslos war. Der Geruch des frischen Blutes stieg mir in die Nase, ein Geruch nach Tod, und mir wurde übel. Ich wollte die Augen schließen, um nicht mit ansehen zu müssen, wie ein Tempelritter nach dem anderen enthauptet wurde, aber eine innere Stimme befahl mir, hinzuschauen. Um Zeugnis abzulegen, sagte sie, und dabei wusste ich doch, dass ich dazu keine Gelegenheit mehr haben würde. Als Helfried ergriffen wurde, wollte ich mich auf die beiden Henker stürzen, aber ein paar Bewacher packten mich und hielten mich unerbittlich fest. Helfried hob die gefesselten Hände zum Himmel und wandte noch einmal den Kopf, und als seine Augen mich fanden, lächelte er. Sein Mund lächelte auch noch, als sein Kopf

durch die Macht des Schlags zur Seite rollte, ein Lächeln, als wollte er sagen: Jetzt ist meine Seele bei Gott“ (Pressler, 72)

Die Narration ist sehr breit angelegt, nicht nur an dieser Stelle, sondern durchgehend, worauf auch die Länge des Romans hinweist. Das episodierende, additive Verfahren Presslers wird hier ganz deutlich: detailreiche Beschreibungen der Umgebungen, von Landschaften, Personen, der Biografien einzelner Figuren, von Gefühlen und Stimmungen und des Alltags. Das beschreibende Verfahren mit einem hohen Anteil an beschreibenden Adjektiven, Häufungen von Bildern und Metaphern muss bei den jugendlichen Lesern Bilder evozieren, da die bildmediale Ebene nicht konstitutiver Teil eines jugendliterarischen Textes ist².

Nathan ist – wie erwähnt – keine der Erzählerstimmen, daher stellt sich die Frage nach dem (jugendliterarischen) Erzählen der zentralen Szene, nämlich der Ringparabel. In der Szene vorher, im sog. „Grübelmonolog“ („Was will der Sultan, was, ich war auf Geld gefasst und er will Wahrheit“), hat sich Nathan entschlossen, dem Sultan ein Märchen zu erzählen, also ein Bekenntnis zur poetischen Kraft der Literatur auf der Suche nach der Wahrheit abzulegen³.

Die Audienz Nathans bei Saladin und Sittah wird aus der Perspektive Al-Hafis erzählt, der als Muslim die beiden Welten des Sultans und Nathans verbindet. Beim Gespräch zwischen Nathan und Saladin, bei dem sich Pressler zu Beginn in Tonfall und Satzbau (kurze Sätze, Fragesätze) ganz an Lessing hält, ist er genauer Beobachter aller Regungen Nathans und bringt – als leidenschaftlicher Schachspieler und Schachpartner Nathans – die abtastende Annäherung mit der Taktik eines Schachspiels in Verbindung. Der Frage nach dem wahren Glauben folgt ein entsetzter Gedankensturm bei Al-Hafi, genau des Inhalts, der bei Lessing über Nathan im Grübelmonolog hereinbricht und der die Brisanz der Frage in der Angst Al-Hafis um Nathan widerspiegelt. Die Ringparabel selbst wird in eine klare, vereinfachte Sprache und Syntax tlw. mit Substitutionen einzelner Begriffe oder additiven Erläuterungen zur Anpassung an das Sprachniveau der jugendlichen Adressaten als Figurenrede Nathans wiedergegeben. Auch hier weicht Pressler von der optimistisch-utopisch-idealistischen Haltung des Basistextes ab. Der Glaube an die Macht der Literatur ist beim Aufklärer Lessing unverrückbar; das ganze Unternehmen Nathans beruht auf dem Glauben an diese Macht der Literatur im Kampf um die Wahrheit: Lessing weicht für ein Thema einer wissenschaftlichen Erörterung auf ein fiktionales Geschehen aus, Nathan lässt sich nicht auf einen Disput ein, sondern wählt statt dessen eine sog. einfache Form der Literatur, ein Märchen. In der jugendliterarischen Version sieht sich Nathan am Ende der Erzählung nicht als Sieger, das Ergebnis sei ein Remis, denn es sei „nur eine Geschichte, nur ein Traum“ des Zusammenlebens von Menschen aller drei Religionen. Drei mal wiederholt er die berühmten Worte Martin Luther Kings „Ich habe einen Traum“. Pressler setzt hier nicht bloß ein stilistisch-rhetorisches Mittel zur Intensivierung der Wirkung ein, sondern erweitert das Thema um eine zeitlich nähere und vielen Jugendlichen bekannte Figur, die im Kampf gegen Diskriminierung ihr Leben lassen musste, und schreibt somit die historische Kontinuität des Konflikts und seiner Bekämpfung ein. Aber Nathan bleibt Realist. Dass

„die Wirklichkeit [...] eine andere“ sei, ist Teil der jugendliterarischen Aktualisierung Presslers, indem Nathan – wie schon erwähnt – am Ende ermordet wird.

Die Ringparabel wird im letzten Abschnitt – er wird von Recha erzählt – noch einmal aufgenommen. In der Diskussion um den Mörder beruhigt Al-Hafi Recha mit der Erzählung der von Nathan gehörten Erzählung. Ihre Funktion ist nicht nur die Erinnerung an Nathan den Weisen, sondern die Hoffnung der um Nathan in Trauer Vereinten. Die Lessingsche Utopie einer friedlichen Koexistenz aller schwingt hier nun doch noch mit.

Literatur:

Primärliteratur

Lessing: Gotthold Ephraim (1979; [1779]): Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Kindermann, Barbara (2007): Nathan der Weise nach Gotthold Ephraim Lessing. Neu erzählt von Barbara Kindermann. Berlin: Kindermann Verlag.

Pressler, Miriam (2009): Nathan und seine Kinder. Weinheim, Basel: Beltz und Gelberg.

Sekundärliteratur

Pfister, Manfred (1984): Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag.

Stangel, Johann / Schäfer, Stefan (2013): Sprachräume 1, Deutsch für die AHS-Oberstufe. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Anmerkungen

- 1 Es soll hier nicht näher auf das breite definitorische Feld des Begriffs eingegangen werden. Siehe dazu Marlene Zöhrer (2010): Weltliteratur im Bilderbuch. Wien: Präzens Verlag. (= Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich, Bd. 12)
- 2 In einer Bearbeitung im Kindermann-Verlag, Nathan der Weise (20, erfährt Lessings Drama eine Transformation auf der Textebene zu einem narrativen Text und wird durch eine Bildebene ergänzt; er intensiviert damit den Grad der Veranschaulichung, wird damit auf den neuen Adressatenkreis der Kinder zugeschnitten (ab 7 Jahren, so der Verlagstext).
- 3 Auch die Vergabe des Deutschen Jugendliteraturpreises 2010 an Miriam Pressler begründet die Jury mit der Wirkmächtigkeit von Literatur: „Sie nutzte literarische Vorlagen und Stoffe der Weltliteratur, um sich mit literarischen Mitteln für eine Völkerverständigung einzusetzen.“

Abstracts prämierter Arbeiten

GALLEN, THERESA KATHARINA: Die Aneignung des historisch Fremden in der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel der historischen Romane Rachel van Kooijs. Dipl. Arb. Univ. Graz 2014 (Sabine Fuchs).

Das Geschichten-Erzählen und auch die Beschäftigung mit Geschichte, also der Historie, sind Grundbedürfnisse des Menschen, die einen elementaren Bestandteil jeder Kultur ausmachen und unsere Identität und unser Gegenwartsverständnis wesentlich beeinflussen.

Eine spezifische geschichtserzählende Jugendliteratur entwickelt sich im deutschsprachigen Raum bereits in den 60er-Jahren des 18. Jahrhunderts. In dieser literarischen Gattung wird historisch Authentisches (Ereignisse, Orte, Personen) mit fiktionalen Elementen in unterschiedlicher Ausprägung verwoben. Dabei wird ein „hybrides Gebilde“ (Glasenapp) konstruiert. In ihm wird die inhaltliche Verbindung zwischen dem historischem Referenzobjekt und dem Fiktiven hergestellt.

In dieser Arbeit wurde der Aspekt der Fremdheit in den geschichtserzählenden Jugendromanen der österreichisch-niederländischen Autorin Rachel van Kooij untersucht, dabei wurde als Hypothese angenommen, dass die Begegnung mit Geschichte stets auch eine Begegnung mit dem Unbekannten, dem Fremden, darstellt. Dies kann sich auf den unterschiedlichsten Ebenen – der gesellschaftlichen, ethischen, religiösen, zeitlichen sowie örtlichen – abspielen. Die bearbeiteten Werke boten für die Analyse ein großes Spektrum, insbesondere wurden in jedem Roman drei Kriterien der Fremdheit und deren Aneignung für den Lesenden herangezogen: der historische Kern, die ideologischen Konzepte der Zeit, die sich teilweise maßgeblich von unseren heutigen Einstellungen unterscheiden, und der/die Protagonist/in als in diesem Fall prototypisch Fremde/r.

Die Analyse zeigte, dass viele Aspekte der Andersheit in den Romanen zu finden sind, so unter anderem in epochenspezifischen Darstellungen von Familie und Kindheit, in der Ausgrenzung von Minderheiten wie Juden und Jüdinnen oder sozialen Außenseitern sowie ethischen Haltungen der Zeit. Trotz der unterschiedlichen historischen Verankerung der Texte wurden jedoch in jedem Werk globale Problemstellungen aufgeworfen, die losgelöst von Zeit und Ort nichts an Aktualität verloren haben. Als Beispiele wären Exklusionen von Minderheiten, Gewalt in der Familie oder auch das Erinnern und Nicht-Erinnert-Werden anzuführen. Sie dienen für den Lesenden als Möglichkeit, sich über eine Distanz mit Problemen der eigenen Gegenwart auseinanderzusetzen und so eine Brücke in die Vergangenheit zu bauen.

GERGER, CHRISTINA: Horrific Epiphanies: The reader's and the character's journey through contemporary Dystopian Young Adult Fiction. Dipl. Arb. Univ. Wien 2013 (Susanne Reichl).

English abstract

The objective of this thesis was to analyse the reader's and the character's journey through contemporary Dystopian Young Adult Fiction novels (*The Declaration*, *Uglies*, and *Feed*) by determining congruence and dissonance in their way to epiphany about the negative ideality of the portrayed society as well as their consequential reaction to this realisation.

In analysing the reader's journey, I examined Wolfgang Iser's reader-response theory, considered motifs and structures of the genres of YA and dystopian fiction, and consequently compared and contrasted them in order to treat the hybrid genre Dystopian YA Fiction. It became clear that a romantic interest in another character provides the incentive for protagonists to overcome their doctrinaire education and see their world as one of negative ideality. The reaction to the epiphany depends on the degree of involvement with the love interest and the protagonist's level of indoctrination.

The analysis of the reader's journey showed incongruence with the character's journey, as protagonist and reader derive from different backgrounds and have varying degrees of background knowledge. The main characters are usually under the influence of life-long indoctrination by the dystopian regime and can therefore only become aware of their society's negative nature once they develop a romantic interest for an independently thinking person. The reader, however, has to recognise certain elements of content and style laid out by the author, so as to be able to construct the presented society as dystopian.

While the moment of epiphany may not be the same for every reader, I ascertained that the reader's moment of realisation always takes place before that of the protagonist. Upon examining the novels' contemporary references, I discovered that they serve to contrast the future setting with the reader's present so as to motivate the reader to gain new insights and values about his or her own society.

Deutscher Abstract

Zielsetzung dieser Diplomarbeit war es, die Reise der LeserInnen sowie der Charaktere durch zeitgenössische dystopische Jugendliteratur (*The Declaration*, *Uglies*, *Feed*) zu untersuchen, wofür Gemeinsamkeiten und Gleichheiten in ihren Wegen zur Epiphanie über die negative Idealität der dargestellten Gesellschaft sowie die jeweilige Reaktion auf diese Erkenntnis analysiert wurde.

Zum Zweck der Analyse der Reise der LeserInnen wurde Wolfgang Iser's Rezeptionstheorie näher beleuchtet und die literarischen Gattungen Kinder- und

Jugendliteratur sowie dystopische Literatur separat betrachtet, um diese anschließend miteinander zu vergleichen und so das hybride Genre der dystopischen Jugendliteratur zu diskutieren. Dabei zeichnete sich ab, dass Passion und romantische Gefühle der vorrangige Grund dafür sind, dass ProtagonistInnen ihre doktrinaire Erziehung überwinden und so zur Erkenntnis gelangen, dass ihre Welt den Regeln negativer Idealität unterliegt. Die Reaktion auf diese Einsicht hängt von dem Grad der Bindung an den Schwarm sowie von der Intensität der Indoktrination des Protagonisten ab.

Die Entwicklung der Leserschaft bis hin zur Epiphanie ergab, dass diese inkongruent zu der des Charakters verläuft, zumal der Charakter die Folgen einer dogmatischen Erziehung zu überwinden hat, während die LeserInnen die inhaltlichen sowie stilistischen Mittel des Textes deuten müssen, um die negative Idealität der im Buch porträtierten Gesellschaft zu erkennen. Während der Moment der Epiphanie nicht derselbe für jeden Leser / jede Leserin ist, so tritt die Erkenntnis der Leserschaft doch immer vor jener der Hauptcharaktere ein. Die in den Romanen vorhandenen Referenzen zur Vergangenheit dienen der Leserschaft als Entstehungsgeschichte für die in der Zukunft angesetzten dystopischen Gesellschaften, und sollen den Leser / die Leserin dazu anregen über seine/ihre eigene Welt neue Aufschlüsse zu gewinnen und dabei Werte neu zu überdenken.

HUEMER, GEORG: Mira Lobe. Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Diss. Univ. Wien 2014 (Ernst Seibert).

Die vorliegende Monografie beschäftigt sich mit Leben und Werk der Kinder- und Jugendbuchautorin Mira Lobe (1913–1995). Für die Arbeit wurden zwei Forschungsquellen erschlossen: Es wurde erstmalig Einsicht in den Nachlass genommen, und es wurden zahlreiche Gespräche mit WegbegleiterInnen der Autorin aus dem beruflichen und privaten Umfeld geführt. Daraus entstand eine biografische und werkanalytische Auseinandersetzung, wobei ein Schwerpunkt auf den bislang in der Forschung wenig beachteten, in Österreich entstandenen Teil des Frühwerks gelegt wurde. Daneben konnte Mira Lobes Rolle als Förderin und zentrale Figur einer sich erneuernden österreichischen Kinder- und Jugendliteratur gezeigt werden. Analysen zu Schlüsseltexten, wie zu dem Bilderbuch *Das kleine Ich bin ich* (1972), sowie Einblicke in die Entstehungsgeschichte ihrer Texte verdeutlichen die hohe Kontinuität in Lobes schriftstellerischem Schaffen: Bestimmte Figuren,



Abb. 7: Cover *Mira Lobe. Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur*

Motive, Themen und Stoffe finden sich nahezu durchgehend. Ein ausführlicher biografischer Teil arrondiert die Forschungsarbeiten und würdigt das Lebenswerk einer jüdischen Intellektuellen, die nach einer aufreibenden, von Flucht und Ausgrenzung gezeichneten Biografie in Österreich eine neue Heimat fand und hier zu einer herausragenden Kinder- und Jugendbuchautorin der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde.

Die Dissertation ist im Frühjahr 2015 mit demselben Titel als 16. Band der Schriftenreihe der ÖG-KJLF erschienen.

Nachruf

Käthe Recheis (1928-2015) Ein Nachruf

ERNST SEIBERT

In den Lebensdaten von Käthe Recheis widerspiegeln sich große Jahreszahlen der Geschichte des Jahrhunderts, das uns mit seinen Weltkriegen und all seinen Verheerungen in vielen Gedenktagen ungeheuer gegenwärtig ist, gleichzeitig aber anhaltend und vielleicht sogar zunehmend das unbegreiflichste. Die Autorin von *Das Schattennetz* (1964 – später *Geh heim und vergiss alles*), *Der weiße Wolf* (1982), *Lena. Unser Dorf und der Krieg* (1987) und *Wolfsaga* (1994) und vieler anderer Werke ist zehn Jahre nach dem Ende des ersten Krieges geboren, war zehn Jahre alt, als der zweite Krieg begann und ist nun am 29. Mai dieses Jahres gestorben, in dem des Kriegsendes vor 70 Jahren gedacht wird. Fünf Jahrzehnte davon hat sie schreibend versucht, zu dem, was nicht zu begreifen ist, dennoch etwas zu sagen, und dies mit Adressierung vor allem an die junge Leserschaft, aus der aber die ältere nicht ausgeschlossen ist, sondern vielmehr auf einer Ebene angesprochen wird, auf der Begreifen vielleicht noch eher möglich ist als in mancher Gedenkstunde.

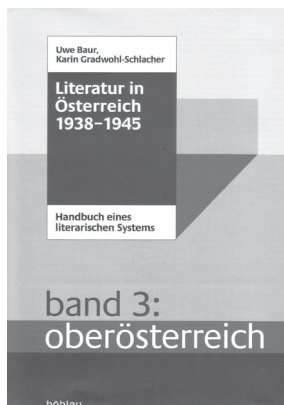
Vielleicht mutet es etwas bedrückend an, das Gesamtwerk von Käthe Recheis so unmittelbar mit dem einen Thema des Krieges und seiner Unbegreiflichkeit zu verbinden, meint man doch zu Recht, dass eben sie mit immer neuer literarischer Kreativität auch ein sehr breites Spektrum von Themen und Gattungen aufzuweisen hat. Da stehen ebenso das große Thema der Indianerwelt, das Thema Wolf, auch das Fantastische und auch das Märchen und die Geisterwelt als Teilbereiche ihres Gesamt-schaffens im Blickfeld. Gewiss beruht die Beliebtheit ihrer Werke, und, jeder, der sie jemals vor Publikum lesend und auch mit dem Publikum im Gespräch erlebt hat, wird bestätigen, auf der Breite und der Vielfalt ihres Schaffens. Aber jeder mit Literatur und insbesondere mit der für Kinder und Jugendliche Befasste wird auch bestätigen, es handelt sich niemals um vordergründige Unterhaltungsliteratur, denn da ist nicht nur Breite eines Werkes wahrzunehmen, sondern vor allem Tiefe. Und allemal dann, wenn man sie persönlich kannte und Gelegenheit hatte, die eine oder andere Stunde mit ihr im Gespräch zu sein, weiß man, dass das was sie als Schreibende konnte, tiefe Wurzeln hatte, auch und gerade dann, wenn scheinbar Leichtigkeit und Heiter-

keit im Vordergrund sind, die insbesondere der für Kinder gedachten Literatur anstehen.

Eines ihrer wichtigsten Werke, das von ihrer Leserschaft, zumal der kindlichen, gar nicht immer zu den erstgenannten gehört, beginnt mit dem Satz „Ich habe es vergessen.“ Gemeint ist *Das Schattennetz*, gemeint ist das Erleben der Kriegs- und Nachkriegszeit, in der die noch junge Käthe ihrem Vater, Landarzt in Oberösterreich, half, ein Lager zu betreuen, in dem von ihrem Todesmarsch gezeichnete ungarischen Juden untergebracht waren. Mit diesem Roman gehört Käthe Recheis zu jenen österreichischen Literaturschaffenden, die nach dem Krieg, über den man lange nicht sprechen wollte, eine neue Sprache gefunden haben – um eben nicht zu vergessen. Gewiss hat sie in ihren vielen anderen Büchern auch wieder andere Sprachmöglichkeiten gefunden, aber das Finden von Sprache, dessen kann man sich bei Käthe Recheis von Buch zu Buch vergewissern, war für sie immer die nämliche Gewissensfrage, und auch ihre Themen waren immer Gewissensthemen. Wenn man mit Käthe Recheis über ihre Indianerbücher sprach, war die Hintergrundfrage die nämliche wie in der Thematisierung des Krieges: Was haben Menschen Menschen angetan? Warum? Indianer, für die sie sich mit großem Aufwand an Organisation einsetzte, haben ihr den Ehrentitel „Molse mawa“, „Beschützerin des Wolfes“ verliehen, wissend, wie auch Käthe es wusste, Wölfe zeichnen sich durch ein hohes Maß an Gemeinschaftsgefühl aus und kümmern sich besonders liebevoll um ihre Nachkommen.

So schließt sich auch schon wieder der Kreis der Themen, hat sich aber auch ganz groß erweitert. Dass die Erde eine Trommel sei, lernte sie von den Indianern, und dass wir lernen müssten, im Rhythmus dieser Trommel zu leben. Vielleicht sollten wir, wenn wir wieder und wieder ihre Bücher lesen, allmählich diesen Rhythmus hören und wahrnehmen; heiter oder ernst, das ist nicht die vordringliche Frage, das Hören auf den Rhythmus und das Hören auf das Gewissen ist vielleicht ein und dieselbe Frage, zu der sie uns immer wieder geführt hat - Gewissenshören. Die, die sie ein bisschen näher kennen lernen durften, denen sie immer wieder Dank sagte – für Geringes schon, mit Silberstift Weihnachtskarten schrieb, ein Du-Wort anvertraute, das ein sehr besonderes war, werden gewiss nicht aufhören ihre Bücher hörend zu lesen und andere mithören zu lassen – ihre Sprache, ihren Rhythmus, ihr Gewissen.

Rezensionen



Baur, Uwe / Gradwohl-Schlacher, Karin: Literatur in Österreich 1938-1945. Handbuch eines literarischen Systems. Band 3, Oberösterreich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2014, 476 S. ISBN: 978-3-205-79508-7

Uwe Baur und Karin Gradwohl-Schlacher haben sich die flächendeckende Bestandsaufnahme des literarischen Lebens in Österreich zum Ziel gesetzt. Nach den Bänden über die Steiermark und Kärnten liegt nun der dritte Teil vor. Uwe Baur, Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Graz, und Karin Gradwohl-Schlacher, Literaturwissenschaftlerin an der Forschungsstelle „Österreichische Literatur im Nationalsozialismus“ am Universitätsarchiv Graz, haben mittels akribischer Recherche einen Pool an Daten geschaffen, der Niederschlag in einen neuen Typus von Handbuch findet, „[...] das ohne einschränkenden, wertenden Rückgriff auf Kanonbildungen den Zugang zu jenem literarischen Geschehen öffnen [soll], das dem offiziellen System des ‚Dritten Reiches‘ angehörte, das von den Lenkungsinstanzen des Kulturbetriebes gefördert, zumindest aber geduldet wurde, und es soll der Analyse und Interpretation des ‚literarischen Feldes‘ (Pierre Bourdieu), von kulturellen Netzwerken, von Entstehungs- und Wirkungszusammenhängen Materialien zur Verfügung stellen“ (S. 7). Konkret haben Baur und Gradwohl-Schlacher die Biografien der jeweiligen AutorInnen, deren Werke, kulturpolitische Lenkungsinstanzen, literarische Vereinigungen und die unterschiedlichen Medien, wie Theater, Rundfunk, Verlage und Printmedien, versucht möglichst vernetzt darzustellen. Sie weisen in ihrer Einleitung explizit darauf hin, dass sie jegliche Form von Ausgrenzung vermieden haben und auch Trivialliteratur, populärwissenschaftliche Schriften und Kinder- und Jugendliteratur berücksichtigten. Als Quellen wurden für Personen unter anderem Bestände des Bundesarchivs Berlin/Abteilung Deutsches Reich (Berlin Document Center) sowie die sogenannten „Gauakten“ aus dem Archiv der Republik im Österreichischen Staatsarchiv verwendet. Für Institutionen wurden Akten aus dem Bundesarchiv Koblenz des Österreichischen Staatsarchivs und des Wiener Stadt- und Landesarchivs herangezogen. Vor allem Literaturpreise und Ehrungen waren für die Erstellung des Bandes wichtig, Nachlässe wurden aus quantitativen Gründen nicht berücksichtigt.

Das Handbuch gliedert sich in ein umfangreiches Kapitel über das literarische System, das Kulturorganisationen, Förderungen, Zensur, Literaturpreise, literarische Vereine und Medien umfasst und in ein Personenlexikon, das über die Stammdaten hinaus institutionelle Einbindungen im gesamten Deutschen Reich aufzeigt, Quellenverweise, eine Bibliografie der selbständigen und unselbständigen Werke sowie ein Quellen- und ein Abkürzungsverzeichnis umfasst.

Nach einer genauen Beschreibung der verwendeten Quellen und der einzelnen Arbeitsschritte werden die einzelnen Kulturorganisationen in Oberösterreich (Gau Oberdonau) und deren Funktionsträger aufgelistet, die Kulturpreise, die PreisträgerInnen, die literarischen Vereine und die Medien. Zusätzlich wurden auch bei Theatern die gespielten Stücke nach AutorInnen geordnet aufgelistet. In den Linzer Puppenspielen wurden vor allem Märchenbearbeitungen gezeigt. Auch die Rundfunk- und Verlagsaktivitäten wurden akribisch recherchiert. Bei den Verlagen sind auch die im Untersuchungszeitraum herausgegebenen Werke aufgelistet. Wertvoll sind auch die Daten über Periodika und Anthologien und die aufgelisteten Beiträge.

Im biografischen Teil sind übersichtlich dargestellt Namen, Lebensdaten, Religionszugehörigkeiten, Ausbildungen, Berufe, schriftstellerische Einkünfte, institutionelle Beziehungen, Mitarbeit in Medien sowie Förderungen, Quelle und Archive verzeichnet. Die Biografie selbst ist zum Teil sehr ausführlich, die Bibliografie nach selbständigen und unselbständigen Werken, bzw. nach Medien untergliedert. Kinderliterarisch interessant ist vor allem Dora von Pászthory, unter ihrem Geburtsnamen Baubin vermerkt. Wir erfahren zum Beispiel, dass ihre Karriere als Kinderbuchautorin mit dem „Anschluss“ Österreichs begann, und eigentlich nur um ihrer Tochter Eva zu helfen, die sich als Illustratorin zu etablieren versuchte. Den nicht vollständigen „Ariernachweis“ schien sie mit einem frühen Beitritt zur NSDAP ausgeglichen haben. Sie war eine jener Autorinnen, die auch nach 1945 mehrere kinderliterarische Werke publizieren konnte, u.a. 1950 *Annamirl-Katzengschirrl – Eine Sammlung alter Kinderreime*, die auf den ca. 1942 erschienenen *Ostmärkische[n] Kinderreim[n]* basierte. Biografisch wenig bekannt ist von Pauline Bayer, dennoch sind genau ihre Mitgliedschaften, unter anderem bei der Reichsschrifttumskammer und beim Nationalsozialistischen Lehrerbund recherchiert und ebenso ihre Mitarbeit in diversen Medien, darunter in *Kinderland*, wo 12 Beiträge erschienen, in *Monatsbote*, wo 10 Beiträge publiziert wurden und in *Jung Eckart*, wo 40 Beiträge von ihr abgedruckt wurden.

Sehr ausführlich ist die Biografie von Gertrud Fussenegger, so sind zum Beispiel sämtliche Zensuren ihrer Werke aufgelistet und alle Förderungen, die sie erhalten hat, wie etwa 1972 den Österreichischen Staatspreis für Kinder- und Jugendliteratur (Förderungspreis) für *Bibel-Geschichten*. Auch Enrica von Handel-Mazzetti ist ausführlich behandelt. Eher wenig bekannt ist von Franz Pühringer, der 1938 bis 1941 die Linzer Puppenspiele leitete und in dieser Zeit einige Märchen verfasste. Märchen, wie *Träumerlings wundersame Reise* (1933), Dramen, Lieder und Gedichte schrieb Johannes Reinthaler, der einen rein christlichen Jugendverband gründete. Wenig bekannt dürfte Anton Stieger (Stefan Stargg) sein, dessen Jugendbuch *Außenseiter* (1939) mit der Bewertung „positiv“ auf

den Jahres-Gutachtenanzeiger 1938 des Amtes Schrifttumspflege (Amt Rosenberg) kam. Wenig weiß man in der breiten Öffentlichkeit wahrscheinlich auch über Hans Watzlik, der als Volksschullehrer tätig war und 1924 ein Schulbüchlein *Im Berggärtlein* und mehrere Bücher für Kinder, unter anderem 1931 *Der Riese Burlebautz und andere Märchen* herausgab. Er widmete sich vor allem dem Nationalitätenkampf der Deutschen in Böhmen, der Aufstieg des Nationalsozialismus förderte seine Karriere enorm. 1940 erhielt er, um nur ein Beispiel zu nennen, den Hans-Schemm-Preis für das beste Jugendbuch. Nach Kriegsende wurde er zwar zu vierzehn Monaten Gefängnis verurteilt, es wurden jedoch später öffentliche Orte nach ihm benannt.

Nicht nur diese detaillierten biografischen Einzelheiten machen den Band auch für die Kinder- und Jugendliteraturforschung unentbehrlich, auch die Einzelheiten über Institutionen, Preise und Verlage schließen eine Lücke in der bisher vernachlässigten Beschäftigung mit (Kinder- und Jugend-)Literatur im Zeitraum 1938 bis 1945.

Susanne Blumesberger



Blumesberger, Susanne: Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. 2 Bände (A-K, L-Z). Böhlauscher Verlag, Wien/Köln/Weimar 2014. – ISBN 978-3-205-78552-1

Als ich vor einigen Jahren an meinem Handbuch der künstlerisch illustrierten Kinderbücher in Wien (1890-1938) arbeitete und dabei war, natürlich – neben anderen lexikalischen Zusammenstellungen – auch ein Lexikon der Autoren und Autorinnen anzulegen, war es eine große und überaus kollegiale Hilfe, dass mir Susanne Blumesberger ihre inzwischen zu stattlicher Masse angewachsenen Unterlagen für ihr Projekt eines Handbuchs österreichischer

Kinder- und Jugendbuchautorinnen zur Verfügung stellte. So konnten zahlreiche bisher wenig oder gar nicht bekannte biobibliographische Daten ergänzt werden (manchmal in beiden Richtungen) – und allein in dieser „vorzeitigen“ praktischen Erprobung erwies sich die unzweifelhafte Notwendigkeit, dieses große Projekt zu einem guten Ende geführt zu wissen. Das sagt sich freilich leicht, aber welche ganz und gar maßlose Arbeitsleistung darin besteht, eine derart unüberschaubar erscheinende Materialfülle in eine benutzbare Form zu bringen, so dass sie auch anderen Menschen zugänglich wird, das kann sich nur einer vorstellen, der sich selbst an so ein (in Zeiten der kollektiven und digital-vernetzten Herstellung von Informationssammlungen ganz „altmodisch“ wirkendes) Unternehmen wagt. Wer macht heutzutage noch Handbücher oder Lexika im Alleingang?

Et voilà! – hier ist das Ergebnis. Und dem Benutzer wird – wenn er an die Entstehung dieser beiden Bände denkt, die er nun so leichthändig aufschlagen und auswerten kann – vielleicht klar, dass es eben einer engagierten Person bedarf, die unablässig und unbeirrt (nein, so leicht geht es ja auch nicht, da gibt es zahlreiche pessimistische Stunden, wo das Ganze wie eine Sisyphus-Arbeit erscheint und man alles, alles liegen und stehen lassen möchte!) – unablässig und unbeirrt das große Ziel verfolgt, die im Lauf der Arbeit immer mehr Kenntnisse erwirbt, die ihr laufend zugute kommen, die letzten Endes dann in diesem Horizont „bibliographischer Weltsicht“ sich bewegt. Ein Team hätte große Schwierigkeiten, all das sich zunehmend aufeinander beziehende Wissen, das sich in so einer Arbeit ergibt, nicht in Parallel-Arbeiten zu vergeuden. Dies betrifft vor allem die vielen durch persönliche Kontakte mit lebenden Kinder- und Jugendbuchautorinnen entstehenden sensiblen Kenntnisse, die hier in einer einzigen Handbuch-Autorin zusammenlaufen, sich gegenseitig verdichten und ergänzen, ohne dass es umständlicher Absprachen bedarf.

Mit dieser hier vielleicht etwas naiv-pädagogisch erscheinenden Darstellung der Entstehungsumstände eines Lexikons wie dem vorliegenden, will ich vorweg die gewaltige Leistung von Susanne Blumesberger hervorheben. An ihr ist das Ergebnis zu messen. Und ihr gilt der uneingeschränkte Dank der Benutzer. Gleichzeitig aber stellt so ein Handbuch auch ein erfreuendes Ergebnis der zeitgenössischen Wissenschaftsorganisation dar. Es ist aus einem Teil-Projekt des großen Projekts *biografiA. Datenbank und Lexikon österreichischer frauen* entstanden, das am Wiener Institut für Wissenschaft und Kunst erarbeitet wird. Das bedingt auch – wie in der Einleitung zum Handbuch dargelegt – eine manchmal von den üblichen „Normen“ männlicher biographischen Lexika abweichende Sicht auf Lebensläufe. Es lohnt, sich diese Intentionen immer wieder bei der Lektüre bewusst zu machen: Zahlreiche ungewöhnliche Vorhaben und Tätigkeiten der hier behandelten Autorinnen belegen, wie viele Lebens-Möglichkeiten sich aus der spezifisch weiblichen Situation ergeben können – die in manchen Fällen vielleicht knapp erscheinenden Biographien lassen viele differenzierende Deutungen zu.

Dank zu sagen ist also auch jenen Institutionen und Personen, die das Projekt gefördert und (offenbar ebenso unbeirrt) daran geglaubt haben. Und Dank schließlich gebührt dem Verlag, der sich an dieses gewichtige Werk wagt und sogar eine Print-Version in den Handel bringt. Ich weiß, ich weiß, junge Wissenschaftler werden jetzt lächeln – aber ältere Benutzer solcher Handbücher greifen immer noch gern nach den Büchern, halten sie in der Hand (!) oder haben sie gern im Regal der Referenzwerke vor Augen und freuen sich, dass sie nicht erst lang etwas „aufrufen“ oder „downloaden“ müssen, sondern einfach ein paar Seiten aufschlagen und lesen und sich vielleicht sogar im Lesen verirren können. Wer heute solche Werke bespricht, muss sich schon immer bewusst machen, dass derlei Bücher „noch immer“ erscheinen – aber wie lange noch?

Jedes Buch, das sich einer bestimmten Gruppe von schöpferischen Menschen widmet, leistet einen Beitrag zu dem großen „Projekt gegen das Vergessen“. Es ist das Vergessen, das die eigentliche Sünde unserer Zeit darstellt und das in

vielen Lebensbereichen verheerende Folgen zeitigt. Um so mehr müssen wir solche erinnernden Bücher hochhalten. In ihnen sind Generationen von Ideen, von kleiner und großer Geistesarbeit dokumentiert, ist das Leben von Menschen noch einmal aufgerufen, die gelebt und gearbeitet haben, oft (und zumeist) unter viel schwierigeren Umständen, als wir es heute tun. Wenn wir daran glauben, dass Kinder- und Jugendbücher Faktoren unserer Kultur sind, die vielfachen und komplexen Aussagewert enthalten, dann müssen wir auch jener gedenken, die diese Bücher verfasst haben. Und es zeigt sich, dass gerade Frauen in einem bisher ungeahnten Maß als Autorinnen die Literatur bereichert haben.

In einem kurzen einleitenden Text („Frauen sichtbar machen – Vision und Realisierung“) geht Ilse Korotin, die Leiterin der *Dokumentationsstelle Frauenforschung am Institut für Kunst und Wissenschaft* auf diese spezifische Intention des Handbuchs ein. Sie verweist auf die mit einem derartigen Informations-Fundus sich nun ergebende Notwendigkeit, den biographischen Diskurs mit zahlreichen Detailstudien zu erweitern, auch das spezifisch Weibliche dieser Literatur herauszuarbeiten. Das sind keine Marotten eines weltabgehobenen Spezialistentums, vielmehr äußert sich da ein ungeheurer Nachholbedarf, der endlich dazu beitragen will, das öffentliche Bewusstsein von Literatur zu differenzieren und in seiner tatsächlichen Vielfalt deutlich zu machen. Ernst Seibert nennt in seinem Begleittext („Eingrenzung und Entgrenzung eines ‚weiblichen Blicks‘ in der Literatur für Kinder und Jugendliche“) eine ganze Reihe notwendiger Fragestellungen, deren Beantwortung nun durch das hier dargebotene reiche Material angegangen werden kann.

Man muss das Handbuch gleich benützen, darin lesen (und man kann sehr gut und gespannt darin lesen!), um seine Qualitäten zu erfahren. Natürlich sind es besonders jene Darstellungen, denen persönliche Befragungen der jeweiligen Autorinnen zugrunde liegen, die die Neugier erwecken. Das sind naturgemäß nicht wenige, und es ergeben sich (besonders auch in Kategorien der Darstellung wie „Herkunft und Verwandtschaften, Lebenspartner, Freundschaften, Mitgliedschaften...“) erstaunliche Vernetzungen von Biographien, Bezugnahmen der Autorinnen untereinander, Zuordnungen zu bestimmten Aufgabenstellungen oder Lebensbereichen. Das trifft aber auch für viele bereits nicht mehr lebende Autorinnen zu, bei denen freilich oftmals die Informationsdichte unvergleichlich geringer ausfallen musste. Mit großer Anteilnahme lassen sich die Selbst-Charakterisierungen mancher Autorinnen lesen – sie mögen sich in vielen Fällen ganz und gar nicht mit dem Bild decken, das man – von außen – einer Autorin zumisst, auch dies ein wichtiger Beitrag zur Erkenntnis dessen, was Literatur eigentlich ist: Gegenstand unablässiger Interpretation. Das betrifft natürlich auch die hier in vielen Einträgen vorgenommene Gattungsunterscheidung bei der (dankenswerterweise nicht auf Kinder- und Jugendliteratur eingeschränkten) Nennung der „Werke“ einer Autorin: Sie scheint oft trefflich, manchmal aber auch fraglich – immer jedenfalls herausfordernd. Ein besonderes Thema ergibt sich da gleich auch noch: die oft erstaunlichen Veröffentlichungsorte und -medien. (Allein dies wäre eine eigene Untersuchung wert!). Besonders wertvoll für die Forschung

sind schließlich die Hinweise auf Nachlässe und Dokumentations-Stellen; das sind Schlüssel-Informationen für lange Zeit.

Ich stelle mir als Benützer dieses Handbuchs natürlich nicht nur Literatur- und Kulturwissenschaftlerinnen und Genderforscherinnen vor, sondern auch jene Menschen, die mehr über die Kinder- und Jugendbücher wissen wollen, die sie einst oder gerade gelesen haben. Also auch Buchhändlerinnen, andere Autorinnen und Autoren, Journalisten, oder einfach „Leserinnen und Leser“.

Und weil ich auch so ein Leser bin, möchte ich zuletzt ein paar minimale Wünsche äußern. Doch voraus eine auf eigener Erfahrung (Lexikographie) beruhende notwendige Feststellung: Bei solcher Fülle des Materials lassen sich Irrtümer gar nicht vermeiden. Ihre Korrektur mögen jeweils die Spezialisten vornehmen, die sich bei einem Thema besser auskennen. Sapiienti sat! - Meine Wünsche: Erstens, dass der Verlag bei der Aufbindung weiterer Exemplare die Angabe zur alphabetischen Band-Teilung auf dem Einband korrekt vornimmt (sie ist jedenfalls auf meinen Exemplaren falsch: A-L, M-Z). – Zweitens, dass es eine nach Geburtsjahrgängen angelegte Überblicksliste der Namen gäbe, die den ganzen zeitlichen Rahmen der hier erfassten Literaturgeschichte nachvollziehbar machte (das müsste sich mit der vorhandenen Datenbank sicherlich problemlos erstellen lassen). - Drittens: dass auch noch (vielleicht als Nachträge in *LiLi?*) weitere Autorinnen aufgenommen werden, die als Bilderbuch-Künstlerinnen („Illustratorinnen“) hier fehlen, obwohl sie die Texte zu ihren Bilderbüchern selbst geschrieben haben (beispielhaft: Grete Huss, Gerti Lichtl, Steppa Nebehay, Helga Schenker; es ließen sich noch weitere nennen). Dass bildende Künstlerinnen grundsätzlich ja nicht ausgeschlossen wurden, beweisen etwa die Einträge zu Angelika Kaufmann, Linda Wolfsgruber und Lisbeth Zwerger! – Viertens (das geht an den Verlag, und ich wage es kaum auszusprechen, aber warum kann nicht auch ein Handbuch typographisch „gestaltet“ sein?): ich könnte mir eine ansprechendere (= schönere und gleichzeitig die visuelle Ordnung des Materials wesentlich unterstützende!) Typographie vorstellen; der durchgehend gleiche Schriftgrad und Durchschuss ist ästhetisch sehr unbefriedigend.

Doch solche kleinen und sehr subjektiv vorgetragenen Wünsche schmälern nicht im geringsten den unvergleichlichen Wert dieses Handbuchs, das ich ohne zu übertreiben eine „Schatztruhe der Literaturgeschichte“ nennen möchte. Susanne Blumesberger hat der Forschung damit einen Dienst erwiesen, den man ihr gar nicht genug danken kann.

Friedrich C. Heller





Seibert, Ernst / Huemer, Georg / Noggler, Lisa (Hrsg.): *Ich bin ich*. Mira Lobe und Susi Weigel. Grafische Gestaltung: Larissa Cerny. Katalogtexte: Petra Nachbaur, Lisa Noggler. Wien: Residenz Verlag 2014 (399. Sonderausstellung des Wien Museums: 6. November 2014 bis 1. März 2015. Hrsg. im Auftrag des Wien Museums), ISBN 978 3 7017 3356, 255 S.

„Ich bin ich: Mira Lobe und Susi Weigel“ lautet der Titel der Ausstellung, die vom 6. November 2014 bis 1. März 2015 im Wien Museum zu sehen war. Anlass war der 100. Geburtstag von Mira Lobe und Susi Weigel, die über viele Jahre zusammengearbeitet

haben und als das erfolgreichste Duo der jüngeren österreichischen Kinder- und Jugendliteraturgeschichte gelten. Der Titel der Ausstellung und des gleichnamigen Katalogs wurde in Anlehnung an ihren größten Wurf, *Das kleine Ich bin ich*, gewählt und zielt darauf ab, dass ihnen die Stärkung des Selbstwertgefühls von Heranwachsenden ein wichtiges Anliegen war. Ausstellung und Katalog fokussieren auf das gemeinsame Oeuvre der beiden Künstlerinnen und auf ihre kongeniale Wort-Bild-Partnerschaft. Zahlreiche Fortsetzungsgeschichten und 45 Kinderbücher haben sie geschaffen, an denen sich nun bereits drei Generationen erfreuen können. Manche ihrer Bücher sind Klassiker geworden. Allen voran *Das kleine Ich bin ich*, ein literarisches Kleinod, kongenial illustriert von Susi Weigel, die entscheidend zum nachhaltigen Erfolg dieses und anderer Lobe-Bücher beigetragen hat.

Ausstellung und Katalog informieren aus unterschiedlichen Perspektiven über Leben, Werk und Arbeitsweise von Mira Lobe und Susi Weigel und lenken den Blick auch auf weitere Akteure und Entwicklungen der Kinder- und Jugendliteraturgeschichte sowie auf größere kulturelle, soziale und politische Zusammenhänge der österreichischen Nachkriegsgeschichte. Dazu wurde umfangreiches Material aus den Nachlässen – verstreut über ganz Österreich – zusammengetragen.

Der schwergewichtige, weit über die Inhalte der Ausstellung hinausgehende Katalog umfasst 256 Seiten (etwas kleiner als DIN A4) und ist 2014 im Residenz Verlag erschienen. KuratorInnen der Ausstellung und HerausgeberInnen des Katalogs sind Ernst Seibert, Georg Huemer und Lisa Noggler, deren Fachwissen sich in diesem Projekt gut ergänzt hat. Dr. Ernst Seibert, Privatdozent am Institut für Germanistik der Universität Wien, ist Experte für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Er hat zum 90. Geburtstag von Mira Lobe ein Internationales Symposium ausgerichtet und mit Heidi Lexe den Band *Mira Lobe ... in aller Kinderwelt* (Wien 2005) herausgegeben, der wohl einen ersten Meilenstein in der Mira-Lobe-Forschung darstellt. Georg Huemer, Literatur- und Kulturwissenschaftler, hat mit seiner im Praesens Verlag veröffentlichten Dissertation, einer biografisch-kulturwissenschaftlichen Studie zu Werk und Wirken Mira Lobes (*Mira Lobe – Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur*, Wien 2015),

einen wichtigen Beitrag zur Mira-Lobe-Forschung geleistet. Mag. Lisa Noggler ist Kulturwissenschaftlerin und erfahrene Ausstellungskuratorin. Sie entwickelte das Ausstellungskonzept (S. 13 ff), in dem – ausgehend vom Werk Lobes und Weigels – die Exponate räumlich und thematisch in vier Bereiche gegliedert sind: Gemeindebau, Freiraum, Sehnsuchtsort und Umspannwerk (vgl. Katalog S. 13 ff). Die grafische Gestaltung von Ausstellung und Katalog besorgte Larissa Cerny, die Katalogtexte formulierten Petra Nachbaur und Lisa Noggler.

Das ambitionierte Projekt entstand auf Initiative von Wilhelm Hemecker, dem Direktor des Ludwig Boltzmann Instituts für Geschichte und Theorie der Biographie, und Ernst Seibert. Es wurde vom Wien Museum in Kooperation mit dem Boltzmann Institut realisiert. Zahlreiche Leihgeber, insbesondere das Archiv der KPÖ (Kommunistische Partei Österreichs) und der Verlag Jungbrunnen, haben Ausstellung und damit auch den Katalog unterstützt. Als Sponsor ist die Wiener Arbeiterkammer zu nennen.

Eine Herausforderung für die MitarbeiterInnen des Projekts war die Forschungslage. Weil die Bücher von Mira Lobe und Susi Weigel weit verbreitet sind, über ihr Leben aber relativ wenig bekannt ist, wollte man Antworten geben auf die Frage, wer sie waren, diese beiden „Frauen im Schatten der Bücher“. Während über Mira Lobe und ihr international bedeutendes Werk schon einige Forschungsarbeiten vorliegen, an die angeknüpft werden konnte, steht die Forschung über Susi Weigel und ihr Werk ziemlich am Anfang. Susi Weigel müsse neu entdeckt werden; sie sei, trotz zahlreicher gemeinsamer Erfolge mit Mira Lobe, nicht annähernd so angesehen (gewesen) wie diese und teile das „Schicksal der Vergessenen“ mit vielen anderen, heute nahezu unbekanntem IllustratorInnen (Huemer, Vorwort). Erste Impulse für die Rezeption von Susi Weigel hat 2010 die Werkschau *Susi Weigel. Ich bin ich. Illustratorin und Trickfilmzeichnerin (1914 – 1990)* im Frauenmuseum Hittisau (Vorarlberg) gegeben, präsentiert von Stefania Pitscheider Soraperra, die auch die Ausstellung im Wien Museum unterstützt hat.

Wie die Ausstellung ist auch der Katalog in die oben schon erwähnten vier Themenbereiche untergliedert. Vorangestellt sind die Vorwörter und ein einführender Abschnitt, überschrieben mit „Ich bin ich – Mira Lobe und Susi Weigel“. Jeder Themenblock und das einführende Kapitel enthalten kurze, in großen Lettern gesetzte Texte, die in einfacher, auch von Kindern verständlicher Sprache die jeweils wichtigsten Informationen liefern, jeweils gefolgt von der Beschreibung und Kommentierung der ausgestellten Exponate. und vertiefenden bzw. weiterführenden Fachbeiträgen.

Das einführende Kapitel *Ich bin ich – Mira Lobe und Susi Weigel* gibt einen Überblick sowohl über das Leben Mira Lobes und Susi Weigels als auch über deren gemeinsames Werk und das Gesamtwerk Mira Lobes. Die beiden Künstlerinnen haben eine regelrechte Marke entwickelt, die im Umfeld „roter Bildungspolitik“ entstanden sei und die überdauert habe. Noch heute, so heißt es auf Seite 21, überzeuge die Qualität der Bilderbücher, die „neue Maßstäbe setzten, indem sie Werte wie Solidarität, Gerechtigkeit und Integrität mit einer trefflich abgestimmten Leichtigkeit an den Mann und die Frau von morgen bringen: ans Kind.“

Auch die Zusammenarbeit von Mira Lobe mit anderen IllustratorInnen, wie z. B. mit Angelika Kaufmann und Winfried Opgenoorth, wird im Katalog durch die Zusammenstellung der fast 100 Coverillustrationen von Mira Lobes Büchern dokumentiert.

Es folgen zwei biografische Kurzüberblicke. Der von Georg Huemer gewählte Titel seines Beitrags „Vergangenheit in Bruchstücken. Zur Biografie von Mira Lobe“ weist darauf hin, dass über das bewegte, von Brüchen gekennzeichnete Leben der Autorin alles in allem relativ wenig bekannt ist. Besonders über ihre Jugendjahre in Görlitz (Schlesien) und Berlin wusste man bis vor Kurzem wenig. Nicht nur, weil viele Dokumente verloren gegangen seien, sondern auch, weil Lobe nicht gern über Privates gesprochen habe. Huemer greift auf Ergebnisse seiner Dissertation zurück und zeichnet die Stationen ihres Lebens und ihrer Werkgeschichte nach. Dem *Aufwachsen in Deutschland* in einer bürgerlichen, sozialdemokratischen, jüdischen Familie und ersten literarischen Versuchen schon während der Schulzeit folgen die Flucht aus Nazideutschland und schwierige, von materieller Knappheit geprägte *Exiljahre* in Palästina. Mira Lobes *Neuanfang* im Österreich der 1950er-Jahre beschreibt Huemer als steinig, aber erfolgreich. Lobe engagierte sich unter anderem für die kommunistische Kinderzeitschrift *Unsere Zeitung (UZ)*, wo die Zusammenarbeit mit Susi Weigel ihren Anfang nahm. Auch Lobes *Aufstieg zur Erfolgsautorin* skizziert Huemer und würdigt dann ihre Meisterschaft in Form, Poesie und Sprachwitz. Die Grundausgabe von Lobes Gesamtwerk, das sich durch die stetige Wiederaufnahme bestimmter Motive und Themen auszeichne, fasst Huemer so zusammen: „Liebende finden zueinander, Außenseiter werden (re-)integriert, gemeinsame Ideen werden verwirklicht.“ (S. 37)

Stefania Pitscheider Soraperras Beitrag „Mir ist das Menschliche näher als jeder Titel. Susi Weigel – eine Unbekannte?“ ist der einzige des Katalogs, der die Illustratorin, Grafikerin und Trickfilmzeichnerin Susi Weigel in den Mittelpunkt stellt. Die Autorin beschreibt das bisher relative Desinteresse an Weigels Person und Gesamtwerk – und dies obwohl ihre Arbeiten durchaus präsent sind und auch wertgeschätzt werden, nicht zuletzt aufgrund der mit Lobe publizierten weltbekannten Bilderbücher. Die sehr talentierte, produktive und vielseitige Künstlerin Susi Weigel (geb. 1914 in Mähren) wuchs in Wien auf, arbeitete nach ihrer Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule zunächst als Illustratorin von Zeitungen und reüssierte dann in Berlin als Trickfilmzeichnerin (*Fritz und Fratz*, 1938 – 1943; *Peterles Abenteuer*). Nach dem Krieg kehrte sie nach Österreich zurück und war ab 1949 gut zehn Jahre erfolgreich für die kommunistische Kinderzeitschrift *Unsere Zeitung* tätig. Zwischen 1953 und 1960 arbeitete sie mit Mira Lobe an der Erfolgsserie *Was Pockerl erlebt*, obwohl Susi Weigel damals bereits in Vorarlberg lebte. Unter anderem publizierte das Erfolgsduo Lobe-Weigel in dieser Zeit die bekannten Bilderbücher *Der Tiergarten reißt aus!* (1953) und *Titi im Urwald* (1957). In den 1960er-Jahren entstanden mehrere weltberühmte Bücher: Bilderbücher für Kleinkinder wie *Bimbulli*, aber auch längere Erzählungen mit nur wenigen Illustrationen wie *Die Omama im Apfelbaum* (vgl. S. 46). Pitscheider Soraperra würdigt den Illustrationsstil Susi Weigels als experimentier-

freudig, innovativ und unverwechselbar. Sie verbinde unterschiedliche Techniken wie Zeichnung und Collage, Reißtechniken und Stempeldruck, setze kräftige und flächige Farben ebenso ein wie feine Federstriche oder Pastellfarben. Oft stilisiert und reduziert die Künstlerin die Elemente der erzählten Geschichte auf das Wesentliche. Sie arbeitet gerne mit einfachsten geometrischen Formen, aus denen – jedes Kind – ihre Figuren (z. B. Bimbulli, das kleine Ich bin ich, die Geggis) selbst nachbauen könne. Ihr Stil sei spielerisch locker, witzig und dynamisch, und sie gehe sehr frei mit unterschiedlichsten Illustrationstechniken um, z. B. in *Das Städtchen Drumherum* (1970).

Ab etwa 1970 ist Susi Weigel gegenüber Mira Lobe in den Hintergrund gerückt, was sich an den Werbestrategien der Verlage und der öffentlichen Anerkennung zeige. Mira Lobe wird mit deutlich mehr bedeutenden Preisen ausgezeichnet als Susi Weigel, doch auch sie erhält einige Preise, z.B. 1961 den Illustrationspreis der Stadt Wien, 1964 den Anerkennungspreis des Hans-Christians-Andersen-Awards für *Hannes und sein Bumpen*, 1971 den Förderungspreis des Staatspreises für Kinder- und Jugendliteratur für die Illustration von *Das Städtchen Drumherum*. Und 1986 wird der – auf Titel keinen großen Wert legenden Künstlerin – der Berufstitel „Professor“ verliehen. Susi Weigel ist 1990 gestorben und hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, das nun schon „das visuelle Gedächtnis von drei Generationen entscheidend geprägt“ habe. „Ihre Menschlichkeit und Lebenslust spiegelt sich in vielen ihrer Sujets wider“, resümiert Pitscheider Soraperra (S. 47).

Der erste Themenblock, *Gemeindebau - Die Kunst zusammenzuleben*, legt den Schwerpunkt auf die marxistisch-kommunistische Orientierung Mira Lobes. Ein kurzer Informationstext geht auf das gemeinsame Wirken Lobes und Weigels für die kommunistische Kinderzeitschrift *Unsere Zeitung (UZ)* ein. Die Schriftstellerin und die Bildkünstlerin kannten das Wohnen im Vielparteienhaus und fanden Gemeinschaft wichtig. Ihre in der *UZ* veröffentlichten Geschichten und viele ihrer Kinderbücher sind davon geprägt: Sie zeigen Konflikte, finanzielle Notlagen und gesellschaftliche Widersprüche auf, aber auch gegenseitige Unterstützung. Ein Musterbeispiel für Mira Lobes Auffassung von Gemeinschaft, Gerechtigkeit und Solidarität ist *Der Apfelbaum* (1980, illustriert v. Angelika Kaufmann). Es folgen in der Reihe der hier zugeordneten Exponate mehrere Covergestaltungen für die *UZ* von Susi Weigel; auch die in der *UZ* veröffentlichten Fortsetzungsgeschichten Lobes und Weigels sowie die daraus entwickelten Kinderbücher sind dokumentiert. In *Titi im Urwald* (1958), wofür Mira Lobe den Österreichischen Staatspreis für Kinderliteratur erhielt, ist der Protagonist ein kleiner Afrikaner – was in dieser Zeit noch ungewöhnlich war. Gesellschaftlich Brisantes thematisiert Lobe in ihrem proletarischen Entwicklungsroman *Anni und der Film* (1953, illustriert von Ferdinand Kessler). Auch *Die Sache mit dem Heinrich* (1989), illustriert von Christine Oppermann-Dimow, eine engagierte Erzählung über Gewalt in der Familie, ist hier vertreten. Weitere thematisch einschlägige Titel sowie das bei Lobe und Weigel wiederkehrende Frosch-Motiv (der Frosch als Hüter der Ordnung auch im Sinne des Kollektivs) sind dokumentiert. – Auf den Seiten 94/95 findet sich ein interessantes biografisches Dokument aus dem Jahr 1951: der Antrag Mira Lobes

zur Aufnahme in die Kommunistische Partei Österreichs, aus der sie wegen der Geschehnisse infolge des Ungarn-Aufstandes wieder ausgetreten ist.

Auf den hellblauen Seiten dieses ersten Themenblocks findet sich ein Beitrag von Manfred Mugrauer über „Mira Lobes Kinderbücher in den kommunistischen Verlagen Globus und Schönbrunn“. In diesen beiden Verlagen habe mit Titeln wie *Der Tiergarten reißt aus!* (1953) und *Der Anderl* (1955), die auch in die DDR exportiert wurden, sowie mit der *Bäbu* (1954) und *Bärli Hupf* (1957) ihre Karriere begonnen – was allerdings weitgehend in Vergessenheit geraten bzw. umgedeutet worden sei. Es schließt sich ein Beitrag über *Mira Lobe im Umfeld ihrer Verlage* von Murray G. Hall an. Der Autor stellt die wichtigsten Verlage (nach der kommunistischen Phase) vor, in denen die Bücher von Mira Lobe und vielfach auch der Illustratorin Susi Weigel erschienen sind: Jugend und Volk, Jungbrunnen, Dachs-Verlag, G&G Kinder- und Jugendbuchverlag, Verlag St.Gabriel. Abschließend stellt der Autor fest, dass es „kaum einen namhaften Kinder- und Jugendbuchverlag im deutschsprachigen Raum gegeben hat, in dem Mira Lobe nicht präsent war beziehungsweise ist“ (S. 113).

Der zweite Themenblock der Ausstellung, *Freiraum – Die Kunst zusammenzuarbeiten*, stellt die Zusammenarbeit Mira Lobes mit ihren wichtigsten IllustratorInnen in den Mittelpunkt. Zunächst geht es um Mira Lobes und Susi Weigels gleichberechtigte „gemeinsame Sache“. Am Beispiel von erhaltener Korrespondenz zwischen den Künstlerinnen und gegenseitig kommentierten Manuskripten und Originalentwürfen wird auf 26 Katalogseiten deren Arbeitsweise dargestellt. So können die BetrachterInnen die Entstehung eines Bilderbuchs und die Arbeitsweise von Lobe und Weigel nachvollziehen, die ihre Marke „Mira-Susi“ mit großer Sorgfalt, Intensität und hohem künstlerischem Anspruch kontinuierlich weiterentwickelt haben. Es wird deutlich, dass ihre Zusammenarbeit von großer gegenseitiger Wertschätzung und einem ständigen Ringen um das optimale Zusammenwirken von Sprache und Bild geprägt war. Die zahlreichen Exponate, darunter Originalskizzen und Originaltiere zu *Das kleine Ich bin ich*, Weihnachtskarten und Werbefolder, belegen die Vielseitigkeit, Experimentierfreude und den Esprit von Susi Weigel.

Auf den hellblauen Seiten 148 – 151 finden sich je ein Beitrag über die Illustratorin Angelika Kaufmann und den Illustrator Winfried Opgenoorth und deren Zusammenarbeit mit Mira Lobe. Auf der Grundlage von Gesprächen mit Angelika Kaufmann skizziert Inge Cevela deren künstlerischen Werdegang und ihren Durchbruch als Illustratorin durch die Zusammenarbeit mit Mira Lobe, die in der Zeit der 1968er-Bewegung und des Paradigmenwechsels in der Kinderliteratur begonnen hat. Die spätere Zusammenarbeit der beiden Frauen sei stärker von ästhetischen Überlegungen geprägt gewesen, immer aber von „respektvollem Abstand“ (S. 152). Bei der Entstehung von *Das fliegt und flattert – das knistert und knattert* (1991) habe Kaufmann ein gewagtes innovatives Konzept für ein abstrakt gestaltetes Bilderbuch geliefert. Silke Rabus stellt in ihrem Beitrag die Zusammenarbeit zwischen Mira Lobe und Winfried Opgenoorth vor, der aus Düsseldorf stammt und dort als Grafikdesigner gearbeitet hat. Er bringt „akribisch mit Details angefüllte Bilder“ und „eine neue Leichtigkeit und Verspieltheit“ (S.

150) in das Werk von Mira Lobe. Opgenoorth hat mit Lobe in kreativer und gegenseitig inspirierender Zusammenarbeit neun Bilderbücher entwickelt. Er setzt wie Lobe auf die erlösende Kraft der Fantasie und auf Humor. Im Bildteil finden sich Studien für *Das kleine Hokuspokus* (1988) sowie Illustrationen daraus.

Dem Themenblock *Freiraum* sind auch vier literaturwissenschaftliche Beiträge zugeordnet. Sie befassen sich überwiegend mit der Kraft der Fantasie. Karl Müller geht der Frage nach, wie sich die „Jüdische Erfahrung im Werk Mira Lobes“ niederschlägt. Er kommt zu dem Ergebnis, dass – mit einer einzigen Ausnahme (*Die Lüge*, 1972) jüdische Figuren nicht vorkommen. Antisemitismus und Judenverfolgung oder jüdisches Leben nach 1945 seien nie offen und direkt in den Mittelpunkt ihrer Arbeit gerückt worden. Mira Lobe habe ihre „jüdischer Erfahrung verpflichteten Botschaften“ (S. 145) behutsam, andeutungsweise, verschlüsselt verpackt, z. B. in *Der Tiergarten reißt aus!* (1953) und in *Insu-Pu. Die Insel der verlorenen Kinder* (1951). Mira Lobes literarische Welt sei eine unsichere und gefährliche, eine durch Klassen- und Geschlechterunterschiede, durch Willkür, Gewalt und Leistungsfetischismus entsolidarisierte Welt. Diese werde jedoch durch die Kraft der Fantasie ins Helle und Positive gewendet. Fantasie habe bei Lobe eine utopische Kraft und habe nichts mit „unverbindlicher Fantasterei oder bloßem Abenteuerum, wie sie herkömmliche Kinder- und Jugendliteratur lange Zeit vermittelte, [...] gemein“ (S. 146). Lobes Bücher sind autoritätskritisch, hinterfragen überliefertes Denken und Handeln und zeigen praktische Möglichkeiten und Risiken von Veränderung auf. Erfahrungen von Fremdbestimmung, Wertlosigkeit und Ohnmacht werden – kindgemäß – ins Optimistische gewendet. So erfahre das Individuum schließlich seine Stärke, finde zu sich selbst und ruhe in sich selbst. Müller bezeichnet die Poetik Lobes als eine „mittlere Poetik“, „die die Waage zwischen Realitätsbezug und Fantastik hält – weder entleerte Fantasterei noch aussichtsloser Naturalismus, sowohl lebens- und wirklichkeitsnah als auch die scheinbar geschlossene Welt überschreitend“ (S. 147).

Heidi Lexe befasst sich mit „Mira Lobes Monsterfiguren als soziale Herausforderung“. Die Monster Mira Lobes – erläutert am Beispiel von drei Titeln (zwei davon illustriert von Susi Weigel) – verbreiten nicht an sich Angst und Schrecken. Vielmehr sorgen sie durch ihr aus der Norm fallendes Äußeres für Irritationen im sozialen Gefüge und animieren so die kindlichen ProtagonistInnen zum Handeln, auch zum Ausprobieren neuer, ungewohnter Verhaltensweisen. Im Beitrag von Sonja Loidl geht es um *Helferfiguren bei Mira Lobe und Susi Weigel*. Sie zeigt auf, wie Imagination und realistische Ebene ineinander greifen, wenn die HelferInnen unterstützend in das Alltagsleben der Kinder eingreifen und deren Handlungsspielraum erweitern. Auch Sylvia Zwettler-Otte beschäftigt sich mit fantastischen Elementen. Sie zeigt auf, wie in Mira Lobes *Räuberbraut* Tagträume und Fantasien das Selbstwertgefühl der heranwachsenden Protagonistin stärken und sie in der Entwicklung ihrer Identität unterstützen.

Der dritte große Themenblock der Ausstellung und des Katalogs trägt den Titel *Sehnsuchtsort – Die Kunst weiterzukommen*. In Mira Lobes Leben geht es schon in jungen Jahren um Sehnsucht nach anderen, besseren Orten. Auch in ihren Büchern spielen Ortswechsel und Reisen – reale oder fantasierte – eine

wichtige Rolle. Sie ermöglichen Horizonsweiterung, Auseinandersetzung mit anderen Kulturen, regen dazu an, sich für eine andere, bessere, vorurteilsfreie, gerechte, klassenlose, friedliche Welt einzusetzen. Utopie und Alltag werden verzahnt und kompensieren kindliche Ohnmachtsgefühle, regen zu Zivilcourage und Solidarität an. Zahlreiche Beispiele aus Arbeiten von Mira Lobe, einige davon illustriert von Susi Weigel, dokumentieren dieses wichtige Anliegen der Autorin. Auch ein bisher unveröffentlichtes Frühwerk von Mira Lobe, *Die ersehnte Welt*, von ihr selbst Mitte/Ende der 1930er-Jahre illustriert, dokumentiert ihre Sehnsüchte und ihren kritischen Blick auf die Welt. Vielen Menschen war Mira Lobes literarische Umsetzung ihres Anliegens teilweise zu radikal: Zeitungsausschnitte aus dem Jahr 1978 belegen die teilweise kritische Rezeption von *Die Räuberbraut* – ein Beispiel dafür, dass Mira Lobe mit ihrer Auffassung von Kindheit und Pädagogik ihrer Zeit voraus war.

Es folgen zwei Beiträge über „Fantastik und kindliche Gegenwelten“ bei Mira Lobe. Marcel Illetschko analysiert *Die Omama im Apfelbaum* (1965), vergleicht sie mit zeitgenössischen Texten und würdigt abschließend Mira Lobes „Beherrschung der subtilen Techniken des Genres Fantastik“ als Beleg für ihre literarische Meisterschaft. Nicole Kalteis befasst sich mit verschiedenen Spielarten der Erweiterung kindlicher Möglichkeitsräume in Mira Lobes Werk. Sie zeigt auf, wie sich die ProtagonistInnen durch fantastische Grenzüberschreitungen neue materielle Räume, soziale Räume und Denkräume erobern, wie sie Zufluchtsorte und ideale Räume suchen und finden, wie sie ihre Handlungsmöglichkeiten erweitern und damit ihre Position stärken.

Der Titel des letzten Themenblocks, *Umspannwerk – Kunst mit Sinn fürs Kind*, ist durch eine Aussage Mira Lobes inspiriert, in der sie ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin mit einem Umspannwerk vergleicht, das Strom liefert und den Prozess der Bewusstseinsbildung in Gang bringt. Im einleitenden Text wird darauf hingewiesen, dass Mira Lobe und Susi Weigel es verstanden, sich mit Sprache und Bildern auf Kinder und Heranwachsende einzustellen. So sei z. B. *Das kleine Ich bin ich* ein Umspannwerk geworden, auch zwischen den Generationen. In diesem Themenblock wird auch die Entwicklung der Auffassung von Kinder- und Jugendliteratur ab Mitte des 20. Jahrhunderts exemplarisch dokumentiert. Zunächst wird auf Mira Lobes Rolle innerhalb der „Gruppe“ eingegangen, welche ökologische, emanzipatorische oder feministische Fragestellungen diskutierte. „Die Gruppe“ habe die Frage nach „richtigen und falschen Büchern“ für Heranwachsende anders beantwortet als Vertreter der „Schmutz-und-Schund-Kampagne“ der 1950er-Jahre. Heute steht der pädagogische Auftrag von Kinder- und Jugendliteratur nicht mehr im Vordergrund, dennoch spielen pädagogische und politische Überlegungen über Inhalt und Sprache im Kinderbuch weiterhin eine Rolle. Mira Lobes *Lollo* (illustriert von Weigel) könne aus heutiger Sicht „rassistisch“ eingestuft werden – obwohl die „Negerpuppe“ bei Lobe und Weigel als emanzipatorische Figur angelegt war.

Auf die aktuelle Debatte über „sogenannte politische Korrektheit“ im Kinderbuch geht Georg Huemer in seinem Beitrag „Schwarz wie Negerpuppen sind

– von einer Figur, die für mehr als eine Farbe steht“ ein und kritisiert die – oft unsensiblen – pädagogisch motivierten Eingriffe in kinderliterarische Texte. Er hebt Lobes pädagogischen und sprachlichen Feinsinn hervor und interpretiert Lollo als Figur, die für weibliche Selbstbestimmung und damit für „ein besonderes Anliegen“ der Autorin steht (S. 219).

Ernst Seibert in „Spätes Nachdenken über das Frühe. Mira Lobes neue Poetik in den 1970er-Jahren“ würdigt Mira Lobes Beitrag zur Erneuerung der Kinder- und Jugendliteratur der 1970er-Jahre, die in Österreich insgesamt politisch wie kulturell einen Modernitätsschub gebracht haben. Lobe habe gängige Topoi der Kinderliteratur teilweise mehrfach aufgegriffen, befragt und weitergedacht. Seibert analysiert ihre drei Bestseller aus den 1970er-Jahren nicht isoliert, sondern vor dem Hintergrund der Kinderliteraturgeschichte und motivgleicher Vorläuferwerke der Autorin selbst. Denn nur so könne das innovative Potenzial von *Das Städtchen Drumherum* (1970), *Das kleine Ich bin ich* (1972) und *Die Räuberbraut* angemessen erkannt werden. In erstgenanntem Werk habe die Autorin die ökologische Frage, im kartesischen „Ich bin ich“ eine existenziell-philosophische Frage und im letztgenannten Buch die soziale Frage aufgegriffen – jeweils mit außergewöhnlicher Meisterschaft. Mira Lobe habe es geschafft, resümiert Seibert, „die Kinder- und Jugendliteratur insgesamt als einen wesentlichen Teilbereich des kulturellen Geschehens neu zu positionieren“ (S. 224) und habe 1980 durch die Verleihung des Österreichischen Würdigungspreises für Kinder- und Jugendliteratur für ihr Gesamtwerk die ihr gebührende Anerkennung erhalten.

Am Ende des Katalogs finden sich Beiträge über die *Vertonung* von Mira Lobes Büchern (Lisa Naske) und über die Bilderbuch-App zu „Das kleine Ich bin ich“ (Marlene Zöhrer) sowie persönliche Erinnerungen einer Schriftstellerkollegin und eines Lektors.

Renate Welsh berichtet über die gegenseitig befruchtende, kreative und sich gegenseitiger Kritik stellende gemeinsame Arbeit z. B. am „Sprachbastelbuch“ (1975). Neben ihrem Veränderungswillen, ihrer „sprudelnden“ Fantasie, ihrer gestalterischen und sprachlichen Disziplin und ihrer Sprachlust sei auch gründliche Recherche ein Markenzeichen von Mira Lobe gewesen. Renate Welsh glaubt, „dass die Mischung aus Spaß, Ernsthaftigkeit, Humor, Engagement, Wärme und Sprachwitz“ bei Mira Lobe auch digital geprägten Kindern von heute etwas geben könne (S. 249). – „Erinnerungen an Mira Lobe und Susi Weigel“ beschwört Wolf Harranth, der fast zwanzig Jahre lang die Bücher von Lobe und Weigel lektoriert hat. Anschaulich schildert er Mira Lobes Intuition, Spontaneität und „stupende handwerkliche Sicherheit“ und „den Inspirationsschwung“, mit dem die Figur „Ich bin ich“ auf Anregung von Susi Weigel entstanden ist (S. 250).

Der Katalog *ICH BIN ICH* informiert umfassend und fachlich fundiert über das Gesamtwerk von Mira Lobe, das gemeinsame Oeuvre mit Susi Weigel und über die Beiträge weiterer IllustratorInnen von Lobe-Büchern. Viele interessante Exponate, Katalogtexte und Fachartikel gewähren faszinierende, teilweise intime Einblicke in Leben und Werk vor allem von Mira Lobe und Susi Weigel sowie in ihre künstlerisch anspruchsvolle Zusammenarbeit. Die unterschiedlichsten Facetten

vor allem von Mira Lobes Werk werden differenziert beleuchtet, ihre literarische Meisterschaft und ihre Rolle als wichtige Erneuerin der Kinder- und Jugendliteratur angemessen gewürdigt. Wie schon zu Lebzeiten steht Susi Weigel auch in dieser Veröffentlichung – aber nur in den Fachbeiträgen – ein wenig im Schatten von Mira Lobe, was wohl dem unterschiedlichen Stand der Forschung geschuldet ist. Der Katalog ermöglicht einer breiten Öffentlichkeit eine Auseinandersetzung mit Mira Lobe und ihren IllustratorInnen auf hohem Niveau und auf aktuellem Stand der Forschung. Darüber hinaus werden interessante Einblicke in kinder- und jugendliterarische Produktions- und Rezeptionsprozesse sowie in die österreichische (Kultur-)Geschichte und Kinder- und Jugendliteraturgeschichte gegeben.

Der Katalog ist thematisch überzeugend gegliedert, grafisch ansprechend und didaktisch klug gestaltet. Es macht Spaß, darin zu schmökern und zu lesen und die zahlreichen wunderbaren Illustrationen anzuschauen. Der Katalog stellt eine Riesenfülle von Informationen und Anschauungsmaterial zur Verfügung und ist gewiss eine einzigartige Fundgrube für interessierte Laien, Literaten und Künstler, für Vermittler von Kinderliteratur und Wissenschaftler. Er ist m. E. ein weiterer Meilenstein in der Mira-Lobe-Forschung und wird – so ist zu hoffen – die Susi-Weigel-Forschung weiter voranbringen.

BeiträgerInnen

SUSANNE BLUMESBERGER

Mag., Dr., Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft und der Germanistik, 1999-2014 Koordinatorin und Mitarbeiterin zahlreicher Forschungsprojekte, ab 2007 an der UB Wien tätig, Managerin des Langzeitarchivierungssystems Phaidra an der Universität Wien, zahlreiche Beiträge in Fachzeitschriften, Forschungsschwerpunkte: Exilliteratur, Biografieforschung, Kinder- und Jugendliteraturforschung. Seit 2013 Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, aktuelle Publikation: „Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen“ (Böhlau, 2014)

HOLGER ENGLERTH

Mag. phil., geb. 1973, Studium der Geschichte und der Deutschen Philologie. Mitarbeit an „Literaturzeitschriften in Österreich 1945-1990“ (Österreichisches Literaturarchiv). Derzeit: Mitarbeiter am Projekt „Literature on the Move“ (Österreichische Akademie der Wissenschaften).

KERSTIN GITTINGER

Mag. phil., geb. 1987, Lehramtsstudium Deutsch und Geschichte an der Universität Wien, seit 2012 Doktoratsstudium im Fachbereich „Deutsche Philologie“, Mai 2013 Prämie der ÖG-KJLF für Kinder- und Jugendliteraturforschung, seit Nov. 2013 Vorstandsmitglied der ÖG-KJLF, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Wissenschaft und Kunst bis Dezember 2014, Lektorin an der Universität Wien im WS 2013 und 2014, seit 2015 im Vorstand der ÖG-KJLF.

DAGMAR HEISSLER

Mag. Dr. phil., geb. 1977; 1995–2004: Diplomstudium Ethnologie (Fächerkombination Geschichte, Psychologie und Philosophie; Ur- und Frühgeschichte) an der Universität Wien, 2004: Mag. phil., 2006–2009: Diplomstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien, 2007–2013: Doktoratsstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien, 2013: Dr. phil.; Lektorin und Korrektorin.

GUNDA MAIRBÄURL

Studium der Deutschen Philologie und Geschichte, Dissertation über Kindertheater im 18. Jahrhundert, unterrichtet seit Jahrzehnten an einem Gymnasium in Wien; seit 2003 in verschiedenen Funktionen in der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung (ÖG-KJLF); Herausgeberin der Zeitschrift *libri liberorum* gemeinsam mit Susanne Blumesberger und Ernst Seibert und der Schriftenreihe der ÖG-KJLF gemeinsam mit Ernst Seibert und Sonja Loidl.

JANA MIKOTA

Dr., geb. 1973, Universität Siegen; Forschungsschwerpunkte: (Kinder- und Jugend-)Literatur, Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts, historische/aktuelle Lese- und Kanonforschung. Z. Zeit Projekte im Bereich der Mehrsprachigkeit, Kulturökologie und Puppenliteratur. Veröffentlichungen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sowie zu Schriftstellerinnen des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Seit dem Sommersemester 2012 Studienrätin im Hochschuldienst an der Universität Siegen. Lehre im Bereich der Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft.

ANDREAS PETERJAN

Mag. phil., geb. 1988. Studium der Germanistik an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und der Karl-Franzens-Universität Graz. Seit Oktober 2014 an der neu gegründeten Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendliteraturforschung an der AAU-Klagenfurt. Das Dissertationsprojekt „Zamonien und der Weg dorthin (Walter Moers)“ wird von der Waldemar-Bonsels-Stiftung (München) finanziert.

BRIGITTE PYERIN

Geboren (1949) und aufgewachsen in Wien; Studium der Germanistik, Romanistik und Erziehungswissenschaft an der Universität Heidelberg; Promotion zu einem Thema der Jugendliteratur. Lehraufträge und Projektarbeit im Bereich Kinder- und Jugendliteratur und Leseförderung in Heidelberg. Von 1993 – 2013 Professorin für Erziehungswissenschaft an der Hochschule Zittau/Görlitz mit Schwerpunkt auf Ästhetischer Bildung (Spiel- und Theaterpädagogik, Kreatives Schreiben, Leseförderung). Publikationen über emanzipatorische Mädchenliteratur, Mädchenkulturarbeit und Kreatives Schreiben. Seit 2011 Studienprojekt und Vorträge über Mira Lobe, 2013 Ausrichtung des Symposiums „Zeit zu träumen, Zeit zu handeln – Zum 100. Geburtstag von Mira Lobe“ in ihrer Geburtsstadt Görlitz.

DANIELA ROTH

Doktorandin im Cotutelle Programm der Universität Waterloo/Universität Mannheim, geb. 1986, Master in German Studies, Universität in Waterloo und Diplom in Germanistik, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Forschungsinteressen: *Literatur und Krankheit* und *Transnationale Literatur* mit dem Schwerpunkt *Adoleszenzroman*, Veröffentlichungen, zuletzt „Disease as a Cure? Illness as a belief system in Cornelia Travnicek's *Chucks*“ In: *Glaubenssysteme/Belief-Systems*, Hg. von Michael Boehringer, Allison Cattell, Belinda Kleinhaus. Waterloo: Wilfrid Laurier UP. Manuskript pp (in Druck).

ESTER SALETTA

geb. 1971 in Bergamo (Italien), Studium der Anglistik und Germanistik an der Uni Bergamo; 1999-2000 Stipendiatin der ÖAD; 2000-2004 Doktoratsstudium der Deutschen Philologie an der Uni Wien; 2001-2004 Lektorin für Italienisch am Sprachenzentrum der Uni Wien; 2005 Stipendiatin des Magistrats der Stadt Wien, seit 2006 Mitarbeiterin der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Uni Bergamo; 2008 Stipendiatin des Linzer Stifterhauses (zur Rezeption der Kinderromane Marlen Haushofers in Italien), im WS 2010 Stipendiatin der Italian Academy for Advanced Studies an der Columbia University of New York (Forschungsprojekt „The political contribution of Giuseppe Antonio Borgese and Gaetano Salvemini to the ideological origin of the democratic project in Hermann Broch's *The City of Man*“). Zahlreiche Publikationen, u.a. *Die italienische Rezeption Marlen Haushofers. Mit besonderer Berücksichtigung ihres Kinderbuchs Brav sein ist schwer* (2010), literarische Übersetzerin; Forschungsschwerpunkte: Gender und PostGender Studies, die Wiener Literatur der

Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit, Hermann Broch, Friedrich Hebbel und die österreichische Frauenliteratur der Gegenwart im Rahmen der Komparatistik.

ERNST SEIBERT

Univ.-Doz., Forschung und Lehre an der Univ. Wien seit dem WS 1988/89, 1997-1999 Mitarbeit am DFG-Projekt „Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur“ an der Univ. zu Köln, Begründer der seit 1999 bestehenden „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“, Hrsg. der Fachzeitschrift *libri liberorum* gemeinsam mit Susanne Blumesberger und Gunda Mairböurl und der Schriftenreihe *Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich* gemeinsam mit Gunda Mairböurl und Sonja Loidl. 2005 Habilitation für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien. 2010 Gastprofessur für Kinder- und Jugendliteratur an der Univ. Wien. Zahlreiche Publikationen zur Kinder- und Jugendliteraturforschung, zuletzt erschienenes Buch: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche* (UTB 2008).

EUGENIO SPEDICATO

Prof. Dr. an der Universität Pavia, Italien, geb. 1960, Fachbereich Germanistik. Veröffentlichungen im Zusammenhang mit dem vorliegenden Artikel: In der Zange von Geschichte und Gedächtnis. Dieter Fortes Romantrilogie *Das Haus auf meinen Schultern* (1999) als Epos des beschädigten Lebens. In: „Weimarer Beiträge“ (2011), B. 57, H. 3, S. 395-413; „Jetzt, jetzt ist der Krieg aus...“. Fiktion, Geschichte und Erinnerung in Jürgen Beckers Roman *Aus der Geschichte der Trennungen*. In: Anne-Rose Meyer-Eisenhut/Burkhard Meyer Sickendiek (Hgg.): *Fluxus und/als Literatur. Zum Werk Jürgen Beckers*. München: edition text + kritik, 2014, S. 199-212.

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: oegkjl@univie.ac.at – Internet: www.oeg-kjl-f.at
Layout u. Satz: Mag. Dr. Michael Ritter
Hrsg. und für den Inhalt verantwortlich: Dr. Susanne Blumesberger,
Dr. Gunda Mairbäurl, Univ.-Doz. Dr. Ernst Seibert
Offenlegung gemäß Mediengesetz § 25/2.
ISSN 1607-6745

Blattlinie

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

Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich

Herausgegeben von Ernst Seibert, Gunda Mairböurl und Sonja Loidl



BAND 17 (2016)

Gunda Mairböurl / Ernst Seibert (Hg.): Kulturelle Austauschprozesse in der Kinder- und Jugendliteratur. Zur genrespezifischen Transformation von Themen, Stoffen und Motiven im medialen Kontext

ca. 300 Seiten, ISBN 978-3-7069-0858-0
€ (A) 28,70; € (D) 27,80

Die Themenpalette der Kinder- und Jugendliteratur hat in den letzten Jahren sehr wesentliche Erweiterungen erfahren, vor allem aber auch interkulturelle und transkulturelle Innovationen wie Migration, Hybridität, Globalisierung, mediale Vernetzung und ökonomische Verflechtung. Das Phänom des Einflusses fremdsprachiger KJL auf die Entwicklung im deutschsprachigen Raum und die kulturellen Adaptionen in Übersetzungen wird ebenso beleuchtet wie Themen wie Exilroman oder (Nach-)Kriegskindheit, mit Gattungen wie Reiseliteratur oder Future-Fiction bzw. Auseinandersetzung mit theoretischen Positionen wie der postkolonialen Literaturtheorie befassen. Schließlich gibt es noch Beiträge, in denen sprachliche bzw. politische Interpretationen im Vordergrund stehen und bietet dabei auch didaktische Überlegungen an.

ISSN 1607-6745



www.praesens.at



KERSTIN GITTINGER „Crossover“, „Crosswriting“, „Crossreading“, „Crossover author“, „Crosswriter“, ... oder doch wieder Mehrfachadressierung und Doppelsinnigkeit? ■ DAGMAR HEISSLER Ernst Lothars Kindererzählungen und Jugendromane im autobiographischen Kontext ■ HOLGER ENGLERTH Milo Dor als Kinder- und Jugendbuchautor ■ EUGENIO SPECICATO Vergangenheitsmodellierung bei Peter Härtling ■ ERNST SEIBERT Zur Kinderbuchverortung bei Marlen Haushofer ■ ESTER SALETTA Zwei Beispiele der thematischen Textkreuzung von Erwachsenen- und Kinderliteratur in der DDR ■ DANILEA ROTH Unzuverlässiges Erzählen in der narrativen Darstellung von Adoleszenz und Migrationserfahrung ■ ANDREAS PETERJAN „Written for the sake of the children“. Robert Neumanns Kinder von Wien – ein Jugendbuch oder ein Buch für die Jugend ■ KERSTIN GITTINGER *Das Kellerkind* von Heinz R. Unger. Von der Translation eines Theatertextes für Erwachsene in eine Erzählung ohne Altersgrenzen ■ JANA MIKOTA Mirjam Pressler – eine Autorin für alle ■ GUNDA MAIRBÄURL Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1781) und Mirjam Presslers *Nathan und seine Kinder* (2008) ■ ERNST SEIBERT Nachruf auf Käthe Recheis (1928-2015)