



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Kinderliteratur-Travestie
als Gattung in der satirischen Literatur
unter besonderer Berücksichtigung
der Literatur aus Österreich“

Verfasser

Christian Scheindel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Psychologie und Philosophie

Betreuer: Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert

Inhalt

1.	Die Kinderliteratur-Travestie als Grenzphänomen zwischen Allgemeinliteratur und Kinderliteratur	5
1.1.	Möglichkeiten der Gattungsbestimmung	6
1.1.1.	Gattungsbestimmung nach Systemzugehörigkeit	9
1.1.2.	Gattungsbestimmung nach Rezeptionsangeboten.....	10
1.2.	Kommunikationsmuster der Kinderliteratur-Travestie	12
1.2.1.	Zum Lesertypus der Kinderliteratur-Travestie	12
1.2.1.1.	Zum Problem der zwei impliziten Leser in der doppelsinnigen Kinderliteratur	12
1.2.1.2.	Die Theorie des abstrakten Lesers von Wolf Schmidt.....	13
1.2.1.3.	Definition des infantilen Erwachsenen als fiktiver Leser.....	15
1.2.2.	Zum Erzählertypus der Kinderliteratur-Travestie	17
1.2.2.1.	Der weise Narr als fiktiver Erzähler der Kinderliteratur-Travestie.....	17
1.2.2.2.	Der weise Narr als fiktiver Erzähler am Beispiel von Heinrich Hoffmanns <i>König Nußknacker und der arme Reinhold</i>	20
1.3.	Definition der Kinderliteratur-Travestie	24
1.3.1.	Systematische Definition der Kinderliteratur-Travestie.....	24
1.3.2.	Die Kinderliteratur-Travestie in diachronischer Perspektive	26
2.	Zwei psychologische Theorien als Analyseinstrumente	32
2.1.	Die Transaktionsanalyse nach Eric Berne.....	32
2.2.	Die Theorie der Moralentwicklung nach Lawrence Kohlberg	36
2.3.	Zur Nutzbarkeit der psychologischen Theorien für die literaturwissenschaftliche Analyse	40
3.	Ursprünge der Kinderliteratur-Travestie im 19. Jahrhundert	42
3.1.	Abgrenzung von Texten der Aufklärung und der Romantik.....	42
3.2.	Struwwelpetriaden als erste Kinderliteratur-Travestien	48
3.2.1.	Heinrich Hoffmanns <i>Der Struwwelpeter</i> am Beginn der Gattung	48
3.2.2.	Henry Ritters <i>Der Politische Struwwelpeter</i> als erste Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn	54
3.2.3.	Weitere Kinderliteratur-Travestien unter den Struwwelpetriaden	59
3.3.	Wilhelm Buschs <i>Max und Moritz</i> und Max-und-Moritzaden als Kinderliteratur-Travestien	65
3.3.1.	Wilhelm Buschs <i>Max und Moritz</i>	65
3.3.2.	Kinderliteratur-Travestien unter den Max-und-Moritzaden	69

4.	Die Kinderliteratur-Travestie in Österreich um 1968/70	74
4.1.	Die Bilderbücher von Franz Buchrieser und Erhard Göttlischer	75
4.2.	H. C. Artmanns <i>allerleirausch</i>	77
4.3.	Barbara Frischmuths frühe Kinder- und Antikinderliteratur	84
4.3.1.	Der Antikinderroman <i>Amoralische Kinderklapper</i>	84
4.3.2.	Barbara Frischmuths frühe Bilderbücher als Kinderliteratur-Travestien	88
4.4.	Elfriede Jelineks <i>Michael – Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft</i>	95
4.4.1.	Jelineks <i>Michael</i> als Kinderliteratur-Travestie	96
4.4.2.	Der Infantilroman als Sonderform der Kinderliteratur-Travestie in der Nachfolge von Jelineks <i>Michael</i>	101
5.	Die Kinderliteratur-Travestie in Österreich um 2000	105
5.1.	Die Kinderliteratur-Travestien der Menasses	108
5.2.	Leo Lukas <i>Jörgi, der Drachentöter</i>	112
5.2.1.	<i>Jörgi, der Drachentöter</i> als Märchen, Comic und Karikatur	113
5.2.2.	Jörgis politisches Handeln als psychologisches Spiel	116
6.	Zusammenfassung	121
7.	Literatur	125
7.1.	Primärliteratur	125
7.2.	Literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur	128
7.3.	Psychologische Sekundärliteratur	130
7.4.	Sonstige verwendete Literatur	131
7.5.	Rezensionen	132
7.6.	Sonstige Quellen	133
8.	Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	134
9.	Anhang	135
9.1.	Abstract	135
9.2.	Lebenslauf	136

1. Die Kinderliteratur-Travestie als Grenzphänomen zwischen Allgemeinliteratur und Kinderliteratur

Die vorliegende Arbeit ist der Versuch der Beschreibung eines literarischen Phänomens, das im Grenzbereich von Kinderliteratur und satirischer Allgemeinliteratur zu beobachten ist: Es sind Texte, die oberflächlich betrachtet der Kinderliteratur zuzuordnen sind, die aber zugleich ein Lektüreangebot als Satire an erwachsene Leser bereitstellen, das die zuerst getroffene Zuordnung fraglich erscheinen lässt. Da solche Texte an beiden Systemen, dem Genre (bzw. Symbolsystem)¹ Kinderliteratur und dem der satirischen Allgemeinliteratur partizipieren können, stellt sich zuallererst die Frage der Klassifikation: Gehören sie derjenigen Teilmenge der Allgemeinliteratur an, die nicht Kinderliteratur ist, oder jener, die Kinderliteratur ist, oder beiden Teilmengen zugleich im Sinn einer Crossoverliteratur für jedes Alter? Was bedeutet das in rezeptionstheoretischer Hinsicht? Wenn für diese Texte ein brauchbarer Gattungsbegriff gebildet werden kann, ist dann auch die Beschreibung einer Geschichte dieser Gattung möglich?

Diesem Versuch zugrunde gelegt ist der flexible Gattungsbegriff von Günter Dammann: Gattungen sind nach Dammann *Klassen von Werken* (bzw. literarischen Texten), die *strukturelle Ähnlichkeit* aufweisen und die in einer *genetischen Beziehung* zueinander stehen, und der historische Wandel einer Gattung lässt sich durch die intertextuellen Interaktionen der Autoren (die auch Leser sind) und der Leser (die nur Leser sind) erklären, konkret dadurch, dass für die Gattungskonstruktion immer neue Prototypen herangezogen werden².

Kinderliteratur betrachte ich als Teilmenge der Allgemeinliteratur, die kindheitsadressiert³ ist, sich an das Kind als Leser⁴ und den Erwachsenen als Mitleser⁵ richtet und sich aufgrund der Einbettung des Systems Kinderliteratur in das System

¹ Vgl. **Seibert**, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas.wuv, 2008 (=UTB, Bd. 3073), S. 24. Im Folgenden kurz zitiert als: **Seibert (2008)**.

Vgl. ebenso **Ewers**, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Fink, 2000 (=UTB, Bd. 2124), S. 176. Im Folgenden kurz zitiert als: **Ewers (2000)**.

² Vgl. **Dammann**, Günter: Textsorten und literarische Gattungen. In: Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Hg. v. Klaus Brinker. Halbbd. 1. Berlin; New York: de Gruyter, 2000 (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16), S. 546-561, darin v.a. 557f.

³ Vgl. **Seibert (2008)**, S. 23.

⁴ Das Kind als Leser verstehe ich nicht als eine einzelne, kindliche konkrete LeserIn, sondern als Typus eines abstrakten Lesers (vgl. Kap. 1.2.1.2). Aus diesem Grund steht es im Singular.

⁵ Vgl. **Ewers (2000)**, S. 121.

Allgemeinliteratur auch an den Erwachsenen als eigenständigen Leser richten kann, der einen Text als kindheitsadressierte Allgemeinliteratur rezipiert und darüber sogar das Kind als Leser in einer Weise ausblenden kann, die *ihn* als den eigentlichen Adressaten erscheinen lassen.

Hans-Heino Ewers hat dies in seinem Aufsatz über doppelsinnige Kinderliteratur als Überschneidung von Kinderliteratur und Allgemeinliteratur beschrieben⁶. Wenn die Doppelsinnigkeit zuungunsten des kindlichen Adressaten ausfällt, dann bleibt im Extremfall nach Ewers „ein erwachsenenliterarisches Spiel mit kinderliterarischen Elementen, dem die kindlichen Leser davonschwimmen“⁷. Die Kinderliteratur-Travestie, die ich in der vorliegenden Arbeit als Gattung an der Grenze zwischen Kinderliteratur und der sonstigen kindheitsadressierten Allgemeinliteratur zu beschreiben versuche, bietet dem erwachsenen Leser eine zusätzliche Lesart an, in der eben diese Kindheitsadressierung zum *Gegenstand der Satire* gemacht wird. Durch diese Lesart nimmt der scheinbar kinderliterarische Text Abstand von der Kinderliteratur, und es entsteht ein Problem der Klassifikation.

1.1. Möglichkeiten der Gattungsbestimmung

Welcher Gattung ist ein solcher Text zuzuordnen? Zwei Möglichkeiten sind vorab auszuschließen: erstens, dass die Gattung, der der Text angehört, ausschließlich Element der Kinderliteratur ist und keinen Anteil an der nicht-kinderliterarischen satirischen Allgemeinliteratur hat (der exemplarische Text A unten in Abb. 1), und zweitens, dass sie ausschließlich Element der satirischen Allgemeinliteratur ist und keinen Anteil an der Kinderliteratur hat (Text B in Abb. 1).

⁶ **Ewers**, Hans-Heino: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur. In: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. Hg. v. Dagmar Grenz. München: Fink, 1990, S. 23. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Grenz (1990)**.

⁷ Ebd., S. 22.

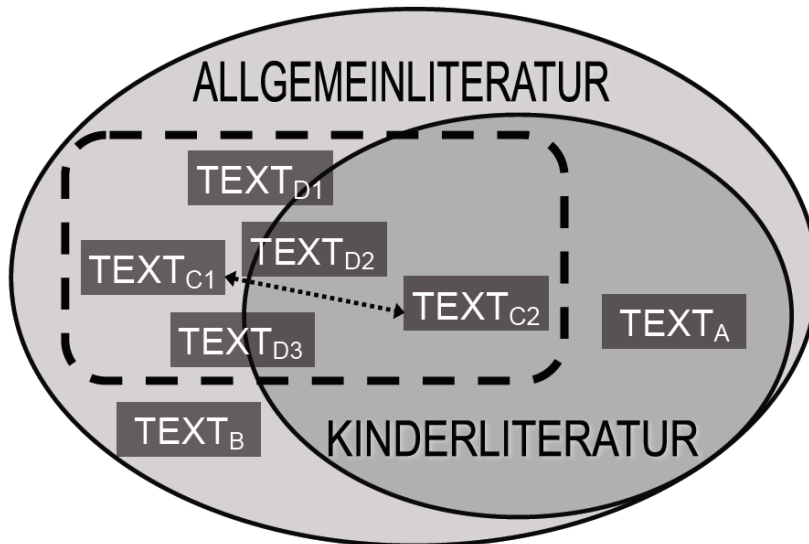


Abb. 1: Schematische Darstellung des potenziellen Umfangs und des Umfelds der Gattung

Die zu definierende Gattung ist Teil der Menge aller Gattungen, für die gilt, dass ihnen in beiden genannten Literatursystemen Texte zugeordnet werden wie z.B. der allgemeinliterarische Detektivroman (Text C1) und die kinderliterarische Detektivgeschichte (Text C2).

Innerhalb dieser Menge (innerhalb der gestrichelten Linie) gehört die fragliche Gattung jener Teilmenge an, für die gilt, dass ihre konkreten Texte nicht nur distinkt dem einen oder anderen System zugeordnet werden (wie C1 und C2), sondern beiden Systemen gleichzeitig (Texte D1, D2 und D3).

Während für die Beispieltexte C1 und C2 eine gemeinsame übergeordnete Gattung angenommen wird, die sich in beiden Systemen als Varianten entwickelt (gepunkteter Pfeil), ist das für die hier zu definierende Gattung noch nicht geklärt. Ihr größter potenzieller Umfang in Abb. 1 sind die Texte D1, D2 und D3, wobei jeder dieser drei Beispieltexte einer möglichen Definition der Gattung durch die folgenden Definiencia entspricht: (a) Zugehörigkeit zum System Allgemeinliteratur, die nicht zugleich Kinderliteratur ist, *und* (b) Zugehörigkeit zum System Kinderliteratur.

Im Folgenden werden diesen Definiencia in Form einer Wahrheitstabelle die Werte W (wahr) und F (falsch) zugeordnet, wobei „wahr“ und „falsch“ nur im Sinne von Dominanz bzw. Rezessivität aufzufassen sind⁸:

⁸ Streng genommen sind per definitionem alle wahr, weil die Definition lautet: Für X gilt: a *und* b. X = Definiendum. a = Definiens: „partizipiert am System Kinderliteratur“. b = Definiens: „partizipiert am System Allgemeinliteratur, die nicht zugleich Kinderliteratur ist“. Die Systemzugehörigkeit eines Textes wird erhoben durch die verwendeten literarischen Verfahrensweisen, die Kindheitsadressierung durch paratextuelle Gestaltung usw. Die Entscheidung einer LeserIn, einen bestimmten Text nicht nur

Tabelle 1: Kombination der Definientia: System Kinderliteratur (KL), System Allgemeinliteratur (AL)

	System KL	System AL	Bezeichnung
(1)	F	W	Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn
(2)	W	F	doppelsinnige Kinderliteratur
(3)	W	W	Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn
(4)	F	F	(in Bezug auf die Definition sinnlose Kombination)

Drei Möglichkeiten stehen prinzipiell zur Auswahl:

(1.) Der zu klassifizierende Text gehört einer satirischen Gattung der Allgemeinliteratur an, wobei der kinderliterarische Anteil die spezifische Differenz zu anderen allgemeinliterarischen satirischen Texten bildet. Die zu definierende Gattung kann somit als Satire mit kinderliterarischem Anteil bzw. als Satire im kinderliterarischen Gewand oder *Kinderliteratur-Travestie*⁹ im engeren Sinn bezeichnet werden. (Text D1 in Abb. 1.)

(2.) Der zu klassifizierende Text gehört der Kinderliteratur an, wobei der satirische allgemeinliterarische Anteil die spezifische Differenz zu anderen kinderliterarischen Texten bildet. Die zu definierende Gattung kann somit als *doppelsinnige Kinderliteratur* mit allgemeinliterarisch-satirischem Anteil bezeichnet werden. (Text D2 in Abb. 1.)

(3.) Der zu klassifizierende Text gehört der satirischen Allgemeinliteratur und der Kinderliteratur gleichzeitig an, wobei die Mischung der Anteile aus den genannten Symbolsystemen den Text als Mischform in Opposition zu allen anderen Texten stellt. Die Definientia stehen in keinem Sub-, sondern einem Koordinationsverhältnis zueinander. Die zu definierende Gattung kann als *Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn* bezeichnet und keiner der übergeordneten Gattungen, durch die sie definiert werden soll, vollständig zugeordnet werden und bildet somit eine neue Literaturform innerhalb der Allgemeinliteratur. (Text D3 in Abb. 1.)

einem, sondern gleichzeitig mehreren Systemen zuzuordnen, enthält immer eine Gewichtung: Entweder die Merkmale eines Systems überwiegen, oder beide sind gleichermaßen vertreten.

⁹ Zum Begriff der Travestie vgl. **Mahal**, Günther: Travestie. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. v. Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 472. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Metzler Literatur Lexikon (1990)**.

1.1.1. Gattungsbestimmung nach Systemzugehörigkeit

Die Gattungsdefinition durch koordinierende Kombination (3) bietet den Vorteil, dass Texte, deren Einordnung in die gängigen Gattungsschemata problematisch erscheint, eine eigene Kategorie erhalten. Dadurch entgehen sie einem essentialistischen Blick, der sie einseitig auf ihre Zugehörigkeit zu dem einen System beschränkt und darüber die Aspekte des anderen Systems vernachlässigt. Die Rezeption als Kinderliteratur wird der Rezeption als satirische Allgemeinliteratur gleichwertig zur Seite gestellt. Dieser Auffassung entspricht eine doppelte Adressierung wie im Untertitel zu **Jörgi, der Drachentöter** (2000): „Ein Bilderbuch für Kinder und Erwachsene“¹⁰. Im Werbetext am Buchrücken wird diese begründet:

Gerhard Haderer und Leo Lukas haben mit „Jörgi, dem Drachentöter“ ein ganz besonderes Märchen erfunden: Es ist ein Bilderbuch für Kinder, weil die Geschichte märchenhaft gut ausgeht, und eine bissige Parabel für Erwachsene, weil man Österreichs Innenpolitik der letzten Jahre nicht witziger auf den Punkt bringen kann ...¹¹

Hier werden zwei unterschiedliche Lesarten angeboten, die gleichberechtigt nebeneinander stehen, wobei sich jeder Adressatentypus aus dem Text holen kann, was für ihn von besonderem Interesse ist. Kinder haben, so impliziert der Werbetext, ein besonderes Interesse an Geschichten mit unrealen Inhalten (Märchen) und gutem Ende, wohingegen Erwachsene an einer satirischen Bearbeitung (bissig, witzig) von realen Inhalten (Politik) interessiert sind, und beide divergierenden Interessen werden durch den selben Text bedient. Hans-Heino Ewers verwendet für die Beschreibung dieser Konstellation in der literarischen Kommunikation den Begriff der mehrfachadressierten und zugleich doppelsinnigen Kinder- und Jugendliteratur¹². Die Mehrfachadressierung ist im zitierten Beispiel in der paratextuellen Erwähnung der Adressatengruppen Kinder und Erwachsene zu finden, und die Doppelsinnigkeit bezieht sich auf die innertextuelle Ebene, nämlich auf die von Ewers postulierten, mit den beiden Adressatengruppen verknüpften zwei impliziten Leser¹³. Mengentheoretisch bildet der Begriff eine Schnittmenge aus jenem Teil der Kinderliteratur, der doppelsinnig ist, und jenem Teil der Allgemeinliteratur für Erwachsene, der satirisch ist.

Ewers Begriff scheint die Kombinationsmöglichkeit (2) naheulegen, da die Kinder- und Jugendliteratur als Gattungsbegriff und die Doppelsinnigkeit als spezifische

¹⁰ **Lukas**, Leo: Jörgi der Drachentöter. Ein Bilderbuch für Kinder und Erwachsene. Illust. v. Gerhard Haderer. Wien: Ueberreuter, 2000, U4. Im Folgenden kurz zitiert als: **Lukas/Haderer (2000)**.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. **Ewers (2000)**, S. 124.

¹³ Vgl. ebd.

Differenz fungieren. Setzt man analog dazu als Genus proximum die doppelsinnige Kinderliteratur und als spezifische Differenz eine allgemeine Definition der Satire als „Kunstform, in der sich der an einer Norm orientierte Spott über Erscheinungen der Wirklichkeit [...] durch ästhet. Nachahmung ebendieser Wirklichkeit ausdrückt“¹⁴, dann resultiert eine Definition der fraglichen Gattung als doppelsinnige Kinderliteratur, in der sich der an einer Norm orientierte Spott usw. ausdrückt. Umgekehrt verhält es sich bei Möglichkeit (1): Die Gattung ist zu definieren als satirische Allgemeinliteratur, die zugleich Merkmale des kinderliterarischen Symbolsystems aufweist; diese Merkmale sind unter jenen auf einen präsumtiven Leser abzielenden Formen der kinder- und jugendliterarischen Akkommodation zu finden, wie sie Ewers beschrieben hat¹⁵. Die letztgenannte Definitionsform entspricht der für den Titel gewählten Bezeichnung Kinderliteratur-Travestie. Auch diese weist durch die kinderliterarische Akkommodation Doppelsinnigkeit auf, auch wenn der Text explizit einfachadressiert ist wie z.B. **Marx und Maoritz** (1969): „Eine Bubengeschichte in sieben Streichen nach Wilhelm Busch für Erwachsene umfunktioniert“¹⁶.

1.1.2. Gattungsbestimmung nach Rezeptionsangeboten

Was die drei Kombinationsmöglichkeiten unterscheidet, ist die jeweilige Gewichtung der Rezeptionsangebote. Sie sind hier in der Reihenfolge dieser Gewichtung aufgelistet, wobei die Kombinationsmöglichkeiten (1) und (2) die Grenzen eines Kontinuums markieren, innerhalb dessen Mischformen (3) mit graduellen Unterscheiden existieren.

In Abb. 2 ist dieses Kontinuum auf die vertikale Achse projiziert. Die horizontale Achse markiert die Zeit. Ein blauer Punkt kennzeichnet einen Text aus Deutschland, ein grüner einen aus Österreich. Der Abstand zu den Grenzen des Kontinuums in der Vertikale veranschaulicht die relative Gewichtung der Rezeptionsangebote. Nähere Informationen zu den eingetragenen Titeln sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

¹⁴ Wenzelburger, Dietmar: Satire. In: **Metzler Literatur Lexikon (1990)**, S. 408.

¹⁵ Vgl. Ewers (2000), S. 207-228.

¹⁶ Budzinski, Klaus: Marx und Maoritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen nach Wilhelm Busch für Erwachsene umfunktioniert von Klaus Budzinski und Rainer Hachfeld. Illust. v. R. Hachfeld. Bern; München; Wien: Scherz-Vlg. für Rütten + Loening, 1969, U1. Im Folgenden kurz zitiert als: **Budzinski/Hachfeld (1969)**.

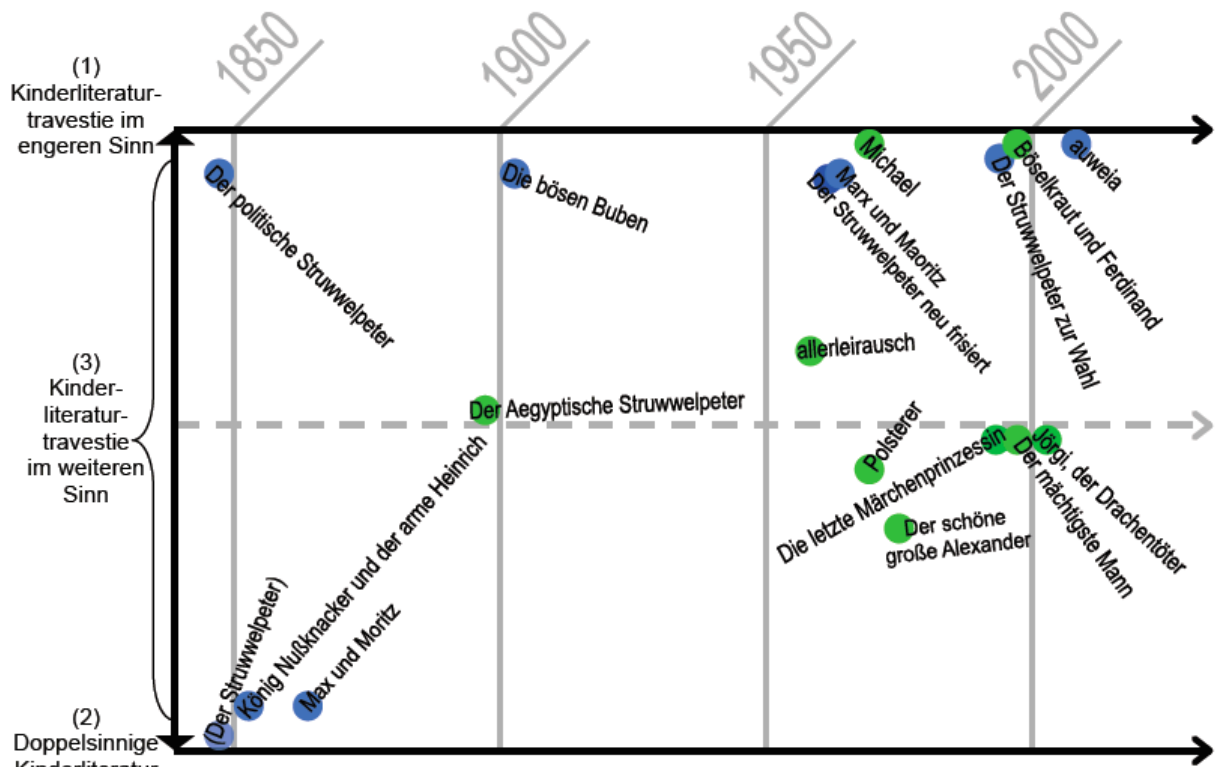


Abb. 2: Gattungskontinuum der Kinderliteratur-Travestie

Ad (1): In Bezug auf die Rezeptionsangebote hebt sich die Kinderliteratur-Travestie von den anderen Definitionen ab, denn sie gehört ausschließlich der satirischen Allgemeinliteratur an und kopiert nur die Gestaltungsmittel der Kinderliteratur; die Doppelsinnigkeit selbst ist ironisch gebrochen, und ihre Reflexion ist Teil des Lektüreangebots durch den erwachsenen Leser, während ein eventueller kindlicher Leser enttäuscht wird. Dies ist die *Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn*. Der Begriff wird, seiner Definition gemäß, durch ein Determinationskompositum bezeichnet.

Ad (3): Die als Mischform bezeichnete Kombinationsmöglichkeit (3) ist die *Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn*. Der Begriff wird durch ein Kopulativkompositum bezeichnet, das in die Phrase „Kinderliteratur und Travestie“ aufgelöst werden könnte. Die Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn bietet eine Lesart als Kinderliteratur-Travestie (Determinativkompositum) und eine als (doppelsinnige) Kinderliteratur an, wobei eine klare Zuordnung zu einer der beiden Klassen nicht möglich ist.

Ad (2): Die *doppelsinnige Kinderliteratur* bietet eine Lesart als Kinderliteratur und eine zusätzliche als satirische Allgemeinliteratur¹⁷ an, wobei aber das kinderliterarische Rezeptionsangebot überwiegt. Sie ist ein Element jenes Teils der Allgemeinliteratur, der Kinderliteratur ist.

1.2. Kommunikationsmuster der Kinderliteratur-Travestie

1.2.1. Zum Lesertypus der Kinderliteratur-Travestie

1.2.1.1. Zum Problem der zwei impliziten Leser in der doppelsinnigen Kinderliteratur

Ewers hat für die Erklärung der Doppelsinnigkeit, die sich dadurch auszeichnet, dass die Lektüreangebote für zwei sehr unterschiedliche Lesertypen sich entsprechend stark unterscheiden, zwei unterschiedliche implizite Leser im selben Text postuliert.¹⁸

Wolfgang Iser hat seinen Begriff des impliziten Lesers nicht anhand von doppelsinniger Kinder- und Jugendliteratur entworfen. Dementsprechend bleibt der implizite Leser bei Iser immer im Singular. Der Begriff bezeichnet „die im Text ausmachbare Leserrolle, die aus einer Textstruktur und einer Aktstruktur besteht“¹⁹, wobei die Textstruktur bestimmte perspektivische Relationen zwischen der dargestellten Welt und ihrem Betrachter anbietet, die der konkrete Leser in seinen Vorstellungsakten auf seine je eigene Weise realisiert, indem er seinen eigenen Erfahrungshorizont einbezieht²⁰.

Der Singular des impliziten Lesers hat bei Iser definitorischen Charakter, denn „er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“²¹. Wenn Ewers den impliziten Leser also in den Plural setzt, indem er behauptet, dass ein Text zwei implizite Leser – und nicht etwa zwei typologisch definierte Leser (z.B. erfahrener Leser vs. Leseanfänger oder erwachsener Leser vs. kindlicher Leser) – haben könne, dann widerspricht das Isers Definition, denn die o.g. „Gesamtheit“ kann nicht verdoppelt werden, ohne zugleich den Text zu verdoppeln, und sie kann auch nicht geteilt werden, ohne ein außertextuelles Kriterium (z.B. Leseerfahrung oder Alter) hinzuzuziehen, was aber in einer typologischen Definition resultieren und an der

¹⁷ Ich habe an diese Stelle nicht den Begriff der Travestie gestellt, weil für die *Rezeption als Travestie* gilt, dass der erwachsene Leser sich als *primärer* Adressat versteht und nicht nur als ein zusätzlicher.

¹⁸ Vgl. Ewers (2000), S. 123f.

¹⁹ Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink, 1994 (=UTB, Bd. 636), S. 66.

²⁰ Vgl. Ebd.

²¹ Ebd., S. 60.

Einheit des impliziten Lesers nichts ändern würde. Laut Iser wird das im impliziten Leser festgelegte Rollenangebot des Textes „immer nur selektiv realisiert“²². Ich schließe daraus, dass alle typologisch definierbaren Leser im impliziten Leser per definitionem enthalten sind. Wenn ein definierbarer Lesertypus (z.B. Kinder) vom Text gar keine Realisierungsmöglichkeit für die Leserrolle zugewiesen bekommt, so ist diese Menge eben leer (kein Lektüreangebot für Kinder).

Statt zweier impliziter Leser müsste man also zwei verschiedene Lesertypen annehmen, die dem impliziten Leser untergeordnet sind. Iser hat neben anderen typologisch definierten Lesern auch den intendierten Leser (bzw. in Iser's Begrifflichkeit die Leserfiktion) vom impliziten Leser unterschieden, indem er ersteren als eine singuläre Perspektive unter anderen vom Text angebotenen Perspektiven dem letzteren unterordnet²³. Gleiches gilt logischerweise auch für die Mehrfachadressierung, die laut Ewers zwei „intendierte (eigentliche) Leser“²⁴ aufweist: Die zwei unterschiedlichen Leserfiktionen sind mit zwei unterschiedlichen Perspektiven verbunden, die beide dem gleichen impliziten Leser untergeordnet sind und je nach konkretem Leser realisiert werden oder nicht.

1.2.1.2. Die Theorie des abstrakten Lesers von Wolf Schmidt

Ähnlich weit gefasst wie Iser's impliziter Leser ist der Begriff des abstrakten Lesers von Wolf Schmid, auf den sich Ewers in seiner Bestimmung des Umfangs des exoterischen Lektüreangebots für Kinder und des esoterischen Lektüreangebots für Erwachsene bezieht: „[D]er eine, der *kindliche* implizite Leser[, bleibt] hinter dem abstrakten Leser zurück[...], während der *erwachsene* implizite Leser mit dem abstrakten Leser durchaus übereinzustimmen vermag.“²⁵

Der abstrakte Leser bei Schmid ist eine Konstruktion des abstrakten Autors, der wiederum eine Konstruktion des konkreten Lesers ist²⁶. Der abstrakte Leser als Konstruktion zweiter Ordnung durch den konkreten Leser ist in Abb. 3 veranschaulicht:

²² Ebd., S. 65.

²³ Vgl. ebd., S. 58-60.

²⁴ Ewers (2000), S. 122.

²⁵ Ebd., S. 123f – Hervorhebung im Original.

²⁶ Vgl. Schmidt, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: de Gruyter, 2008, S. 65.

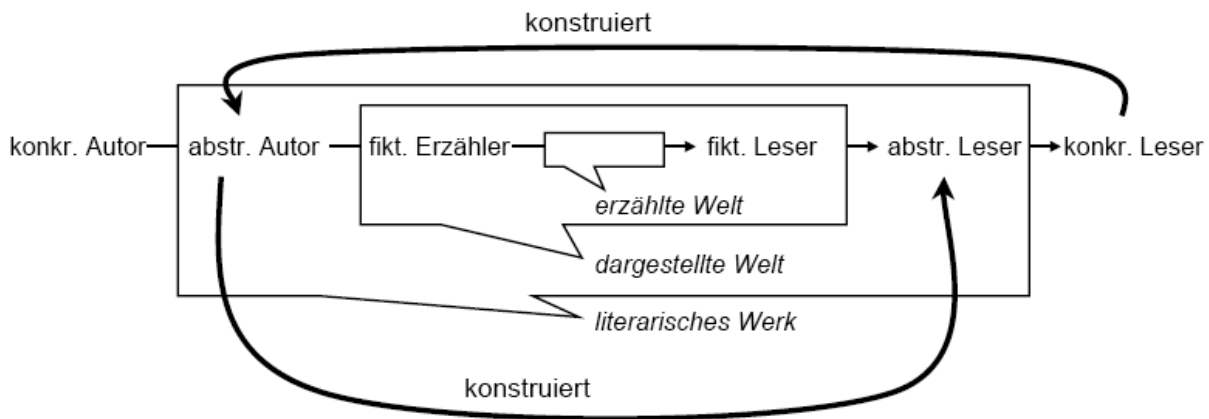


Abb. 3: Literarische Kommunikation nach Wolf Schmid

Eine Annäherung an diesen abstrakten Leser durch den iserschen impliziten Leser wäre absurd, da letzterer die Konstruktionsmöglichkeiten des ersteren auf textueller Ebene vorgibt. Auch wenn der abstrakte Leser die Konstruktion aller möglichen aktuellen, vergangenen und zukünftigen konkreten Leser wäre, sind in Iser's Modell die Leerstellen durch den impliziten Leser immer schon vordefiniert. In Schmid's Modell sind beide Seiten der *werkimmanenten* Kommunikation, der abstrakte Autor und der abstrakte Leser, sowie der *außerhalb des Werks* stehende konkrete Leser und ihre Relationen zu anderen Kommunikationselementen wie der *dargestellten Welt* (als Nachricht vom abstrakten Autor an den abstrakten Leser) und der *erzählten Welt* (als Nachricht vom fiktiven Erzähler an den fiktiven Leser)²⁷ sowie der *zitierten Welt* (als Nachricht von einer Figur an eine andere)²⁸ definiert.

Durch Einsetzen des Lesertypus Kind bzw. Erwachsener an die Stelle des konkreten Lesers bekommt man einen kindlichen abstrakten Leser und einen erwachsenen abstrakten Leser. Die Nachweisbarkeit eines kindlichen abstrakten Lesers hängt davon ab, ob ein konkreter kindlicher Leser diesen konstruiert bzw., verkürzt gesagt, sich vom Text angesprochen fühlt. Das wiederum wird beeinflusst von der spezifischen Ausgestaltung der Leserrolle, die auf der Ebene der *dargestellten Welt* stattfindet, nämlich durch die an den fiktiven Leser gerichtete Appellfunktion und die Orientierung des fiktiven Erzählers am fiktiven Leser²⁹. Der explizite bzw. implizite Appell erfüllt unter anderem die Funktion der Leerstellen bei Iser, und damit ist der Begriff des impliziten Lesers, der bei einer strengen Auslegung der Definition zu Schwierigkeiten führt, meines Erachtens ausreichend gut ersetzbar durch den des

²⁷ Vgl. ebd., S. 41f.

²⁸ Vgl. ebd., S. 86.

²⁹ Vgl. ebd., S. 107.

abstrakten Lesers. Die Orientierungsfunktion des Erzählers am fiktiven Leser zeigt sich auf Ebene der erzählten Welt:

Die Orientierung bezieht sich erstens auf die beim Adressaten vermuteten *Kodes* und *Normen*, die sprachlicher, epistemischer, ethischer und sozialer Art sein können. Die dem Adressaten unterstellten Normen braucht der Erzähler nicht zu teilen, aber er kann nicht umhin, eine für den Adressaten verständliche Sprache zu verwenden und den vermuteten Umfang seines Wissens zu berücksichtigen. Insofern enthält jede Erzählung eine implizite Information darüber, welche Vorstellung der Erzähler von der Kompetenz und den Normen seines Adressaten hat.³⁰

Die Orientierungsfunktion ist in Ewers Akkommodationsbegriff enthalten. Ewers berücksichtigt darüber hinaus die übergeordneten Ebenen, z.B. den Paratext. Die impliziten Informationen über den Adressaten, die Schmid erwähnt, sind von großem Interesse für die Bestimmung der Lesertypen der Kinderliteratur-Travestie. Da diese Informationen nicht nur im Erzählertext zu finden sind, ist Ewers umfassender Begriff für diesen Zweck angemessener. Der implizite Leser, den Ewers verwendet, wird durch den Begriff des abstrakten Lesers ersetzt.

1.2.1.3. Definition des infantilen Erwachsenen als fiktiver Leser

Der fiktive Erzähler richtet seine Rede an einen fiktiven Leser. Diesen kann er direkt als Kind oder Erwachsenen ansprechen, oder er kann ihn altersmäßig unbestimmt lassen. Wenn er unbestimmt bleibt, dann kann anhand der An- oder Abwesenheit von kinderliterarischer Akkommodation auf den Typus des angesprochenen fiktiven Lesers geschlossen werden – bei Anwesenheit Kind, bei Abwesenheit weiter unbestimmt. Der Typus des fiktiven Lesers lässt Rückschlüsse auf den abstrakten Leser zu: Naheliegend, aber nicht zwingend, ist eine einfache Übertragung auf die Ebene der Kommunikation zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser. Wird also ein kindlicher fiktiver Leser (direkt oder via Akkommodation) angesprochen, dann liegt es nahe, dass der abstrakte Leser auch Kind ist. Im Fall der Kinderliteratur-Travestie ist das anders:

Die *Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn* hat einen kindlichen fiktiven Leser sowie einen erwachsenen (und einen enttäuschten kindlichen) abstrakten Leser, wobei die oben angedeutete Ironie der Doppelsinnigkeit in der Differenz dieser zwei Ebenen ihre Ursache hat. Die *Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn* und die *doppelsinnige Kinderliteratur* haben – in unterschiedlicher Gewichtung – einen kindlichen abstrakten Leser, dem eine exoterische, und einen erwachsenen

³⁰ Ebd.

abstrakten Leser, dem eine esoterische Lektüre angeboten wird. Bestimmt werden könnte diese Gewichtung empirisch dadurch, dass festgestellt wird, ob der erwachsene konkrete Leser – d.h. eine repräsentative Menge der potenziellen erwachsenen LeserInnen – den erwachsenen abstrakten Leser als den exklusiven Adressaten (Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn), den primären Adressaten (Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn) oder einen eher sekundären Adressaten (doppelsinnige Kinderliteratur) konstruiert. Ob beide Adressaten, nur einer oder gar keiner *explizit* genannt werden, ist dabei nicht allein entscheidend. Die explizite Nennung des bzw. der Adressaten ist nur ein Signal unter vielen, z.B. ob der Autor aus dem allgemeinliterarischen oder kinderliterarischen Metier schon bekannt ist oder ob das Thema bereits in die Kinderliteratur Eingang gefunden hat.

Da die Klassifikation letztlich durch den konkreten Leser erfolgt, ist es mit dem bisher verwendeten Begriffsinstrumentarium möglich, dass ein innovativer kinderliterarischer Text, der neue Themen und Gestaltungsmittel in die Kinderliteratur einführt, dessen abstrakter Leser als Kind bestimmt werden kann und der auch einen erwachsenen abstrakten Leser anspricht, weil er einen Gegenentwurf zur traditionellen Kinderliteratur darstellt, als Kinderliteratur-Travestie rezipiert wird. Die verwendeten Lesertypen Kind und Erwachsener sind offenbar zu undifferenziert oder reichen nicht aus.

Franzobel widmet seinen Roman ***Böselkraut und Ferdinand*** (1998) einem Typus, der weder ganz Kind noch Erwachsener ist: „*Allen Kindsköpfen*“³¹. Den Kindskopf als Lesertypus verstehe ich als einen Erwachsenen, dem kindliche Eigenschaften zugeschrieben werden, also ein Teil des Typus Erwachsener. Dieser abgeleitete Lesertypus wird im Folgenden *infantiler Erwachsener* genannt. Auch als Motiv ist er in der Kinderliteratur-Travestie zu finden, z.B. in der Figur Böselkraut. Der infantile Erwachsene ist Objekt der Satire, die sich an der Norm des Erwachsenseins orientiert. Was für einen Erwachsenen als Norm gilt, kann ex negativo aus der lächerlichen Figur des infantilen Erwachsenen geschlossen werden.

Was aber, wenn der infantile Erwachsene nicht (nur) auf der Ebene der erzählten Welt vorkommt, sondern – Franzobels Widmung entsprechend – der fiktive Leser ist? Dann ist die Gattungsbestimmung folgendermaßen zu erweitern: Die Kinderliteratur-

³¹ **Franzobel** [d.i. Griebel, Franz Stefan]: *Böselkraut und Ferdinand*. Ein Bestseller von Karol Alois. Wien: Zsolnay, 1998, S.9 – Hervorhebung im Original. Im Folgenden kurz zitiert als: **Franzobel (1998)**.

Travestie hat einen kindlichen bzw. infantil-erwachsenen fiktiven Leser sowie einen erwachsenen abstrakten Leser, der die Rolle des fiktiven Lesers, der kraft seiner Infantilisierung durch den fiktiven Erzähler zum *Objekt der Satire* gemacht wurde, reflektiert. Aus dem Kontrast zwischen fiktivem und abstraktem Leser ergibt sich eine kritische Rezeptionshaltung: Der erwachsene abstrakte Leser reflektiert das Dargestellte in Hinblick auf Denk- und Verhaltensweisen, die den Anforderungen der Erwachsenenwelt nicht angemessen sind, weil sie kindlich sind. Schlägt ein konkreter Leser dieses Reflexionsangebot aber aus und überträgt den Typus des infantilen Erwachsenen vom fiktiven auf den abstrakten Leser, dann kann er sich entweder vom Text distanzieren und sich nicht angesprochen fühlen (z.B. indem er den Text als „trivialen Schund“ abwertet), oder er kann die ihm zugewiesene Leserrolle annehmen und sich in eskapistischer Manier leichter Unterhaltung hingeben, oder er kann in ironischer Identifikation mit dem fiktiven Leser zwischen diesen zwei Extrempositionen der Ablehnung und der Annahme hin- und herwechseln.

In der erweiterten Gattungsbestimmung steht der kindliche zum infantil-erwachsenen fiktiven Leser in Opposition. Der Typus des infantilen Erwachsenen ist vom Erwachsenen zu unterscheiden, der Kindheit aus Perspektive des Erwachsenen reflektiert (als Leser von Allgemeinliteratur mit Kindheitsthematik), sowie vom Erwachsenen, der Kindheit aus kindlicher Perspektive reflektiert (als Leser von Kindheitsliteratur³²). Das Infantile ist auch vom Kindlichen zu unterscheiden, denn der infantile Erwachsene ist Objekt der Satire, das Kind aber nicht.

1.2.2. Zum Erzählertypus der Kinderliteratur-Travestie

1.2.2.1. Der weise Narr als fiktiver Erzähler der Kinderliteratur-Travestie

Die oben skizzierte formale Gattungsdefinition setzt voraus, dass sich die Kinderliteratur als Genre von der restlichen Allgemeinliteratur in einem solchen Maß differenziert hat, dass ein kinderliterarischer Text von LeserInnen als solcher erkannt werden kann, auch wenn in Bezug auf Kriterien des Metiers (bzw. Handlungssystems)³³ kein Unterschied zur Allgemeinliteratur festzustellen ist – z.B.

³² Vgl. **Seibert**, Ernst: Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt a. M.: Lang, 2005 (=Kinder- u. Jugendkultur, -literatur u. Medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Hg. v. Hans-Heino Ewers u.a. Bd. 38), S. 26 u. 72. Im Folgenden kurz zitiert als: **Seibert (2005)**. Vgl. auch **Seibert (2008)**, S. 79.

³³ Vgl. **Seibert (2008)**, S. 24, und **Ewers (2000)**, S. 176.

wenn der Text in einem Verlag erscheint, der sonst keine Kinderliteratur anbietet, wenn er von der Kinderliteraturkritik nicht berücksichtigt wird und er in Buchhandlungen und Bibliotheken nicht in der Sparte Kinderliteratur zu finden ist.

Die Kinderliteratur-Travestie verwendet die (als solche erkennbare) Kinderliteratur, bildlich gesprochen, als „Gewand“ oder „Maske“ für die Satire. Kein Beginn der Gattungsgeschichte, aber ein historischer Referenzpunkt ist die Verbindung der volkulturellen Lachtradition mit didaktischen Absichten, wie es die Literaturwissenschaftlerin Maria Lypp in einem Aufsatz über Humor in der Kinderliteratur anhand der Bearbeitung der äsopschen Fabeln durch Martin Luther beschreibt:

In dieser vor der Absonderung der Kinderliteratur von der Allgemeinliteratur gelegenen Zeit wendet sich die pädagogische Rede an Kinder und bildungslose Schichten gleichermaßen und bedient sich dabei vorhandener kultureller Standards. Das Volk hatte seine Narren und Fasnachtspossen. Die prototypische Figur, die die Wahrheit durch die Maske spricht, ist der Narr. Äsop [...] sei [laut Luther – Anm. C.S.] eigens für Kinder und junge Leute erfunden worden, weil diese einem Erzähler im Narrenkleid lachend Gefolgschaft leisteten. [...] Die Figur, die die Tiere der Fabel am Faden führt, ist aber nicht nur ein Kinderschertz. Sie ist auch die Maske für politische Opposition in einer Epoche des Umbruchs, der Unsicherheit und des Kampfes.³⁴

Der Narr als Erzähler, wie er hier beschrieben ist, erfüllt zwei gattungskonstitutive Funktionen der Kinderliteratur-Travestie: erstens die Funktion der Verkleidung oder Kaschierung einer an Erwachsene gerichteten (gesellschaftskritischen oder politischen) Botschaft und zweitens die Funktion der Änderung der Stillage im Sinn der Travestie³⁵, wobei nicht allgemein in einen Genus humile gewechselt wird, sondern spezifisch in einen kinderliterarischen Stil – eine ironische stilistische Akkommodation an einen vorgeblichen Lesertypus. Die Figur des Narren in Lypps Darstellung ist daher kein unfreiwillig komisch wirkender Narr, sondern entspricht dem Motiv des *weisen Narren*, den Elisabeth Frenzel in ihrem Motivlexikon beschreibt:

Die in den meisten Fällen outrierte oder – im Sinne von Beschränktheit – gar nicht vorhandene Narrheit dient dazu, Kritik und Witz zu dämpfen und zu kaschieren, die nicht verletzen, sondern ein befreiendes Gelächter auslösen, irdische Bedrängnisse überwindbar erscheinen lassen und Einsicht wecken sollen. Indem der Narr sich selbst zur Zielscheibe des Witzes und der Aggressivität macht und sich dem Gelächter aussetzt, um es unversehens wieder auf den

³⁴ Lypp, Maria: Tiere und Narren. Komische Masken in der Kinderliteratur. In: Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Hans-Heino Ewers in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Wernheim; München: Juventa-Vlg., 1992 (=Jugendliteratur – Theorie und Praxis), S. 47. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Ewers (1992)**.

³⁵ vgl. Mahal, in: **Metzler Literatur Lexikon (1990)**, S. 472.

Angreifer abzulenken, verwischt er den Ernst seines Anliegens, und seine Absichten werden leichter akzeptiert.³⁶

Diese sich durch Ironie auszeichnende Kommunikationsstruktur, wie sie z.B. zwischen Herrscher und Hofnarr besteht, überträgt sich von der Ebene der erzählten Welt auf die Ebene der dargestellten Welt, sobald der *weise Narr* zum fiktiven Erzähler³⁷ wird. Die Kommunikation zwischen fiktivem Leser und fiktivem Erzähler – und im Zusammenhang damit zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser – wird durch die Ironie mehrdeutig: Die Rollen von Angreifer und Opfer (oder, im Sinn der Transaktionsanalyse, Verfolger und Opfer³⁸) sind nicht eindeutig festgeschrieben und oszillieren zwischen den beiden Positionen. Auf der Ebene der dargestellten Welt gestaltet sich das so: Der fiktive Erzähler der Kinderliteratur-Travestie ist, insofern er sich mit kinderliterarischen Mitteln primär an einen erwachsenen fiktiven Leser wendet, Angreifer, weil er den Erwachsenen in spottender Absicht als Kind behandelt, oder er ist umgekehrt das Opfer des Spotts des erwachsenen Lesers, weil er seine Botschaften in unpassender Weise an einen kindlichen Leser adressiert und dadurch selbst naiv-kindlich oder kindisch wirkt. Auf der übergeordneten Ebene des literarischen Werks sind diese Positionen durch ihre Unbestimmtheit ein wesentlicher Teil des Reflexionsangebots der Kinderliteratur-Travestie: Wenn nämlich der abstrakte Leser durch einen allgemeinen Typus des Erwachsenen definiert wird, dann besteht eine offensichtliche Divergenz zum fiktiven Leser, der aus dieser Perspektive als *infantiler* Erwachsener erscheint. Dem konkreten Leser (dessen Konstrukt der abstrakte Leser letztlich ist) steht es dabei offen, sich selbst vom Spott getroffen zu sehen und eventuell darüber zu ärgern (also selbst die Opferrolle einzunehmen) oder sich vom Typus des infantilen Erwachsenen zu distanzieren und diesen zum eigentlichen Objekt der Satire zu erklären (während er selbst dadurch in die Rolle des Angreifers wechselt).

³⁶ **Frenzel**, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2008 (=Kröners Taschenausg., Bd. 301), S. 551. Im Folgenden kurz zitiert als: **Frenzel (2008)**.

³⁷ Äsop als Geschichtenerzähler wird auch bei Frenzel erwähnt – vgl. ebd., S. 553.

³⁸ Verfolger und Opfer bezeichnen psychologische Rollen im Drama-Dreieck von Stephen Karpman, das im Rahmen der Transaktionsanalyse zur Analyse von Psychospielen herangezogen wird. Vgl. unten Kap. 2.1 sowie: **Stewart**, Ian; **Joines**, Vann: *Die Transaktionsanalyse. Eine Einführung*. [Engl. EA 1987.] Übers. v. Werner Rautenberg. Neuausg. als Taschenbuch. Freiburg; Basel; Wien: Herder, 2000 (=HERDER spektrum, Bd. 5523), S. 338f.

Die beiden Begriffe implizieren zusätzlich zu den typischen Aktionen auch eine Erklärung der Motivation und die Möglichkeit des Rollenwechsels im Spiel. Auch Frenzel deutet, unabhängig davon, einen Wechsel von der Verfolger- in die Opferrolle sowie seine psychologische Motivation an, wenn sie über den Narren schreibt: „Vielleicht provoziert er das Gelächter auch zur Selbstbestrafung für die eigene Aggressivität“ **Frenzel (2008)**, S. 551.

1.2.2.2. Der weise Narr als fiktiver Erzähler am Beispiel von Heinrich Hoffmanns *König Nußknacker und der arme Reinhold*

Die von Frenzel genannte Funktion der Abschwächung der Kritik durch den Narren lässt sich an einem frühen Text der Kinderliteratur-Travestie veranschaulichen: In Heinrich Hoffmanns *König Nußknacker und der arme Reinhold* (1851) ist eine politische Satire, in Form einer Traumvision in den Rahmen einer realistischen Erzählung eingebettet, die wiederum in den Rahmen einer realistischen Erzählung eingebettet ist, in der die fiktive Erzählerin (die Großmutter) und die fiktiven Leser bzw. Zuhörer (Kinder) vorgestellt werden³⁹. Beide Rahmenhandlungen nehmen zwar nur ein Sechstel des gesamten Buches ein, schaffen aber Distanz zur eingebetteten Satire, die auf diese Weise leicht als närrischer Kinderscherz abgetan werden kann. Angesichts der wechselvollen Geschichte der staatlichen Zensur, die 1848 aufgehoben und ab 1849 schrittweise wieder eingeführt wurde, hat Hoffmann sein „Kindermärchen“ möglicherweise in dieser Absicht so verschachtelt angelegt: Die Großmutter als Erzählerin scheint vom Narrenmotiv weit entfernt zu sein, der Abstand beträgt jedoch nur eine einzige Seite. Der Narr auf dem Titelblatt (vgl. Abb. 4) erweist sich als die eigentliche Erzählerfigur, und die Großmutter nur als seine Erfindung.



Abb. 4: Narr als Vorleser am Titelblatt, Hoffmann (1851)⁴⁰

Während die auf der zweiten Seite entworfene Erzählsituation als prototypisch für die Vermittlung romantischer Kinderliteratur gelten kann, stellt jene auf dem Titelblatt die prototypische Erzählsituation der Kinderliteratur-Travestie dar: Der Narr als Vorleser

³⁹ Vgl. **Hoffmann**, Heinrich: *König Nußknacker und der arme Reinhold*. Ein Kindermärchen in Bildern. 4., unveränderte Aufl. [EA 1851.] Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten, s.a., S. 2. URL: <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00026002> (Stand: 26.10.2012, 22:00 MEZ)

Im Folgenden kurz zitiert als: **Hoffmann (1851)**.

⁴⁰ **Hoffmann (1851)**, Titelblatt.

vereint in sich den Leser von Kinderliteratur und den Erzähler, während seine Zuhörer in sich erwachsene und kindliche Züge vereinen – ihre Gesichtszüge sind nicht kindlich, aber sie haben die Form von Kinderspielzeug. Kurz, der Narr als Erzähler adressiert seine Botschaft an den Lesertypus des infantilen Erwachsenen.

Der Narr weist mit seinem Finger auf ein Bilderbuch und lässt offen, auf was er genau hinweist: Ist es ein selbstreferenzieller Verweis auf den eigenen Erzähltext oder ein intertextueller Verweis? Zielt der Verweis auf einen konkreten Text, allgemein auf die Kinderliteratur oder, noch allgemeiner, auf Bilderbücher und Bilderbögen? Der konkrete Text, auf den sich der Narr beziehen könnte, ist Hoffmanns eigener *Struwwelpeter* (1845), aus dem fast alle Kinderfiguren auch im *König Nußknacker* wieder vorkommen, außerdem das Buch selbst, das im letzten Bild unterm Weihnachtsbaum liegt⁴¹. Auch auf der ersten Seite des *Struwwelpeter* präsentiert eine Figur, das Christkind, ein Bilderbuch (vgl. Abb. 5): Der Erzähltext kann aber dem Christkind weder zugeschrieben werden (es sei denn, es spräche von sich in der dritten Person) noch ist sein Blick wie der des Narren auf das Buch gerichtet, sondern direkt auf den Betrachter – zumindest bis zur neu illustrierten Ausgabe von 1858 (vgl. Abb. 6, aus dem Manuskript), in der auch das Buch durch die Figuren des Struwwelpeter und der schwarzen Buben eindeutig zu identifizieren ist:



Abb. 5: Blick zum Betrachter, Hoffmann (1845)⁴²



Abb. 6: Blick ins Bilderbuch, Hoffmann (1858)⁴³

⁴¹ Vgl. ebd., S. 32.

⁴² **Kinderlieb**, Reimerich [d.i. **Hoffmann**, Heinrich]: Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3–6 Jahren. [Titel ab der 3. Aufl.: *Der Struwwelpeter*.] Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten, 1845, S. 1.

URL: <http://publikationen.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/15696> (Stand: 7.11.2012, 12:00 MEZ) Im Folgenden kurz zitiert als: **Hoffmann (1845)**.

⁴³ **Hoffmann**, Heinrich: *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder*. Manuskript, 1858, S. 1. URL: <http://publikationen.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10770> (Stand: 7.11.2012, 12:10 MEZ)

Die menschlichen Figuren auf derselben Seite, drei Kinder und eine Mutter, stehen weder auf Bild- noch auf Textebene in unmittelbarer Beziehung zum Christkind, sind also nicht Zuhörer wie die Stehaufmännchen im **König Nußknacker**. Das Christkind scheidet also als Erzählerfigur aus; auf dem Umschlag findet sich jedoch ein Name, der sich auch als Name für die Erzählerfigur anbietet: „Das Alles fein malte und beschrieb/ Der lustige **Reimerich Kinderlieb**.“⁴⁴ Ist dieses Pseudonym, das in der zweiten Auflage zu Heinrich Kinderlieb und schließlich ab der fünften Auflage 1847 durch den Autorennamen ersetzt wurde⁴⁵, eine Narrenmaske ähnlich Äsop? Die zeitgenössischen Gegner des Buches beanstandeten eben das Nürrische:

In dem „„Struwelpeter““ sind es hauptsächlich zwei Dinge, die uns als verfehlt erscheinen. Statt daß nämlich eine vernünftige Erziehung die Fehler der Kinder ernst tadelt, belehrend verweist, werden hier Scherze über die Unarten derselben gemacht, das Tadelnswerthe wird spaßhaft behandelt, und es versteht sich von selbst, daß die kleinen Leser sich nach Kräften bemühen, die Eigenheiten der interessanten Hauptpersonen alsbald nachzuahmen, um der Komik willen, die darin liegt [...].⁴⁶

Diese im **Pädagogischen Jahresbericht für Deutschlands Volksschullehrer** von 1852 vertretene Position orientiert sich an einer aufklärerischen Tradition des horazschen *prodesse et delectare* und konstatiert das Übermaß des *delectare* im **Struwelpeter**. Tatsächlich findet sich die einzige ernsthafte Belehrung auf der ersten Seite:

Wenn die Kinder artig sind,/ kommt zu ihnen das Christkind./ Wenn sie ihre Suppe essen,/ Und das Brod auch nicht vergessen;/ Wenn sie ohne Lärm zu machen/ Still sind bei den Siebensachen,/ Beim Spaziergehn auf den Gassen/ Von Mama sich führen lassen,/ Bringt es ihnen Gut's genug/ Und ein schönes Bilderbuch.⁴⁷

Das brave Kind, das hier vorgestellt wird, steht in scharfem Kontrast zu den „lustigen Geschichten“ auf den folgenden Seiten. Normkonformes Verhalten bringt zwar „Gut's genug“, aber lustig ist es nicht. Das weiters in Aussicht gestellte „schöne Bilderbuch“, entwirft es selbst Paradigmen der Konformität, oder werden vor allem Normverletzungen dargestellt? **Der Struwelpeter** und noch stärker der **König Nußknacker** parodieren das biedermeierlich-moralische Bilderbuch durch die

⁴⁴ Hoffmann (1845), U1 – Hervorhebung im Original.

⁴⁵ Vgl. Friese, Inka; Krämling, Tanja: Heinrich Hoffmann: Lustige Geschichten und drollige Bilder. In: Brunken, Otto; Hurrelmann, Bettina; Pech, Klaus-Ulrich: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Begr. v. Theodor Brüggemann. Bd. 4: Von 1800 bis 1850. Stuttgart: Metzler, 1998, Sp. 464. Der Band wird im Folgenden kurz zitiert als: **Handbuch der KJL, Bd. 4 (1998)**.

⁴⁶ Nacke, Karl: Literatur der Jugend- und Volksschriften. In: Pädagogischer Jahresbericht für Deutschlands Volksschullehrer. Im Verein mit Bartholomäi, Hentschel, Kellner, Lüben, Prange, Schulze und Stoy bearb. u. hg. v. Karl Nacke. Bd. 6. Leipzig: Brandstetter, 1852, S. 305 – Hervorhebungen im Original.

URL: <http://books.google.at/books?id=xpgXAAAAYAAJ> (Stand: 7.11.2012, 01:00 MEZ)

Im Folgenden kurz zitiert als: **Pädagogischer Jahresbericht (1852)**.

⁴⁷ Hoffmann (1845), S. 1.

beschriebene Kontraststellung und stellen damit die damals gängige Vorstellung vom „schönen Bilderbuch“ auf den Kopf: Die Rahmenerzählung im **König Nußknacker** zerstört das „schöne Bilderbuch“ schrittweise: „Großmütterlein erzählt“⁴⁸ heißt das erste Kapitel, in dem eine biedermeierlich-kindliche Idylle⁴⁹ entworfen wird. Auf der nächsten Seite wird im Text eine Weihnachtsidylle beschrieben, die im Bild insofern gestört wird, als der Daumenlutscher, Ludwig, Kaspar und Wilhelm aus dem **Struwwelpeter** vorkommen⁵⁰, und LeserInnen, die diese Figuren wiedererkennen, wissen, dass die Idylle trügerisch ist. Die durch den intertextuellen Verweis erzeugte Erwartung von Komik wird aber nicht sofort eingelöst. Die Idylle wird zunächst fortgeschrieben in den Beschreibungen der fürsorglichen (alleinerziehenden) Mutter und des kranken Kindes, bis eine Engelsfigur die realistischen Szenen durchbricht und zur Traumsequenz überleitet⁵¹. Zwei Seiten lang wird die Erwartung der Komik noch aufgeschoben und eine paradiesische Welt vorgestellt, in der das einzig Lustige „der lustige Wellentanz“⁵² im Bach ist; dafür gibt es aber ein wundersames Wachsen der Spielzeugstadt auf die Größe einer echten Stadt zu bestaunen – der Protagonist Reinhold „ist vor Staunen starr und stumm/ Und sieht sich sehr verwundert um“⁵³. Mit dem Auftritt der ersten Spielzeugfigur im Traum beginnt die satirische Darstellung des Hofstaates:

Ich bin der famose Trompeter!/ Wie ich, so bläst nicht ein Jeder./ Schnettereng! Schnettereng!
Schnettereng!/ Es wird mir die Stadt fast zu eng.⁵⁴

Durch die überhöhte Selbsteinschätzung im Kontrast zum lautmalerischen Trompetenton, wie ihn „ein Jeder“ ohne viel Kunst zustandebringt, macht sich die Figur selbst lächerlich. Die Satire steigert sich auf diese Art bis zum Auftritt des Königs (vgl. Kap. 1.3.2). Nach dem als lächerlich dargestellten Hofstaat wird der Klapperstorchmythos aufgegriffen und karikiert⁵⁵; auch die Gattung der Kinderbibel

⁴⁸ Vgl. Hoffmann (1851), S. 2.

⁴⁹ Vgl. Brunken; Hurrelmann; Pech: Einleitung. In: Handbuch der KJL, Bd. 4 (1998), Sp. 45-47.

⁵⁰ Vgl. Hoffmann (1851), S. 3.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 4-6.

⁵² Ebd., S. 7.

⁵³ Ebd., S. 8.

⁵⁴ Ebd., S. 9.

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 25f.

Die Störche lassen aus Unachtsamkeit die von ihnen getragenen Kindern fallen, haben aber Glück – den Kindern passiert nichts – und entgehen einer Bestrafung nach dem Muster der menschlichen Figuren im **Struwwelpeter**. Darin liegt eine Parallele zur Geschichte vom wilden Jäger, in der der Hase fast sein Kind erschießt:

„Er [das Kind, der kleine Hase – Anm. C.S.] schrie: Wer hat mich da verbrannt?! Und hielt den Löffel in der Hand.“ Hoffmann (1845), S. 11 – Hervorhebung im Original. Das Spiel mit der

wird zitiert und in der Darstellung der Geschichte der Arche Noah auf satirische Weise verkürzt:

Nichts als Regen, vierzig Tage!/ Regen, Regen immerfort!/ Denkt euch, Kinder, welche Plage,/ Eingesperrt im Kasten dort!// Eins ist, was wir tröstlich fanden,/ Daß es bei uns trocken war,/ während unsre Anverwandten/ Sind ertrunken ganz und gar.// Das Ertrinken, das ist gräulich;/ So zu sterben ohne Sarg!/ In der Arche war's abscheulich;/ Aber doch noch nicht so arg.⁵⁶

Das Muster der Kontrastierung des Normkonformen und Idyllischen mit dem Nonkonformen und der Zerstörung der geordneten, heilen Welt ist im **Struwwelpeter** wie im **König Nußknacker** das gleiche, nur ist im ersten Fall der Kontrast hart und plötzlich mit offenem Ende und im zweiten Fall allmählich mit Einstieg und Ausstieg aus dem Traum. Das glückliche Ende im **König Nußknacker** entwirft eine komplettierte Familienidylle, denn die Stelle des Vaters als „Schützer und Berather“⁵⁷ ist nun besetzt: mit Gott als Beschützer („Gott sendet seine Engel aus./ Wen er beschützt, der ist geborgen [...]“⁵⁸) und dem unterm Weihnachtsbaum liegenden **Struwwelpeter**⁵⁹, einem Kinderbuch mit pädagogischer Intention, als Berater. Reimerich Kinderlieb, der weise Narr, wird hier zum Vaterersatz.

1.3. Definition der Kinderliteratur-Travestie

1.3.1. Systematische Definition der Kinderliteratur-Travestie

Die Kinderliteratur-Travestie ist eine Gattung an der Grenze zwischen Kinderliteratur und nicht an Kinder adressierter, satirischer Allgemeinliteratur. Sie bedient sich verschiedener Formen kinderliterarischer Akkommodation und ist dadurch zumindest oberflächlich *kindheitsadressiert*, während ihre Themen die Realität der Erwachsenenwelt betreffen und als Autoritätskonflikte dargestellt werden. Der fiktive Leser der Kinderliteratur-Travestie entspricht dem Typus des *infantilen Erwachsenen*, der abstrakte Leser dem des Erwachsenen. Der Erzähler entspricht dem Typus des *weisen Narren*, der durch die Infantilisierung des fiktiven Lesers den abstrakten Leser zur Reflexion anregt. Mit dem fiktiven Leser schließt der Erzähler einen *moralischen Pakt* – d.i. nach dem Literaturwissenschaftler Peter von Matt jenes Erzählprinzip, das beim Leser auf eine emotionale Reaktion in Verbindung mit einem

Redewendung „den Löffel abgeben“ und der Bezeichnung „Löffel“ fürs Ohr des Hasen ist in der Illustration gemildert: Es ist ein Metalllöffel.

⁵⁶ Hoffmann (1851), S. 28.

⁵⁷ Ebd., S. 5.

⁵⁸ Ebd., S. 32.

⁵⁹ Ebd.

moralischen Urteil abzielt⁶⁰. Die Angemessenheit des mit dem infantilen Erwachsenen abgeschlossenen moralischen Pakts erscheint aus der Perspektive des abstrakten Lesers als fragwürdig.

Das Spannungsverhältnis zwischen den unterschiedlichen Adressatentypen, die sich alle auf den erwachsenen Leser beziehen, ist zugleich eines zwischen unterschiedlichen Entwicklungsstufen des moralischen Urteilsvermögens. Infantil erscheint ein Erwachsener nicht deswegen, weil er handelt wie ein Kind, sondern weil er in Bezug auf moralische Fragen nicht anders denken kann als ein Kind, d.h. seine Moralentwicklung ist auf einem kindlichen Niveau stehengeblieben.

Die Gattungsbezeichnung Kinderliteratur-Travestie steht für *Satire im kinderliterarischen Gewand*. Als Satire bezieht sie sich auf eine moralische Norm und kritisiert deren Verletzung. Für Erwachsene ist ein Umgang mit Problemen der Erwachsenenwelt, der den kognitiven Fähigkeiten von Erwachsenen entspricht, die moralische Norm. Wenn Erwachsene mit diesen Problemen so umgehen, als wären sie Kinder, deren kognitive Fähigkeiten noch nicht so weit entwickelt sind, dann ist das jene Form der Normverletzung, die die Kinderliteratur-Travestie dadurch kritisiert, dass sie sie ironisch affirmiert. Die Wahl des kinderliterarischen Gewands ist also weder zufällig noch dient sie nur der Erzeugung eines Anschein des Harmlosen, um etwa der Zensur zu entgehen, sondern das kinderliterarische Gewand selbst ist Bedeutungsträger im Rahmen der Satire.

Die Kinderliteratur-Travestie als Gattung setzt voraus, dass es die *Kinderliteratur-Travestie als Lesart* im Sinn einer Rezeptionsweise gibt. Wenn ein Text eine Lesart als Kinderliteratur-Travestie anbietet, dann folgt daraus nicht zwingend, dass jeder Leser diese Lesart auch realisieren muss. Eine Rezeption durch Erwachsene oder Kinder als Kinderliteratur ist also nicht ausgeschlossen, aber es kann sein, dass die ausschließlich an Erwachsene gerichteten Signale so sehr überwiegen, dass sie eine Rezeption durch Kinder erschweren und beinahe verunmöglichen.

Der letztgenannte Fall beschreibt die Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn. Die Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn bezeichnet einen Korpus von Texten, die eine *Lesart als Kinderliteratur-Travestie* zusätzlich zu einer *Lesart als Kinderliteratur* anbieten. Die Gewichtung dieser zwei Lesarten kann unterschiedlich sein und reicht

⁶⁰ Vgl. **Matt**, Peter von: *Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur.* [EA 1995.] München: dtv, ⁵2007, S. 36-38.

von der Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn, in der die erstgenannte Lesart dominiert, bis zur doppelsinnigen Kinderliteratur, in der die zweitgenannte Lesart dominiert.

1.3.2. Die Kinderliteratur-Travestie in diachronischer Perspektive

In diesem Kapitel soll die systematische Definition nach den Merkmalen, die Kinderliteratur-Travestien gemeinsam sind, um die diachrone Perspektive erweitert werden, wobei der Schwerpunkt auf der *Lesart* als Kinderliteratur-Travestie liegt. Kinderliteratur-Travestien sind vereinzelt in den letzten eineinhalb Jahrhunderten zu finden. Auf der inhaltlichen Ebene haben sie die Thematisierung von Autoritätskonflikten gemeinsam, wobei diese Konflikte durch die besondere Art der Adressierung mit Konflikten bzw. Konfliktmustern der Kindheit verknüpft werden: Konflikte aus der Erwachsenenwelt werden in die Welt des Kindes transferiert und sind geeignet, sie zu spiegeln. Die Herstellung einer Parallelität zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt ist keine neue Erfindung. Der Begriff des Landesvaters für den politischen Machthaber enthält sie schon und ist ein Zeugnis für eine besondere Weise, Autoritätsverhältnisse in Analogie zur Familie zu konstruieren. Die Kinderliteratur-Travestie kann solche existenten Konstrukte aufgreifen und bearbeiten. Umgekehrt gespiegelt erscheint der Landesvater z.B. in Hoffmanns ***König Nußknacker***.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich im Lauf der längeren Rezeptionsgeschichte eines Textes, wenn es eine solche gibt, die empirisch bestimmte Gewichtung der Adressaten und damit die Gattungszuordnung ändert, weil historische Kontexte in Vergessenheit geraten oder das Werk in einem neuen Kontext rezipiert wird. Was zum einen Zeitpunkt als Kinderliteratur-Travestie gilt, kann zu einem anderen Zeitpunkt als doppelsinnige Kinderliteratur sein.

König Nußknacker kann als doppelsinnige Kinderliteratur gelten, wenn man vom historischen Kontext der Revolution von 1848 absieht, und der als Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn gelten kann, wenn man ihn berücksichtigt. Eingebettet in eine kinderliteraturtypische Rahmenhandlung ist eine längere Traumsequenz, in der Spielzeug zum Leben erwacht, darunter der König Nußknacker. Sein Kommen kündigen zwei Hähne an, von denen einer ein militärisches Ehrenkreuz und eine schwarz-rot-goldene Schleife trägt (vgl. Abb. 7). In der neu kolorierten Ausgabe von 1919 sind andere Farben zu sehen (das kaiserliche Schwarz-Gelb mit einem

zusätzlichen, weißen Streifen, vgl. Abb. 8). Der zweite Hahn (hier ohne Abb.) ist mit Symbolen des Geistigen (Feder und Papier) und Geistlichen (schwarze Farbe, christliches Kreuz) ausgestattet und ist unverändert geblieben.



Abb. 7: Schwarz-Rot-Gold, Hoffmann (1851)⁶¹



Abb. 8: Schwarz-Gelb-Weiß, Hoffmann (1919)⁶²

Schwarz-Rot-Gold, das beim Hambacher Fest 1832 und in der gescheiterten Revolution von 1848 Bürger benutzten, die Freiheit und Bürgerrechte forderten, wurde – als symbolische Konzession an die Aufständischen – von der Nationalversammlung des Deutschen Bundes 1848 als offizielle Fahne übernommen⁶³. Die unmittelbare Nachbarschaft von Machtsymbolik (Ehrenkreuz) und Freiheitssymbolik (Fahne) findet ihre Entsprechung im Figurentext der Hähne:

Der König kommt in dieses Land./ Wir machen's Jedermann bekannt;/ Und Jedermann, so wird verfügt,/ Muß heiter sein und sehr vergnügt.// Wer murt und knurrt, und wer nicht lacht,/

⁶¹ Hoffmann (1851), S. 11.

⁶² Hoffmann, Heinrich: König Nußknacker und der arme Reinhold. Ein Kindermärchen in Bildern. 39. Aufl. [EA 1851.] Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening, 1919, S. 11.
URL: <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00026001> (Stand: 26.10.2012, 22:00 MEZ)

[Die 39. Aufl. unterscheidet sich von der 4. Aufl. im Text nur durch geringfügige Veränderungen in Satzsetzung und Interpunktion; in den Illustrationen gibt es kleine Unterschiede in der Farbgestaltung – Karls Fahne ist z.B. nicht mehr rot-weiß-rot (vgl. jeweils S. 10) –, und der Engel ist völlig neu gezeichnet: Er hat seine Aura aus gelber Farbe verloren und wirkt etwas weniger androgyn (vgl. jeweils S. 6 und 31).]

⁶³ Vgl. Reichel, Peter: Schwarz-Rot-Gold. Kleine Geschichte deutscher Nationalsymbole nach 1945. München: Beck, 2005, S. 18-20.

Mit dem wird kurz Prozeß gemacht./ Wer nicht mit Lichtern schmückt sein Haus,/ Dem bläst das Lebenslicht man aus.⁶⁴

Die absurde Verordnung von Heiterkeit durch Gewaltandrohung gewinnt durch die politische Symbolik eine weitere Dimension. Die schwarz-rot-goldene Schleife, d.h. die neue deutsche Fahne, erscheint als verlogene Maskerade, denn was die Hähne – als Diener der weltlichen und geistlichen Macht – fordern, ist das Gegenteil von Freiheit. Andererseits ist die Inszenierung des Herrschaftsgefälles in ihrer Drastik unglaublich und lächerlich – die Macht des Königs als das (nicht ernst zu nehmende) Schreckgespenst der Republikaner. Der König selbst präsentiert sich in seiner Figurenrede als im Grunde harmlos mit einem deutlich kindlichen Zug:

König Nußknacker, so heiß' ich./ Harte Nüsse, die zerbeiß' ich./ Süße Kerne schluck' ich fleißig;/ Doch die Schalen, ei! die schmeiß' ich/ Lieber andern hin,/ Weil ich König bin./ Aber seid nicht bang!/ Zwar mein Bart ist lang,/ Und mein Kopf ist dick/ Und gar wild mein Blick;/ Doch was tut denn das?/ Tu' kein'm Menschen was;/ Bin im Herzensgrund,/ Trotz dem großen Mund,/ Ganz ein guter Jung',/ Lieb' Veränderung;/ Amüsier' mich gern/ Wie die großen Herrn;/ Arbeit wird mir schwer,/ Und dann mag ich sehr/ Frommen Kindersinn,/ Weil ich König bin.⁶⁵

In Bezug auf Verteilungsgerechtigkeit (Kerne und Schalen) handelt der König egoistisch, aber rollenkonform („Weil ich König bin“). Die Rolle des Königs ähnelt weniger der eines politischen Entscheidungsträgers als der eines umsorgten Kindes. Er bezeichnet sich selbst als „Jung“ und sagt nicht, er sei ein großer Herr, sondern er amüsiere sich *wie* die großen Herrn. Zum Bild des umsorgten Kindes passt die einige Seiten später folgende Darstellung seines Hofgesindes und des Heeres: Beide scheinen eher zu seiner Unterhaltung da zu sein als zur Erfüllung ihrer eigentlichen Aufgaben, und dementsprechend führen sie diese auch aus.⁶⁶

So ein König ist kein ernstzunehmender Gegner für Revolutionäre, eher Arbeit für Pädagogen, denn seine Dickköpfigkeit („mein Kopf ist dick“) ist nur äußerlich – „im Herzensgrund“ liebt er Veränderung. Revolutionäres Gebaren erscheint vor diesem Hintergrund lächerlich. Der Germanist Rüdiger Steinlein analysiert die entsprechende Bildtafel als Mundus-inversus-Gestaltung der historischen Ereignisse:

Hinzukommt, daß in dieser hölzernen Königsgestalt erkennbar Friedrich Wilhelm IV. von Preußen – mithin der für das Scheitern der Revolution maßgebliche deutsche Herrscher – karikiert wird und die im Hintergrund aus einer Straßenflucht sich ergießende und ihm zujubelnde Kindermenge an eine in ihr komisches Gegenstück verkehrte Revolutionsszenerie gemahnt. Unüberhörbar wird die politisch persiflierende Darstellungsabsicht, wenn die

⁶⁴ Hoffmann (1851), S.11.

⁶⁵ Ebd., S. 12.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 14-23.

Kindermenge eine Parodie des Huldigungsliedes „Heil dir im Siegerkranz“ singt: „Heil Dir, Du Knupperhanns! [...]“⁶⁷

Die von Steinlein konstatierte Unüberhörbarkeit gilt allerdings nur für eine esoterische Lektüre. Für eine exoterische Lektüre, die sich auf das unmittelbare Werk konzentriert und in der der kindliche fiktive Leser⁶⁸ mit dem kindlichen abstrakten Leser annähernd zusammenfällt, gibt Hoffmann in der Illustration Hinweise darauf, dass die sprachliche Äußerung der Kindermenge nicht ganz ernst gemeint sein kann (vgl. Abb. 9).



Abb. 9: König Nußknacker mit Krone in der Hand und Kindermenge, Hoffmann (1851)⁶⁹

Bei genauerer Betrachtung fällt die puppenhafte Inkongruenz zwischen Gestik und Mimik der Kinder auf: Die Mienen zeigen keine Emotion und wirken kontrolliert, während die Arme und Beine in der Art des Ausgelassenseins bewegt werden. Beschreiben lässt sich das mit den Begriffen aus Paul Watzlawicks Kommunikationstheorie⁷⁰ – dem Inhaltsaspekt (d.i. das Lob des Königs) und dem Beziehungsaspekt (d.i. die nonverbal mimisch vermittelte Lustlosigkeit), wobei der

⁶⁷ **Steinlein**, Rüdiger: Kinderliteratur und Lachkultur. Literarhistorische und theoretische Anmerkungen zu Komik und Lachen im Kinderbuch. In: **Ewers (1992)**, S. 22.

⁶⁸ Der fiktive Leser und der fiktive Erzähler werden in der äußeren Rahmenhandlung in Wort und Bild explizit dargestellt: Es sind Kinder, die der Großmutter, die die Geschichte vom Nußknacker (Binnenhandlung und gleichzeitig Rahmen für Traumsequenz) erzählt, zuhören. Vgl. **Hoffmann (1851)**, S. 2.

⁶⁹ **Hoffmann (1851)**, S. 13.

⁷⁰ Vgl. **Watzlawick**, Paul; **Beavin**, Janet H.; **Jackson**, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern; Göttingen; Toronto; Seattle: Huber¹⁰2003, S. 56.

Beziehungsaspekt in metakommunikativer Funktion die Deutung des Inhalts vorgibt (d.h. unehrlich, nicht ernst gemeint). Auf sozialer Ebene wird der König (wie es üblich und sozial erwünscht ist) gelobt, auf psychologischer Ebene wird er behandelt wie Eltern auf unwillige Weise ein quengeliges Kind⁷¹ behandeln, um es zufriedenzustellen. Seitens des Königs ist dieselbe Inkongruenz zu beobachten: Er zeigt die Zähne, was für einen Nussknacker nicht außergewöhnlich ist, und die Mundwinkel deuten leicht nach unten, während er vor dem Volk seine Krone abnimmt, was für einen König sehr ungewöhnlich ist. Das kann als Anspielung auf die Ereignisse vom 19. März 1848 gelesen werden, als Friedrich Wilhelm IV. auf diese Art die Gefallenen der Aufstände vom Vortag ehrte – „all dies auf einem Balkon, von dem aus der Monarch üblicherweise die Huldigung der Truppen oder seiner Berliner Untertanen entgegennahm“⁷², wie der Historiker Rüdiger Hachtmann diese für den König demütigende Situation beschreibt.

Für einen zeitgenössischen kindlichen Leser, der den historisch-politischen Kontext nicht in die Lektüre einfließen lässt, bleibt somit eine exoterische Lektüre als absurdkomische Geschichte. Gilt aber das gleiche auch für einen erwachsenen Leser mehrere Generationen später, der den Kontext – etwa aus Unwissen um die Entstehungszeit des Werks – ebenso unberücksichtigt lässt? Ein Erwachsener hat eine andere soziale Orientierung als ein Kind: Er ist nicht auf den überschaubaren Familien- und Freundeskreis fokussiert, sondern nimmt sich als Teil eines gesellschaftlichen und politischen Systems wahr, und diese soziale Perspektive ist verbunden mit den vom Psychologen Lawrence Kohlberg beschriebenen Stufen der Moralentwicklung⁷³. Das Verhalten eines Königs kann ethische Fragen aufwerfen, die sich je nach Stufe der Moralentwicklung anders stellen – für ein Kind anders als für einen Erwachsenen. Der erwachsene Leser, der den historischen Kontext nicht kennt, kann das Werk also dennoch als eine politische Satire lesen. Seine esoterische Lektüre wird sich dennoch von der eines Zeitgenossen oder eines erfahrenen Lesers unterscheiden, da die Bezüge zu konkreten Personen (Friedrich

⁷¹ Man beachte seinen strengen Blick, der nicht allein dadurch zu erklären ist, dass er eigentlich aus Holz ist, denn andere Holzfiguren im selben Buch ändern ihre Mimik sehr wohl. Vgl. z.B. **Hoffmann (1851)**, S. 21.

⁷² **Hachtmann**, Rüdiger: Die Revolution von 1848 – Kulte um die Toten und die Lebenden. In: *zeitenblicke*. Hg. v. Gudrun Gersmann e.a. Ausg. 3 (2004), Nr. 1 [09.06.2004], Abs. 10-11. URL: <http://www.zeitenblicke.de/2004/01/hachtmann/index.html> (Stand 14.11.2012, 16:30 MEZ)

⁷³ **Kohlberg**, Lawrence: Moralstufen und Moralerwerb: Der kognitiv-entwicklungstheoretische Ansatz (1976). In: ders.: *Die Psychologie der Moralentwicklung*. Hg. v. Wolfgang Althof u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1232), S. 128-132. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Kohlberg (1996)**.

Wilhelm IV.) fehlen. Für den einen Lesertypus hat daher das Werk oder zumindest die Traumsequenz den Charakter einer Kinderliteratur-Travestie, für den anderen ist es doppelsinnige Kinderliteratur.

Da BearbeiterInnen zugleich auch LeserInnen sind, könnte das Verschwinden der schwarz-rot-goldenen Fahne bei der Neukolorierung (vgl. Abb. 7 u. 8) dadurch erklärt werden, dass der Bezug zum Beschluss der Nationalversammlung von 1848 in den Hintergrund getreten sind.

2. Zwei psychologische Theorien als Analyseinstrumente

Als Analyseinstrumente für die Kinderliteratur-Travestie sollen zwei psychologische Theorien dienen, die in unterschiedlicher Weise einen Schwerpunkt auf die Kindheit legen. Für die Analyse der literarischen Kommunikation, also jener zwischen Erzähler und fiktivem Leser auf der Ebene der dargestellten Welt und jener zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser auf der Ebene des literarischen Werks, ist die *Transaktionsanalyse* nach Eric Berne gut nutzbar, da sie erstens die Kindheitsadressierung von Texten psychologisch zu erklären vermag und zweitens für die Analyse der Figuren – und damit der Identifikationsangebote – verwendet werden kann.

Für die Analyse des Ziels der Satire ziehe ich die *Theorie der Moralentwicklung* von Lawrence Kohlberg heran. Dieses Ziel sind erwachsene Figuren einschließlich des fiktiven Lesers, deren Moralentwicklung der eines Kindes entspricht. Durch Kohlbergs Stufenmodell lässt sich der Unterschied zwischen der Moral von Kindern und Erwachsenen beschreiben, der in der Kinderliteratur-Travestie den Unterschied zwischen dem fiktiven Leser und dem abstrakten Leser ausmacht.

2.1. Die Transaktionsanalyse nach Eric Berne

Die International Transactional Analysis Association definiert die Transaktionsanalyse als „eine Theorie der menschlichen Persönlichkeit und zugleich eine Richtung der Psychotherapie“⁷⁴. Begründer der Transaktionsanalyse ist Eric Berne (1910-1970)⁷⁵, ein Facharzt für Psychiatrie in den USA, der 1941 eine psychoanalytische Ausbildung begann, in deren Rahmen er u.a. bei Erik H. Erikson studierte, der in *Childhood and Society* (1950) sein Stufenmodell der psychosozialen Entwicklung darlegte. 1956 wurde Berne die Aufnahme in die Psychoanalytische Gesellschaft verweigert. Sein 1957 erschienener Artikel über das Strukturmodell der Ich-Zustände und sein Vortrag vor der American Group Psychotherapy Association mit dem Titel *Transactional Analysis: A New and Effective Method of Group Therapy* markieren den Beginn der Transaktionsanalyse. 1964 wurde die International Transactional Analysis Association (ITAA) gegründet, und im gleichen Jahr erschien *Games people play*

⁷⁴ Zit. n. **Stewart**, Ian; **Joines**, Vann: Die Transaktionsanalyse. Eine Einführung. [Engl. EA 1987.] Übers. v. Werner Rautenberg. Neuausg. als Taschenbuch. Freiburg; Basel; Wien: Herder, 2000 (=HERDER spektrum, Bd. 5523), S. 23. Im Folgenden kurz zitiert als: **Stewart/Joines (2000)**.

⁷⁵ Zur Biographie vgl. ebd., S. 403-410.

(1964, deutsch: ***Spiele der Erwachsenen***), in dem die Grundlagen der transaktionsanalytischen Spieltheorie, die Berne selbst später revidierte, dargelegt werden. Dieses ursprünglich an ein Fachpublikum adressierte Buch wurde unerwartet zum Bestseller und führte zu einer Popularitätswelle und in deren Zuge zu einer inadäquaten Vereinfachung der Begriffe.

In Anlehnung an das dreiteilige Strukturmodell von Sigmund Freud, bestehend aus Es, Ich und Über-Ich, entwickelt Berne das für die Transaktionsanalyse zentrale Modell der Ich-Zustände, die in Summe die Gesamtheit von Verhalten, Denken und Fühlen einer Person ausmachen. Bernes Strukturmodell der Ich-Zustände lässt sich bei aller Ähnlichkeit nicht auf das freudsche Modell reduzieren:

Der *Eltern-Ich-Zustand* (abgekürzt⁷⁶: EL) bezeichnet die Gesamtheit von „Verhalten, Denken und Fühlen, das von den Eltern oder Elternfiguren übernommen wurde“, der *Erwachsenen-Ich-Zustand* (ER) bezeichnet die Gesamtheit von „Verhalten, Denken und Fühlen, das eine direkte Reaktion auf das Hier und Jetzt ist“, und der *Kind-Ich-Zustand* (K) bezeichnet die Gesamtheit von „Verhalten, Denken und Fühlen, das aus der Kindheit stammt und jetzt wieder abläuft“⁷⁷. Berne bezeichnet diese als extero-psychische (EL), neo-psychische (ER), archäo-psychische (K) Ich-Zustände⁷⁸, wobei EL und K nicht als stereotyp eltern- bzw. kindhaft verstanden werden sollen, sondern individuelle Einblendungen aus der eigenen Vergangenheit sind⁷⁹.

Während das Strukturmodell den Inhalt der Ich-Zustände beschreibt, befasst sich das Funktionsmodell mit deren Prozessen: Das Eltern-Ich wird dafür unterteilt in ein *kritisches Eltern-Ich* (kEL) und ein *fürsorgliches Eltern-Ich* (fEL), das Kind-Ich in ein an die präsumtiven Erwartungen der Eltern *angepasstes Kind-Ich* (aK) und ein *freies Kind-Ich* (fK)⁸⁰, wobei der Einfluss des kEL als Ursache für das aK gilt, das sich in Fügung unter die elterlichen Vorgaben oder in Rebellion äußern kann⁸¹.

⁷⁶ Die Abkürzungen für die Ich-Zustände und -Funktionen sind die in der Transaktionsanalyse im deutschen Sprachraum üblichen – vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 34 (Anm. d. Übers. in der Fußnote).
⁷⁷ Ebd., S. 34.

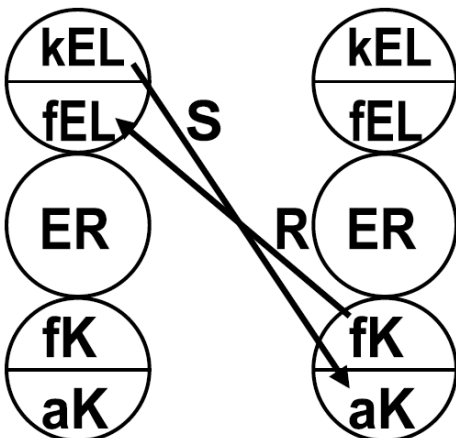
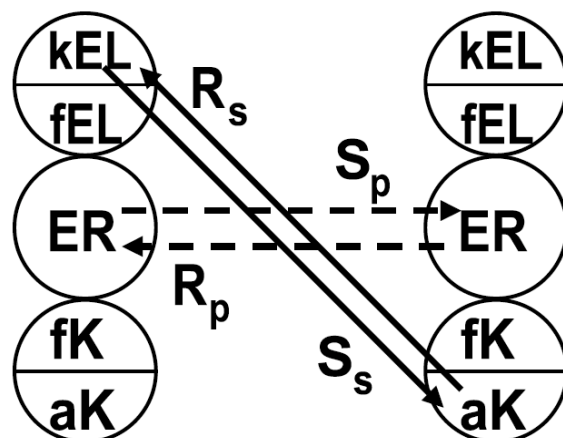
⁷⁸ Vgl. **Berne**, Eric: *Spiele der Erwachsenen*. Psychologie der menschlichen Beziehungen. [Amerik. EA 1964.] Übers. v. Wolfram Wagnmuth. 313.-324. Tausend. Reinbek: Rowohlt, 1993 (=rororo sachbuch, Bd. 6735), S. 26. Im Folgenden kurz zitiert als: **Berne (1993)**.

⁷⁹ Vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 42 u. 46.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 47.

⁸¹ Vgl. **Berne (1993)**, S. 29. Berne beschreibt an dieser Stelle den genannten kausalen Zusammenhang, stellt aber fälschlicherweise die Rebellion als eine Reaktion aus dem „natürlichen Kindheits-Ich“ (= fK) dar, was aufgrund der Bezugnahme auf die elterlichen Regeln, auch wenn diese negiert werden, sinnwidrig ist. Vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 49.

Kommunikationsabläufe zwischen Personen werden mit dem Begriff der *Transaktion* beschrieben, wobei eine Transaktion eine Kommunikationseinheit bezeichnet, die aus einem Transaktionsstimulus (S), d.i. ein auf eine bestimmte Weise gerichtetes Kommunikationsangebot, und einer Transaktionsreaktion (R), die ihrerseits für eine anschließende Transaktion als Stimulus dienen kann, besteht.⁸² Transaktionen können komplementär verlaufen, dann kann die Kommunikation ungestört fortgesetzt werden, oder sie können überkreuz verlaufen, dann wird die Kommunikation dadurch gestört, dass die Reaktion aus einem anderen Ich-Zustand bzw. aus einer anderen Ich-Zustandsfunktion erfolgt: Abb. 10 stellt einen Stimulus S = kEL → aK dar, der durch eine Reaktion R = fK → fEL überkreuzt wird. Literarisch inszeniert werden solche Überkreuztransaktionen in der Romantik, die ein dem freien Kind-Ich entsprechendes Kindheitsbild dem angepassten Kind-Ich entgegengesetzt, statt komplementär aus dem angepassten Kind-Ich zu rebellieren (vgl. unten Kap. 3.1).

Abb. 10: Überkreuztransaktion⁸³Abb. 11: Verdeckte Transaktion⁸⁴

Für die literarische Kommunikation in der Kinderliteratur-Travestie von besonderem Interesse ist die verdeckte Transaktion, bei der zwischen den offenen Botschaften auf der *sozialen Ebene* und den gleichzeitig transportierten verdeckten Botschaften auf der *psychologischen Ebene* unterschieden wird⁸⁵. Abb. 11 stellt das genaue Gegenteil der häufigsten Form der verdeckten Transaktion dar, in der auf der sozialen Ebene (S_s und R_s) zwei Erwachsene miteinander kommunizieren, während auf der psychologischen Ebene die eine Person die andere wie ein Kind zurechtweist (S_p) und die andere Person komplementär reagiert (R_p). Abb. 11 stellt den Fall der

⁸² Vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 99.

⁸³ Diese Darstellungsweise ist in der Transaktionsanalyse üblich. Vgl. ebd., S. 106.

⁸⁴ Die gestrichelten Pfeile stellen die verdeckte Transaktion dar. Vgl. ebd., S. 108.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 107f.

Kinderliteratur-Travestie dar, in der auf der die Kommunikation zwischen dem Eltern-Ich des Erzählers und dem Kind-Ich des fiktiven Lesers auf der sozialen Ebene abläuft, während die Kommunikation zwischen dem abstrakten Autor und dem abstrakten Leser eine verdeckte Transaktion zwischen Erwachsenen ist.

Jede Transaktion ist ein Austausch von *Strokes*, das sind mehr oder weniger intensive Einheiten der Anerkennung, die positiv (angenehm) oder negativ (schmerzlich) sein können, wobei Berne von einem angeborenen Stimulus-Hunger ausgeht, der negative Strokes besser erscheinen lässt als gar keine Strokes⁸⁶. Die Intensität der Strokes ist je nach Tätigkeit variabel: Die von Berne definierten sechs Möglichkeiten der Gestaltung der Zeit sind – geordnet nach zunehmender Stroke-Intensität – Rückzug, Rituale, Zeitvertreib, Aktivitäten, Spiele und Intimität⁸⁷. Psychologische *Spiele* sind Neuauflagen von Kindheitsstrategien, die für Erwachsene nicht mehr angemessen sind⁸⁸, die aber zu intensiven (negativen)⁸⁹ Strokes führen, wenn das Selbstbild und der Lebensplan aus der Kindheit, das Skript⁹⁰ bestätigt werden. Das macht die Spieltheorie der Transaktionsanalyse für die Analyse bestimmter literarischer Figuren wie z.B. Jörgi sehr ergiebig. Zu einem Spiel gehört ein Wechsel der psychologischen Rollen im von Stephen Karpman definierten Drama-Dreieck⁹¹. Die Rollen sind definiert durch das subjektive Verhältnis zwischen der Person (Ich) und ihrer Umwelt (Du). Die drei Rollen im Drama-Dreieck heißen Verfolger bzw. Verbesserer, Retter bzw. Ratgeber und Opfer bzw. Objekt. Die Definitionen bauen auf dem OK-Geviert von Franklin Ernst auf, in dem er durch Kombination von Ich (I) und Du (U) mit „bin/bist O.K.“ (+) und „bin/bist nicht O.K.“ (-) vier Grundeinstellungen oder Positionen bestimmt: die gesunde Position (I+U+), die wahnhaft autoritäre Position (I+U-), die depressive Position (I-U+) und die nihilistische Position (I-U-)⁹². Die Rollen von Verfolger und Retter sind definiert durch eine wahnhaft autoritäre Position (I+U-), die des Opfers als Objekt eines Retters

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 116-119.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 136-147.

⁸⁸ „Sie werden [...] von irgendeinem negativen Ich-Zustands-Anteil aus gespielt: negatives angepaßtes Kind, negatives kritisches Eltern-Ich oder negatives fürsorgliches Eltern-Ich. Spiele können also *per definitionem* nicht aus dem Erwachsenen-Ich heraus gespielt werden.“ Ebd., S. 144. „Negativ“ bedeutet hier: ist den Anforderungen der Realität nicht angemessen und hat negative Konsequenzen.

⁸⁹ Nach John James ist die Auszahlung jedes Spiels auch positiv. Vgl. ebd., S. 356.

⁹⁰ Das Skript bezeichnet die unbewusst beschlossene, eigene Lebensgeschichte, deren Grundzüge, d.h. das Verhältnis zwischen der (Haupt-)Person und ihrer Umwelt, Verfolger-, Retter- und Opferfiguren, im Alter von 4 bis 7 Jahren aufgebaut und die später, v.a. als Jugendliche, überarbeitet wird. Vgl. ebd., S. 151-154.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 338f.

⁹² Vgl. ebd., S. 181.

durch eine depressive Position (I-U+) und die des Opfers als Objekt eines Verfolgers durch eine nihilistische Position (I-U-). Die gesunde Position ist nicht Teil eines Spiels.

2.2. Die Theorie der Moralentwicklung nach Lawrence Kohlberg

Die Theorie der Moralentwicklung des Psychologen und Pädagogen Lawrence Kohlberg (1927-1987) ist eine Weiterentwicklung von Jean Piagets *Das moralische Urteil beim Kinde* (1932). Kohlberg hat seine Forschungen zur Moralentwicklung im Rahmen seiner Dissertation 1955 begonnen und sein Leben lang fortgesetzt⁹³. Helen Koch, die Betreuerin seiner Dissertation, wies ihn auf die Schriften Piagets hin, die aufgrund der starken Präsenz des Behaviorismus in der Standardausbildung unberücksichtigt blieben⁹⁴. Piagets Ziel war es, die Entwicklung des moralischen Urteils mit der allgemeinen kognitiven Entwicklung, die er als Entwicklung in einer unumkehrbaren Sequenz von hierarchisch aufeinander aufbauenden Stufen beschrieb, zu verknüpfen. Kohlberg entwickelte vor diesem Hintergrund sein Stufenmodell des moralischen Urteils, das im Zentrum seiner Theorie steht. Das Erreichen bestimmter Stufen der kognitiven Entwicklung ist bei Kohlberg notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für das Erreichen bestimmter Stufen der Moralentwicklung⁹⁵. Die Stufen sind in drei Niveaus unterteilt, deren erste (präkonventionelles Niveau) sich noch nicht und deren dritte (postkonventionelles Niveau) sich nicht mehr an den gesellschaftlichen Konventionen orientiert. Kohlberg hat seine Untersuchungsergebnisse, seine Methoden und das Stufenmodell u.a. aufgrund der Kritik von KollegInnen⁹⁶ mehrmals revidiert.

⁹³ Vgl. **Garz**, Detlef: Lawrence Kohlberg zur Einführung. Hamburg: Junius, 1996 (=Zur Einführung, Bd. 135), S. 53.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 17f.

⁹⁵ Vgl. **Kohlberg**, Lawrence: Die Bedeutung und Messung des Moralurteils (1979). In: **Kohlberg (1996)**, S. 182.

Zur Korrelation von Kohlbergs Stufen der Moralentwicklung und Piagets Stufen der kognitiven Entwicklung vgl. **Kohlberg**, Lawrence: Zusammenhänge und Brüche zwischen der Moralentwicklung in der Kindheit und im Erwachsenenalter – neu interpretiert (1973), in: **Kohlberg (1996)**, S. 93.

⁹⁶ Die bekannteste Kritik stammt von Carol Gilligan: *In a different voice. Psychological theory and women's development* (1982). Hier kritisiert sie Kohlbergs Moralbegriff als einseitig auf Gerechtigkeit und damit auf ein männliches Moralverständnis fokussiert und schlägt als zusätzlichen Standard die Fürsorge für andere vor. Die postulierten Unterschiede konnten nicht als geschlechtsspezifisch verifiziert werden, jedoch in einem späteren Vergleich zwischen den USA und Indien als kulturspezifisch. Vgl. **Zimbardo**, Philip G.; **Gerrig**, Richard J.: Psychologie. 16., aktual. Aufl. Bearb. u. hg. v. Ralf Graf, Markus Nagler u. Brigitte Ricker. München; Boston u.a.: Pearson Studium-Vlg., 2004, S. 495-497. Im Folgenden kurz zitiert als: **Zimbardo/Gerrig (2004)**.

Zu Kohlbergs Replik auf Gilligan vgl. **Kohlberg**, Lawrence; Levine, Charles; Hower, Andrea: Zum gegenwärtigen Stand der Theorie der Moralstufen (1984), in: **Kohlberg (1996)**, S. 242-254.

Die folgende Tabelle ist die erstmals um die soziale Perspektive erweiterte Fassung:

Tabelle 2: Stufen der Moralentwicklung⁹⁷

NIVEAU UND STUFE	INHALT DER STUFE		SOZIALE PERSPEKTIVE DER STUFE
	<i>Was rechtens ist</i>	<i>Gründe, das Rechte zu tun</i>	
NIVEAU I PRÄKONVENTIONELL Stufe 1 <i>Heteronome Moralität</i>	Regeln einzuhalten, deren Übertretung mit Strafe bedroht ist. Gehorsam als Selbstwert. Personen oder Sachen keinen physischen Schaden zuzufügen.	Vermeiden von Bestrafung und die überlegene Macht der Autoritäten.	<i>Egozentrischer Gesichtspunkt.</i> Der Handelnde berücksichtigt die Interessen anderer nicht oder erkennt nicht, daß sie von den seinen verschieden sind, oder er setzt zwei verschiedene Gesichtspunkte nicht miteinander in Beziehung. Handlungen werden rein nach dem äußeren Erscheinungsbild beurteilt und nicht nach den dahinter stehenden Intentionen. Die eigene und die Perspektive der Autorität werden miteinander verwechselt.
Stufe 2 <i>Individualismus, Zielbewusstsein und Austausch</i>	Regeln zu befolgen, aber nur dann, wenn es irgendjemandes unmittelbaren Interessen dient; die eigenen Interessen und Bedürfnisse zu befriedigen und andere dasselbe tun zu lassen. Gerecht ist auch, was fair ist, was ein gleichwertiger Austausch, ein Handel oder ein Übereinkommen ist.	Um die eigenen Bedürfnisse und Interessen zu befriedigen, wobei anerkannt wird, daß auch andere Menschen bestimmte Interessen haben.	<i>Konkret individualistische Perspektive.</i> Einsicht, daß die verschiedenen individuellen Interessen miteinander in Konflikt liegen, so daß Gerechtigkeit (im konkret-individualistischen Sinne) relativ ist.
NIVEAU II KONVENTIONELL Stufe 3 <i>Wechselseitige Erwartungen, Beziehungen und interpersonelle Konformität</i>	Den Erwartungen zu entsprechen, die nahestehende Menschen oder Menschen überhaupt an mich als Träger einer bestimmten Rolle (Sohn, Bruder, Freund usw.) richten. „Gut zu sein“ ist wichtig und bedeutet, ehrenwerte Absichten zu haben und sich um andere zu sorgen. Es bedeutet, daß man Beziehungen pflegt und Vertrauen, Loyalität, Wertschätzung und Dankbarkeit empfindet.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Das Verlangen, in den eigenen Augen und in denen anderer Menschen als „guter Kerl“ zu erscheinen; 2. die Zuneigung der anderen; 3. der Glaube an die „Goldene Regel“; 4. der Wunsch, die Regeln und die Autorität zu erhalten, die ein stereotypes „gutes“ Verhalten rechtfertigen. 	<i>Perspektive des Individuums, das in Beziehung zu anderen Individuen steht.</i> Der Handelnde ist sich gemeinsamer Gefühle, Übereinkünfte und Erwartungen bewußt, die den Vorrang gegenüber individuellen Interessen erhalten. Mittels der „konkreten goldenen Regel“ bringt er unterschiedliche Standpunkte miteinander in Beziehung, indem er sich in die Lage des jeweils anderen versetzt. Die verallgemeinerte „System“-Perspektive bleibt noch außer Betracht.

⁹⁷ **Kohlberg**, Lawrence: Moralstufen und Moralerwerb: Der kognitiv-entwicklungstheoretische Ansatz (1976), in: **Kohlberg (1996)**, 128-132 – Hervorhebungen im Original.

<p>Stufe 4 <i>Soziales System und Gewissen</i></p>	<p>Die Pflichten zu erfüllen, die man übernommen hat. Gesetze sind zu befolgen, ausgenommen in jenen extremen Fällen, in denen sie anderen festgelegten sozialen Verpflichtungen widersprechen. Das Recht steht auch im Dienste der Gesellschaft, der Gruppe oder der Institution.</p>	<p>Um das Funktionieren der Institution zu gewährleisten, um einen Zusammenbruch des Systems zu vermeiden, „wenn jeder es täte“, oder um dem Gewissen Genüge zu tun, das an die selbstübernommenen Verpflichtungen mahnt. Leicht zu verwechseln mit dem für die Stufe 3 charakteristischen Glauben an Regeln und Autorität.</p>	<p>Macht einen Unterschied zwischen dem gesellschaftlichen Standpunkt und der interpersonalen Übereinkunft bzw. den auf einzelne Individuen gerichteten Motiven. Übernimmt den Standpunkt, das Rollen und Regeln festlegt. Betrachtet individuelle Beziehungen als Relationen zwischen Systemteilen.</p>
<p>NIVEAU III POSTKONVENTIONELL ODER PRINZIPIEN-GELEITET Stufe 5 <i>Die Stufe des sozialen Kontrakts bzw. der gesellschaftlichen Nützlichkeit, zugleich die Stufe individueller Rechte</i></p>	<p>Sich der Tatsache bewußt zu sein, daß unter den Menschen eine Vielzahl von Werten und Meinungen vertreten wird, und daß die meisten Werte und Normen gruppenspezifisch sind. Diese „relativen“ Regeln sollten in allgemeinen jedoch befolgt werden, im Interesse der Gerechtigkeit und weil sie den sozialen Kontrakt ausmachen. Doch gewisse absolute Werte und Rechte wie <i>Leben und Freiheit</i> müssen in jeder Gesellschaft und unabhängig von der Meinung der Mehrheit respektiert werden.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ein Gefühl der Verpflichtung gegenüber dem Gesetz aufgrund der im Gesellschaftsvertrag niedergelegten Vereinbarung, zum Wohle und zum Schutz der Rechte aller Menschen Gesetze zu schaffen und sich an sie zu halten; 2. ein Gefühl der freiwilligen vertraglichen Bindung an Familie, Freundschaft, Vertrauen und Arbeitsverpflichtungen; 3. Interesse daran, daß Rechte und Pflichten gemäß der rationalen Kalkulation eines Gesamtnutzens verteilt werden nach der Devise „Der größtmögliche Nutzen für die größtmögliche Zahl“ 	<p><i>Der Gesellschaft vorgeordnete Perspektive.</i> Perspektive eines rationalen Individuums, das sich der Existenz von Werten und Rechten bewußt ist, die sozialen Bindungen und Verträgen vorgeordnet sind. Integriert unterschiedliche Perspektiven durch die formalen Mechanismen der Übereinkunft, des Vertrags, der Unvoreingenommenheit und der angemessenen Veränderung. Zieht sowohl moralische wie legale Gesichtspunkte in Betracht, anerkennt, daß sie gelegentlich in Widerspruch geraten, und sieht Schwierigkeiten, sie zu integrieren.</p>
<p>Stufe 6 <i>Die Stufe der universalen ethischen Prinzipien</i></p>	<p>Selbstgewählten ethischen Prinzipien zu folgen. Spezielle Gesetze oder gesellschaftliche Übereinkünfte sind im allgemeinen deshalb gültig, weil sie auf diesen Prinzipien beruhen. Wenn Gesetze gegen diese Prinzipien verstoßen, dann handelt man in Übereinstimmung mit dem Prinzip. Bei den erwähnten Prinzipien handelt es sich um universale Prinzipien der Gerechtigkeit: Alle Menschen haben gleiche Rechte, und die Würde des Einzelwesens ist zu achten.</p>	<p>Der Glaube einer rationalen Person an die Gültigkeit universeller moralischer Prinzipien und ein Gefühl persönlicher Verpflichtung ihnen gegenüber.</p>	<p><i>Perspektive eines „moralischen Standpunktes“.</i>, von dem sich gesellschaftliche Ordnungen herleiten. Es ist dies die Perspektive eines jeden rationalen Individuums, das das Wesen der Moralität anerkennt [hat – Ergänzung C.S.] bzw. anerkennt, daß jeder Mensch seinen (End-)Zweck in sich selbst trägt und entsprechend behandelt werden muß.</p>

Dadurch, dass das Stufenmodell sequentiell und hierarchisch organisiert ist, können Reaktionen auf die Anforderungen von moralischen Problemsituationen beurteilt werden: Hinsichtlich der Sequenz lassen Reaktionen auf einer niedrigen Entwicklungsstufe darauf schließen, dass keine höhere Stufe erreicht wurde, z.B. weil die fragliche Person oder Figur noch ein Kind ist, und hinsichtlich der Hierarchie bedeuten Reaktionen auf einer höheren Stufe eine komplexere Verarbeitung der Problemsituation. Wenn die Reaktion einer erwachsenen Person oder Figur auf ein moralisches Problem kindisch und inadäquat erscheint, dann lässt sich das mit Kohlbergs Stufenmodell beschreiben, wiewohl sich Kohlberg und seine MitarbeiterInnen gegen die Verwendung zu Bewertungszwecken verwehren:

Vor allem haben wir betont, daß Stufen keine Schubladen zur Klassifizierung und Bewertung von Menschen sind. Die Haltung, Menschen in Schubladen einzuordnen, zeigt sich, wenn Personen, die auf Stufe 2 argumentieren, als „Manipulatoren“, „instrumentelle Egoisten“ o.ä. hingestellt werden. Wenn wir ein bestimmtes Denken der Stufe 2 zuordnen, dann meinen wir damit nicht, daß Personen, die so denken, egoistisch oder manipulativ seien; sie sind ebenso aufrichtig an Rechtmäßigkeit oder Fairneß interessiert wie Personen, deren Denken der Stufe 5 zugeordnet wird. Zu wissen, daß jemand auf Stufe 2 denkt, heißt nicht, zu behaupten, diese Person verhalte sich nicht fair oder moralisch.⁹⁸

Wenn die Satire Figuren als egoistisch, manipulativ usw. darstellt, tut sie das in bewertender Absicht. Die Stufen beschreiben aber nicht die von einer unterstellten Urteilskompetenz abweichende Performanz. Auch der Spott der Kinderliteratur-Travestie zielt nicht auf die Performanz, sondern auf die unterstellte Kompetenz, deren Entwicklung auf einem kindlichen Niveau (Stufe 1 oder 2) stehengeblieben ist. Kohlbergs Stufen sind von Altersnormen unabhängige Konstrukte. Die Altersverteilung sieht je nach untersuchter Gesellschaft verschieden aus. Generell lässt sich sagen, dass fast alle Kinder bis zum Alter von 13 Jahren die Stufe 3 erreichen⁹⁹. Die Stufe 5 wird erst nach der Adoleszenz erreicht¹⁰⁰, und die Stufe 6 konnte empirisch nicht verifiziert werden¹⁰¹.

In späteren, revidierten Fassungen der Stufenleiter werden Zwischenstufen berücksichtigt¹⁰², für deren Erhebung genauere Verfahren nötig sind, als bei der

⁹⁸ Kohlberg, Lawrence; Levine, Charles; Hower, Andrea: Zum gegenwärtigen Stand der Theorie der Moralstufen (1984), in: Kohlberg (1996), S. 228.

⁹⁹ Vgl. Zimbardo/Gerrig (2004), S. 494.

¹⁰⁰ Vgl. Kohlberg, Lawrence: Zusammenhänge und Brüche zwischen der Moralentwicklung in der Kindheit und im Erwachsenenalter – neu interpretiert (1973). In: Kohlberg (1996), S. 101.

¹⁰¹ Vgl. Kohlberg; Levine; Hower: Zum gegenwärtigen Stand [...] (1984). In: Kohlberg (1996), S. 302.

¹⁰² Vgl. Kohlberg, Lawrence: Die Bedeutung und Messung des Moralurteils (1979). In: Kohlberg (1996), S. 200.

Interessant für die Textanalyse ist die Zwischenstufe 4½ am Übergang von der konventionellen zur postkonventionellen Ebene. Sie wird unten in Kap. 3.2.2 anhand eines Textbeispiels beschrieben.

Analyse literarischer Figuren angewandt werden können. Für diesen Zweck beschränke ich mich deshalb auf das in der oben zitierten Tabelle zusammengefasste Modell.

2.3. Zur Nutzbarkeit der psychologischen Theorien für die literaturwissenschaftliche Analyse

Die Anwendung der Transaktionsanalyse und der Theorie der Moralentwicklung für die Analyse literarischer Texte ist unter der gleichen Einschränkung möglich wie die Anwendung anderer psychologischer Theorien wie z.B. der Psychoanalyse: Literarische Figuren sind keine Menschen, sondern von Menschen hergestellte Konstrukte. Literarische Texte können nicht befragt werden oder an psychologischen Experimenten teilnehmen.

Die Transaktionsanalyse ist im Kontext der psychoanalytischen Psychotherapie entstanden, und weder das professionelle Setting zwischen Therapeut und Klient noch unverbindlichere Formen der Kommunikation zwischen nichtfiktionalen Menschen lassen sich mit dem Verhältnis zwischen einer LeserIn und einer literarischen Figur vergleichen. Fragen, z.B. nach der Motivation einer Figur, etwas bestimmtes zu tun, lassen sich nicht durch Nachfragen beantworten, und so ist jede Zuschreibung in einem gewissen Grad spekulativ. Die Behauptung etwa, dass eine bestimmte Figur an einer bestimmten Textstelle aus dem Kind-Ich handle, enthält eine spekulative Zuschreibung über Kindheit dieser Figur und wie sie diese subjektiv erlebt haben muss.

Bei aller gebotener Vorsicht ist der heuristische Wert der psychologischen Analyse literarischer Figuren und der Beziehungen zwischen Figuren durch nichts zu ersetzen. Die Kinderliteratur-Travestie kann ohne Beschreibungsinstrumente aus der Psychologie zwar durch ihre systemübergreifende Konstruktion beschrieben werden, aber die Frage, worin – außer in der Grenzüberschreitung – der besondere Reiz für die LeserIn liegt, egal ob dieser positiv oder negativ empfunden wird, kann nur eine psychologische Theorie, die das Kind im Erwachsenen beschreibt, leisten. Da im Zentrum der Transaktionsanalyse eine Kommunikationstheorie steht, ist die bestens geeignet, um mit ihr die literarische Kommunikation von Kindheitsliteratur im Allgemeinen und der Kinderliteratur-Travestie im Besonderen zu beschreiben.

Kohlberg und seine MitarbeiterInnen entwickelten ein standardisiertes Instrumentarium zur Erhebung der Stufe moralischen Urteilens, bestehend aus

Dilemma-Texten, Standardfragen für das Interview und Auswertungsrichtlinien¹⁰³. Dieses ist auf literarische Figuren nicht anwendbar. Eine zusätzliche Schwierigkeit besteht darin, dass bei literarischen Figuren nicht immer die Gedankenwelt dargestellt ist und für die Erhebung der Moralstufe von der Performanz in moralisch relevanten Situationen auf die Kompetenz geschlossen werden muss. Unter der Annahme, dass Personen dasjenige moralische Urteil bevorzugen, das auf der höchsten Stufe liegt, die sie verstehen können¹⁰⁴, und weiters dass sie nicht ihrem eigenen Urteil entgegengesetzt, also unmoralisch, handeln, kann auch bei literarischen Figuren vorsichtig auf die Stufe der Moralentwicklung geschlossen werden. Unter vorgelegten Urteilen anderer Personen wird regelmäßig jenes bevorzugt, das eine Stufe über der eigenen steht¹⁰⁵.

Für die kinderliterarische Kommunikation ist anzunehmen, dass in Texten formulierte moralische Urteile nur dann verstanden werden können, wenn sie auf keiner zu hohen Stufe angesetzt sind. In Christine Nöstlingers *Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse* (1975) repräsentiert die Figur Egon einen auf Stufe 4 urteilenden Erwachsenen, der am scheinbar auf der gleichen Stufe stehenden Konrad Gefallen findet. Konrad, so stellt sich heraus, ist durch behavioristisch orientierte Erziehung abgerichtet und nicht über Stufe 1 hinaus entwickelt. Die Orientierung an individuellen, auch den eigenen Bedürfnissen im Zusammenhang mit Moralurteilen (Stufe 2) wird ihm erst durch das Kind Kitty beigebracht. Positiver als Egon ist Berti Bartolotti dargestellt, die zugleich aus eigener Motivation kindisch ist und von Egon wie ein Kind zurechtgewiesen wird¹⁰⁶. Sie entwickelt sich im Lauf der Erzählung von Stufe 2 zu Stufe 3. Die Stufe 4 hat hier keinen Vorbildcharakter, was als normative Akkommodation an den kindlichen Leser gewertet werden kann. Diese Form der Akkommodation findet sich auch in der Kinderliteratur-Travestie.

Wie an diesem Beispiel gezeigt werden kann, ist die Stufenleiter der Moralentwicklung ein brauchbares Analyseinstrument, das eine präzise Beschreibung ermöglicht, selbst wenn eine Figur, wie Konrad, von einer erwartbaren Norm abweicht.

¹⁰³ Texte und Fragen sind abgedruckt in: **Kohlberg (1996)**, 495-508.

¹⁰⁴ Vgl. **Kohlberg**: Zusammenhänge [...] – neu interpretiert (1973). In: **Kohlberg (1996)**, S. 86.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 104.

¹⁰⁶ Vgl. **Nöstlinger**, Christine: *Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse*. München: Süddeutsche Zeitung, 2005 (=Süddeutsche Zeitung Junge Bibliothek, Bd. 4), S. 5f u. 88f. Die Anrede „liebes Kind“ für Frau Bartolotti, die sie auch für sich selbst benutzt, ist eine explizite Adressierung ihres angepassten Kind-Ichs.

3. Ursprünge der Kinderliteratur-Travestie im 19. Jahrhundert

In diesem Kapitel werden die Ursprünge der Kinderliteratur-Travestie in der Mitte des 19. Jahrhunderts beschrieben, wobei gezeigt wird, dass ihre ersten Texte gleichzeitig mit Erneuerungen in der Kinderliteratur entstehen. Nach einer Abgrenzung von den Literaturtraditionen der Aufklärung und der Romantik (Kap. 3.1) wird der Beginn der Kinderliteratur-Travestie in der Nachfolge von Heinrich Hoffmanns *Der Struwwelpeter* (1845) als eine besondere Form der Struwwelpetriade beschrieben, deren Tradition bis in jüngste Zeit fort dauert (Kap. 3.2). Der zweite wichtige Referenztext ist Wilhelm Buschs *Max und Moritz* (1865), der aufgrund der Ambivalenz der vom Erzähler vertretenen Werte selbst als Kinderliteratur-Travestie gelesen werden kann, und in dessen Nachfolge Kinderliteratur-Travestien im engeren Sinn entstanden sind (Kap. 3.3).

3.1. Abgrenzung von Texten der Aufklärung und der Romantik

Der Beginn der Kinderliteratur-Travestie als Gattung kann frühestens angesetzt werden, sobald sich die Kinderliteratur als Genre ausreichend von der Allgemeinliteratur differenziert hat und sich das Kindheitsbild vom Bild des Erwachsenen qualitativ unterscheidet. Solange Kinder als kleine Erwachsene gesehen und mit dem „einfachen Volk“ auf eine Stufe gestellt werden konnten, waren die Bedingungen noch nicht gegeben. Das Kind, das in der Nachfolge Jean-Jacques Rousseaus in der Aufklärung als ein eigenständiges Wesen zwischen Tier und erwachsenem Menschen gesehen wird, das aber im Gegensatz zum Tier vernunftbegabt ist, kann durch Erziehung zum vernünftigen Menschen werden¹⁰⁷. Die didaktische Kinderliteratur der Aufklärung und die Spezialisierung der Kinderliteratur als Genre und Metier sind Bezugspunkte für die kinderliterarische Form für die Kinderliteratur-Travestie, aber noch nicht ihr Beginn. Dennoch kann sie doppelsinnig-satirisch sein, z.B. die *Moralische Kinderklapper* von Musäus, die noch dazu doppelt adressiert ist an „Kinder und Nichtkinder“¹⁰⁸. Musäus bietet hier

¹⁰⁷ Vgl. **Kant**, Immanuel: Über Pädagogik. Hg. v. Friedrich Theodor Rink. Königsberg: Nicolovius, 1803 S. 2.

URL: <http://books.google.at/books?hl=de&lr=&id=HdNPAAAAcAAJ> (Stand: 11.11.2012, 18:00 MEZ)
Im Folgenden kurz zitiert als: **Kant (1803)**.

¹⁰⁸ **Musäus**, Johann Karl August: Moralische Kinderklapper für Kinder und Nichtkinder. Nach dem Französischen des Herrn Monget. Gotha: Ettinger, 1788, U1. URL: http://books.google.at/books/download/Moralische_Kinderklapper_für_Kinder_und_Nichtkinder_.pdf?id=U5xQAAAAcAAJ (Stand: 13.11.2012, 18:00 MEZ)

nicht nur Vorbilder für Kinder und Erzieher, sondern macht sich auch über die nicht kindgerechte bisherige Pädagogik lustig und ist daher auch Satire für Erwachsene. Beispielsweise im Wettbewerb der Kinder, wer das bravste Kind sei, zeichnen die Kinder nebenbei ein Bild von einer Erziehung der Willkür und Repression durch Erwachsene ohne Vorbildwirkung: Ein Kind beschreibt sich selbst als „ein dultsames Kind, ich muchse nicht, wenn Tante Lore keift und schilt und in dem Hause wie ein Poltergeist rasant“¹⁰⁹.

Das Kindheitsbild der Aufklärung hebt den Aspekt der Vernunftbegabung besonders hervor: Durch Schulung der Vernunft und durch Anwendung von mehr (bei Kant)¹¹⁰ oder weniger Zwang (bei Rousseau)¹¹¹ soll das Kind an die zivilisatorischen Normen herangeführt werden; seine Freiheit im Spiel soll dem Lernen dienen und ist immer von Erziehung überformt. Hoch bewertet wird also, in Bernes Begriffen, jene Funktion des Kind-Ichs, die auf die Normen der Umwelt Bezug nimmt, das *angepasste Kind-Ich*.

Die Romantik hingegen idealisiert ein Kindheitsbild, das auf psychologischer Ebene durch das *freie Kind-Ich* definiert werden kann, aber noch zusätzliche Bedeutungsebenen enthält. Die romantische Kritik an der Aufklärung, deren Prinzipien der Gleichheit in Frankreich in eine blutige Revolution geführt hatten, postuliert als positives Gegenbild das unschuldige, „naive“ Kind, das zugleich die „göttliche Ordnung“ symbolisiert und sich ihr unterordnet. Ein „infantiler“ Erwachsener im romantischen Sinn wäre kein Objekt der Satire, sondern ein Erwachsener, dessen angepasstes Kind-Ich sich an den „natürlichen“, „göttlichen“ Normen orientiert statt an den abgelehnten „künstlichen“ Normen der bürgerlichen Gesellschaft und dessen freies Kind-Ich nicht durch Erziehung unterdrückt ist. Eine parallele Phantasiewelt und auch Angstphantasien werden zugelassen. Es ist dies die literarische Gestaltung einer kindlichen Weigerung der Unterwerfung unter gesellschaftliche Zwänge, die

¹⁰⁹ Ebd., S. 9.

¹¹⁰ Vgl. **Kant (1803)**, S. 4f und 77.

¹¹¹ Vgl. **Wangerin**, Wolfgang: Zur Einführung in die Ausstellung. Nützliches Vergnügen. Kinder- und Jugendbücher der Aufklärungszeit aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und der Vordemann-Sammlung. In: Nützliches Vergnügen. Kinder- und Jugendbücher der Aufklärungszeit aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und der Vordemann-Sammlung. Ausstellungskatalog. Hg. v. Elmar Mittler u. Wolfgang Wangerin. Göttingen, 2004 (=Göttinger Bibliotheksschriften, Bd. 29), S. 10.
URL: http://webdoc.gwdg.de/ebook/fk/gbs/gbs_29.pdf (Stand: 13.11.2012, 19:00 MEZ)

Der Band ist im Folgenden zitiert als: **Mittler/Wangerin (2004)**.

Zur Rezeption Rousseaus durch die Romantiker vgl. **Schröder**, Berenike: „Das Kind ist die schönste Menschheit selbst“. Das Kindheitsbild der Romantiker und ihre Kinderliteratur. In: **Mittler/Wangerin (2004)**, S. 199.

sich aber nicht in einem Akt der Rebellion aus dem angepassten Kind-Ich (also normorientiert) äußert, sondern in einem Akt der Phantasie aus dem freien Kind-Ich. Das zeigt sich auch in den politischen Stellungnahmen der Romantiker, die den Charakter von phantastischen Gegenentwürfen haben.

Der Germanist Rolf Spinnler analysiert Clemens Brentanos Märchen *Fanferlieschen Schönefüßchen* (erste Fassung ca. ab 1805) unter anderem als konservative politische Allegorie, die sich gegen die emanzipatorischen Ideen des Bürgertums richtet¹¹². In Form des Märchens soll eine „poetische Satire“ der „prosaischen Satire“ des Bildungsromans entgegengesetzt werden¹¹³. Ist aber die „poetische Satire“ zugleich auch der Beginn der Kinderliteratur-Travestie? Dafür spricht auf den ersten Blick die Doppelsinnigkeit der romantischen Kindermärchen: E.T.A. Hoffmanns *Nußknacker und Mäusekönig* (1816) beispielsweise lässt sich als phantastische Erzählung (exoterische Lektüre) ebenso lesen wie als politische Satire (esoterische Lektüre)¹¹⁴. Dasselbe trifft auch auf Heinrich Hoffmanns *König Nußknacker* zu. Weiters übernimmt Heinrich Hoffmann von E.T.A. Hoffmann die Motive des zum Leben erwachenden Spielzeugs, des Schlaraffenlands und der aus der Phantasiewelt in die Realität transportierten Gegenstände. Die Verschiedenheit zwischen kindlicher Phantasiewelt und Erwachsenenwelt wird bei E.T.A. Hoffmann thematisiert: Marie arbeitet daran, ihre Mutter von der Realität der Phantasie zu überzeugen; die Mutter weist das zunächst aus einer aufklärerisch-didaktischen Position zurück und fasst die Moral der Geschichte so zusammen:

Sprich nicht so albernes Zeug, liebe Marie [...]. Aber du böses Kind, hast uns allen recht viel Angst und Sorge gemacht. Das kommt davon her, wenn die Kinder eigenwillig sind und den Eltern nicht folgen.¹¹⁵

Es folgt eine realitätsbasierte Interpretation der Erlebnisse des Kindes durch die Mutter. Am Schluss schafft es Marie aber, zuerst den Vater und dann die Mutter zu überzeugen. Die kindliche Weltsicht – und damit das durch Erziehung unterdrückte freie Kind – wird am (guten) Ende in die Welt der Erwachsenen integriert. Diese

¹¹² Vgl. **Spinnler**, Rolf: Clemens Brentano oder Die Schwierigkeit, naiv zu sein. Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen. Frankfurt a. M.: Hain, 1990 (=Athenäums Monographien: Literaturwissenschaft, Bd. 95), S. 178-204. Im Folgenden kurz zitiert als: **Spinnler (1990)**.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 195.

¹¹⁴ Vgl. **Grenz**, Dagmar: E.T.A. Hoffmann als Autor für Kinder und für Erwachsene. Oder: Das Kind und der Erwachsene als Leser der Kinderliteratur. In: **Grenz (1990)**, S. 72.

¹¹⁵ **Hoffmann**, Ernst Theodor Amadeus: Nußknacker und Mäusekönig. [EA 1816.] In: E.T.A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Aufgrund der Hempelschen Ausgabe neu hg. mit Einl. und Anm. versehen v. Georg Ellinger. 5. Teil: Die Serapionsbrüder. Erster Band. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart: Bong & Co, s.a. (=Goldene Klassiker-Bibliothek. Hempels Klassiker-Ausgaben in neuer Bearbeitung), S. 238f.

Integration ist romantisches Programm und äußert sich unter anderem in der Ablehnung der Ausdifferenzierung der Kinderliteratur aus der Allgemeinliteratur, wie sie seit der Aufklärung stattfand, u.a. durch Jakob und Wilhelm Grimm¹¹⁶. Dagmar Grenz fasst diese Position in Bezug auf die Gattung Märchen zusammen:

Das Märchen (als Chiffre für nichtentfremdetes Dasein) ist die höchste Form der Poesie – für Kinder und für Erwachsene. Nicht die Erwachsenen lassen sich zu den Kindern herab, sondern die Kinder sind – aufgrund ihrer größeren Nähe zum Unendlichen, zum Wunderbaren – diejenigen, von denen die Erwachsenen zu lernen haben.¹¹⁷

Objekt der Satire für die Kinderliteratur-Travestie ist aber nicht das freie Kind-Ich als Quelle der Phantasie – sozusagen das Bildungsziel für die Erwachsenen (von den theologischen Implikationen des romantischen Kindheitsbilds sei einmal abgesehen) –, sondern das den Anforderungen der Realität unangemessene Kind-Ich im Erwachsenen. Im **Struwwelpeter** sind die Verhältnisse zwischen Kindern und Erwachsenen wieder umgedreht: Die Erwachsenen lehren die Kinder, und zwar in Form der Warngeschichte. Die didaktische Position, wie sie oben aus E.T.A. Hoffmanns Text zitiert ist, wird im **Struwwelpeter** zur überspitzten Darstellung gebracht und lächerlich gemacht.

Im **König Nußknacker** benutzt Heinrich Hoffmann die Form des romantischen Kunstmärchens und ergänzt sie ebenfalls um Humor, teils durch die karikierende Darstellung, teils durch die häufigen Verweise auf den **Struwwelpeter**. Er übernimmt die Form, aber nicht das Kindheitsbild der Romantik und das Bild vom entfremdeten Erwachsenen, der vom Kind zu lernen hat. Durch eine mehrfache Einbettung wird Distanz hergestellt: Das Großmütterlein erzählt (Erzählsituation: Ebene 1) ein „neues Märchen“ (also ein Kunstmärchen: Ebene 2), in dem ein Engel vorkommt, der – ähnlich wie Vergil den Dante in der **Divina Comedia** – den Reinhold in ein „Märchen“ (Phantasie des Kindes: Ebene 3) führt¹¹⁸; aus der Ebene 3 werden durch den Engel Gegenstände in die Ebene 2, die Realität von Reinhold und seiner Mutter, transportiert – ein irrealer Transport, den beide *als Realität* akzeptieren. Ein Erwachsener aber, der wie die Mutter an die Märchenhafte Verbindung von kindlicher Phantasie und Realität glaubt, lebt selbst im Märchen – in jenem des Großmütterleins. Was von Ebene 1 aus gesehen unreal wirkt, wird von der übergeordneten Ebene des eigentlichen Erzählers – des Narren – noch überboten: Die erwachsenen Leser bzw. die Zuhörer des Narren (siehe oben Abb. 8), die in die

¹¹⁶ Vgl. Schröder, in: Mittler/Wangerin (2004), S. 203.

¹¹⁷ Vgl. Grenz (1990), S. 70.

¹¹⁸ Vgl. Hoffmann (1851), S. 6.

Kindermärchenwelt eintauchen (d.h. in Träumereien flüchten), kommen in Spielzeugform (d.h. als infantile Erwachsene) wieder heraus und können so selbst zum Objekt des Spotts werden. Ein deutliches Signal gegen das romantische Kindheitsbild ist die Anwesenheit des **Struwelpeter**, denn dort wird Verbotenes bestraft, während es in der direkten Vorlage, **Nußknacker und Mäusekönig**, mit einer Phantasiereise ins Schlaraffenland belohnt wird¹¹⁹.

Zusammenfassend ist die doppelsinnige Kinderliteratur der Romantik von der Kinderliteratur-Travestie dadurch abzugrenzen, dass erstere in affirmativer Weise an das Kind-Ich im erwachsenen Leser gerichtet ist und letztere die Unangemessenheit des Handelns aus dem Kind-Ich bloßstellt. Der Naivitäts- und Natürlichkeitsgedanke der Romantik ist damit unvereinbar. Spinnler beschreibt diesen und seine politischen Konsequenzen am Beispiel von Novalis Aphorismensammlung **Glauben und Liebe oder Der König und die Königin** (1798), in der dieser die staatlichen Institutionen in idealisierender Weise mit der Familie, den König mit dem Vater gleichsetzt¹²⁰. Gemessen an Kohlbergs Stufen der Moralentwicklung ist das ein Rückschritt von der Orientierung am Gesellschaftsvertrag (Stufe 5) in den Theorien der Aufklärung auf die Moral des guten Kindes (Stufe 3).

Ein scheinbarer Sonderfall in der Literatur der Romantik muss noch diskutiert werden, weil er auf den ersten Blick der Kinderliteratur-Travestie zugerechnet werden könnte: **Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten** (1797) von Ludwig Tieck. In diesem Theaterstück wird das Märchen vom gestiefelten Kater auf der Bühne aufgeführt, während im Publikum Erwachsene sitzen, die ihre an der gottschedschen Dramenreform, am Geniekult des Sturm und Drang und an der Literatur der Empfindsamkeit geschulten Erwartungen an das Stück anlegen und durch wiederholte Zwischenrufe die Aufführung zum Scheitern bringen. Sie weigern sich, entgegen der Absichten der Romantik, in ihrem Kind-Ich adressiert zu werden: „Ein Kindermährchen? Aber um Himmelswillen, sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will?“¹²¹ Die Kritik aus dem Publikum karikiert die Wertmaßstäbe der Literatur der Aufklärung ebenso wie das gelehrte Gespräch am

¹¹⁹ Vgl. **Wangerin**, Wolfgang: Die Natur im Käfig. Kindheitsbilder in alten Kinderbüchern. In: **Mittler/Wangerin (2004)**, S. 29.

¹²⁰ **Spinnler (1990)**, S. 181.

¹²¹ **Tieck**, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Ein Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. [EA 1797.] In: Ludwig Tieck's Schriften. Bd. 5: Phantusus. Zweiter Theil. Berlin: Reimer, 1828, S. 161. URL: http://www.gasl.org/refbib/Tieck__05_Schriften.pdf (Stand: 12.11.2012, 22:00 MEZ) Im Folgenden kurz zitiert als: **Tieck (1828)**.

aufgeklärt-absolutistischen Hof¹²², in dessen Verlauf der König dem Gelehrten Leander sein Zepter an den Kopf wirft, weil dieser vorschlägt, den Hofnarren Hanswurst zu vertreiben (wie es Gottsched in der Dramenpoetik getan hat). Die Aufgeklärtheit des Königs erweist sich als lächerliche Fassade. Seine Zurechtweisung Leanders überkreuzt dessen ER→ER-Stimulus durch eine EL→K-Reaktion¹²³. Ebenfalls aus dem Eltern-Ich kommen die Reaktionen des Publikums auf das Stück. Die so ausgedrückten „aufgeklärten“ Positionen haben mit Vernunft wenig zu tun. Spätestens in den plötzlich in kindliche Begeisterung umschlagenden Reaktionen auf die Ballettszene¹²⁴ mit Zirkustrubel, Tanz und Musik zeigt sich die Brüchigkeit dieser Fassade auch beim Publikum. Die Aufklärung wird aber nicht dadurch lächerlich gemacht, dass sie kindisch sei, sondern durch ihren Kind-Ich-Ausschluss¹²⁵. Vor diesem Hintergrund sind die Worte des Dichters im Epilog ernst zu nehmen:

[I]ch wollte nur den Versuch machen, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurück zu versetzen, daß sie [sic] dadurch das dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte.¹²⁶

Generell verlaufen die Transaktionen zwischen Märchenerzählinstanz (personifiziert in der Figur des Dichters, stellvertretend für die Romantik) und Leser (personifiziert in den Figuren im Publikum, stellvertretend für die präskriptiven Poetiken in der Tradition der Aufklärung) zwischen Eltern-Ich und Kind-Ich. Da jedoch innerhalb dieser Ich-Zustände unterschiedliche Funktionen angesprochen werden, verlaufen die Transaktion überkreuz – ein eigentlicher Dialog wird verhindert:

$S = fK_{\text{Romantik}} \rightarrow fEL_{\text{Aufklärung}}, R = kEL_A. \rightarrow aK_R., R = fK_R. \rightarrow fEL_A.$ usw. nach diesem Muster¹²⁷. Die modellhaft entworfene Reaktion der Romantik kommt nicht aus dem rebellischen angepassten Kind-Ich – das wäre eine Paralleltransaktion zwischen kritischem Eltern-Ich (kEL) und angepasstem Kind-Ich (aK)¹²⁸ wie im Sturm und

¹²² Ebd., S. 220-229.

¹²³ Der Transaktionsstimulus Leanders ist ein Kommunikationsangebot von einem Erwachsenen-Ich an ein anderes Erwachsenen-Ich. In seiner Transaktionsreaktion lehnt der König die angebotene Kommunikationsebene ab, wechselt stattdessen in sein kritisches Eltern-Ich und adressiert Leanders angepasstes Kind-Ich. Zum Begriff der Überkreuztransaktion vgl. oben Kap. 2.1.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 232.

¹²⁵ Vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 92-94.

¹²⁶ **Tieck (1828)**, S. 277.

¹²⁷ Der Stimulus S aus dem freien Kind-Ich (fK) des Vertreters der Romantik richtet sich an das fürsorgliche Eltern-Ich (fEL) des Vertreters der Aufklärung. Die Reaktion R aus dem kritischen Eltern-Ich (kEL) richtet sich an das angepasste Kind-Ich (aK). Dieses Transaktionsmuster ist oben in Kap. 2.1, Abb. 10, graphisch dargestellt.

¹²⁸ Das rebellische Kind-Ich ist aufgrund der Bezugnahme auf elterliche Normen Teil des angepassten Kind-Ich. Vgl. oben Kap. 2.1.

Drang. Das freie Kind der Romantik erscheint (auch bei Tieck) als der utopische, für Erwachsene durchaus angemessene Gegenentwurf, der geeignet ist, die Transaktionsmuster der präskriptiv gewendeten Aufklärung zu überkreuzen und als freies Kind von den fürsorglichen Eltern angenommen zu werden. Dieses Kindheitsbild kann in der Kinderliteratur-Travestie ironisiert werden, ist aber als utopischer Entwurf mit ihr unvereinbar.

3.2. Struwwelpetriaden als erste Kinderliteratur-Travestien

3.2.1. Heinrich Hoffmanns *Der Struwwelpeter* am Beginn der Gattung

Während die politische Situation im 19. Jahrhundert, vor allem nach der Gründung der Heiligen Allianz 1815 und in Deutschland nach den Karlsbader Beschlüssen 1819, durch Repression und Zensur gekennzeichnet ist, artikuliert sich Widerstand unter anderem in der satirischen populären Druckgrafik, in der aber nicht nur die Herrschenden, sondern auch das Bürgertum und seine politischen Ambitionen verspottet werden. Maria Lypp sieht hier eine Wurzel des Neubeginns der Komik in der Kinderliteratur:

Die politische Karikatur der satirischen Zeitschriften im Vorfeld der 48er Revolution und die Bilderbögen, das verbreiteste [sic] Unterhaltungsmedium der Zeit, treten in enge Verbindung zueinander. Eine Reihe namhafter Künstler arbeitet gleichzeitig für beide Medien. So kommt es zu einer personellen und verlegerischen Verzahnung der Kinderliteratur mit der Publizistik. Denn der Bilderbogen, der sich zunächst an Jung und Alt wendet, wird zunehmend zum Medium für Kinder. Die Kinderliteratur gewinnt aus der Nähe zur politischen Satire die scharfen Kontraste und die Reibung mit den aktuellen Verhältnissen zurück, die sie im Zeitalter des Humanismus hatte. Unter veränderten historischen Bedingungen hat die Kinderliteratur wieder teil an der allgemeinen Lachkultur.¹²⁹

Die Nähe zu Karikatur und Satire ist auch bei Heinrich Hoffmann gegeben, der vor Veröffentlichung des *Struwwelpeter* verschiedene satirische Texte veröffentlicht hatte und in der Gesellschaft „Tutti Frutti“ u.a. mit den publizistisch besonders aktiven Schriftstellern Karl Gutzkow und Georg Herwegh in Kontakt stand¹³⁰. Die Bilder im *Struwwelpeter* entfernen sich von der damaligen Norm der Kinderbuchillustration, indem sie sich der Ästhetik der Karikatur annähern, was von den bereits zitierten Gegnern im *Pädagogischen Jahresbericht* auch beanstandet wurde¹³¹. Die Bilder wurden dann auch als Karikaturen gelesen, und dem Kinderbuch wurde so eine

¹²⁹ Lypp, in: Ewers (1992), S. 53.

¹³⁰ Vgl. Könniker, Marie-Luise: Dr. Heinrich Hoffmanns „Struwwelpeter“. Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuchs. Stuttgart: Metzler, 1977 (=Metzler Studienausgabe), S. 10. Im Folgenden kurz zitiert als: Könniker (1977).

¹³¹ „Eigentliche Caricaturen aber gehören gewiß nicht für die zartere Jugend, abgesehen davon, daß sich diese Zeichnungen mit ächten Caricaturen, wie sie z. B. die „Fliegenden Blätter“ liefern, nicht entfernt messen können.“ *Pädagogischer Jahresbericht* (1852), S. 305 – Hervorhebung im Original.

zweite Lesart als satirische Literatur für Erwachsene zugewiesen. Franz Dingelstedt, der selbst der Gesellschaft „Tutti Frutti“ angehörte, hat 1847 in den ***Fliegenden Blättern***¹³² in Form eines ironischen Pamphlets gegen den sehr erfolgreichen ***Struwwelpeter*** eine Anleitung gegeben, wie der erwachsene Leser den Struwwelpeter als politische Satire entschlüsselt: Darin wird unter anderem die Figur des bösen Friederich mit Friedrich Wilhelm IV. gleichgesetzt, der Hund mit dem Volk und die ganze Geschichte als „Apologie des Communismus“¹³³. Marie-Luise Könneker weist auf die von den anderen Kinderfiguren abweichende Kleidung des Friederich hin¹³⁴ (vgl. Abb. 12): Friederich trägt Arbeiterkleidung, die anderen Kinderfiguren tragen einen einfachen Kittel, auch der Struwwelpeter (vgl. Abb. 13), der zusätzlich Gamaschen hat. Weitere, aber nicht eindeutig sozial kodierte Abweichungen weisen die Figuren Wilhelm (Joppe und Hose), Ludwig und Kaspar (beide mit Kittel, zusätzlich Hose und Hut) auf.



Abb. 12: Friederich, Hoffmann (1845)¹³⁵



Abb. 13: Struwwelpeter, Hoffmann (1845)¹³⁶

Friederichs Arbeiterkleidung lässt die Verhältnisse genau umgekehrt erscheinen, als sie Dingelstedt beschreibt: Der böse Friederich als kommunistischer oder demokratischer Revolutionär könnte mit dem Revolutionär Friedrich Hecker oder eventuell Friedrich Engels in Verbindung gebracht werden, der Hund wäre als Wachhund (Polizei, Militär) der Beschützer des Adels und Aufrechterhalter der

¹³² **Dingelstedt**, Franz: Der Struwwelpeter als Radikaler. In: Fliegende Blätter. Bd. 6: Nr. 121-144. München: Braun & Schneider, 1847, Nr. 137, S. 129-131.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb6/0133> (Stand: 15.11.2012, 23:00 MEZ)

¹³³ Ebd., S.130.

¹³⁴ Vgl. **Könneker (1977)**, S. 78.

¹³⁵ **Hoffmann (1845)**, S. 2.

¹³⁶ Ebd., S. 15.

Ordnung, und der Doktor ein Vertreter des Bürgertums, das in einer etwas zwiespältigen Rolle steckt, weil es den Arbeiter/Friederich, dessen Gewalttätigkeit sich laut Könneker gegen das bürgerliche Privateigentum richtet¹³⁷, einerseits wieder gesundpflegt und andererseits das Herrschaftssystem erhält. Der Hund, der dem ein Ende setzt, sitzt am Schluss an Friederichs Tisch und verzehrt dessen Speisen – eine anthropomorphisierende Darstellung, die zur allegorischen Lektüre einlädt: Der Ordnungshüter stärkt sich nach der Niederschlagung des proletarischen Aufstands auf dessen Kosten. Da der Erzähler Friederich von Anfang an als böse charakterisiert und so einen *moralischen Pakt* (vgl. Kap. 1.3.1) etabliert, erscheint jede Opposition gegen ihn moralisch gerechtfertigt. Die Frage nach Friederichs Motiven bleibt im Text allerdings ausgespart. Er scheint einfach ein triebgesteuertes Kind zu sein, das durch Erziehung gezähmt werden muss, und entspricht damit dem damals gängigen Kindheitsbild¹³⁸.

Die Figur Friederich ist ein Kind, und wenn sie das Proletariat repräsentiert, dann erscheint dieses als infantil-triebgesteuert, und die Motive für sein destruktives Verhalten müssen nicht besonders berücksichtigt werden, denn im Kern sind sie infantil. Der Leser kann dem moralischen Pakt nun zustimmen und aus der Bestrafung des destruktiven Aufständischen Genuss ziehen, oder er kann ihn kritisch betrachten: Die Verhältnisse der Realität werden dargestellt als eine Auseinandersetzung zwischen einer infantil-egozentrischen Position auf der einen Seite und einer simplen Orientierung an Strafe und Gehorsam (Stufe 1 bei Kohlberg) auf der anderen Seite. Zerstörung und Unterdrückung waren Realität in den politischen Auseinandersetzungen. Die Angemessenheit dieses Verhaltens – gespiegelt im moralischen Pakt der Kindergeschichte – für die Lösung der (politischen) Probleme der Erwachsenenwelt wäre nach der kritischen Lesart zu hinterfragen.

Kann *Der Struwwelpeter* damit als die erste Kinderliteratur-Travestie gelten? Friese und Krämling deuten im *Handbuch der Kinder- und Jugendliteratur* die Möglichkeit dieser Lesart für Erwachsene an:

Die Eignung der Struwwelpeterfigur, aber auch der anderen widerborstige Kinder, für alle möglichen Anspielungen auf Revoluzzertum, Aufsässigkeit und Destruktivität verweist auf eine

¹³⁷ Vgl. Könneker (1977), S. 98.

¹³⁸ Vgl. Friese; Krämling, in: *Handbuch der KJL*, Bd. 4 (1998), Sp. 468.

Bedeutungsschicht, die vor allem zum Erfolg des Bilderbuchs bei den Erwachsenen beigetragen haben muß.¹³⁹

Formal ist **Der Struwwelpeter** eine Kombination aus den Anschauungsbüchern und der moralischen Warngeschichte aus der Tradition der Aufklärung¹⁴⁰. Diese Elemente des Systems Kinderliteratur sind per se nicht geeignet, Erwachsene in mehr als nur ihrer Funktion als Multiplikatoren von Kinderliteratur anzusprechen. (Der Multiplikatorenadressierung dient vor allem die erste Seite mit dem Christkind, auf der pädagogische Ziele aufgezählt werden.) Die Lesart als satirische Typologie unangepasster, aufsässiger Kinder (oder allgemeiner: Menschen) verortet den **Struwwelpeter** zunächst im System Kinderliteratur als Subsystem der Allgemeinliteratur, d.h. er ist doppelsinnige Kinderliteratur. Dieselbe Lesart im Kontext der zeitgenössischen politischen Vorgänge könnte eine Typologie der politischen Akteure im Vormärz ergeben, was sonst ein Stoff für satirische Allgemeinliteratur (und für journalistische Texte) ist – solche satirischen Typenbeschreibungen für erwachsene Leser hat Hoffmann später selbst geliefert in seinem **Handbüchlein für Wähler** (1848) und im **Heulerspiegel** (1849)¹⁴¹. Dieser an Erwachsene adressierte Inhalt erscheint im kinderliterarischen Gewand, weist aber über das System Kinderliteratur hinaus und lässt den Text als eigentlich einer anderen Gattung angehörig erscheinen. Das entscheidende Signal an den erwachsenen Leser, das ihn auffordert, den **Struwwelpeter** in diesem Sinn zu rezipieren, ist meines Erachtens das Element der Karikatur. Diese ist ihrem Anspruch nach weder Abbild der Realität noch bloße Illustration zum Text, sondern ein auf das Wesentliche beschränktes, komplexes bildliches Zeichen, das genauso wie die politischen Karikaturen in den Bilderbögen dechiffriert werden kann und durch ihren semantischen Gehalt die Bedeutung des Textes mitbestimmt.

Könneker analysiert auf diese Weise u.a. „Die Geschichte von den schwarzen Buben“¹⁴², indem sie die Figur des Nikolas anhand seiner Kosakenmütze und der orientalischen Pantoffel mit Zar Nikolaus I. identifiziert¹⁴³, den Mohren anhand des grünen Schirms als Personalisierung der am Schwarzen Meer gelegenen Türkei deutet und die drei Buben als konkurrierende europäische Mächte, die Russland am

¹³⁹ Ebd., Sp. 481.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., Sp. 466f.

¹⁴¹ Wähler und Heuler sind Spottbezeichnungen aus der Revolutionszeit. Ersterer bezeichnet einen republikanisch bzw. demokratisch gesinnten Revolutionär, letzterer einen um seinen Status und Besitz bangenden Konservativen.

¹⁴² Vgl. Hoffmann (1845), S. 5-8.

¹⁴³ Vgl. Könneker (1977), S. 199.

Ende sprichwörtlich in der Tinte sitzen lässt¹⁴⁴. Da die Lesart als Kinderliteratur-Travestie die Reflexion des Kinderliterarischen einschließt, muss nach den möglichen Transaktionen zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Leser gefragt werden: Die Warngeschichte ist prinzipiell ein Transaktionsstimulus vom kritischen Eltern-Ich des Erzählers an das angepasste Kind-Ich. Dieses Muster wiederholt sich auf der Ebene der erzählten Welt: Die drei Buben lachen den Mohren aus, Nikolas reagiert mit einem Verweis (kEL_{Nikolas} → aK_{Buben}), die Buben lachen nun Nikolas ins Gesicht und „ärger als zuvor“¹⁴⁵ über den Mohren (aK_{Buben} → kEL_{Nikolas})¹⁴⁶ und bleiben trotz Strafe in ihrem rebellischen angepassten Kind-Ich verharren¹⁴⁷ und erweisen sich als unbelehrbar. Der vorgeschobene fiktive Leser dieser Warngeschichte könnte – Könnekers Deutung vorausgesetzt – ein politischer Entscheidungsträger sein, dessen Reaktanz und Unbelehrbarkeit als so infantil erscheint, dass eine angemessene Kritik nur mehr in Form einer Kindergeschichte artikuliert werden kann. Dieser Transaktionsstimulus an den infantilen fiktiven Leser ist auf der übergeordneten Ebene die Botschaft an den erwachsenen abstrakten Leser, der sie reflektiert und den fiktiven Leser dem Spott durch den abstrakten Autor ausgesetzt sieht.¹⁴⁸

Das gleiche Transaktionsmuster – mit dem Typus des revolutionären Wühlers als infantilem fiktivem Leser – findet sich in der Friederich-Geschichte. Den Typus des Wühlers beschreibt Hoffmann im *Handbüchlein für Wühler* durch egozentrische und infantile Züge. Zur Erziehung empfiehlt er – unter dem Pseudonym Peter Struwwel – das Gegenteil der pädagogischen Linie im *Struwwelpeter*: „Die Freiheit muß anezogen, angewöhnt sein. Laß’ deinem Kinde schon früh’ allen Willen.“¹⁴⁹ Dem Erwachsenen empfiehlt er kindische, symbolische Spiele:

Er [der Volksfreund – Anm. C.S.] mag ferner bei Tische kleine Männchen aus Brod kneten, denselben kleine papierne Krönchen aufsetzen und alsdann die Unglücklichen mit dem Tischmesser enthaupten; Nota bene: Ein solches Figürchen kann öfters zu der Exekution benutzt werden, und braucht er nicht jedes Mal ein Neues zu kneten.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 204 u. 206.

¹⁴⁵ Hoffmann (1845), S. 6.

¹⁴⁶ D.i. eine Paralleltransaktion zwischen kritischem Eltern-Ich (kEL) und angepasstem Kind-Ich (aK).

¹⁴⁷ Vgl. die unveränderte Gestik und Mimik in den Illustrationen, ebd. S. 8.

¹⁴⁸ Dies ist oben in Kap. 2.1, Abb. 11, als verdeckte Transaktion graphisch dargestellt.

¹⁴⁹ Struwwel, Peter [d.i. Hoffmann, Heinrich]: *Handbüchlein für Wühler oder kurzgefasste Anleitung in wenigen Tagen ein Volksmann zu werden*. Von Peter Struwwel, Demagog. Leipzig: Mayer, 1848, S. 12. Im Folgenden kurz zitiert als: Hoffmann (1848).

URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10771417-5> (Stand: 19.11.2012, 23:00 MEZ)

¹⁵⁰ Ebd., S. 13.

Und die angestrebten sozialen Umwälzungen beschreibt er als Kinderspiel: „Das ganze läuft also auf das bekannte Kinderspiel hinaus: [...] Verwechselt eure Plätze!“¹⁵¹

Mit den beiden bisher beschriebenen Geschichten ließe sich gut argumentieren, dass *Der Struwwelpeter* eine Kinderliteratur-Travestie ist. Für die Gesamtheit der Geschichten – in der ersten Auflage folgen noch die Geschichten „vom wilden Jäger“, „vom Suppen-Caspar“ und „vom Daumen-Lutscher“¹⁵² – lässt sich das nicht behaupten. Der Hase lässt sich noch als kurzsichtiger Revolutionär begreifen, der die Brille als graphisches Zeichen für die Kurzsichtigkeitsmetaphorik von seinem Widersacher zusammen mit dessen Waffe gestohlen hat, mit dieser Waffe Porzellan zerbricht, d.h. durch unüberlegtes Handeln Schaden anrichtet, und beinahe sein eigenes Kind trifft. Könneker weist darauf hin, dass diese Form des Mundus-inversus-Motivs mit Hase und Jäger als sozialrevolutionäre Metapher dechiffriert wurde und in ähnlicher Form in den Bilderbögen erschienen ist.¹⁵³ Suppenkaspar und Daumenlutscher stehen in keinem offensichtlichen Kontext zu den Geschehnissen im Vormärz. Dennoch steht *Der Struwwelpeter* am Beginn der Gattung – weniger als ein vollständiger Archetyp, sondern vielmehr als Vorlage. Grund dafür ist, nach Karl Riha,

[...] daß sich die abschreckend gemeinte Titelfigur mit ihrem ungeschnittenen Haar und langgewachsenen Fingernägeln samt ihrem Lausbubengefolge mühelos aus der Kinderstube lösen und auf jedweden Negativhelden der großen politischen Szene wenden ließ.¹⁵⁴

Die zeitgenössische Rezeption einzelner Geschichten aus dem *Struwwelpeter* im Sinn der Kinderliteratur-Travestie zeigt sich vor allem in den Struwwelpetriaden für Erwachsene, und sie wirkt auf die Rezeption der Vorlage zurück. So wird aus dem doppelsinnigen Kinderbuch rückwirkend, aber nicht vollständig, eine Kinderliteratur-Travestie, die am äußersten Rand des Spektrums der Gattung zu verorten ist, bei der doppelsinnigen Kinderliteratur.

¹⁵¹ Ebd., S. 30.

¹⁵² Vgl. Hoffmann (1845), S. 9-11, S. 12 u. S. 13f.

¹⁵³ Vgl. Könneker (1977), S. 186.

¹⁵⁴ Riha, Karl: Struwwelhitler. Mit dem Kinderbuch gegen das ‚Dritte Reich‘. In: ders.: Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze zu den Dunkelmännerbriefen, zu Lesage, Lichtenberg, Klassiker-Parodie, Daumier, Herwegh, Kürnberger, Holz, Kraus, Heinrich Mann, Tucholsky, Hausmann, Brecht, Valentin, Schwitters, Hitler-Parodie und Henscheid. Opladen: Westdeutscher Vlg., 1992, S. 233.

3.2.2. Henry Ritters *Der Politische Struwwelpeter* als erste Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn

Im Spektrum der Gattung Kinderliteratur-Travestie ist *Der Politische Struwwelpeter* (1849) von Henry Ritter an dem seiner Vorlage gegenüberliegenden Pol zu verorten (vgl. Kap. 1.1.2, Abb. 2). Andere Satiren um 1848, die den Struwwelpeter verwenden, beschränken sich auf den Struwwelpeter als Revoluzzerfigur. Aufgrund seines Titels bemerkenswert ist das Flugblatt *Der neue Berliner Struwwelpeter. Ein politisches Bilderbuch für Reactionaire und Revolutionaire und solche, die es werden wollen*¹⁵⁵ (ca. 1848). *Der Struwwelpeter* wird hier im politischen Kontext zitiert, jedoch nur als Titel eines Periodikums, das selbst keine kinderliterarischen Muster verwendet, sondern den einfachen Bänkelsängerton, der aus den satirischen Blättern bekannt ist, die nicht an Kinder adressiert sind. Der Titel lässt sich zwar als Spiel mit der Kindheitsadressierung verstehen, aber für eine Klassifikation als Kinderliteratur-Travestie fehlt die kinderliterarische Akkommodation.

Der Politische Struwwelpeter von Ritter bezieht sich umfassender auf Hoffmann. Wie seine Vorlage besteht er aus einem Vorwort¹⁵⁶, der statuarisch präsentierten Struwwelpeterfigur und einer Reihe von Warngeschichten auf jeweils zwei Blättern: „I. Der politische Struwwelpeter“, „II. Geschichte von Friedrich dem Terroristen“, „III. Geschichte von Jakob dem Heuler“, „IV. Geschichte von Peter dem Wühler“, „V. Die Geschichte vom Sonder-Ernst“, „VI. Die schreckliche Geschichte vom Schlächter Alfred“.¹⁵⁷

In Hinblick auf die Verwendung der kinderliterarischen Akkommodation als Mittel der Travestie ist *Der Politische Struwwelpeter* neu. Am Titelblatt werden der kindliche Adressat sowie die paratextuelle und sprachliche Akkommodation genannt: „Mit 12 schön colorirten Tafeln und verständlichem Text für deutsche Kinder unter und über 6 Jahre“¹⁵⁸. Gleich am ersten Blatt erweist sich diese Adressierung als Scherz: Der Text richtet sich an den deutschen Michel mit der Mahnung, die deutsche Einheit

¹⁵⁵ n.n.: Der neue Berliner Struwwelpeter. Ein politisches Bilderbuch für Reactionaire und Revolutionaire und solche, die es werden wollen. Nr. 1. Berlin: Hofmann, s.a.
URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/11668> (Stand: 22.11.2012, 17:00 MEZ)

¹⁵⁶ Ritter, Henry: Der politische Struwwelpeter. Ein Versuch zu Deutschlands Einigung. Erster Theil. Mit 12 schön colorirten Tafeln und verständlichem Text für deutsche Kinder unter und über 6 Jahre. Dem deutschen Michel gewidmet. Düsseldorf: Buddeus, 1849, Bl. 1r.
URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:2-606> (Stand: 20.11.2012, 17:30 MEZ) Im Folgenden kurz zitiert als: **Ritter (1849)**.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., Bl. 2r-12r.

¹⁵⁸ Ebd., Titelblatt.

nicht durch sektiererisches oder terroristisches Verhalten zu gefährden, dann „Wird sich freuen Frau Mama,/ Die Madame Germania“¹⁵⁹. Der deutsche Michel, ebenso allegorisch zu lesen wie die Nationalallegorie Deutschlands, ist in der Illustration nicht wie üblich als Mann mit Zipfelmütze, sondern als (bloßhäuptiges) Kind dargestellt, das Schwert und Schild der Germania trägt, mit einem Fuß auf einer allegorischen Darstellung der Anarchie steht und furchtsam zum Bären, der Nationalallegorie Russlands, auf der anderen Seite des Textrahmens blickt, während Germania schützend über Michel steht und mit dem Finger auf den Text deutet. Auch die weiteren Illustrationen sind im Vergleich mit Hoffmanns *Struwwelpeter* weit komplexer zusammengesetzt. Mit Ausnahme des deutschen Michaels erscheinen Kinderfiguren in Ritters Illustrationen nur am Rande: Zahlenmäßig machen sie weniger als ein Zehntel der Figuren aus, und bezüglich der Rollen sind sie Beobachter der Erwachsenen¹⁶⁰, Blumenstreuerinnen vor einem Demonstrationszug¹⁶¹, spielende Nachahmer des Barrikadenkampfes und Maibaumkletterer (zum oben montierten Schild „Freiheit“)¹⁶², als Teilnehmer am Rand einer Demonstration und aufgespießt am Bajonett¹⁶³.

Erwachsene Figuren sind die Handlungsträger auf der Bildebene. Viele von ihnen sind gut erkennbare Karikaturen: Der „Schlächter Alfred“ ist Alfred I. Fürst zu Windisch-Grätz, „Sonder-Ernst“ ist Ernst August I. König von Hannover, und „Friedrich der Terrorist“ ist Friedrich Hecker, der gemeinsam mit Gustav Struve¹⁶⁴ im April 1848 einen bewaffneten Aufstand anführte, der infolge seiner schlechten Organisation als „Struwwel-Putsch“ verspottet wurde¹⁶⁵. In Abb. 14 ist Friedrich der Terrorist zu sehen, darunter seine schlecht ausgerüsteten Kämpfer mit roten Punkten und Federn an den Hüten sowie der Fahne als Symbole des Kommunismus. Wenn seine Körperhaltung jener des bösen Friederich (oben in Abb. 12) gleicht, dann ist das eher zufällig, denn Ritters Illustrationen sind nicht an der Vorlage orientiert, mit

¹⁵⁹ Ebd., Bl. 1r.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., Bl. 4r.

¹⁶¹ Vgl. ebd., Bl. 6r.

¹⁶² Vgl. ebd., Bl. 7r.

¹⁶³ Vgl. ebd., Bl. 12r.

¹⁶⁴ Reiner Rühle identifiziert auf der Bildebene Peter den Wühler mit Gustav Struve, was ich aufgrund der geringen optischen Ähnlichkeit nicht bestätigen kann. Vgl. **Rühle**, Reiner: „Böse Kinder“ – Kommentierte Bibliographie von Struwwelpetriaden und Max-und-Moritzadien mit biographischen Daten zu Verfassern und Illustratoren. Osnabrück: Wenner, 1999 (=Bibliographien des Antiquariats H. Th. Wenner, Bd. 4), S. 419. Im Folgenden kurz zitiert als: **Rühle (1999)**.

¹⁶⁵ Vgl. **Könneker (1977)**, S. 235f.

Ausnahme der statuarisch aufgestellten Struwwelpeterfigur (vgl. Abb. 15 und oben Abb. 13).

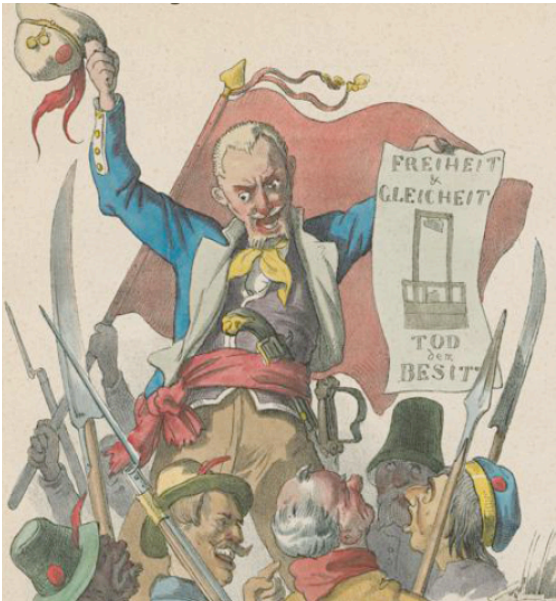


Abb. 14: Friedrich der Terrorist, Ritter (1849)¹⁶⁶



Abb. 15: Struwwelpeter, Ritter (1849)¹⁶⁷

Der Text konterkariert die erwachsenen Gesichtszüge in den Bildern. Die Figuren werden als ungezogene Kinder bezeichnet, die – in „verständlichem Text“ – belehrt werden müssen, damit sie der Mutter Germania brav folgen. Das Transaktionsmuster zwischen Erzähler und fiktivem Leser aus Hoffmanns Text ist bei Ritter beibehalten und wird durch Zurückdrängung des kindlichen Lesers (und damit der Lesart als Kinderliteratur) noch verdeutlicht: Der fiktive Leser ist ein infantiler Erwachsener ebenso wie die Figuren als Identifikationsangebote für ihn. Die „Geschichte von Friedrich dem Terroristen“ beginnt mit einem wörtlichen Zitat aus Hoffmanns **Struwwelpeter**, die nächsten zwei Verse sind Reimanklänge an Hoffmanns Text, „Er schlug die Stühl' und Vögel todt,/ Die Katzen litten große Noth“¹⁶⁸. Ritter übernimmt das einfache Schema paargereimter Knittelverse aus der Vorlage, ohne es zu variieren:

Der Friederich, der Friederich,/ Das war ein arger Wütherich,/ Trug weißen Hut und Federn roth,/ Nach republikan'scher Mod'!/ Er konnt' niemals Ruhe halten,/ Wollt' im Haus als Meister schalten,/ Wollte unter Niemand stehn,/ Hielt sich schon für Volkssouverain./ Der Mutter, der er Achtung schuldig,/ Gehorcht er immer ungeduldig,/ Ja einstens, höret es, o Schand'/ Bedroht ihr Leben seine Hand.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Ebd., Bl. 3r.

¹⁶⁷ Ebd., Bl. 2r.

¹⁶⁸ Hoffmann (1845), S. 2.

¹⁶⁹ Ritter (1849), Bl. 3r.

Die Strafe erfolgt direkt durch die Mutter: „Bist du Sohn so ungerathen/ Daß du tückisch mich verrathen,/ Mich, die Mutter, die dich zog?“¹⁷⁰ Darauf schlägt sie ihn und seine Mittäter, und Friedrich wird in Deutschland unbeliebt – „Wo er überall mocht ziehn/ Wies mit Fingern man auf ihn“¹⁷¹, eine Weiterführung der körperlichen Strafe durch Beschämung –, so dass er nach Amerika emigriert.

In der „Geschichte von Peter dem Wühler“ klaffen Text und Bild vollends auseinander: Der einzige Verweis auf die Erwachsenenwelt ist das Wort „Wühler“, sonst spielt sich die Geschichte auf Textebene im auf Kinder und eine Mutter reduzierten familiären Milieu ab. Auf der Bildebene werden die Vorhaben der Erwachsenen im Spiel der Kinder symbolisch umgesetzt (vgl. Abb. 16):



Abb. 16: Peter der Wühler, Handwerker, Kinder mit Barrikade, Ritter (1849)

Aus dem revolutionären Schlagwortkatalog in der Illustration – „mündiges Volk“, „Vaterland in Gefahr“, „vertheilte Soldateska“ usw. – taucht bezeichnenderweise als einziges das Wort „mündig“ im Text auf. Die kurze Geschichte ist hier vollständig wiedergegeben:

Peter war stets unzufrieden;/ Was die Mutter ihm beschieden,/ War ihm niemals gut genug./ Denn in seinem Busen trug/ Er ein zänkisch böses Herz,/ Trieb mit allem Guten Scherz./ Nicht wie brave Kinder spielen/ Wollt' er, nein, nur häßlich wühlen,/ Werfen Tisch und Stühle um,/ Ruhig sein, das nann't er dumm./ Alles muß't er ohne Nöthen/ Mit den Füßen ganz zertreten/ Was der Mutter lieb und werth/ und sie immer hoch geehrt./ Sagte mal ein and'res Kind:/ Peter, Du thust wahrlich Sünd'!/ Lacht' er's aus, und zu im spricht:/ Mündig, reif bist Du noch nicht.// Jedem Kinde gab die Mutter/ Einen Apfel und ein Butter-/ Brod, daß jedes essen sollt/ Wann und wie es eben wollt'./ „Wären brav sie, wenn sie fort,/ Kriegt sie auch Pflaumentort'.“/ Doch, kaum ist die Mutter aus,/ Und beginnen sollt' der Schmaus;/ Spricht der Peter (böses Kind):/ Butterbröd' und Aepfel sind/ Gut für die, die so zufrieden,/ Uns ist Bess'res wohl beschieden./ In dem Eckschrank stehet dort/ Die versprochene Pflaumentort'./ Schlechtes nimmt ein Narr nur an,/ Wenn er Besseres haben kann.// O, Verführung wirket sehr!// Kein's der Kinder denket mehr/ An der Mutter mahnend Wort,/ Jedes nur an

¹⁷⁰ Ebd., Bl. 3v.

¹⁷¹ Ebd., Bl. 4r.

Pflaumentort'./ Peter weiset auf den Schrank,/ Man besinnt sich gar nicht lang,/ Klettert auf,
 der Schrank stürzt um/ Ueber alle Kinder, Pumm!!!/ Peter schleicht sich leise fort,/ Doch in
 ihrem Blute dort/ Liegen ach! die Kinder all/ Schwer verstümmelt durch den Fall./ Hier ein
 Bein, ein Fuß, ein Arm,/ Dort liegt noch ein Köpfchen warm./ Hätten sie den Wühler nicht/
 Angehört, mit froh Gesicht/ Aeßen Aepfel sie und Brod,/ Wären nicht so schrecklich todt.¹⁷²

Der moralische Pakt wird hier vom Erzähler richtig aufgedrängt: Von der knappen Charakterisierung als „böses Kind“ bis hin zum Tonlagenkontrast im Reimpaar „Kinder spielen“ – „häßlich wühlen“ wird Peter mit verschiedenen Mitteln möglichst ungünstig dargestellt. Er will die Verteilung der Güter nicht mehr der Mutter überlassen. Mit der Mutter bespricht er sein Anliegen aber scheinbar nicht, sondern äußert seinen Widerstand gegen sie in nonverbalen Gewaltakten – eine kindlich-rebellische Reaktion. Die anderen Kinder überredet er durch Appellieren nicht an ihre Vernunft, sondern an ihren Egoismus. Die (kommunistische) Idee der Verteilungsgerechtigkeit ist dadurch pervertiert, ebenso wie die Vorstellung von Mündigkeit und Reife, die hier auf die gewaltsame Einnahme der (sozialen) Position der Erwachsenen durch Kinder reduziert ist. Für sich genommen ist der Text eine Warngeschichte für Kinder. Den vom umfallenden Schrank getöteten Kindern im Text stehen in der Illustration von Soldaten getötete Erwachsene gegenüber, wodurch die Geschichte zu einer Warngeschichte für infantile Erwachsene wird, die sich der staatlichen Autorität nicht mehr unterordnen wollen, wenn es ihren Interessen widerspricht.

Peter repräsentiert ein moralisches Urteilen auf Stufe 2 und bezeichnet die anderen Kinder bzw. infantilen Erwachsenen, die sich noch auf Stufe 1 befinden, als nicht „mündig“ und „reif“. Warum der Kommunist und seine Anhänger als infantile Erwachsene dargestellt werden, lässt sich durch die Verwechselbarkeit der Stufe 2 mit der Übergangsstufe 4½ bzw. 4-B, die den Übergang vom konventionellen Niveau zum postkonventionellen Niveau markiert, erklären: Die im Gegensatz zu Stufe 4 wieder stärker auf das Individuum fokussierte Perspektive der Stufe 4½ haben Kohlberg und Kramer an Studenten beobachtet und sie zunächst als funktionale Regression auf Stufe 2 bewertet¹⁷³, bis Kohlberg im Zuge einer Revision dieser Untersuchung etliche Ergebnisse neu klassifizierte und die Theorie der Stufe 4½ aufstellte¹⁷⁴. Kennzeichen für dieser Stufe ist ein Infragestellen der konventionellen

¹⁷² Ebd., Bl. 7r u. 8r.

¹⁷³ Vgl. **Kohlberg**, Lawrence; **Kramer**, Richard: Zusammenhänge und Brüche zwischen der Moralentwicklung in der Kindheit und im Erwachsenenalter (1969). In: **Kohlberg (1996)**, S. 65-77.

¹⁷⁴ Vgl. **Kohlberg**, Lawrence: Zusammenhänge und Brüche zwischen der Moralentwicklung in der Kindheit und im Erwachsenenalter – neu interpretiert (1973), in: **Kohlberg (1996)**, S. 100.

Ordnung des sozialen Systems, das sich in rebellischem Verhalten äußern kann. Die benachbarte Stufe 5 kennzeichnet eine Orientierung an Werten und individuellen Rechten, die der konventionellen Ordnung (Stufe 4) vorgeordnet sind. Während die Theorie des Kommunismus also einem moralischen Urteilen auf Stufe 5 zugerechnet werden muss, erscheint die Haltung der Revolutionäre, in der sich das rebellische Agieren aus dem angepassten Kind-Ich mit dem Denken auf Stufe 4½ vermischt, als insgesamt infantil für einen Betrachter, der sie nicht ernst nimmt (wie der Satiriker), oder für einen Betrachter, der die Position nicht versteht, weil er selbst auf einer weit darunter liegenden Stufe urteilt. Der letztgenannte Betrachter ist in der Geschichte von Peter dem Wühler in den Kinderfiguren dargestellt als Typus des infantilen Erwachsenen, dessen Denkvermögen gerade ausreicht, um die Stufe 2 zu verstehen, und der die kommunistische Theorie aufgrund seines beschränkten Denkvermögens nur als Apologie einer konkret individualistischen Perspektive beurteilen kann: Der Aspekt des Gesellschaftsvertrags von Stufe 5 wird nicht verstanden, und übrig bleibt die individuelle, hedonistische, infantile Gier.

Die Mutter (Germania) und der Erzähler verkörpern die Funktionen des fürsorglichen Eltern-Ich und des kritischen Eltern-Ich. Geht der Leser den moralischen Pakt ein, so akzeptiert er die Kritik des Erzählers als gerechtfertigt, *weil* Peter böse ist und die Anderen leicht zu verführen sind. Schließt man die Bildebene mit ein, lautet das Urteil: *Weil* sich die Erwachsenen (im Bild) wie Kinder (im Text) benehmen, kann man sie auch wie Kinder behandeln und ihnen bzw. Erwachsenen ihres Typs eine kinderliterarische Warngeschichte erzählen.

3.2.3. Weitere Kinderliteratur-Travestien unter den Struwwelpetriaden

Neben den zahlreichen Struwwelpetriaden für Kinder finden sich an Erwachsene adressierte Parodien wie z.B. ***Der verbesserte Struwwelpeter*** (1880)¹⁷⁵, in dem Franz Bonn übertrieben brave und vernünftige Kinder präsentiert. ***Der verbesserte Struwwelpeter*** ist Teil des satirischen Artikels ***Zur modernen Pädagogik*** und richtet sich an Erwachsene als Vermittler von Kinderliteratur. Bonn spottet über die pädagogische Diskussion rund um den ***Struwwelpeter***, nebenbei auch über die Anschauungsbuchtradition der Aufklärung, wenn er z.B. einen einfachen Strich als

¹⁷⁵ **Miris**, von [d.i. **Bonn**, Franz]: Zur modernen Pädagogik. In: Fliegende Blätter. Bd. 73: Nr. 1823-1848. München: Braun & Schneider, 1880, Nr. 1836, S. 105-109.
URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb73/0109> (Stand: 29.11.2012, 20:00 MEZ)

„Horizont“ kenntlich macht¹⁷⁶. Eine spätere Parodie ist F.K. Waechters *Der Anti-Struwwelpeter* (1970), der sich kritisch auf den Struwwelpeter bezieht und autoritäre Erwachsene, die Kinder ebenso wie ihr eigenes freies Kind-Ich unterdrücken, dem Spott preisgibt. Waechter entwirft durch seine Kinderfiguren eine positive Alternative zur negativ dargestellten Erwachsenenwelt, wenn er z.B. in der „Geschichte von den Protzekindern“ ein Mädchen sagen lässt:

Ihr habt wohl gar kein Hirn./ Ihr seid ja wie erwachsne Leute./ die immer protzen, daß sie heute/ den Garten noch gepflegter haben/ als Nachbars. Oh, ihr dummen Knaben./ wir sollten doch zusammenhalten/ und uns nicht zanken wie die Alten.¹⁷⁷

Trotz aller Kritik an der Erwachsenenwelt ist *Der Anti-Struwwelpeter* eine *Parodie* und keine Kinderliteratur-Travestie, denn er bezieht sich satirisch auf seine Vorlage, um diese bzw. das ihr zugrundeliegende Kindheitsbild zu kritisieren. Im Gegensatz dazu benutzt die Kinderliteratur-Travestie ihre Vorlage, um etwas anderes zu kritisieren, indem es dieses als infantil darstellt. Dazu zählt vor allem der fiktive Leser. Unter den neueren Struwwelpetriaden, die in der Tradition von Ritters *Der politische Struwwelpeter* stehen, finden sich zwei, die in Deutschland jeweils im Jahr einer Bundestagswahl erschienen sind. *Der Struwwelpeter zur Wahl* (1998) von Lämmchen Kralle und Ralf Alex Fichtner ist an „Kinder ab 18 Jahren“¹⁷⁸ adressiert, *Der Struwwelpeter neu frisiert* (1969) von Eckart und Rainer Hachfeld an „Bürger bis 100 Jahre“¹⁷⁹. Der wahlberechtigte Bürger erscheint hier als infantiler Erwachsener, dem in Kinderbuchform die Politik erklärt wird. Eckart Hachfeld definiert seinen Adressaten genauer: Es ist – wie im ebenfalls von Rainer Hachfeld illustrierten *Marx und Maoritz* (1969) (vgl. Kap. 3.3.2) – der medial beeinflussbare, konservativ eingestellte Bürger:

Wenn die Bürger artig sind./ freut sich Bonn und das Christkind./ Wenn sie bei den Bundeswahlen/ brav ihr schwarzes Kreuzchen malen./ Wenn sie, ohne aufzumucken./ jeden Morgen BILD begucken./ wenn sie frohe Mienen zeigen./ weil die Aktien weiter steigen./ wirkt auf sie als rotes Tuch/ dieses schöne Bilderbuch.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 107.

¹⁷⁷ **Waechter**, Friedrich Karl: *Der Anti-Struwwelpeter*. [EA 1970.] Neuaufl. Darmstadt: Melzer, 1977, [unpagin.] S. 24.

¹⁷⁸ **Kralle**, Lämmchen: *Der Struwwelpeter zur Wahl oder böse Struwweleien über drollige Politiker für Kinder ab 18 Jahren*. Illust. v. Ralf Alex Fichtner. Glienicke bei Berlin: Autorenhaus-Vlg. Plinke, 1998, U1. Im Folgenden kurz zitiert als: **Kralle/Fichtner (1998)**.

¹⁷⁹ **Hachfeld**, Eckart: *Der Struwwelpeter neu frisiert oder lästige Geschichten und dolle Bilder für Bürger bis 100 Jahre nach Dr. Heinrich Hoffmann* von E. Hachfeld und R. Hachfeld. Illust. v. Rainer Hachfeld. München; Bern; Wien: Scherz-Vlg. für Rütten + Loening, 1969, U1. Im Folgenden kurz zitiert als: **Hachfeld/Hachfeld (1969)**.

¹⁸⁰ Ebd., S. 1.

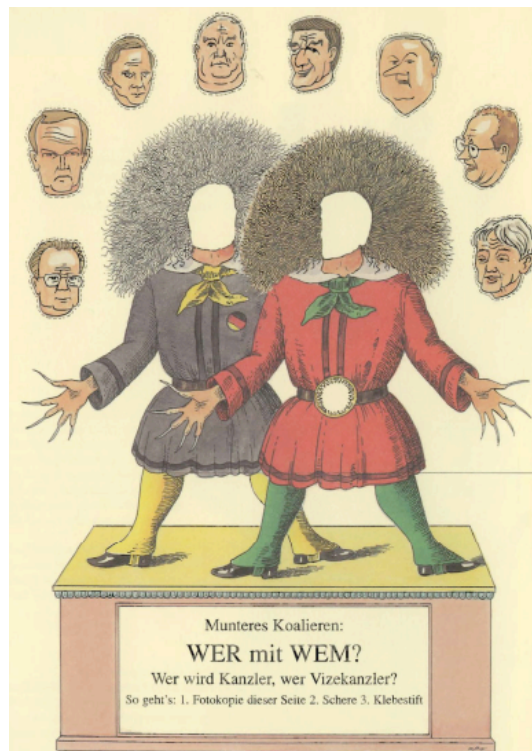
Das Christkind aus der kindlichen Vorstellungswelt wird im zitierten Text auf dieselbe Stufe gestellt wie der westdeutsche Regierungssitz. Die Bereitschaft des braven Bürgers, sich unterzuordnen und eine einfache (BILD) und heile Welt (Aktienkurse) vorgaukeln zu lassen, ist damit als infantil markiert. Die Struwelpeterfigur bei den Hachfelds repräsentiert konsequenterweise ein Feindbild des braven Bürgers: In der Illustration ist Rainer Langhans erkennbar (vgl. unten Abb. 17), der in einem Flugblatt zur Brandstiftung in Kaufhäusern aufgerufen hatte und – kurz vor den Kaufhausbrandstiftungen von 1968 durch Andreas Baader und Gudrun Ensslin – vom Verdacht der Aufforderung zu einer strafbaren Handlung freigesprochen wurde, weil das Gericht das Flugblatt als Satire wertete¹⁸¹. Beim Langhans/Struwelpeter wird diese provokative, kritische Haltung ironisch getadelt: „Mag nicht stumm parieren,/ wagt zu diskutieren;/ [...] Garstger Revoluzzer!“¹⁸². Damit wertet der Erzähler, der für eine konservative, elterliche Position steht, das kantsche „Sapere aude“¹⁸³ ab und befördert ein Verbleiben des fiktiven Lesers in seiner infantilen und selbstverschuldeten Unmündigkeit.

¹⁸¹ Vgl. **Aust**, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex. Erw. u. aktual. Ausg. 16. Aufl. München: Goldmann, 1998, S. 64f.

¹⁸² **Hachfeld/Hachfeld (1969)**, S. 2.

¹⁸³ Vgl. **Kant**, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatsschrift. Hg. v. Johann Erich Biester u. Friedrich Gedike. Bd. 4: Julius bis December. Berlin: Haude u. Spener, 1784., S. 481.

URL: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/cgi-bin/neubutton.cgi?pfad=/diglib/aufkl/berlmon/122842&seite=00000513.TIF> (Stand: 30.11.2012, 14:40 MEZ)

Abb. 17: Langhans, Hachfeld/Hachfeld (1969)¹⁸⁴Abb. 18: Kohl, Schröder, Kralle/Fichtner (1998)¹⁸⁵

Kralle und Fichtner thematisieren einen Wahlkampf, in dem die SPD gegen die seit 16 Jahren unter Bundeskanzler Helmut Kohl regierende CDU antritt, indem sie sich statt „links“ als die „Neue Mitte“¹⁸⁶ bezeichnet und damit die Grenzen zur konservativen Politik der CDU verwischt. Die Kontrahenten Helmut Kohl mit Wolfgang Schäuble auf der einen Seite und Gerhard Schröder mit Oskar Lafontaine auf der anderen Seite werden dafür – in einer Bearbeitung der Geschichte von den schwarzen Buben – vom (deutschen) Michel in ein Tintenfass mit „Neu-Mittel-Grau“ getaucht:

Der Michel mit dem Finger droht:/ Ihr vier tragt zwar das Schwarz und Rot/ Doch sagt ihr nichts mit eurem Werben/ Euch geht es nur ums Stimmenerben!/ Ein Wahlprogramm voll platter Worte/ Und immer eine Hinterpforte!/ Wollt ihr nicht eure Farbe zeigen/ Dann müßt ihr gleich ins Graubad steigen!// Die schmucken Jungs jetzt eingefärbt/ Finden: Der Grauton ist was wert/ Man fühlt sich drin ganz variabel/ und als Politiker passabel¹⁸⁷

Die auf der letzten Seite gestellte Frage, wer mit wem eine Regierungskoalition bilden solle (vgl. oben Abb. 18), erscheint vor diesem Hintergrund als sinnlos, da keine Alternative gegeben ist – die FDP spielt nur eine Nebenrolle, und die Grünen

¹⁸⁴ Hachfeld/Hachfeld (1969), S. 2.

¹⁸⁵ Kralle/Fichtner (1998), [unpagin.] S. 16.

¹⁸⁶ n.n.: „Arbeit, Innovation und Gerechtigkeit“ – SPD-Programm für die Bundestagswahl 1998. Beschluß des ao. Parteitages der SPD am 17. April 1998 in Leipzig, S. 7.

URL: <http://www.april1998.spd-parteitag.de/download/wahlprogramm.doc> (Stand: 30.11.2012, 16:00 MEZ)

¹⁸⁷ Kralle/Fichtner (1998), [unpagin.] S. 6.

werden in einer Bearbeitung der Geschichte vom Hans Guck-in-die-Luft als nicht regierungswillig diskreditiert: „Wir träumen weiter ganz allein/ Vom herrlich grünen Kuckucksheim“¹⁸⁸. Die Koalitionsbildung wird in letzter Konsequenz zum Bastelspiel für den infantilen Wähler. Eine Gegenfigur mit aufklärerischem Impetus wie der Struwwelpeter/Langhans, der in der ironischen Schelte als Held dargestellt wird, obwohl ihn das gewaltbereite Umfeld des realen Rainer Langhans ambivalent erscheinen lässt, eine solche Gegenfigur fehlt in der Struwwelpetriade zur Wahl von 1998.

Keine politische Satire, aber in hinsichtlich des fiktiven Lesers interessant ist der in Wien entstandene *Aegyptische Struwwelpeter* (1895) der Geschwister Netolitzky. Diese Struwwelpetriade ist im privaten Kontext als Geburtstagsgeschenk für eine mütterliche Freundin von Magdalena, Richard und Fritz Netolitzky entstanden¹⁸⁹. Die Geschwister waren junge Erwachsene im Alter von 18 bis 21 Jahren. Von den Protagonisten sind nur der böse Psammetich sowie die roten Buben eindeutig kindlich gezeichnet, die anderen sind etwa im Alter der AutorInnen. Nur der fliegende Serapis ist uneindeutig: Er hat keinen kindlichen Körperbau, aber der Reifrock seiner Mutter hängt ihm vom Hals bis zum Boden¹⁹⁰. Zieht man für die Interpretation die Eltern- und Kindrollen in Betracht, dann ist *Der Aegyptische Struwwelpeter* mehr als eine Parodie auf die ägyptische Mythologie und die Ägyptomanie des 19. Jahrhunderts. Von den sechs Geschichten (ohne Thot, den Struwwelpeter) hat die erste Hälfte eine anthropomorphe Bestrafungsinstanz – der Lehrer in der Geschichte von Psammetich¹⁹¹, der Vater in der gar traurigen Geschichte von dem Rauchtabak¹⁹², Gott Osiris in der Geschichte von den rothen Buben¹⁹³ – und die andere Hälfte eine automatisch aus dem Vergehen folgende Strafe – Walzer-Ramses¹⁹⁴ will nicht tanzen und wird am vierten Tag von den Damen veschmäht, der

¹⁸⁸ Ebd., [unpagin.] S. 13.

¹⁸⁹ Vgl. **Sauer**, Walter: Nachwort. In: Netolitzky, Fritz u. Richard: *Der Aegyptische Struwwelpeter*. [EA 1895.] / *The Egyptian Struwwelpeter*. [EA 1896.] Illust. v. Magdalena Netolitzky. Ein Umkehrbuch Deutsch/Englisch. Mit einem Nachwort v. Walter Sauer. Neckarsteinach: Vlg. Tintenfaß, 2012, [unpagin.] S. 19. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Netolitzky/Netolitzky (2012)**.

¹⁹⁰ Vgl. **Netolitzky/Netolitzky (2012)**, S. 18.

¹⁹¹ Parallel zur Geschichte vom bösen Friederich, aber während diesen der gequälte Hund beißt und ihm – in der Fassung von 1858 – seine Waffe wegnimmt, schreitet bei Psammetich, der ein Krokodil quält, der Isisprieser ein, wonach das Krokodil die Waffe mitnimmt. Vgl. ebd., S. 4-6.

¹⁹² Parallel zur gar traurigen Geschichte mit dem Feuerzeug, aber mit zusätzlicher Bestrafungsinstanz. Vgl. ebd., S. 7f.

¹⁹³ Parallel zur Geschichte von den schwarzen Buben. Vgl. ebd., S. 9-12.

¹⁹⁴ Parallel zur Geschichte vom Suppen-Kaspar. Vgl., ebd., S. 13.

Pyramiden-Fex¹⁹⁵ stört die Totenruhe eines Pharaos und stürzt vor Schreck von der Pyramide, der fliegende Serapis¹⁹⁶ wird vom Wind verweht und bleibt mit dem Kopf im Sand stecken. In den beiden letzten Geschichten greifen die anwesenden göttlichen Figuren nicht ein, um den Tod abzuwenden.

An wen richten sich diese Warngeschichten? Auf dem Umschlag steht „Für brave Kinder von 3-[geschwärtzt – Anm. C.S.]en“¹⁹⁷ und weiter:

Wenn die Kinder artig sind,/ Gern gehorchen und geschwind,/ [...] Wenn sie fromm und sittsam auch/ Thun, was sonst Aegyptens Brauch,/ Dann bringt Isis Gut's genug/ Und ein schönes Bilderbuch.¹⁹⁸

Welchen Sinn hat es aber, Kinder vor dem Rauchen, dem Vereinsamen in der Tanzschule und den Gefahren des Bergsteigens zu warnen, wenn die eigentlichen Betroffenen junge Erwachsene sind? Die kinderliterarische Form scheint für diese unpassend zu sein: Der Student¹⁹⁹ Cheops wird von seinem Vater, dem Pharao mit einem Rohrstab geschlagen, weil er „Wie's oft der Vater hat getan“²⁰⁰ dessen Pfeife geraucht hat. Das Vergehen dürfte weniger das Rauchen sein, sondern vielmehr dass Cheops durch die Aneignung der Pfeife des Vaters symbolisch dessen Position eingenommen hat. In der vorhergehenden (und der folgenden) Geschichte ist es ein kindlicher Verstoß gegen die religiöse Ordnung, die zur Strafe führen. Der Pharao ist einerseits Gottkönig – und das Rauchen der Pfeife damit auch ein Verstoß gegen die göttliche Ordnung – und andererseits Vater eines jungen Erwachsenen, den er prügelt wie der Lehrer das Kind Psammetich. Auch die Geschichten vom Walzer-Ramses und vom Pyramiden-Fex erscheinen seltsam, wenn man sich fragt, warum sich junge Erwachsene selbst solche Warngeschichten schreiben sollten. Dass die Geschichten zugleich im altägyptischen und im kinderliterarischen Gewand erscheinen verleiht ihnen den (ironischen) Nimbus einer überzeitlichen, allgemeinemenschlichen Wahrheit, nämlich dass junge Erwachsene genauso wie Kinder der elterlichen Leitung bedürfen, damit ihnen nichts Schlimmes zustößt. Die elterliche Leitung beschränkt sich hier aber auf eine Moral, die sich an der Vermeidung von Strafe orientiert (Stufe 1). Auf ironische Weise infantilisiert damit der Erzähler den jungen erwachsenen Leser (kEL→aK). Die Überbehütung des fiktiven

¹⁹⁵ In loser Entsprechung zur Geschichte vom wilden Jäger. Vgl. ebd., S. 14-17.

¹⁹⁶ Parallel zum fliegenden Robert, jedoch mit Absturz. Vgl. ebd., S. 18.

¹⁹⁷ Ebd., U1. Rühle zitiert die bei Gerold verlegte Erstausgabe sowie die bei Kindler verlegte Reproduktion von 1975 mit der Altersangabe „von 3 bis 12 Jahren“. **Rühle (1999)**, S. 388f.

¹⁹⁸ **Netolitzky (2012)**, U1.

¹⁹⁹ Die Katzen warnen: „Miau Mio, Miau Mio,/ O wehe, armer Studio!“ – ebd., S. 8.

²⁰⁰ Ebd., S. 7.

Lesers durch den Erzähler – sowie die Überbehütung oder Bevormundung realer junger Erwachsener durch erwachsene Personen – erscheint durch das Zitieren kinderliterarischer Warngeschichten ambivalent als liebevoll und lächerlich.

Neu an ***Der Aegyptische Struwwelpeter*** ist die Mittellage zwischen der Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn, die eine kindlichen Lektüre durch ihre zahlreichen Anspielungen auf Gegenstände außerhalb der kindlichen Lebenswelt eher verhindert, und der doppelsinnigen Kinderliteratur, deren erwachsener Leser nur ein zusätzlicher ist. Obwohl kein bruchloser genealogischer Zusammenhang zwischen dieser ersten Kinderliteratur-Travestie aus Österreich und jenen nach dem zweiten Weltkrieg besteht – die erste Auflage musste aufgrund einer Plagiatsklage kurz nach ihrer Auslieferung wieder vom Markt genommen werden²⁰¹, und die erste Neuauflage erfolgte erst 1975 – nehmen die neueren Kinderliteratur-Travestien aus Österreich die gleiche Mittellage wie ***Der Aegyptische Struwwelpeter*** ein, während jene aus Deutschland eher an den Rändern des Spektrums zu verorten sind (vgl. Kap. 1.1.2, Abb. 2).

3.3. Wilhelm Buschs ***Max und Moritz*** und ***Max-und-Moritz***aden als Kinderliteratur-Travestien

Die Geschichte der Kinderliteratur-Travestie ist anfangs eng an die Vorlage von Heinrich Hoffmann gebunden, später an Wilhelm Buschs Bildergeschichte ***Max und Moritz*** (1865), deren Rezeptionsgeschichte durch ähnliche Kontroversen in Bezug auf ihre Kindgemäßheit geprägt war wie die des ***Struwwelpeter***. Die Lesart als Satire, in der die Figuren Max und Moritz als Mittel zum Spott auf die Gesellschaft dienen, führte 1929 zum Verbot des Verkaufs an Jugendliche unter 18 Jahren durch die steirische Schulbehörde²⁰².

3.3.1. Wilhelm Buschs ***Max und Moritz***

Der Literaturwissenschaftler Walter Pape sieht in ***Max und Moritz*** ein „Anti-Kinderbuch“²⁰³, das sich parodistisch auf die Kinderliteratur- und Erziehungstradition bezieht und das – im Gegensatz zu Buschs Moritatenparodie ***Trauriges Resultat***

²⁰¹ Vgl. Sauer, in: Netolitzky/Netolitzky (2012), S. 19.

²⁰² Vgl. Wessling, Berndt Wilhelm: Wilhelm Busch. Philosoph mit spitzer Feder. München: Heyne, 1993 (=Heyne Biographien), S. 76.

²⁰³ Pape, Walter: Eins von den äußerst gefährlichen Giften. Die Kinderliteratur des 19. Jahrhunderts und Wilhelm Buschs „Max und Moritz“. In: Wilhelm-Busch-Jahrbuch 1990. Hg. v. d. Wilhelm-Busch-Gesellschaft. Hannover: Selbstvlg., 1991 (=Mitteilungen der Wilhelm-Busch-Gesellschaft, Nr. 56), S. 16.

einer vernachlässigten Erziehung (1860), die das gleiche Thema behandelt – „nicht mehr (nur) gebildete Erwachsene, sondern (auch) Kinder“²⁰⁴ als Adressaten hat. Ein anderer Ausgangspunkt für eine eigenständige Lektüre durch Erwachsene findet sich im Motiv der kindlichen Verweigerung: Die Literaturwissenschaftlerin Heidi Lexe weist auf die Kontinuität der Verweigerungshaltung der Figuren Max und Moritz hin, die auf der Bildebene sogar bis über ihren Tod hinausreicht²⁰⁵ und darauf verweist, „dass die Idee, die hinter den beiden Figuren steckt, nicht umzubringen ist“²⁰⁶. Diese Idee, die Verweigerung des Stillstands in einer gegebenen sozialen Ordnung, hat auch für Erwachsene einen besonderen Reiz. Die – durch das brutale Ende durchaus ambivalente – Lust an der Zerstörung einer durch Anpassungsdruck geprägten Erwachsenenwelt stellt sich für Erwachsene anders dar als für Kinder, denn die Erwachsenen stehen zugleich auch auf der Seite des Systems, das diesen Anpassungsdruck hervorbringt. Die Satire richtet sich gegen die biedere und kleinkarierte Ordnung der Erwachsenenwelt, die keine Abweichung duldet und eben dadurch gewalttätig ist, was sich in der Vernichtung von Max und Moritz in aller Drastik zeigt: Diese Ordnung bietet nach Lexe die strukturelle Bedingung für die Gewalttätigkeit sowohl der Angepassten als auch derer, die sich der Anpassung verweigern²⁰⁷. Die erwachsenen Figuren hätten prinzipiell das Potenzial, sie zu hinterfragen und auch zu ändern, aber sie verharren auf dem Niveau der konventionellen Moral (auf Stufe 3 bzw. 4). Die Kinderfiguren Max und Moritz haben dieses Potenzial nicht. Sie kritisieren nicht, sondern sie handeln nach dem Lustprinzip und müssten in Hinblick auf eine Veränderung der Gesellschaft, wenn das ihr Ziel wäre, scheitern.

Die Doppelsinnigkeit ergibt sich aus der äußerlichen Ähnlichkeit von Stufe 2 und der Übergangstufe 4½ der moralischen Entwicklung: Während es für Kinder, die die Stufe 2, aber noch nicht die Stufe 5 verstehen können, weil sie eine andere soziale Perspektive haben, tatsächlich eine grotesk überzeichnete Warngeschichte ist, ist es für Erwachsene, die die Stufen 2 und 5 gleichermaßen verstehen können, die

²⁰⁴ Ebd., S. 11.

²⁰⁵ Die Figuren sind noch in geschroteter Form erkennbar. Vgl. **Busch**, Wilhelm: Max und Moritz. [EA 1865.] In: ders.: Wie wohl ist dem, der dann und wann sich etwas Schönes dichten kann. Ausgewählte Werke. Hg. v. Gert Ueding. Stuttgart: Reclam, 2007, S. 86. Im Folgenden kurz zitiert als: **Busch (2007)**.

²⁰⁶ **Lexe**, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens, 2003 (=Kinder- und Jugendliteraturforschung. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Hg. v. Ernst Seibert u. Peter Malina. Bd. 5), S. 107.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 111.

Andeutung einer Möglichkeit der Überwindung des konventionellen Niveaus und zugleich eine Satire auf all jene „Warngeschichten“, die nur dem Erhalt des Konventionellen dienen, ohne die Metaperspektive eines rationalen Individuums außerhalb dieser Ordnung (Stufe 5) zu berücksichtigen. Solche „Warngeschichten“ müssen nicht originär an Kinder adressiert sein – es sind Äußerungen konservativer Positionen, die auch in der Allgemeinliteratur für Erwachsene erscheinen –, aber in ihrer kinderliterarischen Form tritt zur Warnung noch das soziale Machtgefälle zwischen Kindern und Erwachsenen hinzu, durch das die Definitionsmacht des Konservativen darüber, was gut und böse sei, unmittelbarer und deutlicher hervortritt als in einem Konflikt zwischen Erwachsenen. In diesem Sinn können die Kinderfiguren als durch den Erzähler infantilisierte (junge) Erwachsene gedeutet werden, die sich in ihrer moralischen Entwicklung zwar auf Stufe 4½ befinden, aber von ihrem erwachsenen Umfeld, zu dem auch der Erzähler gehört, als gleichrangig mit ungezogenen Kindern auf Stufe 2 wahrgenommen und behandelt werden.

An welchen fiktiven Leser ist **Max und Moritz** adressiert? Ist es eine Warnung an unartige Kinder (kEL→aK) oder jene Form des Zeitvertreibs, den Berne „Elternbeirat“ nennt (kEL→kEL)²⁰⁸? Der Erzähler schildert die Taten von Max und Moritz einerseits so lustvoll, dass das Identifikationsangebot auch für den erwachsenen Leser stark genug ist, dass er es annimmt; andererseits verurteilt er sie wiederholt und stellt sich damit selbst auf eine Stufe mit den erwachsenen Figuren, die im Schlusskapitel den Tod der Kinder zynisch (Witwe Bolte), moralisierend (Meister Böck, Lehrer Lämpel und Onkel Fritze), kannibalisch-ästhetisch (Zuckerbäcker) und indifferent (Bauer Mecke) kommentieren²⁰⁹. Durch die überspitzte Darstellung wirken diese Positionen unglaubwürdig und lächerlich – das gilt letztlich auch für die des Erzählers. Beide möglichen Adressaten in der psychischen Struktur des erwachsenen fiktiven Lesers, Kind-Ich und Eltern-Ich, sind durch die Satire in ambivalente Positionen gedrängt – ebenso wie der kindliche Leser. Der infantile Erwachsene als Leser, der in identifikatorischer Teilnahme an den Streichen den gesellschaftlichen Autoritäten eins auswischt und seinem infantilen Wesen gemäß in Form von Kinderliteratur vor den schlimmen Konsequenzen gewarnt werden muss, bleibt bei Busch relativ hintergründig: Max und Moritz sind Kinderfiguren, und ihre Konflikte mit den

²⁰⁸ Der „Elternbeirat“ ist ein Zeitvertreib, in dem Personen aus dem kritischen Eltern-Ich (kEL) handeln, um sich im Meinungsaustausch über „die Jugend“ gegenseitig mit Strokes zu versorgen. Zum Begriff „Elternbeirat“ vgl. **Berne (1993)**, S. 50f. Zum Begriff des Zeitvertreibs vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 139-141.

²⁰⁹ Vgl. **Busch (2007)**, S. 87.

Erwachsenen stehen im Kontext der Problematik von Sozialisation und Erziehung in einer repressiven Gesellschaft. Die Lesart von **Max und Moritz** als Kinderliteratur-Travestie setzt den erwachsenen Revoluzzer in die Position der Kinderfiguren: Die Streiche erscheinen vor diesem Hintergrund als kindisch, das Umfeld allerdings als selbstherrlich und offenbar nicht dialogbereit. Bezüglich der Lesart als Kinderliteratur-Travestie ist **Max und Moritz** ebenso wie **Der Struwwelpeter** am äußeren Rand des Spektrums bei der doppelsinnigen Kinderliteratur einzuordnen. Die Doppelsinnigkeit besteht dabei nicht nur in der beschriebenen Lesart, sondern in einer Lesart als Kindheitsliteratur für Erwachsene, in der die Tendenz zur Repression in einer von Erwachsenen gestalteten Gesellschaft als logische Fortführung der repressiven Bevormundung von Kindern erscheinen muss. Zugleich mit dem Bild des Kindes, das seine Eingliederung in diese Gesellschaft verweigert, entwirft Busch ein durch Destruktivität bestimmtes Menschenbild, das im rebellischen Kind offen zutage tritt und im Erwachsenen unter einer dünnen zivilisatorischen Decke meist verborgen bleibt. Die Aspekte von Kinderliteratur und allgemeinliterarischer Kindheitsliteratur stehen sich gegenüber und lassen eine eindeutige Zuordnung nicht zu. Die Verleger haben sich jedenfalls entschieden und vermarkten **Max und Moritz** als Kinderbuch.

Im Gegensatz dazu argumentiert die Sprachwissenschaftlerin Edith Braun in ihrem Buch **Geheimsache Max und Moritz** für eine Lesart als politische Satire auf die Ereignisse rund um die Frankfurter Nationalversammlung von 1848/49, die sich im kinderliterarischen Gewand vor der Zensur versteckt²¹⁰. Braun sieht in den Figuren Max und Moritz Verkörperungen der bürgerlichen und demokratischen Parteien, was sie an der Kleidung festmacht²¹¹. Sie bezieht sich dabei auf die Handschrift, die sich vor allem in den Illustrationen von der Druckfassung unterscheidet. Viele Vexierbilder, auf die Braun ihre Argumentationen stützt, sind im Druck nicht mehr enthalten – z.B. jene in der Mühle, die Braun als die Anwesenheit von Zensoren deutet, die die Arbeit des Müllers/Malers Busch in der Mühle/Druckerei inspizieren²¹². Zentral für Brauns Deutung ist die Metapher vom „Federvieh“ für Druckwerke wie die **Fliegenden Blätter** oder **Max und Moritz** selbst²¹³. So deutet sie die von Witwe Bolte durch den Kamin gehobenen Hühner als die ersten Ausgaben der *Neuen*

²¹⁰ Vgl. **Braun**, Edith: *Geheimsache Max und Moritz*. Wilhelm Buschs bester Streich. Merzig: Gollenstein, 2005, S. 69 u. 93.

²¹¹ Max ist wohlgenährt und trägt bürgerliche Kleidung, Moritz ist dünn und trägt Arbeiterkleidung. Vgl. ebd., S. 83f.

²¹² Vgl. ebd., S. 88-91.

²¹³ Vgl. ebd., S. 78.

Rheinischen Zeitung (hg. v. Karl Marx) und als Flugblätter, die im Haus bzw. der Druckerei der Bolte gedruckt werden, wobei der Hund Spitz – gedeutet als Spitzel – „Rawau!“ bellt und damit den Revolutionären Franz Raveaux meint²¹⁴. Die Vagheit vieler Anspielungen, die sich teilweise auf die Gestaltung des handschriftlichen Schriftbildes beschränken, sowie die Wahl der kinderliterarischen Form begründet Braun mit Buschs Angst vor der Zensur, geht jedoch nicht weiter auf den Aspekt des Kinderliterarischen ein. Max und Moritz sind in ihrer Deutung keine wirklichen Kinderfiguren, sondern nur harmlos erscheinende Masken für eigentlich erwachsene Akteure. Der infantile Erwachsene oder das Kind-Ich im Erwachsenen als Leser bleiben in ihrer sehr detailreichen Interpretation unberücksichtigt. Ob Braun **Max und Moritz** als Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn gelesen hat, in der die Wahl der kinderliterarischen Form in einer Weise reflektiert wird, die über die Vortäuschung von Harmlosigkeit hinausgeht, bleibt offen.

3.3.2. Kinderliteratur-Travestien unter den Max-und-Moritzadien

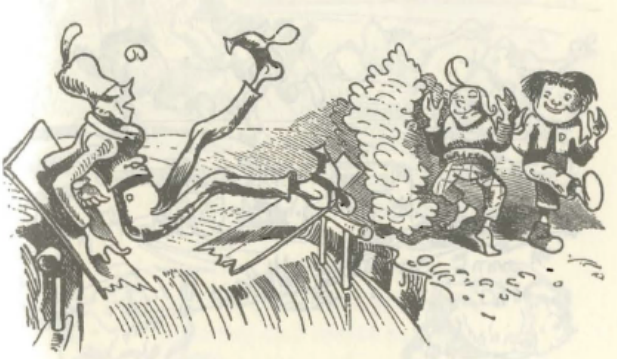
Die meisten Max-und-Moritzadien sind Bearbeitungen für Kinder wie Hulda von Levezows **Lies und Lene** (1896). Es sind darunter aber auch Kinderliteratur-Travestien (im engeren Sinn) wie **Die bösen Buben** (erstmalig 1902 als Sondernummer der Satirezeitschrift **Simplicissimus**, EA als Buch 1903) von Ludwig Thoma, die er anlässlich von Buschs siebzigsten Geburtstag schrieb. Max und Moritz sind hier erwachsen geworden, jedoch ohne ihr Wesen zu ändern:

Max und Moritz stehen hier/ [...] / Etwas älter als vor Jahren, / Da sie noch zwei Buben waren, / Max ist Maler, Moritz Dichter, / Aber beide Bösewichter, / Herrscher necken, Menschen quälen, / Hohe Ideale stehlen, / Die man sich in Deutschland schuf – / Ja, das ist nun ihr Beruf!²¹⁵

Nicht Kritik, sondern Destruktivität haben sich die beiden zum Beruf gemacht. Weder bei Busch noch bei Thoma transportieren sie einen Gegenentwurf – ihr Handeln ist eine reine Reaktion aus dem rebellischen angepassten Kind-Ich auf die Autoritäten. Max und Moritz werden vom Illustrator Thomas Theodor Heine zwar als erwachsene Figuren gezeichnet, z.B. tragen beide einen Bart, aber ihre Formen der Körperhaltung haben sich gegenüber der Vorlage ebenso wenig geändert (vgl. Abb. 19 und 20) wie der kindische Charakter ihrer Streiche.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 135-137.

²¹⁵ **Thoma**, Ludwig: *Die bösen Buben*. [EA 1903.] Illust. v. Thomas Theodor Heine. Mit einem Nachwort von Bernhard Gajek. München: Allitera-Vlg., 2007, S. 7f. Im Folgenden kurz zitiert als: **Thoma/Heine (2007)**.

Abb. 19: Schneider Böck, Busch (2007)²¹⁶Abb. 20: Staatsanwalt, Thoma/Heine (2007)²¹⁷

Die Streiche spielen sich bei Thoma nicht mehr in einem dörflichen Milieu ab, sondern richten sich gegen Autoritätssymbole im Kontext einer durch militärischer Aufrüstung geprägten Gesellschaft: Aus der Witwe Bolte wird der Waffenfabrikant Onkel Krupp. Der Lehrer Lämpel verkörpert die geistige Autorität gegenüber der Jugend und bleibt unverändert. Lämpels geistliche Autorität wird in die neue Figur des Pfarrers Böck ausgelagert. Aus dem Schneider Böck wird der Staatsanwalt, aus Onkel Fritze der Fürst. Der Zuckerbäcker wird zum Künstler, der patriotischen Kitsch produziert, umgedeutet. Bauer Mecke wird zum Juden, der sein Gold bei der königlichen Münze abliefern, wo es mitsamt Max und Moritz zu Golddukaten geprägt wird, um am Ende statt vom Federvieh vom Militärmoloch gefressen zu werden. Die Verse halten sich zum Großteil sehr nah an die Vorlage, zitieren damit die vorgeblich harmlose Warngeschichte für Kinder und setzen Symbole und Begriffe ein, die den kinderliterarischen Referenztext verfremden:

Mancher gibt sich viele Müh'
Mit dem lieben Federvieh;
Eines Theils der Eier wegen,
Welche diese Vögel legen,
Zweitens, weil man dann und wann
Einen Braten essen kann;
Drittens aber nimmt man auch
Ihre Federn zum Gebrauch
In die Kissen und die Pfühle,
Denn man liegt nicht gerne kühle.
Seht, da ist die Witwe Bolte,
Die das auch nicht gerne wollte.
Ihrer Hühner waren drei
Und ein stolzer Hahn dabei.²¹⁸

Manche haben viele Müh'
Mit Europas Federvieh;
Andre haben das Vergnügen,
Weil sie von den Vögeln kriegen,
Was man zweitens dann und wann
Als Profit bezeichnen kann;
Drittens aber hat man gerne
Ihre kleinen Ordenssterne,
Die sie der Gesinnung wegen
Hie und da ins Knopfloch legen.
Seht hier Onkel Krupp aus Essen,
Der schon viel durch sie besessen,
Denn er rupft der Adler zwei
Und auch einen Hahn dabei.²¹⁹

²¹⁶ Busch (2007), S. 53.

²¹⁷ Thoma/Heine (2007), S. 26.

²¹⁸ Busch (2007), S. 35f.

²¹⁹ Thoma/Heine (2007), S. 11f.

Von den zwei Adlern, die anhand ihrer Kronen als Wappentiere (Preußen und Russland) bzw. als Nationalallegorie (Frankreich) identifizierbar sind, hat einer zwei Köpfe, so dass der Streich mit den vier verknoteten Kanonen – Brotstücken in der Vorlage – bei Busch und Thoma gleich abläuft. Der Text ist aber für Kinder fast unlesbar geworden. Das Kinderliterarische ist reines Zitat und richtet sich an den erwachsenen fiktiven Leser, der dadurch infantilisiert erscheint. Die ambivalente Lust an der Demontierung der Herrschaftssymbole für diesen Leser ist die gleiche wie bei Busch. Die beiden angebotenen Transaktionsmuster – $kEL_{\text{Erzähler}} \rightarrow aK_{\text{Leser}}$ (an den infantilen Erwachsenen) und $kEL_{\text{Erzähler}} \rightarrow kEL_{\text{Leser}}$ („Elternbeirat“) – sind bezüglich ihrer Struktur die Gleichen wie bei Busch, aber die dörflichen Autoritäten sind Figuren gewichen, die aufgrund ihrer hohen gesellschaftlichen Positionen – Staatsanwalt, Fürst, Kapitalisten – oder ihrer offen propagandistischen Funktion für die herrschenden Moralkonventionen – der Lehrer als Verehrer eines hohlen Ideals²²⁰, der Hofkonditor, der Heroenstatuen aus süßem Teig fertigt, der Pfarrer als verlogener Repräsentant der Heiligkeit, der von Max und Moritz sogar getötet wird²²¹ – kaum mehr zur Identifikation taugen.

Ebenfalls eine Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn ist **Marx und Maoritz** (1969) von Budzinski und Hachfeld, die sich noch enger als Thoma und Heine an Text und Illustrationen von Busch halten und beide mit politischer Symbolik aufladen. Marx und Maoritz sind bei Budzinski dissidente Studenten „Die, anstatt in dumpfen Stuben/ Kunst und Wissen zu studieren,/ Gegen alles rebellieren“²²². Witwe Bolte wird zur Witwe Grete, einer Personifikation eines reaktionären Deutschlands, dem der Nationalsozialismus näher steht als die Demokratie²²³. Schneider Böck wird zu Axel BILD, der Herausgeber Axel Springer und seine Zeitung in einer Person. Lehrer Lämpel ist konservativer Universitätsrektor. Onkel Fritze wird zum Vorsitzenden der CSU und damals amtierenden Bundesfinanzminister Franz Josef Strauß. Der Bäcker wird zum Funktionär, der versucht, aus Marx und Maoritz angepasst, d.h. unselbständig denkende Bürger zu machen: „Jeder denkt, die gehen in's Knie!// Aber

²²⁰ Einer Statue der Germania stopft Max Niespulver in die Nase, wodurch ihr Kopf explodiert und sich das Füllmaterial Stroh zeigt. Vgl. ebd., S. 20f.

²²¹ Der katholische Pfarrer und seine Köchin, die sich der Völlerei hingeben, den Zölibat brechen und dennoch beide im „Geruch der Heiligkeit“ stehen, sterben durch die Explosion, die bei Busch den Lehrer Lämpel nur verkohlt. Vgl. ebd., S. 29-35.

²²² **Budzinski/Hachfeld (1969)**, S. 4.

²²³ Diese Nähe ist bildlich dargestellt in der Verwendung der schwarz-weiß-roten Fahne als Kopfschmuck, der schwarz-rot-goldenen Fahne als Schürze und der Hakenkreuzfahne als Unterwäsche (vgl. ebd., S. 10f) sowie am Schluss im Text: „Witwe Grete, mild und weich,/ Freut sich: „Wie im Dritten Reich!““ Ebd., S. 48.

nein! – noch denken sie!“²²⁴ Und der Bauer Mecke wird zum Arbeitnehmer, der, statt sich durch die praxisfernen Phrasen von Marx und Maoritz politisieren zu lassen, dieselben beim Chef abliefern, damit dieser sie „In der Mühle des Konsums“²²⁵ zu Geld macht, wonach sie, in einer Pose des Streits über die Erreichbarkeit der Massen gefangen, von „Meister Axels Stimmenvieh“²²⁶, den manipulierbaren LeserInnen der BILD-Zeitung, konsumiert, d.h. verzehrt werden. Die Gänse und Hühner stehen für das unpolitische Volk, sie tragen wie der stereotype deutsche Michel Schlafmützen.

Mancher gibt sich viele Müh’/ Mit dem lieben Stimmenvieh;/ Einestails der Steuern wegen;/ Welche diese Vögel legen;/ Zweitens: Weil man dann und wann/ Sie in Raten pressen kann;/ Drittens aber nimmt man auch/ Ihre Dummheit zum Gebrauch/ Für Regierungssitz und Throne;/ Denn man ist nicht gerne ohne./ Seht, das ist die Witwe Grete,/ Deren Glück der Krieg hinhäute./ Mühsam strampelt’ sie sich frei/ durch die Hühnermästerei./ Und der Geldhahn denkt voll Sorgen/ An den Reingewinn von morgen.²²⁷

Es folgt eine kurze, durch die Hühner dargestellte Geschichte des Wirtschaftswunders und der Krise der sechziger Jahre, in deren Verlauf die Hühner erst verhungern, dann von Witwe Grete wörtlich in die Pfanne gehauen werden und von Marx durch ein Buch von Friedrich Engels zu – wieder lebendigen – Marxisten gemacht werden. Die Warngeschichte bleibt ihrer Form nach erhalten, aber der Erzähler hält sich mit Wertungen gegenüber Marx und Maoritz zurück. Die beiden sind nicht durch und durch böse, sondern werden erst dann destruktiv, wenn andere Mittel versagen. Auf der Universität wenden sie sich gegen den „verstaubte[n] Lehrbetrieb“:

Und noch völlig im Konformen/ Fordern sie deshalb Reformen./ Doch als nichts geschah – was Wunder! –/ Sannen sie auf stärkern Zunder.²²⁸

Nicht gegen die Destruktion als Methode des politischen Widerstands richtet sich die Warnung, sondern gegen die Uneinigkeit der Dissidenten und ihre Phrasendrescherei (vgl. Abb. 21 u. 22, in denen Buschs Maltersäcke durch Sprechblasen ersetzt sind).

²²⁴ Ebd., S. 41. In der Vorlage heißt es: „Jeder denkt, „die sind perdü!“/ Aber nein! – noch leben sie!“ **Busch (2007)**, S. 79.

²²⁵ **Budzinski/Hachfeld (1969)**, S. 46.

²²⁶ Ebd., S. 47. Bei Busch: „Meister Müllers Federvieh“ **Busch (2007)**, S. 86.

²²⁷ **Budzinski/Hachfeld (1969)**, S. 5.

²²⁸ Ebd., S. 24.



Abb. 21: Sprechblasen statt Maltersäcke, Budzinski/Hachfeld (1969)²²⁹

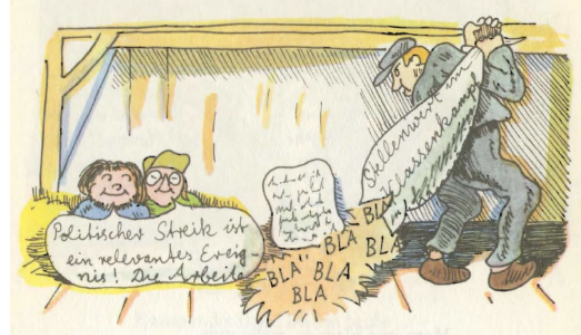


Abb. 22: inhaltsleere Klassenkampfrhetorik, Budzinski/Hachfeld (1969)²³⁰

Die Überlegenheit der Stufe 4½ gegenüber dem moralisch konventionell denkenden und letztlich gewalttätigen Umfeld wird nicht in Frage gestellt. Allerdings weist **Marx und Maoritz** als Warngeschichte an Dissidenten auf die Gefahr hin, von dem bekämpften kapitalistischen System verschlungen zu werden, dadurch, dass ihre Meinungsverschiedenheiten und ihre politischen Aktionen durch die „Mühle des Konsums“ zur leicht konsumierbaren Unterhaltungsware werden. In der Illustration trägt die erwähnte Mühle das Gesicht eines Mainzelmännchens, eines jener Zeichentrickfiguren aus dem staatlichen deutschen Fernsehen, die seit 1963 die Trennfunktion zwischen Werbung und Programm im ZDF erfüllen. Die Kindheitsadressierung der Mainzelmännchen, die der kommerziellen Werbung einen kindlichen Rahmen bieten, spiegelt sich in der Kindheitsadressierung von **Marx und Maoritz**, in dem das Zitieren von Kinderliteratur und die kindischen Streiche der Protagonisten einen Rahmen für Gesellschaftskritik bieten. Die Angemessenheit für die Anforderungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit stellt sich in beiden Fällen als äußerst fragwürdig dar.

²²⁹ Ebd., S. 43.

²³⁰ Ebd., S. 44.

4. Die Kinderliteratur-Travestie in Österreich um 1968/70

Der Paradigmenwechsel in der Literatur für Kinder und Jugendliche von 1968/70 zeichnet sich unter anderem durch ein grundsätzliches Infragestellen des Primats der Pädagogik im kinderliterarischen Metier aus.²³¹ Die mit dem Zurückdrängen des pädagogischen Blicks auf die Kindheit verbundene stärkere Berücksichtigung der kindlichen Perspektive führte zu einer sozialkritischen und emanzipatorischen Kinderliteratur und auch zu einer Annäherung der Kinderliteratur an die Kindheitsliteratur für Erwachsene bzw. an die Kinderliteratur-Travestie.

Ein früher Vorläufer hinsichtlich der Infragestellung des pädagogischen Blicks ist Joachim Ringelnatz, dessen **Geheimes Kinder-Spiel-Buch** (1924) neun Anleitungen zu Spielen enthält, die zu Verbotsübertretungen und Zerstörungen führen. Nach Fredrik Vahle „wendet sich [...] Ringelnatz hauptsächlich an das »Kind im Menschen«, also im Erwachsenen“²³². Die zahlreichen Anspielungen auf die Psychoanalyse – z.B. die „Sexu Elefant Asie“²³³ im ersten Gedicht oder das als eine Form der écriture automatique interpretierbare Spiel „Maikäfermalen“²³⁴ – und das durchgängige Muster der empfohlenen Verantwortungsverweigerung nach der Zerstörungstat sind von den damaligen kinderliterarischen Konventionen weit entfernt und führten dazu, dass der Verlag Kiepenheuer 1924 polizeilich gezwungen wurde, das Buch auf dem Umschlag als nur für Erwachsene bestimmt zu kennzeichnen²³⁵. Seit 1969, zusammenfallend mit dem Paradigmenwechsel, wurde es mehrmals neu aufgelegt.

Die Annäherung von Kinderliteratur an die allgemeinliterarische Kindheitsliteratur und an die Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn sind in Österreich eng mit der sprachspielerischen Tradition verknüpft. Als Beispiel für beides werden die zwei Bilderbücher von Franz Buchrieser und Erhard Göttlicher vorgestellt (Kap. 4.1). H. C. Artmann, ehemals Teil der Wiener Gruppe, lässt in seinen Kinderlyrikparodien in **allerleirausch** beide Lesarten gleichermaßen zu (Kap. 4.2). Ebenso sprachspielerisch, aber zusätzlich entwicklungspsychologisch fundiert ist das Bilderbuch **Polsterer** von Barbara Frischmuth (Kap. 4.3). Anders als die erwähnten

²³¹ Vgl. **Seibert (2008)**, S. 94.

²³² **Vahle**, Fredrik: Das Komische in Kinderlied und Kindergedicht. In: **Ewers (1992)**, S. 82.

²³³ **Ringelnatz**, Joachim: Geheimes Kinder-Spiel-Buch. Für Kinder von 5 bis 15 Jahren gedichtet und bebildet von Joachim Ringelnatz. [EA 1924] Zürich: Diogenes, 1994, S. 5.

²³⁴ Ebd., S. 7.

²³⁵ Vgl. **Günther**, Herbert: Joachim Ringelnatz in Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek: Rowohlt, 1964 (=rowohlts monographien. Hg. v. Kurt Kusenberg. Bd. 96), S. 83.

Texte, die sowohl als Kinderliteratur als auch als Kinderliteratur-Travestien gelesen werden können, ist Elfriede Jelineks **Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft** die erste Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn, die einen eventuellen kindlichen Leser konsequent enttäuscht, aus Österreich (Kap. 4.4). Sie steht zugleich am Beginn einer Reihe von Romanen, die an den infantilen Erwachsenen adressiert sind und die Infantilisierung der Gesellschaft thematisieren. Eckard Henscheid hat 35 Jahre später für seinen Text **auweia** die Gattungsbezeichnung *Infantilroman* gewählt (Kap. 4.4.2).

4.1. Die Bilderbücher von Franz Buchrieser und Erhard Göttlicher

Franz Buchrieser war zur Zeit der Veröffentlichung seiner vom Maler Erhard Göttlicher illustrierten Bilderbücher Schauspieler und Schriftsteller fürs Theater. Dass Grenzgänge zwischen den Genres Kinderliteratur und Allgemeinliteratur – zumal die eines Autors, der dem professionellen kinderliterarischen Metier fern steht – von verlegerischer Seite auch nach 1968/70 nicht immer unterstützt wurden, zeigt das Beispiel des Bilderbuchs **Olivia kann fliegen** (1976) von Franz Buchrieser und Erhard Göttlicher, das bei Bertelsmann erscheinen sollte, aber, bereits gedruckt, doch noch abgelehnt wurde. Buchrieser beschreibt die Geschichte des Buches in einem beigelegten Blatt: „Der Chef [des Bertelsmann-Verlags – Anm. C.S.] meinte, dumme Bücher sind leichter zu verkaufen und ich will eine volle Kasse mit viel Geld haben.“²³⁶

Das Thema von **Olivia kann fliegen** ist der schrittweise Verlust der Kindheit durch Sozialisation. Es kann als eine Art Vorgeschichte zum ein Jahr zuvor erschienenen, ersten Bilderbuch von Buchrieser und Göttlicher, **Der schöne große Alexander** (1975), gelten: Alexander orientiert sich voll und ganz an den Vorgaben der (väterlichen) Autoritäten, ist also schon sozialisiert, Olivia ist damit erstmals konfrontiert und versucht damit umzugehen. Der Verlust der Kindheit wird in **Olivia kann fliegen** durch den Verlust der Fähigkeit zu fliegen, also einer zunehmenden Trennung von Phantasie und Realität, symbolisiert. Die Realität ist durch die Erwachsenen diskursiv hergestellt. So wird Olivia durch wiederholte Zuschreibungen seitens der Erwachsenen „zu einem Mädchen gemacht“²³⁷, was für sie eine gewaltsame Einschränkung ihrer existenziellen Möglichkeiten bedeutet. Zeugnisse

²³⁶ **Buchrieser**, Franz: *Olivia kann fliegen*. Illust. v. Erhard Göttlicher. Hamburg; Graz: Grafik & Literatur, o.J. [1976], Beiblatt.

²³⁷ Ebd., [unpagin.] S. 9.

der Diskurse der Erwachsenen auf der Bildebene sind zahlreiche hineinmontierte Zeitungsausschnitte, die die Konflikte der Erwachsenenwelt zitieren, aber nicht erklären. Auch die erwachsenen Bezugspersonen Olivias können ihr nichts erklären. Die Regression in die Vergangenheit scheint Olivia verlockend, der Zugang wird ihr aber durch „eine unsichtbare, dicke Glasmauer“²³⁸ versperrt. Die Herstellung der Bezüge zu Simone de Beauvoirs **Das andere Geschlecht** (1949, dt. 1951) und Marlen Haushofers **Die Wand** (1963) bleiben dem erwachsenen Leser vorbehalten.

Während **Olivia kann fliegen** als kinderliterarische ebenso wie als allgemeinliterarische *Kindheitsliteratur* gelesen werden kann, ist **Der schöne große Alexander** eine ironisierte Beispielgeschichte eines vorbildlichen Lebens, eine *Kinderliteratur-Travestie*. Durchzogen von ironischem Lob wird die Lebensgeschichte Alexanders von seiner Kindheit bis ins mittlere Alter erzählt – hier der Beginn:

Alexander ist noch klein. Aber Alexander ist schön und lustig. Alexander hat schon zu denken gelernt. Alexander lernt brav und gerne alles, was die Älteren sagen. Er weiß, daß er es, wenn er brav lernt, im Leben zu etwas bringen wird.

Alexander denkt: Wenn ich einen Schilling habe, bekomme ich ein Eis. Aber – wenn ich zwei Schilling habe, bekomme ich zwei Eis. Alexander denkt: Das Eis, das ich von Herrn Meier bekomme, ist größer als das Eis, das ich von Frau Meier bekomme.

Deshalb ist Frau Meier ein schlechter Mensch. Herr Meier aber ist ein guter Mensch.

Alexander ist klug.²³⁹

Dieses Erzählmuster mit kurzen Sätzen und simplifizierendem Lob am Ende einer Episode wird im gesamten Text beibehalten. Auf allen Lebensstationen – Heirat einer reichen Frau anstelle der geliebten, Aufbau eines industriellen Schlachthofs, Berufung zum Bankdirektor, Beginn eines vorgeblich präventiven Krieges zwecks Abwendung einer Wirtschaftskrise, Berufung zum General, ein gewonnener Krieg mit Millionen von Toten, Wahl zum Präsidenten – erweist sich die Kontinuität von infantilem Egozentrismus und einem moralischen Denken auf Stufe 2 nach Kohlberg als förderlich für die Karriere sowie für die Selbstzufriedenheit. Alexander wird nicht nur reich an Geld, sondern zu einem unhinterfragten politischen Führer. Liest man **Der schöne große Alexander** als gesellschaftskritische *Kinderliteratur*, dann sind die auffallend kurzen Sätze damit zu begründen, dass die Aussagen dadurch leichter kritisierbar sind. Die Lesart als *Kinderliteratur-Travestie* steht dem in gewisser Weise entgegen: Das gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische System, innerhalb dessen Alexander Karriere macht, verlangt nach dem Typus des infantilen

²³⁸ Ebd., [unpagin.] S. 32.

²³⁹ **Buchrieser**, Franz: *Der schöne große Alexander*. Wien; München: Jugend und Volk, 1975, [unpagin.] S. 4.

Erwachsenen und fördert ihn. Der infantile Erwachsene ist in diesem Sinn der eigentliche Adressat von **Der schöne große Alexander**, die Sprache ist seiner präsumtiven Lesekompetenz angepasst, und da in diesem System Eigenschaften, die als erwachsen gelten, wie Kritikfähigkeit, eigenständiges Denken und verantwortungsvolles Handeln, das über den konkreten Austausch im wechselseitigen Interesse hinausginge, nicht vorgesehen sind, ist das Lob des großen Vorbilds Alexander aus Systemperspektive durchaus ernst zu nehmen.

4.2. H. C. Artmanns *allerleirausch*

Knapp vor dem Paradigmenwechsel in der Literatur für Kinder und Jugendliche, erschien **allerleirausch. neue schöne kinderreime** (1967, entstanden ab 1965) von Hans Carl Artmann. Dieser Gedichtband kann als Reaktion auf die Pädagogisierung von Literatur gelesen werden, da in ihm Elemente der Populärkultur der Erwachsenen, auch abwertend Trivialkultur genannt, in der Form von Kinderreimen erscheinen. Es handelt sich um populärkulturelle Elemente, vor denen nach Ansicht zeitgenössischer öffentlicher Meinungsführer die Kinder und Jugendlichen zu bewahren seien und die mit den pejorativen Schlagwörtern „Schmutz“ (für pornographische Inhalte) und „Schund“ (für künstlerisch minderwertige Literatur) gekennzeichnet wurden.²⁴⁰

Im Österreich der 50er- und 60er-Jahre hatte der im „Kampf gegen Schmutz und Schund“ aktive Österreichische Buchklub der Jugend²⁴¹ eine marktbeherrschende Stellung²⁴². Die Konkurrenz für die über den Buchklub vermarkteten Titel waren größtenteils aus Deutschland importierte, billig und massenhaft produzierte Hefte, sogenannte Groschenromane und Comics mit u.a. Spionage-, Wildwest- und Horrorgeschichten, die den bedeutendsten Anteil der nicht-intendierten Kinder- und Jugendlektüre²⁴³ ausmachten. Den Begriff „Schundliteratur“ definierte der Gründer des Buchklubs Richard Bamberger in seiner Monographie **Jugendlektüre** (1955,

²⁴⁰ Vgl. **Weinmann**, Andrea: Feldzüge gegen die Vorboten der Erlebnisgesellschaft. Schundbekämpfung und Literaturpädagogik im westlichen Deutschland der 1950er und 60er Jahre. In: Lesen zwischen neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Hg. v. Hans-Heino Ewers. Weinheim; München: Juventa-Vlg., 2002 (=Jugendliteratur – Theorie und Praxis), S. 72. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Ewers (2002)**.

²⁴¹ Vgl. **Blaschitz**, Edith: Zwischen re-orientation und „Kampf gegen Schmutz und Schund“. Österreichische Kinder- und Jugendmedien in der Nachkriegszeit (1945-1960). In: Jahrbuch Medienpädagogik. Bd. 7: Medien. Pädagogik. Politik. Hg. v. Heinz Moser u.a. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, S. 180. Im Folgenden kurz zitiert als: **Jahrbuch Medienpädagogik, Bd. 7 (2008)**.

²⁴² Vgl. **Seibert (2008)**, S. 53.

²⁴³ Vgl. **Ewers (2000)**, S. 19.

Kapitel über „Schmutz und Schund“ in der Neuauflage von 1965 erweitert) als Literatur, die einseitig die Sensationslust bediene, ohne zum Denken anzuregen, und deren vorrangig kommerzieller Charakter sich in einer schablonenhaften Serienproduktion manifestiere²⁴⁴. 1962 organisierten die Wiener Kinderfreunde eine Umtauschaktion, in der Kinder und Jugendliche diese bekämpften Schriften gegen solche umtauschen konnten, deren Lektüre vom Buchklub der Jugend sanktioniert war. In der für das Kino produzierten Wochenschau, die ein breites Publikum erreichte, wurde dazu eindeutig Stellung bezogen:

Die Organisation der Wiener Kinderfreunde hat zu einer begrüßenswerten Aktion aufgerufen. [...] Das, was im Volksmund „Tschin-Bumm-G'schichten“ heißt, wird gegen gute Schriften ausgewechselt. [...] Es zeigt sich nach wenigen Tagen, dass das wirksamste Mittel gegen Schmutz und Schund die Qualität ist. Vielleicht wird es nicht mehr lange dauern, und die Verleger zweifelhafter Lektüre werden ihr Geschäft aufgeben müssen.²⁴⁵

Der „Kampf gegen Schmutz und Schund“ flaute ab Mitte der 60er-Jahre aufgrund der zunehmenden Akzeptanz der populärkulturellen Erzeugnisse in der sich etablierenden Konsumgesellschaft ab.²⁴⁶ Die Trennung von Populärkultur und Hochkultur blieb dennoch bestehen und ist bis heute eine – wenn auch vergleichsweise weniger stark verteidigte – ideologische Position, die den gleichzeitigen Grenzauflösungstendenzen entgegensteht.

Die in Artmanns *allerleirausch* verwendeten populärkulturellen Figuren und Motive stammen aus populären Alltagsmythen (der Serienmörder Haarmann, Menschenfresser usw.), den Genres Thriller (James Bond), Western (Django), Horror (Dracula, Frankenstein) und aus Comics (Batman, Superman, ebenso die comictypischen onomatopoetischen Inflektive²⁴⁷). Sie erscheinen in der Form bekannter Kindergedichte. Der Titel des Bandes ist eine parodistische Abwandlung des Titels der Kinderlyriksammlung *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime* (1961) von Hans Magnus Enzensberger, in der die Vorlagen der meisten Gedichte aus *allerleirausch* zu finden sind. Als Beispiel sind hier ein Fingerzählreim und dessen Parodie einander gegenübergestellt:

²⁴⁴ Vgl. Weinmann, in: Ewers (2002), S. 73f.

²⁴⁵ Wochenschau. [Nachrichtenprogramm für das Kino, 1962. Transkription C.S.] Zit. nach: Panorama. Von Comics und Groschenromanen. TV-Sendung, ausgestrahlt am 10.1.2012 in ORF III.

²⁴⁶ Vgl. Blaschitz in: Jahrbuch Medienpädagogik, Bd. 7 (2008), S. 182.

²⁴⁷ Beispielsweise die Verse 5-6 in „HERR SUPERMANN, ZIEH HOSEN AN“: „poing poing – crash crash/ crash crash – poing poing“. Artmann, Hans Carl: *allerleirausch. neue schöne kinderreime*. In: ders.: *Sämtliche Gedichte*. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors hg. v. Klaus Reichert. Wien; Salzburg: Jung und Jung, 42011, S. 519. Im Folgenden kurz zitiert als: **Artmann (2011)**.

Fünf Engele haben gsungen,
 fünf Engele kommen gsprungen.
 Das erste blästs Feuerle an,
 das zweite stellts Pfännle dran,
 das dritte schütts Teigle drein,
 das vierte tut brav Zucker nein,
 das fünfte sagt, sist angericht,
 jetzt, mein Büble, brenn dich nicht!²⁴⁸

FÜNF PÜPPCHEN HABEN GESUNGEN,
 fünf püppchen kommen gesprungen,
 das erste stellt das radjo ein,
 das zweite holt ein gläselein,
 das dritte schütt' nen whiskey drein,
 das vierte tut brav gift hinein,
 das fünfte sagt: 's ist angericht,
 trink, jim bondchen, zier dich nicht!²⁴⁹

Artmann ersetzt „Engele“ durch „püppchen“, um das zu bezeichnen, wofür sich der Ausdruck „Bondgirl“ etabliert hat: eine glamouröse, aber sehr eng definierte weibliche Rolle als Verführerin und verdeckte Gegenspielerin der Hauptfigur James Bond in der gleichnamigen Serie von Spionageromanen bzw. -filmen. „Püppchen“ als Bezeichnung für Frauen konnotiert sowohl sexuelle Anbiederung als auch Abwertung und ist ein Element der Erwachsenenkultur. „Püppchen“ als Spielzeug ist ein Element der Kinderkultur. Ein weiteres kinderkulturelles Element ist die vom Literaturwissenschaftler Helmut Fischer so genannte „Komik als David-Effekt“²⁵⁰ – die Parodierung intentional-kinderliterarischer Texte durch Kinder, die sich auf diese Weise in Gegnerschaft zur überlegenen Erwachsenenkultur stellen, und die Erziehungsabsichten, die in den parodierten Texten stecken, unterlaufen. Die Vermischung dieser beiden Kulturen, deren Grenzen vor 1968 noch trennschärfer als heute waren²⁵¹, widerspricht sowohl den damaligen (intentional-)kinderliterarischen als auch den allgemeinliterarischen Genrekonventionen: Der durch Kinderreim- und Diminutivform als „jim bondchen“ ins Kinderzimmer transferierte James Bond²⁵² kann in keinem der beiden Systeme ernst genommen werden.

Der fiktive Leser ist dementsprechend schwierig zu bestimmen. Aus einer kindlichen Leserperspektive erscheinen die zitierten Elemente der Erwachsenenkultur als unheimlich und grotesk, aber zugleich lächerlich überzeichnet. Aus einer erwachsenen Leserperspektive erscheint die Erwachsenenkultur als auf kindliche Art parodiert bzw. selbst als kindisch. Beide Leserperspektiven sind von ironischer

²⁴⁸ **Enzensberger**, Hans Magnus: Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime. [EA 1961.] Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969, S. 31.

²⁴⁹ **Artmann (2011)**, S. 527.

²⁵⁰ Fischer, Helmut: Die „andere“ Komik. Spott über Erwachsene in der mündlichen Kinderliteratur. In: **Ewers (1992)**, S. 70.

²⁵¹ Vgl. **Blümer**, Agnes: Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/2009. Hg. v. Institut f. Jugendbuchforschung d. Johann Wolfgang Goethe-Universität (Frankfurt am Main) u. d. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2009, S. 110. Im Folgenden kurz zitiert als: **KJL-Forschung 2008/2009**.

²⁵² Auch das zweite James-Bond-Gedicht ist die Parodie eines Fingerzählreims: „DAS IST DER DAUMEN/ der klebt am gaumen/ das ist der goldfinger/ dem klemmt der abzug [...]“ **Artmann (2011)**, S. 520.

Distanzierung geprägt, selbst wenn die Texte als Innovationen innerhalb des Systems Kinderliteratur verstanden werden wie in der folgenden Rezension:

Unsere altvertrauten und weitgehend entdämonisierten Kinderverse, wie sie in „Allerleirauh“ gesammelt vorliegen, will er [H.C. Artmann – Anm. C.S.] in ihrer ursprünglichen Form, in einer harten und bösen und doch kindertümlichen Sprache, wiederherstellen, und deshalb parodiert er diese Kinderreime unter dem Titel „Allerleirausch“, bei denen auch Erwachsenen unheimlich zumute wird [...].²⁵³

Hier wird **allerleirausch** als von pädagogischen Bereinigungen befreite, „ursprüngliche“ *Kinderliteratur* von einem erwachsenen Mitleser vorgestellt, wobei jedoch die Tatsache, dass sämtliche Inhalte der Populärkultur der Erwachsenen entstammen, nicht besonders hervorgehoben wird. In der Rezension vermischt sich die Lesart als innovative (bzw. restaurative) Kinderliteratur mit jener als *Kindheitsliteratur*, die an Erwachsene adressiert ist. Aus einer Kindheitsperspektive vermittelt sie ein Bild von der erwachsenen Populärkultur, in dem das Unheimliche und Brutale durch die Kontrastierung mit dem Kindlich-Harmlosen umso stärker wirkt. Die dritte mögliche Lesart ist schließlich jene als *Kinderliteratur-Travestie*, in der die Kinderkultur und die Populärkultur der Erwachsenen undifferenziert im infantilen Erwachsenen als fiktivem Leser vereinigt sind.

Die Transaktionen zwischen Erzähler (bzw. lyrischem Ich) und fiktivem Leser verlaufen oberflächlich von freiem Kind-Ich zu freiem Kind-Ich – $fK_{\text{Erzähler}} \rightarrow fK_{\text{Leser}}$ – und verdeckt zwischen rebellischem Kind-Ich und kritischem Eltern-Ich – $aK_{\text{Erzähler}} \rightarrow kEL_{\text{Leser}}$. Dieses Transaktionsmuster ist für die „Komik als David-Effekt“, wie sie Fischer beschreibt, charakteristisch. Es gilt sowohl die Lesart von **allerleirausch** als Kinderliteratur als auch für jene als Kinderliteratur-Travestie. Artmann imitiert die kinderkulturelle Abgrenzung von den Erwachsenen und stellt dadurch die Populärkultur der Erwachsenen als Infantilkultur dar. Diese Infantilkultur etabliert und festigt sich durch interne Kommunikation in Kind-Kind-Transaktionen (zwischen infantilen Erwachsenen) und grenzt sich nach außen ab, indem sie sich in rebellischer Weise („David-Effekt“) gegen eine als Elterninstanz auftretende Hochkultur richtet, die sich anmaßt, die poetischen Regeln vorgeben und definieren zu können, was „Schmutz und Schund“ sei.

Eine eindeutige Pro- oder Kontraposition Artmanns in der „Schmutz-und-Schund“-Debatte lässt sich daraus aber nicht ableiten. Einerseits ist die Darstellung von Populärkultur als Infantilkultur eine Abwertung, die im Interesse der hochkulturellen

²⁵³ A. S.: Theater am Neumarkt. Autorenabend mit H. C. Artmann. In: Die Tat. Zürich, 13.12.1969.

Position stehen könnte, andererseits ist die dafür gewählte Form der Kinderliteratur-Travestie im Kontext der Hochkultur undenkbar. Artmann stand der sogenannten Trivialkultur durchaus wertschätzend gegenüber. In einem Interview für den ORF beschrieb Artmann seine Lektüre von Abenteuerromanen in den 1930er-Jahren sogar als prägend, weil sie ihn dazu veranlasste, jene fremden Sprachen zu lernen, die in den Hefromanen zur Konstruktion von Exotik eingesetzt wurden.²⁵⁴

Allerleirausch als Kinderliteratur-Travestie richtet sich an die satirisch überzeichneten Kontrahenten in der „Schmutz-und-Schund“-Debatte: Adressiert an den Typus des *infantilen Erwachsenen* reduziert es die Populärliteratur auf ihre wesentlichen Motive, mittels derer diese das Leserbedürfnis nach Spannung und Unterhaltung bedient, und stellt die Einfachheit ihrer Konstruktionsmuster zusätzlich durch die Einkleidung in Kinderreime bloß; dabei steht die Kind-Kind-Transaktion im Vordergrund. Adressiert an den *erwachsenen Mitleser* des infantilen Erwachsenen ist **allerleirausch** der Entwurf eines Kinderbuchs, wie es den schlimmsten Angstphantasien der Vertreter der Hochkultur vor dem Sprach- und Sittenverfall und dem Aufstieg einer infantilen Populärkultur entsprungen sein könnte; bei dieser Lesart steht die Kind-Eltern-Transaktion im Vordergrund.

Die Unmöglichkeit einer exklusiven Zuordnung von **allerleirausch** zur Kinderliteratur (als Parodie) oder zur satirischen Allgemeinliteratur (als Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn) zeigt sich auch in der motivischen und thematischen Nähe zum allgemeinliterarischen **Drakula Drakula. Ein transsylvanisches Abenteuer** (1966), das ein Jahr zuvor im selben Berliner Kleinverlag wie **allerleirausch** erschienen ist. Drakula ist jene Figur, die in **allerleirausch** am häufigsten vorkommt. Hier zeigt sich eine Kontinuität in der Beschäftigung mit Trivialliteratur, im Besonderen mit dem Vampirroman, über die Systemgrenzen der Kinderliteratur und der Allgemeinliteratur hinaus. **Drakula Drakula** ist ein in loser Entsprechung zu Bram Stokers **Dracula** (1897) konstruierter Horrorroman in 25 Kapiteln, die jeweils keinen Handlungsfortgang beschreiben²⁵⁵, sondern bildhafte Zustandsbeschreibungen sind. Durch ihre relative Kürze – selten mehr als eine halbe Seite – und ihre Bildhaftigkeit sind sie mit den einzelnen Panels von Comics vergleichbar, zwischen denen der

²⁵⁴ Vgl. Panorama. [Fernsehmagazin des ORF, 27.11.1981] Zit. n.: Panorama. Von Comics und Groschenromanen. TV-Sendung, ausgestrahlt am 10.1.2012 in ORF III.

²⁵⁵ Sie enthalten im Sinne von Jurij M. Lotmans strukturalistischer Erzähltheorie keine *Ereignisse*. Lotman definiert das Ereignis als Überschreitung einer Grenze zwischen zwei disjunktiven Teilräumen. Vgl. **Lotman**, Jurij Michajlovič: Die Struktur literarischer Texte. [Russ. EA 1970.] Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, ⁴1993 (=UTB, Bd. 103), S. 327 u. 332.

Leser Zusammenhänge konstruieren muss, um sie als sinnvolle Sequenz lesen zu können²⁵⁶. Abgesehen von der Kürze – man denke an die zahlreichen für Kinder gekürzten Ausgaben allgemeinliterarischer Werke – kann bei **Drakula Drakula** im Gegensatz zu **allerleirausch** von einer kinderliterarischen sprachlichen Akkommodation nicht die Rede sein. Für die Erstausgabe könnte allenfalls im Illustrationsstil eine ironische Imitation paratextueller Akkommodation vermutet werden (vgl. Abb. 23).

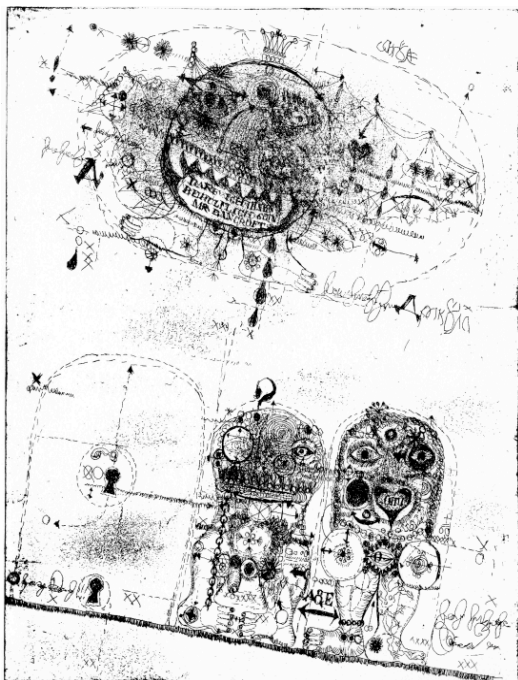


Abb. 23: Drakula, Adderley Bancroft und Edwarda als Kopffüßler, Artmann/Bremer (1965)²⁵⁷

Der Literaturwissenschaftler Michael Schmidt beschreibt die Illustrationen von Uwe Bremer zu **Drakula Drakula** als vorgeblich kindlich bzw. naiv:

Die planen, scheinbar perspektivlosen Illustrationen mit ihren typischen Bild-Text-Kombinationen sollen wie subtile Kinderzeichnungen, vielleicht auch wie die künstlerischen Produktionen von Nervenkranken wirken.²⁵⁸

Die Figuren sind sämtlich als Kopffüßler dargestellt, eine Form der Darstellung des menschliche Körpers, die dem zeichnerischen Können von Kindern im vierten Lebensjahr entspricht²⁵⁹. Auffallend sind jedoch die starke Betonung der

²⁵⁶ Vgl. **McCloud**, Scott: Comics richtig lesen. [Amerik. EA 1993.] Übers. v. Heinrich Anders. Veränderte Neuausg. Hamburg: Carlsen, 2001, S. 74f.

²⁵⁷ **Artmann**, Hans Carl: Drakula Drakula. Ein transsylvanisches Abenteuer. Illust. v. Uwe Bremer. Berlin: Rainer, 1965, [unpagin.] S. 25.

²⁵⁸ **Schmidt**, Michael: Die Transformation des Trivialen oder: H.C. Artmanns vampiristische Postmoderne. In: Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Julia Bertschik u. Christa Agnes Tuczay. Tübingen: Francke, 2005, S. 261.

²⁵⁹ Vgl. **Schuster**, Martin: Psychologie der Kinderzeichnung. 3., überarb. Aufl. Göttingen; Bern; Toronto; Seattle: Hogrefe, 2000, S. 25.

Geschlechtsorgane sowie die zahlreichen Übermalungen, die in Zeichnungen von Kindern unüblich sind und die, gemeinsam mit einer entwicklungsverzögerten Zeichenkompetenz, bei Kindern auf traumatische Erlebnisse wie sexuellen Missbrauch hindeuten können²⁶⁰. Bremers Illustrationsstil, in dem sich frühkindliche Formen mit Schrift und Sexualsymbolik vermischen, ist bei genauerem Hinsehen nicht als vorgeblich kindlich, sondern als vorgeblich retardiert zu bezeichnen.

Zwischen *Drakula Drakula* und *allerleirausch* erschienen Artmanns Beitrag zum von Gertraud Middelhauve herausgegebenen Erzählband *Dichter erzählen Kindern* (1966): *Maus im Haus. Eine Geschichte zum Vorlesen*. Der Publikationskontext als spezifische Kinderliteratur²⁶¹ sowie der Verweis auf das Vorlesen, die traditionelle kinderliterarische Erzählsituation, im Untertitel deuten darauf hin, dass Artmann hier die Konventionen der Kinderliteratur einhält und die Geschichte nicht als Kinderliteratur-Travestie gelesen werden kann. Eine Parallele zu *allerleirausch* jedoch ist das Zitieren von Literatur, die damals als „Schund“ verteufelt wurde: In *Maus im Haus* sind es zwei Figuren aus den Disney-Comics, die jeweils positiv bewertet werden. Die Hauptfigur Ompül, eine Robbe, wird eine Mäuseplage durch das Verkleiden mit einem „Kater-Carlo-Kostüm“²⁶² wieder los, „[...] und die Pinguine am Südpol, so feine Herren sie auch sind, können sich niemals [im Kino – Anm. C.S.] Donald Duck anschauen gehen.“²⁶³ Kater Carlo und Donald Duck sind auch jene beiden Disney-Figuren, die zwei Jahre zuvor in Artmanns literarischem Tagebuch *Das suchen nach dem gestrigen tag* (1964) auftauchen:

Kater Carlo ist ein alberner gangster, er lacht stets *harr harr* und trägt einen stoppelbart, doppelt unsinnig für einen kater. [...] Eine seiner dümmsten rollen war die einer meeresnymphe; [...] [er] wurde schlußendlich aber doch von Donald Duck hinter schwedische gardinen gebracht.²⁶⁴

Kater Carlo erscheint an anderer Stelle in einer zunehmend absurder werdenden Namensliste: „Herr Hitler, herr Stalin, [...] herr Eichmann, herr Kater Carlo, herr Kara Mustaphah [...]“²⁶⁵ Und Donald Ducks Name fällt nach dem ausführlichen Lob des

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 157-162.

²⁶¹ Vgl. Ewers (2000), S. 22f.

²⁶² Artmann, Hans Carl: *Maus im Haus. Eine Geschichte zum Vorlesen*. In: *Dichter erzählen Kindern*. Hg. v. Gertraud Middelhauve. Köln: Middelhauve, 1966, S. 31.

²⁶³ Ebd., S. 25.

²⁶⁴ Artmann, Hans Carl: *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*. In: ders.: *Gesammelte Prosa*. Hg. v. Klaus Reichert. Bd. II. Salzburg; Wien: Residenz-Vlg., 1997, S. 65 – Hervorhebung im Original.

²⁶⁵ Ebd., S. 61.

weitgereisten Detektivs Percy Stuart, eines Hefromanhelden aus der Zeit von Artmanns Kindheit:

Der einzige mensch, der es heutzutage noch versteht, ordentlich die welt zu besehen, ist Donald Duck. [...] Er ist der letzte, der mir von allen großen weltdetektiven geblieben ist.²⁶⁶

Das Triviale in der Erwachsenenkultur und die Vermischung mit kinderkulturellen Elementen und infantilen Erwachsenen ist bei Artmann ein wiederkehrender Topos. Seine ironischen Kinderreime aus **allerleirausch** stehen am Beginn einer Reihe von Kinderliteratur-Travestien aus Österreich, die sich durch eine ungefähre Äquidistanz zu den Rändern des Gattungsspektrums (vgl. Kap. 1.2.1.1) auszeichnen.

4.3. Barbara Frischmuths frühe Kinder- und Antikinderliteratur

Barbara Frischmuths Bilderbuch **Polsterer** (1970) ist eine ironische Geschichte vom Schlafengehen für Kinder und eine politische Satire für Erwachsene. Es ist Frischmuths zweites Bilderbuch und – je nach Zählung – ihr zweites oder drittes kinderliterarisches Werk (vgl. Kap. 4.3.1). Frischmuths zweite Buchveröffentlichung die **Amoralische Kinderklapper** (1969), steht an der Grenze von Kinderliteratur und avantgardistischer Allgemeinliteratur und wurde von Ernst Seibert analog zum gleichzeitig in Österreich auf dem Höhepunkt befindlichen Antiheimatroman als **Antikinderroman**²⁶⁷ bezeichnet, der sowohl unter Frischmuths kinderliterarischen als auch unter ihren allgemeinliterarischen Werken eine Sonderstellung einnimmt. Die **Amoralische Kinderklapper** imitiert sprachliche kinderliterarische Akkommodation, ist aber keine Kinderliteratur-Travestie, da ihr das Merkmal des infantilen Erwachsenen fehlt. Sie ist für die Rezeption von **Polsterer** deshalb zu berücksichtigen, weil sie die Erwartungshaltung der LeserInnen in Bezug auf die Adressaten der nachfolgenden kinderliterarischen Werke beeinflusst.

4.3.1. Der Antikinderroman **Amoralische Kinderklapper**

Auf Frischmuths eigener Homepage ist die **Amoralische Kinderklapper** als Kinderbuch gelistet²⁶⁸, allerdings, so Riki Winter „möchte die Autorin selbst dieses Buch nicht zu ihren Kinderbüchern zählen“²⁶⁹. Zur Verwirrung hat zusätzlich zur

²⁶⁶ Ebd., S. 104.

²⁶⁷ Vgl. **Seibert (2008)**, S. 56 u. 183.

²⁶⁸ URL: http://barbarafrischmuth.at/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=13 (Stand: 4.3.2013, 13:15 MEZ)

²⁶⁹ **Winter**, Riki: Zur Kinderliteratur von Barbara Frischmuth. In: Barbara Frischmuth. Hg. v. Kurt Bartsch. Graz: Droschl, 1992 (=DOSSIER. Hg. v. Franz Nabl Institut für Literaturforschung. Bd. 4), S. 99. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Bartsch (1992)**.

konsequenter Verwendung einer kindlichen Sprache die äußere Gestaltung des Buches beigetragen: Die Umschlagillustrationen von Patrick Artmann, H. C. Artmanns Sohn, zeigen die Hauptfiguren und sind jeweils mit einer Falzlinie über dem Namensschild versehen, als wären sie Papierfiguren zum Ausschneiden und Aufstellen, also Kinderspielzeug (vgl. Abb. 24).

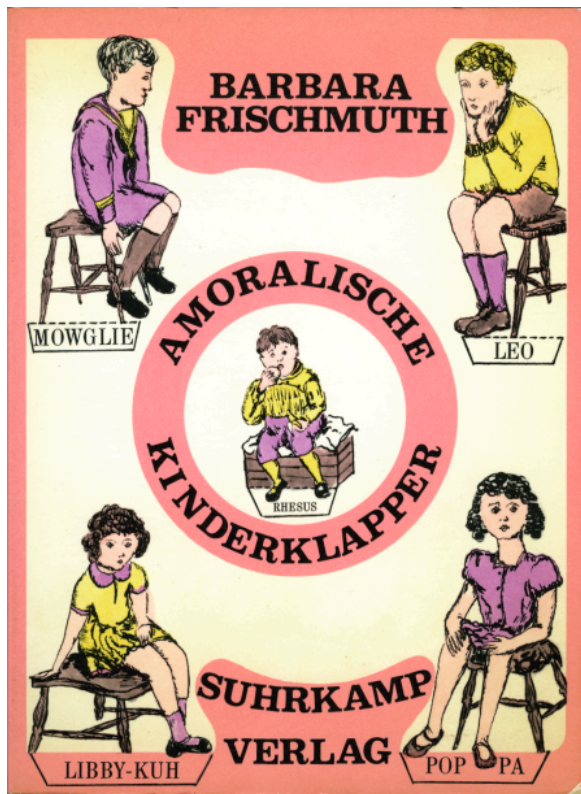


Abb. 24: Erstausgabe, Frischmuth (1969)²⁷⁰

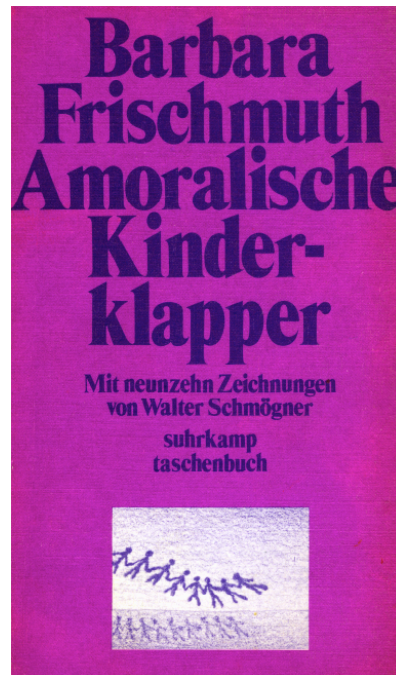


Abb. 25: Neuauflage, Frischmuth (1975)²⁷¹

Die Neuauflage von 1975 ist von Walter Schmögner illustriert (vgl. Abb. 25), von dem auch die Bilder zu Frischmuths erstem Kinderbuch *Der Pluderich* (1969) stammen. Die Bilder dieser Neuauflage beziehen sich nicht auf die konkreten Figuren und ihre Handlungen, sondern auf deren psychologische Motivationen und verwenden dazu eine vom Surrealismus beeinflusste Symbolsprache. Das hohe Maß an Abstraktionsfähigkeit, das diese Bilder vom Leser fordern, trägt dazu bei, den Anschein des Kinderliterarischen im Vergleich zur Erstausgabe zu reduzieren. Auffällig sind auch die Unterschiede im Satz: In der Erstausgabe 1969 waren es 12 Punkt Schriftgröße (29 Zeilen) und 21cm mal 19,5cm Seitengröße. 1975 waren es 11 Punkt Schriftgröße (31 Zeilen) und nur mehr 17,7cm mal 10,7cm. Ein

²⁷⁰ Frischmuth, Barbara: Amoralische Kinderklapper. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969, U1. Im Folgenden kurz zitiert als: Frischmuth (1969).

²⁷¹ Frischmuth, Barbara: Amoralische Kinderklapper. Mit neunzehn Zeichnungen von Walter Schmögner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975, U1.

ähnliches Format wie die Neuauflage hat Frischmuths *Die Klosterschule* (1968) in der Erstausgabe, nur ist die Schriftgröße mit 10 Punkt (35 Zeilen) relativ klein. Alle drei Bücher sind als Taschenbücher im Suhrkamp-Verlag erschienen. Das relativ große Maß sowohl des Buches als auch des Schriftsatzes, wie es in der Erstausgabe von *Amoralische Kinderklapper* vorliegt, ist bei Kinderbüchern üblich, um eine leichtere Lesbarkeit zu erreichen. Dass diese Zwecksetzung ironisch ist, lässt sich u.a. daraus schließen, dass die direkte Figurenrede, die nicht typographisch markiert ist, häufig spät oder gar nicht einer bestimmten Figur zugeordnet wird, was der durch die Schriftgröße erreichten leichteren Lesbarkeit wiederum entgegenwirkt.²⁷²

Dass diese Formen paratextueller kinderliterarischer Akkommodation in der späteren Ausgabe zurückgenommen wurden, mag einerseits mit den geringeren Druckkosten zu argumentieren sein, ich sehe es andererseits als Signal an die erwachsenen LeserInnen, das Werk als eine avantgardistische Form der Kindheitsliteratur für Erwachsene zu rezipieren, bzw. nach Seibert als Antikinderliteratur, in der die Kinderliteratur insgesamt als eine von der Pädagogik überformte Gattung in Frage gestellt wird²⁷³.

Frischmuth hat dem Titel *Amoralische Kinderklapper* keine Gattungsbezeichnung beigefügt²⁷⁴. In mehreren Presserezensionen wurden die lose zusammenhängenden Kapitel als „Kindergeschichten für Erwachsene“²⁷⁵ bezeichnet:

Sie kommen uns mit scheinbarer Kinderei, mit vorgeblicher Naivität. Sie locken uns mit einfachen Wundern und imponierender Selbstgerechtigkeit. Aber irgendwo ist eine Falle eingebaut. Mag sein, daß die ganze Geschichte eine Falle ist, in der wir uns fangen und in der wir erkennen müssen: du bist kein Kind.²⁷⁶

Beschrieben wird in dieser Rezension aus der Tageszeitung *Die Welt* das Auseinanderfallen des kindlichen fiktiven Lesers und des erwachsenen abstrakten Lesers. Auch in der konservativen Wiener *Presse* wurde dies beobachtet, aber als grober Verstoß gegen die Konventionen der Kinderliteratur polemisch verurteilt:

²⁷² Auch in ihren Bilderbüchern verzichtet Frischmuth auf Anführungszeichen, allerdings sind die direkten Reden wesentlich kürzer und stets durch Inquit-Formeln markiert.

²⁷³ Vgl. **Seibert (2008)**, S. 56.

²⁷⁴ Der Titel bezieht sich auf die bereits zitierte *Moralische Kinderklapper* von Musäus. Ein Zitat daraus ist der *Amoralische[n] Kinderklapper* als Motto vorangestellt und markiert sie damit indirekt als *Parodie*, ähnlich wie Artmanns *allerleirausch*, das sich auf Enzensbergers *Allerleirauh* bezieht.

²⁷⁵ **Nolte**, Jost: Kindergeschichten, adressiert an die Erwachsenen. William Faulkner, Barbara Frischmuth und Peter Bichsel: Erzählungen mit verdrehtem Witz. In: *Die Welt*. Beilage: *Die Welt der Literatur*. Berlin, 20.11.1969.

²⁷⁶ Ebd.

So einfach, wie sich Tante Bärbel die gewiß notwendige Reform des Kinderbuchs vorstellt, ist die Sache leider nicht. [...] Ein Kinderbuch für Erwachsene also. Aber haben wir davon nicht schon genug?²⁷⁷

Die Weigerung des Rezensenten, die **Amoralische Kinderklapper** als Kindheitsliteratur zu rezipieren, ist wohl darin begründet, dass das Buch so tut, *als ob* es ein Kinderbuch wäre. Das Tun „als ob“ ist das symbolische Spiel, das nach Piaget seinen Ursprung im (überwundenen) magischen Denken hat²⁷⁸. Piaget und Bärbel Inhelder beschreiben die psychologische Funktion des Spiels im sozialen Kontext:

Da das Kind gezwungen ist, sich ständig an eine Gesellschaft von Älteren anzupassen, deren Interessen und Regeln ihm fremd bleiben, [...] gelingt es ihm nicht wie uns, die affektiven und sogar intellektuellen Bedürfnisse seines Ich in diesen Anpassungen zu befriedigen [...]. Für sein affektives und intellektuelles Gleichgewicht ist es deshalb notwendig, daß es über einen Tätigkeitsbereich verfügen kann, dessen Motivation nicht die Anpassung an das Wirkliche, sondern im Gegenteil die Anpassung des Wirklichen an das Ich ist, ohne Zwang und Sanktionen: das ist das Spiel [...].²⁷⁹

Die Verhältnisse zwischen der Welt der Erwachsenen, aus deren Perspektive Piaget und Inhelder das kindliche Spiel beschreiben, und der Welt der Kinder werden im Spiel umgedreht (Mundus-inversus-Motiv): Die Kinder bestimmen die Regeln. Die **Amoralische Kinderklapper** ist voll von Beschreibungen symbolischer Spiele, die häufig auf wörtlich genommenen Redewendungen basieren und bei denen der Erzähler nicht immer klar zwischen Phantasie und Realität unterscheidet²⁸⁰. In den Spielen wenden sich die Kinder konkret gegen die Autorität der Erzieherin, des Kindermädchens Annemarie, und allgemein gegen die als Willkür der Erwachsenen erlebte Fremdbestimmung²⁸¹. Annemarie hat sich der Erwachsenenwelt angepasst. Ihre Versuche, sich auch der kindlichen Realität anzupassen und die Spiele mitzuspielen, scheitern meistens. Ihre Spielvorschläge werden von den Kindern nicht akzeptiert, was einerseits an der pädagogischen Überformung liegt (z.B. zum Zweck

²⁷⁷ **Heinisch**, Eduard C.: Amoralisch, frischmüthig, zusammengebichselt. In: Die Presse. Wien, 31. 1. 1970.

²⁷⁸ Jean Piaget definiert Magie als den Gebrauch von mit Überzeugung angenommenen Partizipationsbeziehungen zwischen zwei kausal voneinander unabhängigen Phänomenen, z.B. zwischen dem Aussprechen eines Wortes und einer Beeinflussung des damit bezeichneten Gegenstands. Das Spiel ist nach Piaget von Partizipationen durchdrungen, meist aber nicht mehr auf Ebene der Überzeugungen. Vgl. **Piaget**, Jean: Das Weltbild des Kindes. (Frz. EA 1926) Übers. v. Luc Bernard. München: dtv, ⁸2005, S. 125f. Im Folgenden kurz zitiert als: **Piaget (2005)**.

²⁷⁹ **Piaget**, Jean; **Inhelder**, Bärbel: Die Psychologie des Kindes. (Frz. EA 1966) Übers. v. Lorenz Häfliger. München: dtv, ¹⁰2009, S. 66.

²⁸⁰ Beispielsweise ist das Abbrennen einer Schokoladenzigarette, damit die verflüssigte Schokolade in den Mund tropfen kann, nicht möglich, und die Beschreibung ist daher unglaubwürdig. Vgl. **Frischmuth (1969)**, S. 73f. Ob es Realität oder kindliche Vorstellung ist, wenn die Kinder Kalkfarbe von der Wand essen (ebd., S. 16) und wenn mechanische Puppen ohne jedes Eingreifen des Kindes komplexe Tänze vollführen (vgl. ebd., S. 30-32), ist nicht eindeutig zu beantworten.

²⁸¹ Die Kinder opponieren gegen unbegründete und daher als sinnlos erlebte Verbote, während Annemarie sich der Fremdbestimmung durch ihren Arbeitgeber selbstverständlich fügt (vgl. ebd., S. 36).

des Zählenlernens) und andererseits an der offensiv vereinnahmenden Formulierung:

Annemarie steht vor den Kindern:

Wir wollen [...]. Dann wollen wir [...]. Anschließend wollen wir [...]. Dann wollen wir [...].
Nein, das wollen wir nicht, sagen die Kinder, fallen um und beißen ins Gras.²⁸²

Wenn die Kinder nach ihren eigenen Regeln spielen, dann schaffen sie ihre eigene Realität: „Wenn wir so tun als ob, dann ist es als ob [...].“²⁸³ Die geschaffene Realität ist vor allem eine soziale Realität, in der Personen zum Mitspielen gezwungen²⁸⁴ oder vom Spiel ausgeschlossen werden²⁸⁵. Auch die Realität der Erwachsenen, der sich die Kinder anzupassen haben, erscheint genauso willkürlich konstruiert wie die symbolischen Spiele der Kinder. Es sind Spiele der Erwachsenen, denen sich die Kinder nicht entziehen können und deren Regeln aus kindlicher Perspektive widersinnig sind. Der Zweck der Spiele der Erwachsenen ist eine Anpassung der Kinder an jene Vorstellung von Kindheit, die die Erwachsenen haben. „Als ob wir nichts anderes wüßten, als klein und fein zu sein“²⁸⁶, und zwanzig weitere Als-ob-Spiele führen beispielhaft vor, wie eine konservative Vorstellung von Kindheit immer aufs Neue konstruiert wird und wie mühsam und zugleich sinnlos es für die Kinder ist, diesem realitätsfernen Kindheitsbild zu entsprechen.

Durch die Imitation der kinderliterarischen Akkommodation reiht sich die **Amoralische Kinderklapper** selbst in diese symbolischen Spiele ein: Als ob der fiktive Leser wirklich noch ein Kind wäre (und das Buch Teil der Kinderliteratur) und nicht das Kind im Erwachsenen (und das Buch Teil der Kindheitsliteratur für Erwachsene).

4.3.2. Barbara Frischmuths frühe Bilderbücher als Kinderliteratur-Travestien

Frischmuths erste drei Bilderbücher sind relativ knapp hintereinander erschienen: **Der Pluderich** (1969), **Polsterer** (1970) und **Philomena Mückenschnabel** (1970). Nach der Veröffentlichung von **Amoralische Kinderklapper**, mit der Frischmuth, einer Rezension zu **Der Pluderich** zufolge, „erst kürzlich Nonsensfans aller

²⁸² Ebd., S. 7. Ausgelassen sind die Aufforderungen, verschiedene Sachen zu zählen oder Tätigkeiten mit einer bestimmten Häufigkeit zu wiederholen.

²⁸³ Ebd., S. 10.

²⁸⁴ Rhesus, der Jüngste, spielt gegen seinen Willen die Jagdbeute der anderen – vgl. Ebd., S. 17f.

²⁸⁵ Libby-Kuh wird vom Spiel mit den Bedeutungen des Wortes „Mahlzeit“ ausgeschlossen, weil sie die Regeln nicht versteht und niemand sie erklärt, auch Annemarie nicht, die sich in dieses Spiel erfolgreich integriert hat und wie die anderen Kinder agiert – vgl. ebd., S. 88.

²⁸⁶ Ebd., S. 14.

Altersgruppen ergötzte“²⁸⁷ wurden die so erzeugten Erwartungen, dass wieder ironisierte Kinderliteratur folgen würde, nicht enttäuscht. Auch Walter Schmögner, der Illustrator von **Der Pluderich**, konnte dem Metier Kinderliteratur nicht eindeutig zugeordnet werden²⁸⁸: Vor dem Erscheinen seines ersten Kinderbuchs, **Das Drachenbuch** (1969), war er für seine in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten Karikaturen bekannt. Eine Auswahl aus den Jahren 1964-69 erschien in **Walter Schmögner's Böse Bilder – Brave Worte von H. C. Artmann** (1970) mit einem literarischen Vorwort von Artmann. Der Verfall bzw. die Explosion von Gegenständen und Menschen ist wiederkehrendes Motiv in den Karikaturen Schmögners. Ein häufiges Bildsujet, in dem dieses Motiv erscheint, ist der sich selbst zerstörende Wecker (vgl. Abb. 26). Der Pluderich, die Hauptfigur im gleichnamigen Bilderbuch, trägt einen solchen Wecker um den Hals, wodurch Schmögner die Kontinuität zu seinem eigenen, nicht an Kinder adressierten karikaturistischen Werk herausstreicht (vgl. Abb. 27).

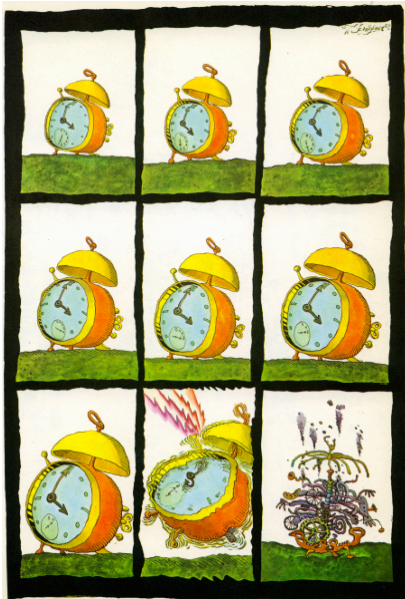


Abb. 26: Wecker, datiert 1968, Schmögner/Artmann (1970)²⁸⁹



Abb. 27: Pluderich mit Wecker, kurz vor dem Platzen, Frischmuth/Schmögner (1969)²⁹⁰

²⁸⁷ **Rudolf**, Monika: Die Revolution im Kinderzimmer... oder Elfriede probt den Aufstand – Neue Bilderbögen für Kinder zwischen fünf und sieben. In: Der Tagesspiegel. Berlin, 30.11.1969.

²⁸⁸ Schmögner ist bis heute Karikaturist und Kinderbuchillustrator. Als Karikaturist wurde er zuerst bekannt. Nach Erscheinen der Kinderbücher **Das Drachenbuch** (1969), **Der Pluderich** (1969), **Traumbuch für Kinder** (1970) sowie der Comic-Parodie **das PLOPP-WU-U-UM-WHAAASCH** (1970), erhielt er 1971 den Deutschen Jugendbuchpreis.

²⁸⁹ **Schmögner**, Walter: *Walter Schmögner's Böse Bilder. Brave Worte von H. C. Artmann*. Wien; München: Jugend und Volk, o.J. [1970], [unpagin.] S. 25.

²⁹⁰ **Frischmuth**, Barbara: *Der Pluderich*. Illust. v. Walter Schmögner. Frankfurt a. M.: Insel-Vlg., 1969, [unpagin.] S. 12. Im Folgenden kurz zitiert als: **Frischmuth/Schmögner (1969)**

Frischmuths Text, der in einer Rezension als „leider etwas verkrampft, manchmal allzu gewollt komisch“²⁹¹ bezeichnet wird, ist voll von Sprachspielen. Durch die wiederholte Alliteration mit dem Anlaut /pl-/ wird die Aufmerksamkeit auf die Sprache als Lautmaterial gelenkt, und die Referenzfunktion des sprachlichen Zeichens wird durch den übertrieben häufigen Einsatz dieses Verfahrens ironisiert: Was in der dargestellten Welt möglich ist, bestimmen die sprachlichen Spielregeln und nicht die physikalischen Gesetze oder die pädagogischen Diskurse der außerliterarischen Wirklichkeit. Dass ein Dampfplauderer, wenn er sich zu sehr aufpludert, platzen muss, entspricht auf metaphorischer Ebene der moralischen Konvention, nach der man nicht in angeberischer Weise übertreiben soll. In der dargestellten Welt des **Pluderich** erscheint dies wie ein physikalisches Gesetz, das sich zwar in einem außergewöhnlichen Ereignis, dem Platzen des Pluderich, offenbart, das aber keine darüber hinausweisende moralische Bedeutung hat. Am Schluss wird dem Pluderich vom Stadtrat ein Denkmal gesetzt, weil er eine berühmte Persönlichkeit war. Das Denkmal zeigt den Pluderich in seiner stereotypen Pose mit erhobenem Zeigefinger. Diese Pose wird im letzten Bild vom Festredner vor dem Denkmal wiederholt²⁹². Die moralische Konvention, auf die Frischmuth anspielt, wird somit durch das Herausstreichen ihrer sprachlichen Konstruiertheit ironisiert und durch den Schluss unterlaufen.

Als (doppelsinnige) Kinderliteratur ist **Der Pluderich** nach Riki Winter ein „[d]er sprachspielerischen Lust von Kindern entgegenkommend[es] und ohne pädagogische Absicht geschrieben[es], [...] ungewöhnlich literarisches Kinderbuch“²⁹³. Als Kinderliteratur-Travestie richtet es sich an Erwachsene – fast alle Figuren, auch der Pluderich selbst, sind Erwachsene – und ermuntert sie in einer ironischen Beispielgeschichte dazu, dem Pluderich bzw. dem Stadtrat nachzueifern, wenn sie Aufmerksamkeit auf sich richten wollen. Diese Strategie erhält durch die kinderliterarische Form die Konnotation des Infantilen. Der Aspekt der Selbstzerstörung wird nicht auf moralischer Ebene thematisiert. Der Pluderich bietet seiner Zuhörerschaft Unterhaltung, und diese bietet ihm Aufmerksamkeit – ein fairer

²⁹¹ **Schulte**, Michael: Oma sieht aus wie ein Zahnstocher. Neue Bilderbücher mit Witz und ungewöhnlichen Anleitungen zu Frechheiten im Kinderzimmer. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt, 25.11.1969.

²⁹² Vgl. **Frischmuth/Schmögner (1969)**, S. 15.

²⁹³ **Winter**, in: **Bartsch (1992)**, S. 100.

Handel, der nicht weiter zu hinterfragen ist, wenn man auf Stufe 2 der Moralentwicklung urteilt.²⁹⁴

Die politische Satire, die im **Pluderich** durch die Figur des Stadtrats nur am Schluss angedeutet ist, zieht sich durch Frischmuths gesamtes zweites Bilderbuch, **Polsterer**. Jede der acht Doppelseiten besteht aus einer Textseite links und einer Bildseite rechts. Im Text wird erzählt, wie der unruhig schlafende König Bettaniens von seinem Untertan Polsterer in einen tieferen Schlafzustand versetzt wird, wovon der Sicherheits- und Polizeiminister, der seine Position gefährdet wähnt, fast aufwacht. All dies geschieht im Schlaf bzw. im Traum, wobei zwischen diesen zwei Realitätsebenen nicht klar unterschieden wird.

Die Bilder von Robert Zeppel-Sperl verbinden Sujets des Surrealismus mit der Flächigkeit und den starken Farbkontrasten der Comics (vgl. unten Abb. 28), wobei der Verzicht auf feine Detailliertheit Zeppel-Sperls Bilder vom Phantastischen Realismus, der damals neben der abstrakten Malerei vorherrschenden Kunstrichtung in Österreich, unterscheidet. In den Bildern zu **Polsterer** sind Traum und Wirklichkeit in einer Weise vermengt, wie sie dem kindlichen Weltbild entsprechen: Der Traum ist im Zimmer lokalisiert²⁹⁵, und Alpträume haben den Charakter einer Strafe durch die Partizipation realer Personen²⁹⁶. Der Einbruch einer strafenden Realität in den Traum wird im letzten Bild des Buches dargestellt, das Polsterer und den König schlafend zeigt, während draußen vier Protestierende mit einer roten Fahne und ein brennendes Dorf zu sehen sind (vgl. Abb. 29).

²⁹⁴ Auf Stufe 2 ist auch die (erwachsene) Figur Stanek aus Frischmuths **Geschichten für Stanek** einzustufen. Im Gegensatz zu **Der Pluderich** wird dort der Sinn des Erzählens thematisiert. Staneks egozentrische Verhaltensmuster im Umgang mit den beiden weiblichen Figuren und mit dem Exekutor werden in Geschichten mit irrealen Elementen eingebaut. Die Wirklichkeit wird dadurch zugleich verfremdet und kritisiert. Stanek anerkennt, dass die Ich-Erzählerin einem psychischen Druck nachgeht, wenn sie erzählt (daher die Einstufung auf Stufe 2), bezieht die Geschichten aber nicht auf sich – vgl. **Frischmuth**, Barbara: *Geschichten für Stanek*. Berlin: Literarisches Colloquium, 1969 (=LCB-Editionen, Bd. 9), S. 14f u. 30f.

²⁹⁵ Vgl. **Piaget (2005)**, S. 96f. Die von Piaget befragten Kinder lokalisierten den Traum häufig neben dem Bett. Bei Zeppel-Sperl hat Polsterers Bett selbst das Aussehen einer Alpträumfratze.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 99-101.

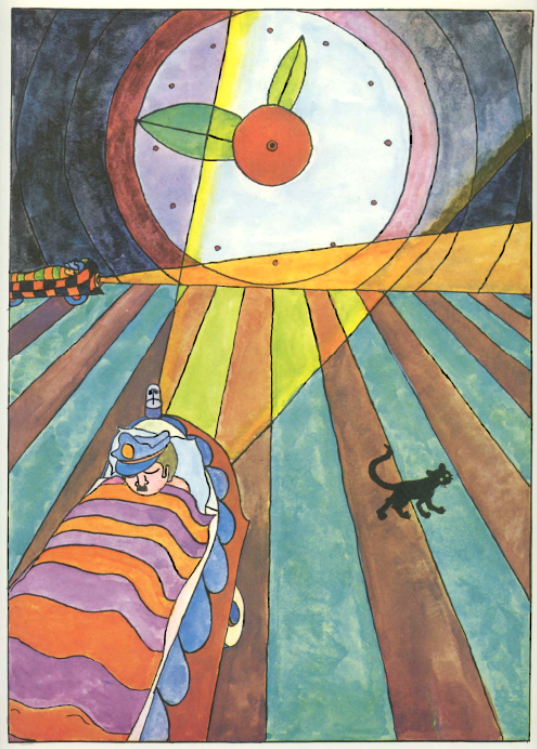


Abb. 28: Surrealismus im Comicstil, Frischmuth/Zeppel-Sperl (1970)²⁹⁷



Abb. 29: Demonstranten und brennendes Dorf, Frischmuth/Zeppel-Sperl (1970)²⁹⁸

Dieses Bild stellt einen deutlichen Bezug zur gescheiterten Revolution von 1968 her und offeriert dadurch eine Lesart als politische Satire für Erwachsene im kinderliterarischen Gewand. An der Adressierung an Kinder zweifelt eine Rezensentin in *Die Welt*, wenn sie nach dem Hinweis auf die rote Fahne fragt: „War es wirklich die Absicht der Autorin, ihre kleine Leserschaft darauf hinzuweisen, wie gefährlich es ist, wenn Bürger und Staatsleute dösen [...]?“²⁹⁹ In der Wiener Boulevardzeitung *Express* werden die politische Aktualität und der Österreichbezug ironisch geleugnet:

Barbara Frischmuth hat die Geschichte geschrieben vom Land, in dem die Leute tief schlummern. Daß sie mit ihrem Bettanien Österreich meint, ist unwahr. Wahr ist vielmehr, daß in Bettanien ein König lebt.³⁰⁰

Das Scheitern der Revolution mag die Entwicklungen der Politik in Österreich zwischen 1968 und 1970 wie Stillstand erscheinen lassen. Die ÖVP-Alleinregierung unter Bundeskanzler Josef Klaus repräsentierte für die studentische Bewegung von

²⁹⁷ Frischmuth, Barbara: Polsterer. Illust. v. Robert Zeppel-Sperl. Frankfurt a. M.: Insel-Vlg., 1970, [unpagin.] S. 13. Im Folgenden kurz zitiert als: Frischmuth/Zeppel-Sperl (1970).

²⁹⁸ Ebd., S. 17.

²⁹⁹ Tolén, Anna: Viele schöne Bilderbücher. Krause Einfälle in allen Farben. In: Die Welt. Beilage: Die Welt der Literatur. Berlin, 12.11.1970.

³⁰⁰ Löwe, Leopold: Das Kinderbuch „Der Polsterer“. Ein kerngesunder Tiefschläfer. In: Express (Morgenausgabe). Wien, 16.12.1970.

1968 (bzw. für die Träger der roten Fahne in Zeppel-Sperls Bild) das konservative politische System, gegen das sie sich wandte.³⁰¹ Und die größte Oppositionspartei, die SPÖ, distanzierte sich unter Bruno Kreisky ab 1968 von linken Positionen auch innerhalb der eigenen Partei, um dadurch – mit Erfolg bei den Wahlen vom März 1970 – konservative Wähler anzusprechen.³⁰² Der König von Bettanien und Polsterer haben keine äußerliche Ähnlichkeit mit einem politischen Akteur um 1968/70. Zeppel-Sperl zitiert stattdessen durch den Bart von Polsterer das Urbild der konservativen Rückwärtsgewandtheit im Österreich der Nachkriegszeit, Kaiser Franz Joseph I. Der damit verbundenen Traditionalismus³⁰³ begegnet im ersten Satz von **Polsterer**: „Es war einmal ein Mann, der hieß Polsterer und lebte in Bettanien, wo schon sein Urururgroßvater sich angesiedelt hatte.“³⁰⁴ Traditionsbezug hat auch der Name des Landes Bettanien, eine Anspielung auf das biblische Bethanien.

Polsterers besondere Fähigkeit und zugleich seine Arbeit ist es, andere Personen durch das Streichen seiner Kissen einzulullen: Die Müdigkeit ist allgegenwärtig. Die Bedingung der Möglichkeit dieser magisch erscheinenden Handlung ist die mangelhafte Differenzierung zwischen dem Innen und dem Außen, wie sie Piaget bei jungen Kindern beobachtet hat³⁰⁵. Auch die Vermischung der Träume von verschiedenen Figuren in einer einzigen Wirklichkeitsebene entspricht dem kindlichen Egozentrismus. Die dargestellte Welt erscheint ebenso wie jene der **Amoralischen Kinderklapper** aus einer kindlichen Perspektive nach den Erkenntnissen der Entwicklungspsychologie. Im Unterschied zur **Kinderklapper** kommen im **Polsterer** aber keine Kinderfiguren vor.

Im Text sind folgende Figuren genannt: Polsterer, seine Frau, der König, der Polizei- und Sicherheitsminister sowie die Schlaf- und Oberschlafmeister. Nicht im Text genannt sind die Ungeheuer (z.B. eine riesenhafte, gestreifte Fledermaus, die im ersten Bild über dem dörflich-idyllisch gezeichneten Bettanien schwebt³⁰⁶) und die

³⁰¹ Vgl. **Ebner**, Paulus; **Vocelka**, Karl: Die zahme Revolution. '68 und was davon blieb. Wien: Ueberreuter, 1998, S. 18f.

³⁰² Vgl. ebd., S. 80.

³⁰³ Die Sissi-Filme von 1955, 1956 und 1957 trugen zur Repopularisierung der Habsburgerzeit als Ursprung österreichischer Traditionen und ferner zur Konstruktion eines rückwärtsgewandten Österreichbilds bei, in dem die Problematik der Kontinuität mit der nationalsozialistischen Vergangenheit weitgehend ausgeblendet bleibt. Diese wurde erst später von Teilen der Studentenschaft auf breiter Ebene thematisiert (z.B. die Affäre Borodajkewycz 1965).

³⁰⁴ **Frischmuth/Zepel-Sperl (1970)**, [unpagin.] S. 2.

³⁰⁵ Vgl. **Piaget (2005)**, S. 122. Es gibt nur eine einzige Perspektive, nämlich die eigene. Unter diesem von Piaget *egozentristisch* genannten Standpunkt gibt es noch keine klare Unterscheidung zwischen Innen und Außen bzw. zwischen der eigenen Perspektive und jener einer anderen Person.

³⁰⁶ Vgl. **Frischmuth/Zepel-Sperl (1970)**, [unpagin.] S. 3.

Demonstranten. Die Ungeheuer und Demonstranten sind die einzigen Figuren mit vollständig geöffneten Augen. Polsterers Frau hat die Augen halb geöffnet, die anderen Figuren haben die Augen geschlossen. Den Wachzustand bezeichnet der Erzähler als „Wachkrankheit“³⁰⁷, unter der der König am meisten leidet. Der König fährt deswegen zu Polsterer und fällt dort in einen tiefen Schlaf. Er wäre „am liebsten ganz und gar entschlafen“, also in die größtmögliche Untätigkeit verfallen. Polsterer und seine Frau sind die einzigen Figuren, die keine staatliche Funktion erfüllen. Sie sind als Untertanen Systemerhalter. Polsterer begnügt sich mit seiner Untertanenrolle und lehnt das Angebot des Königs ab, den Posten des Polizei- und Sicherheitsministers zu übernehmen. Da der amtierende Minister nur auf den Erhalt seines Postens bedacht ist, mobilisiert er die ihm unterstehenden Exekutivorgane und verursacht so fast eine Staatskrise:

Da hieß der Polizei- und Sicherheitsminister, der vor Neid und Schrecken beinahe erwacht wäre, alle Schlaf- und Oberschlafmeister laut in ihren Betten aufschnarchen und einmal kehrtum machen. Und der Lärm und das Gerassel, das dabei entstand, bedrohte die Nachtruhe von ganz Bettanien. Ja, hin und wieder gingen sogar Wecker ab, was sonst nur in Kriegs- und Krisenzeiten zu geschehen pflegte.³⁰⁸

Der Schlaf als Metapher für Stillstand und Realitätsausblendung wird in der politischen Satire häufig verwendet, z.B. in Heinrich Heines Gedichten „An den Nachtwächter“³⁰⁹ und „Zur Beruhigung“, in dem zusätzlich auf das regressive Moment hingewiesen wird:

Wir sind Germanen, gemütlich und brav,/ Wir schlafen gesunden Pflanzenschlaf,/ Und wenn wir erwachen, pflegt uns zu dürsten,/ Doch nicht nach dem Blute unserer Fürsten./ [...] Deutschland, die fromme Kinderstube,/ Ist keine römische Mördergrube.³¹⁰

Bei Heine sind die Untertanen infantil aus Naivität. Bei Frischmuth sind sie aktiv bemüht, die bestehende Ordnung aufrechtzuerhalten. Um die drohende Krise abzuwenden, streicht Polsterer seine Kissen „so daß kein Schlaf- und Oberschlafmeister ihm widerstehen konnte“, und alles wird müde. Dies wird wie eine Heldentat gefeiert: „Somit hatte Polsterer die Ruhe in Bettanien wiederhergestellt.“ Wenn Polsterer als Typus des konservativen österreichischen Bürgers der Zeit um 1968/70 gelten soll, dann zeichnet sich dieser durch Realitätsausblendung und Untertanenmentalität aus. Die Realitätsausblendung bezieht sich sowohl auf die Demonstranten als auch auf den Amtsmissbrauch des Polizei- und

³⁰⁷ Ebd., S. 4.

³⁰⁸ Ebd., S. 12.

³⁰⁹ Vgl. **Heine**, Heinrich: Neue Gedichte. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1844, S. 264f.

URL: <http://books.google.at/books?id=BGwHAAAAQAAJ> (Stand: 12.03.2013, 22:00 MEZ)

³¹⁰ Ebd., S. 266-268. Dieses Gedicht folgt unmittelbar auf das zuvor genannte.

Sicherheitsministers. In Verbindung mit dem magischen Weltbild und der Vermengung der Träume der verschiedenen Figuren, d.h. der eigentlichen Nichtexistenz individueller Perspektiven, wird daraus ein infantiler Erwachsener, von dem anzunehmen ist, dass er seine eigene Perspektive auch mit jener der Autorität verwechselt und sich in Kohlbergs Modell auf Stufe 1 befindet.

Während *Der Pluderich* und stärker noch *Polsterer* eine Lesart als Kinderliteratur-Travestie anbieten – vor allem dadurch, dass Kinderfiguren, wenn überhaupt, dann nur am Rande vorkommen –, ist das dritte Bilderbuch *Philomena Mückenschnabel* doppelsinnige Kinderliteratur, in der Kinderliteratur ebenfalls ironisiert wird: Die Figur Wilhelm mit dem Sturzhelm, ein Kind, erinnert durch seinen Namen an den Wilhelm mit dem Reif aus Hoffmanns *Struwwelpeter* und durch seine Darstellung mit Pickelhaube in der Illustration an Wilhelm IV., der die Pickelhaube in Preußen als Teil der Militäruniform einführte.³¹¹ *Polsterer* ist jene unter Frischmuths Kinderliteratur-Travestien, deren Signale für eine Rezeption als Kinderliteratur und für eine als Kinderliteratur-Travestie etwa gleich stark sind. Im Gattungsspektrum der Kinderliteratur-Travestien (vgl. Kap. 1.1.2) ist *Polsterer* in ungefährer Äquidistanz zu den Rändern.

4.4. Elfriede Jelineks *Michael* – Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft

Elfriede Jelineks zweite Romanveröffentlichung *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) ist eine literarisch gestaltete Kritik an den damals neuen Formen der Massenunterhaltung in der Konsumgesellschaft. Der Untertitel spielt auf den Typus des infantilen Erwachsenen an. Innerhalb von Jelineks Gesamtwerk ist *Michael* insofern einzigartig, als es ihre einzige Kinderliteratur-Travestie ist, auch wenn infantile erwachsene Figuren und Zitate aus Fernsehen, Schlagern und Groschenromanen auch in anderen Texten, vor allem im Vorgänger *wir sind lockvögel baby!* (1970) zu finden sind. Auch innerhalb der Gattung der Kinderliteratur-Travestie nimmt *Michael* eine Sonderstellung ein, da dieser Text trotz ironisch eingesetzter kinderliterarischer Akkommodation durch die zum Verständnis notwendigen intertextuellen Verweise, nicht markierte Wechsel zwischen Realitätsebenen und die Vermischung derselben die Rezeption durch Kinder

³¹¹ Vgl. Frischmuth, Barbara: *Philomena Mückenschnabel*. Illust. v. Robert Dodax. Frankfurt a. M.: Insel-Vlg., 1970, [unpagin.] S. 5f.

praktisch verunmöglicht. Er steht daher am äußersten Rand des Gattungsspektrums (vgl. Kap. 1.1.2) als Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn.

4.4.1. Jelineks *Michael* als Kinderliteratur-Travestie

Ernst Seibert zählt *Michael* neben Barbara Frischmuths *Amoralische Kinderklapper* zum Antikinderroman³¹². Beide Texte imitieren sprachliche kinderliterarische Akkommodation, aber im Unterschied zu Frischmuths Text sind bei Jelinek nicht Kinder die Hauptfiguren, sondern infantile Erwachsene, in denen Eigenschaften von Erwachsenen und Kleinkindern vereint sind. Frischmuths literarische Darstellung von Kindheit ist auffallend realistisch, weil sie sich nicht auf literarische Konventionen der Kindheitsdarstellung, die Kindheit romantisieren oder verniedlichen, sondern auf entwicklungspsychologische Erkenntnisse recurriert. Hingegen ist Jelineks Text nicht realistisch, sondern wendet Stereotype der literarischen Darstellung von Kleinkindern bei erwachsenen Figuren an:

da ist michael. gestatten. michael. der ganze michael wie er da geht & steht weint so herzerreissend dass wir uns unwillkürlich fragen warum weint michael? er ist gar nicht zu beruhigen. auch die neuen spielzeuge und rasseln und klappern die patrizia [seine Frau – Anm. C.S.] ihm zeigt haben keinen erfolg. er schreit nur umso lauter. was hat das buberl nur? frau rogalski die mutter weiss rat. sie ist halt doch erfahrener als die junge ehfrau. rasch holt sie die windelhose herbei. da ist sie schon! rasch die windel patrizia. ein griff und schon ist die windel zusammengefaltet und in die gummihose gesteckt. fachgerecht. schnell. sauber. bequem. mutter schnell wickeln! ich muss in den betrieb. der grosse kleine michael streckt seiner mutter die krummen beinchen entgegen. was er alles kann! die aktentasche liegt bereit.³¹³

Die Grenzen zwischen Kindern und Erwachsenen werden nicht nur auf der Ebene der Figurendarstellung verwischt. Auch die verwendete Sprache ist ein Hybrid aus Kinderliteratur als Anfängerliteratur³¹⁴ (mit stark simplifiziertem Satzbau, kurzen Erzähleinheiten und einer großen Nähe zur Oralität) und der Sprache der Werbung. Weiters sind die Grenzen zwischen der Realität der erzählten Welt und der innerhalb derselben zitierten Welt der Fernsehsendungen unklar: Manche Figuren gehören beiden Realitätsebenen zugleich an, z.B. michael, der Sohn von ida rogalski, der Hauptfigur der gleichnamigen deutschen Fernsehserie „Ida Rogalski“ von 1969-70. Weitere Figuren stammen aus der Kinderserie „Flipper“ und der Familienserie „Lieber Onkel Bill“, beide aus den USA. Juliane Vogel beschreibt *Michael* als eine Textmontage, die in Analogie zu jenen Fernsehformaten konstruiert ist, die (mit ihren

³¹² Vgl. , S. 56.

³¹³ **Jelinek**, Elfriede: *Michael*. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. [EA 1972] Reinbek: Rowohlt, 72004, S. 50. Im Folgenden kurz zitiert als: **Jelinek (2004)**.

³¹⁴ Vgl. **Ewers (2000)**, S. 246.

kurzen Einheiten, die eine häufige Unterbrechung durch Werbung ermöglichen) speziell vom und für das Werbefernsehen produziert werden.³¹⁵

Die beiden Realitätsebenen treffen in den beiden sechzehnjährigen Protagonistinnen gerda und ingrid³¹⁶ aufeinander: Beide sind regelmäßige Fernsehkonsumentinnen und überlagern in ihren Tagträumen die eigene, betont hässlich dargestellte Realität mit jener idealisierten des Fernsehens. Die beiden Jugendlichen sind Lehrlinge, die sowohl zuhause als auch in der Arbeit in der sozialen Hierarchie einen niedrigen Status besitzen. Sie werden als Unmündige behandelt, wie Kinder, die jedoch nicht zur Mündigkeit erzogen werden, sondern deren Erziehung sich auf die Ausübung eines starken Anpassungsdrucks beschränkt, dessen Sinn nicht weiter hinterfragt wird.

Die Gesellschaft, an die sich gerda und ingrid anzupassen versuchen, ist streng hierarchisch organisiert und verschleiert zugleich ihre eigene Konstruiertheit durch das wiederholte Beschwören der Legitimität der Autoritäten: „im fernsehen siegen die vorgesetzten und väter über die jungen leute“³¹⁷, schreibt Jelinek in ihrem zwei Jahre zuvor im Band *Trivialmythen* (hg. v. Renate Matthaei, 1970) erschienenen Aufsatz „Die endlose Unschuldigkeit“, in dem sie ebenfalls den Begriff „infantilgesellschaft“³¹⁸ verwendet. In den Fernsehserien und anderen Produkten der Massenkommunikation, so analysiert Jelinek, wird stellvertretend durchexerziert, wie revolutionäre Tendenzen sich als Irrtum erweisen und die Autorität „reumütig“³¹⁹ wieder anerkannt wird – „basierend auf liebe treue zusammengehörigkeit an einem strang ziehen und ähnlichen irrationalismen“³²⁰, weshalb sie solche Medienerzeugnisse als „unverhüllt *faschistisch*“³²¹ bezeichnet.

Die Zitate aus Fernsehserien, die nach Jelinek als faschistisch zu bezeichnen wären, werden in *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* mit einem der Hauptthemen in Jelineks Werk, der Kontinuität zur Zeit des Nationalsozialismus, verknüpft: Der Titel ist eine Anspielung auf die Erzählung *Michael. Ein deutsches*

³¹⁵ Vgl. **Vogel**, Juliane: Schöne Jugend. Zu Elfriede Jelineks *Michael*. Jugendbuch für eine Infantilgesellschaft. In: *Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte*. Hg. v. Herbert J. **Wimmer**. Wien: Edition Praesens, 1996, S. 550f.

³¹⁶ Die Figur michael wird erst auf S. 50 eingeführt. Er ist Juniorchef des Unternehmens, in dem gerda und ingrid arbeiten.

³¹⁷ **Jelinek**, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. [Erstmals erschienen 1970] In: *MÄRZ Texte 1. Trivialmythen*. Augsburg: MÄRZ Vlg., 2004 [Lizenzausg. f. area-Vlg., Ertstadt], S. 362.

³¹⁸ Ebd., S. 377.

³¹⁹ Ebd., S. 372 – auch im Original unter Anführungszeichen.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd. – Hervorhebung im Original.

Schicksal in Tagebuchblättern (1924) von Joseph Goebbels, dem späteren Propagandaminister des Dritten Reichs. In Jelineks **Michael** tauchen, abgesehen von der ironisch affirmierten Unterwerfung unter Autoritäten, immer wieder Bezüge zu Tugenden aus dem Nationalsozialismus auf, etwa wenn Michaels Ehefrau als mütterlich und „ein richtiger kamerad“³²² bezeichnet wird, wenn Kindern der Wert der Gemeinschaft beigebracht wird – „ihr seid doch teil des grossen ganzen“³²³ – oder ein Schüler, nach seinem Idol befragt, antwortet: „mein idol ist adolf hitler. er war der grösste patriot seiner zeit obwohl er viele verbrechen begangen hat.“³²⁴

In Jelineks **Michael** gibt es keine einzige Figur, deren Moralentwicklung die Stufe 1 überstiege. Die Orientierung an Strafe und Gehorsam sowie die Nichtunterscheidung zwischen der eigenen Perspektive und jener der Autorität sind allgegenwärtig. Das erstreckt sich auch auf den fiktiven Leser, den der Erzähler in 28 kurzen Abschnitten, die jeweils ein Kapitel einleiten, als „meine lieben“³²⁵, „liebe buben und mädel“³²⁶, „liebe junge leser“³²⁷ usw. direkt anspricht. Der erste dieser Abschnitte enthält alle Hauptmotive der Erzähler-Leser-Kommunikation, die in den späteren Abschnitten variiert werden: die orale Stilistik als Erkennungszeichen des kinderliterarischen Texts³²⁸, den infantilen Erwachsenen als dessen Adressaten und die pädagogische Überfrachtung des Textes durch Belehrung und Beschämung:

guten tag meine lieben ich freue mich euch endlich persönlich kennenzulernen!

bloss eines stört mich an euch: immer sollen die anderen schuld sein. ihr müsst schon besser schauen wenn ihr die stiege herunterfallt oder überfahren werdet oder eure stellung verliert. da stellt man eben die bildschärfe genauer ein. der knopf ist doch wohl gross genug dass ihr ihn seht. nicht? manche von euch haben sich dabei zu richtigen kleinen fachleuten entwickelt. die andren müssen allerdings noch fest üben.³²⁹

Infantilität erscheint hier als ein Mangel an Verantwortungsübernahme. Allerdings wären die drei gewählten Beispiele besser dazu geeignet, Herrschaftsverhältnisse zu illustrieren: Das Herunterfallen der Stiege ist eine stereotype Form der Tarnung häuslicher Gewalt, und der Straßenverkehr ist für Kinder ebenso wenig kontrollierbar wie der Verlust der beruflichen Stellung für Erwerbstätige. Dennoch gibt der Erzähler

³²² Jelinek (2004), S. 21.

³²³ Ebd., S. 28.

³²⁴ Ebd., S. 34.

³²⁵ Ebd., S. 7.

³²⁶ Ebd., S. 20.

³²⁷ Ebd., S. 44.

³²⁸ Vgl. Ewers (2000), S. 263.

³²⁹ Jelinek (2004), S. 7.

beharrlich vor, Orientierung zu bieten und verfällt dabei häufig in einen wohlwollend-herablassenden Ton:

so ein langer text. habt ihr auch alles verstanden meine lieben? es ist ganz einfach. das ist alles in wirklichkeit passiert es ist nicht erdichtet. obwohl sonst das meiste geschriebene erdichtet ist bis auf eure akten und kontoauszüge. die sind wahr.³³⁰

Dieser Ton wird mit Beschämungen abgewechselt:

na liebe jungen und mädel!

schon wieder die hosen voll? schämt euch!

wenn man es sogar bis hierher riechen kann dann riecht herr koester [der Chef – Anm. C.S.] das ganze natürlich sofort das ist klar. er steht ja direkt neben euch.³³¹

Die Transaktionen zwischen dem kritischen Eltern-Ich des Erzählers und dem angepassten Kind-Ich des fiktiven Lesers (kEL_{Erzähler} → aK_{Leser}) sind charakteristisch für sämtliche Interaktionen zwischen den Hierarchieebenen. Die stereotype Transaktionsreaktion der Protagonistinnen gerda und ingrid ist Unterwerfung bzw. ein Bemühen darum, die Autorität günstig zu stimmen (aK → kEL). Ein besonders häufiges Motiv ist das Beschenken des Chefs durch die Belegschaft³³², was eine Umverteilung von unten nach oben bedeutet, die der Erzähler aber nicht hinterfragt, sondern lehrerhaft kommentiert:

was haben wir heute wieder gelernt? geben ist seliger als nehmen. auch wenn die richtigen nichts davon kriegen und immer den falschen genommen wird.³³³

Die Infantilgesellschaft, die Jelinek in *Michael* skizziert, zeichnet sich durch ein Beharren auf den überkommenen hierarchischen Verhältnissen aus. Die Autoritäten, z.B. der Juniorchef michael, stehen nicht außerhalb der Infantilgesellschaft, sondern sind genauso infantil wie jene, die unter ihnen stehen. Der einzige Unterschied ist, dass sie nicht bestraft, sondern verhätschelt werden. In Begriffen der Transaktionsanalyse formuliert: Die Höherstehenden nehmen in ihren psychologischen Spielen die wahnhaft autoritäre Position des Retters bzw. Verfolgers (I+U-)³³⁴ ein, so auch der Erzähler. Die Position des Objekts eines Retters (I-U+), wie sie michael als Windelkind einnimmt, ist zu jener Position komplementär und ermöglicht es michael, Strokes zu geben und zu erhalten, indem die Rollen wechselseitig bestätigt werden. Die Untergebenen wie gerda und ingrid sind Opfer bzw. Objekte (I-U+). Nur durch die Identifikation mit fiktiven Figuren können sie in der

³³⁰ Ebd., S. 103.

³³¹ Ebd., S. 95.

³³² Vgl. ebd., S. 45, 63, 75, 103f, 110 und 141.

³³³ Ebd., S. 78.

³³⁴ Die umgangssprachliche Übersetzung lautet: „Ich bin okay, du bist nicht okay“ – vgl. Kap. 2.1.

Vorstellung andere Rollen einnehmen. Meist beschränken sich diese Rollenwechsel auf den Wechsel vom Opfer eines Verfolgers zum Objekt eines Retters, ohne die depressive Position zu verlassen, z.B. wenn Gerda die unangenehme sexuelle Belästigung durch den Abteilungsleiter in der Vorstellung mit einer herbeigesehnten Liebesbeziehung zum Firmenchef, der ebenso wie Ida Rogalski halb der Welt des Fernsehens angehört, zu überlagern versucht³³⁵. Alle Figuren, egal in welcher sozialen Position sie stehen, zeigen einen starken Stimulushunger³³⁶, und um diesen zu stillen, agieren sie nicht aus dem Erwachsenen-Ich mit direktem Bezug zu den Anforderungen und Möglichkeiten der Realität, sondern aus dem Skript³³⁷ heraus, d.h. sie nehmen jene Rollen ein, die sie sich als Kind zurechtgelegt haben.

Im Kontext von 1968 lässt sich *Michael* als eine überspitzte Darstellung der Ursachen des Scheiterns der Revolution lesen. Die Form der Kinderliteratur-Travestie ist dazu geeignet, die Konstruiertheit der Herrschaftsverhältnisse zu verdeutlichen, denn der fiktive Leser wird als infantiler Erwachsener angesprochen, als Objekt einer Erziehung, die über die Unterhaltungsangebote der Massenmedien stattfindet und die das Bewahren der infantilen Unterwerfung unter Autoritäten zum Ziel hat. Die Erziehungsabsicht tritt durch die sprachliche Imitation einer im Verhältnis zum Paradigmenwechsel von 1968/70 konservativen, pädagogisch überformten Kinderliteratur unverhüllt zutage.

Die Kritik an der Infantilisierung der Gesellschaft mithilfe der Massenmedien ist nicht auf die 1968er Jahre beschränkt. Sie wurde von Jelinek in dieser Form relativ früh formuliert. Die zwei Jahrzehnte später vom Literaturwissenschaftler Thomas Rothschild geübte Kritik an der Infantilkultur in der kapitalistischen Konsumgesellschaft und ihre Bedeutung für den Klassenkampf³³⁸ klingt trotz der zeitlichen Distanz ähnlich:

Der Spätkapitalismus schafft sich den infantilen Charakter, der auf rasche Bedürfnisbefriedigung durch lustvollen Konsum aus ist, und die Ideologieproduzenten in den

³³⁵ Vgl. **Jelinek (2004)**, S. 31f.

³³⁶ Stimulushunger ist nach Berne das Bedürfnis nach Zuwendung in der Form positiver oder negativer Strokes – vgl. Kap. 2.1.

³³⁷ Das Skript ist ein unbewusster Lebensplan aus der Kindheit, in dem das Verhältnis zur sozialen Umwelt (den Eltern) als Rollen enthalten ist, und der noch im Erwachsenenleben Einfluss auf Entscheidungen haben kann, weil die Bestätigung der eigenen Rolle im Skript als Belohnung (Stroke) empfunden wird – vgl. Kap. 2.1.

³³⁸ Vgl. **Rothschild**, Thomas: *Relax and Enjoy. Die totale Infantilisierung*. Wien: Wespennest-Vlg., 1995 (=Wespennest Essay), S. 104f.

Medien verhalten sich affirmativ zu diesem Vorgang und zu den ihn vorantreibenden Verhältnissen, weil sie selbst infantil sind.³³⁹

Rothschilds Darstellung deckt sich mit jener Jelineks hinsichtlich ihrer beider Einschätzung der gesamten Gesellschaft als infantil: Die Infantilisierung der Gesellschaft ist nicht durch eine Verschwörungstheorie im Sinne einer rational geplanten Verdummung der Massen durch eine Elite zu erklären, sondern durch den Verzicht auf Reflexion zugunsten des Unterhaltungswerts.

4.4.2. Der Infantilroman als Sonderform der Kinderliteratur-Travestie in der Nachfolge von Jelineks *Michael*

Zu Beginn von Kap. 4.4.1 wurde ein Vergleich zwischen Frischmuths *Amoralische Kinderklapper* und Jelineks *Michael* gezogen. Die Kindheitsdarstellung in beiden Werken ist eindeutig antiidyllisch, weshalb die Bezeichnung Antikinderliteratur beiden angemessen ist. Vollkommen unterschiedlich ist jedoch der Aspekt, unter dem Kindheit betrachtet wird: Bei Frischmuth ist es das Denken und Handeln von Kindern, bei Jelinek ist es die den Anforderungen der Realität unangemessene Kontinuität frühkindlicher Denk- und Handlungsmuster bei Jugendlichen (Gerda und Ingrid) und Erwachsenen (u.a. Michael).

Eine hinsichtlich der Länge des Werks und der konsequent durchgehaltenen Sprachstilistik mit *Michael* vergleichbarer Text aus Deutschland ist Eckhard Henscheids *auweia* (2007), der die Gattungsbezeichnung „Infantilroman“ trägt. Der Journalist Hilmar Klute bezeichnet den Infantilroman in seiner Rezension, die in Auszügen im Klappentext abgedruckt ist, als „ein episches Novum in der neuigkeitsreichen zweieinhalbtausendjährigen Geschichte des abendländischen Romans“³⁴⁰. Im Unterschied zu Jelineks *Michael* wird der Leser bei Henscheid nicht explizit als Kind angesprochen, und anstelle des belehrenden Tonfalls gibt es massenhaft leere Phrasen, die kalauerhaft in zahlreichen Varianten wiederholt werden. Wie bei Jelinek sind alle Figuren auf Stufe 1 der Moralentwicklung, sowohl die Strafenden wie auch die Bestraften, wie sich in folgender Szene zwischen Ron, seinem Kind Laden Bin und dessen Mutter Heidi zeigt:

„Das gibt Haue“, schimpft lachend Ron, und schon holt er wieder aus.
 „Ach du Schreck!“ stöhnt die Mama im gleichen Atemzug, und verbessert sich aber flugs: „Ach du Schande!“
 Und schon wieder prasselt, zack, es auf des Söhnchens Wange ein, immer feste druff.

³³⁹ Ebd., S. 18.

³⁴⁰ Klute, Hilmar: o.T. In: Henscheid, Eckard: *auweia*. Infantilroman. München: Kunstmann, 2007, vorderer Klappentext. Im Folgenden zitiert als: Henscheid (2007).

„Auaaah!“ brüllt Laden Bin wie am Spieß, ja fast wie eine gesengte Sau.
 „Ach du liebes bißchen“, japst Ron lachend. „Mach mal halblang!“
 „Hihaho, Laden ist k.o.“, freut sich seine Mutter diebisch, als ihr Sohn vom Stuhl fliegt und, o pfui doch, ins Gras purzelt, wo er sich verzweifelt wälzt. Zackbumm.
 „Bums, da fiel die Lampe um“, ergänzt bestgelaunt sein Dad und spielt damit auf einen alten Berliner Operettenschlager an.³⁴¹

Wenn die Figuren sprechen, dann tun sie das nicht vorrangig, um einen Inhalt zu vermitteln, sondern um auf sich aufmerksam zu machen. Das Sprachmaterial stammt aus der Werbung³⁴², dem Societyjournalismus³⁴³, Kinderreimen³⁴⁴, Schlagern³⁴⁵, teils reihen sich einfach Interjektionen aneinander³⁴⁶, und dazwischen mischen sich Alltagsrassismus und Bezüge zum Nationalsozialismus – „einen Neger abseilen“³⁴⁷ für defäkieren, ein in paradigmatischer Opposition zu „Prost Mahlzeit!“ und „Hurra!“ gestelltes „Sieg Heil!“³⁴⁸, und auf der letzten Seite wird noch Hans Baumanns „Es zittern die morschen Knochen“ zitiert³⁴⁹.

An den zahlreichen Parallelen zu Jelineks „Jugendbuch für die Infantilgesellschaft“ ist abzulesen, dass Henscheids „Infantilroman“ keineswegs, wie Klute behauptet, ein episches Novum ist, was sowohl die Verfahrensweise der Montage als auch die Inhalte betrifft. Neu ist, dass der Erzähler sich nicht mehr als Autorität über den Leser stellt, was unter anderem durch die kulturellen Veränderungen infolge der Infragestellung der Autoritäten durch die Achtundsechzigergeneration zu erklären ist. Weiters sind die Entwicklungen in der Allgemeinliteratur zu berücksichtigen, speziell der kontrovers geführte Diskurs um die postmoderne Erzählliteratur, innerhalb dessen die Kritik an der Postmoderne häufig mit dem Vorwurf der Infantilisierung vorgetragen wird. So beklagt die Übersetzerin und Publizistin Karin Fleischhandler, dass die postmoderne Literatur einen „Eindruck des Kindischen“³⁵⁰ hinterlässt, sie klinge wie Nacherzählungen „für die Kinderstube“³⁵¹, weil sie keinen Vergleichswert, an dem die Wirklichkeit kritisch gemessen werden kann, mehr aufstellt und stattdessen in ästhetizistischer Weise völlig Beliebiges erzählt. Und der Literaturwissenschaftler Jürgen Wertheimer kommentiert auf polemische Weise die

³⁴¹ Henscheid (2007), S. 80f.

³⁴² Vgl. ebd., S. 123.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 51.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 116.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 85f.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 67f. Das gesamte kurze Kapitel besteht aus nichts Anderem.

³⁴⁷ Ebd., S. 82.

³⁴⁸ Ebd., S. 121.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 126.

³⁵⁰ Fleischhandler, Karin: Des Kaisers neue Kleider. Schreiben in Zeiten der Postmoderne. Wien: Wespennest-Vlg., 1994 (=Wespennest Essay), S. 39.

³⁵¹ Ebd.

Annäherung von Hoch- und Trivialkultur als Demokratisierungsprozess der Postmoderne in Form von kollektiver Regression: „Die neue Kindlichkeit auf Zeit. Regression ist kein Privileg der Masse mehr.“³⁵²

Henscheids „Infantilroman“ kann als literarische, sprachkritische Form der gleichen Kritik interpretiert werden. Auch darin liegt eine Parallele zu Jelineks „Jugendbuch für die Infantilgesellschaft“, das sich auf den Diskurs seiner Zeit bezieht. **Michael** könnte daher im Rückblick als erster *Infantilroman* bezeichnet werden, und der Infantilroman selbst könnte als Sonderentwicklung innerhalb der Gattung der *Kinderliteratur-Travestie* definiert werden, genauer als Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn, deren fiktiver Leser ausschließlich der infantile Erwachsene ist, während das Kind von der Rezeption ausgeschlossen wird. Das geschieht etwa durch den Einsatz lektüreerschwerender Techniken wie die Montage oder durch deutliche Normverstöße, die eine Bewertung als sanktionierte Kinderlektüre verunmöglichen. Der Infantilroman entfernt sich damit von der Kinderliteratur ebenso stark wie der *Antikinderroman*, der sich aber vom Infantilroman dadurch unterscheidet, dass er *nicht* an den infantilen Erwachsenen adressiert ist.

Der Infantilroman ist dadurch, dass er ironisch den infantilen Erwachsenen als Leser bzw. als Literaturkonsumenten umwirbt, literaturkritisch bzw. medienkritisch. Jelinek und Henscheid beziehen sich vorrangig auf die Sprache des Fernsehens. Franzobel bezieht sich in seinem ebenfalls unter dem Begriff Infantilroman subsummierbaren ***Böselkraut und Ferdinand*** (1998) auf marktkonforme Unterhaltungsliteratur. „Ein Bestseller von Karol Alois“, lautet der Untertitel. Erzählt wird die Geschichte des infantilen Erwachsenen Böselkraut – „Vielleicht ist dieser Böselkraut Theophrast Böselkraut einfach bloß noch ein Kind, das mit dem Aussehen eines Erwachsenen auf die Welt gekommen ist?“³⁵³ – und seines kindlichen Begleiters Ferdinand, die gemeinsam Böselkrauts entlaufenen Hund suchen. Die Erzählung wird immer wieder unterbrochen durch in Klammer gesetzte, längere Einschübe, in denen sich der fiktiven Autor Karol Alois³⁵⁴ direkt an den Leser wendet. In diesen Einschüben, die ungefähr die Hälfte des gesamten Textes ausmachen, kommentiert Karol Alois seine

³⁵² **Wertheimer**, Jürgen: Geklonte Dummheit: Der infantile Menschenpark. In: Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft. Hg. v. Jürgen Wertheimer u. Peter V. Zima. München: Beck, 2001 (=Beck'sche Reihe, Bd. 1423), S. 74.

³⁵³ **Franzobel (1998)**, S. 68.

³⁵⁴ Petra Nachbaur weist in ihrer Rezension diesen fiktiven Autorennamen als Verballhornung von Lewis Carroll aus und zieht Parallelen zu zwei weiteren Kinderbüchern mit ähnlichen ungleichen Paaren wie Böselkraut und Ferdinand. Vgl. **Nachbaur**, Petra: Franzobel: Böselkraut und Ferdinand. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1036> (Stand: 11.04.2013, 21:30 MESZ)

Arbeit am als „Bestseller“ konzipierten Werk. Er orientiert sich an einem Ratgeberbuch, „*Auch Romanschriftsteller fangen unten an, Arschfut abgekürzt*“³⁵⁵ und an den Ratschlägen eines Schriftstellers ohne Werk namens Egon Schablonski:

Am besten, sagt er, genierst dich nicht, schreibst so einen Märchenschas, wo Feen vorkommen, Riesen, Zwerge, Kinder, Bildungsgut, liest ein bisserl was, streichst dir was zusammen, weil merken tut das keiner, setzt dich halt in deinen Bücherschrank und stiehlt dir was. Hauptsache integer. Hauptsache durchsetzt. Und an die Arschfut halten mußst du dich.³⁵⁶

Das Produkt solcher Bemühungen sollte erwartungsgemäß in Bezug auf literarische sowie gesellschaftliche Normen konservativ ausfallen und damit jene Eigenschaften aufweisen, die Karin Fleischhandlerl an der postmodernen Literatur bemängelt. Der „Bestseller“ von Karol Alois hinterlässt aber den von Fleischhandlerl kritisierten „Eindruck des Kindischen“ nicht unbeabsichtigt: Die Aufforderung Schablonskis, „stopf Kindheit rein, das haben sie gern, die Kritiker“³⁵⁷, setzt Karol Alois um: in Form von Kinderfiguren – „Kinder gibt es schaufelweise“³⁵⁸ – und in Form einer infantilen Perspektive durch die Figur Böselkraut³⁵⁹.

In den drei genannten Beispieltexten wird das Infantile mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung der Aspekte in die Erwachsenenwelt übertragen: Bei Franzobel erscheint das Infantile vor allem als Dummheit, bei Henscheid als Grobheit und bei Jelinek als kritiklose Unterwürfigkeit. Allen Texten gemeinsam ist die ironische Affirmation einer Populärkultur als Infantilkultur, an der der fiktive Leser partizipiert.

³⁵⁵ Franzobel (1998), S 21.

³⁵⁶ Ebd., S. 21f.

³⁵⁷ Ebd., S. 26.

³⁵⁸ Ebd., S. 30.

³⁵⁹ Streckenweise übernimmt der Erzähler Böselkrauts Perspektive, deren Infantilität sich u.a. in einer animistischen Denkweise äußert: „[...] sie stiegen auf einen Teppich, was diesem Schmerzen bereiten mußte.“ Ebd., S. 50.

5. Die Kinderliteratur-Travestie in Österreich um 2000

Um 2000 ist eine Annäherung von Kinderliteratur und Allgemeinliteratur zu beobachten, die nach Rachel Falconer zugleich eine Grenzverwischung zwischen Kinderkultur und Erwachsenenkultur darstellt, was sich in einer neuen Lust am Kindlichsein, der Lust am Lesen von Geschichten sowie einer Infantilisierung der Erwachsenen äußert³⁶⁰. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung war die breite Rezeption von Joanne K. Rowlings Romanserie **Harry Potter** (in sieben Teilen von 1997 bzw. in deutscher Übersetzung von 1998 bis 2007) auch durch Erwachsene. Agnes Blümer stellt **Harry Potter** an den Beginn der Crossoverliteratur, wobei sie Crossover als einen Trend in der Vermarktung von Literatur definiert, der sich nicht mehr an Altersgruppen orientiert, sondern an einer größtmögliche Medienpräsenz und der Adressierung an alle potenziellen KäuferInnen, wodurch sich die als Crossover vermarkteten Titel von der doppelsinnigen und mehrfachadressierten Kinderliteratur vor 2000 unterscheiden.³⁶¹ Über die neue Lust am Kindlichsein, die Rachel Falconer anführt, wird in Deutschland und Österreich seit ca. 1996 unter dem Stichwort „Spaßgesellschaft“ – häufig mit dem Adjektiv „infantil“ charakterisiert – kritisch diskutiert³⁶². Die Lust am Kindlichsein ist primär kein Effekt der Crossoververmarktung, aber eine Bedingung für ihren Erfolg.

Franzobels **Böselkraut und Ferdinand** (vgl. Kap. 4.4.2) als *Reaktion* auf einen Trend zum *Crossover* zu bezeichnen wäre nach Blümers Definition eine unzulässige Rückprojektion vor das Harry-Potter-Phänomen³⁶³, aber durch die ironische Bedienung einer infantilisierten Leserschaft mit einer kindischen Geschichte zielt Franzobel satirisch auf eine gesellschaftliche Bedingung für den Trend zum Crossover, nämlich die Grenzverwischung zwischen Kinderkultur und Erwachsenenkultur. Die Kinderliteratur-Travestien *nach* 2000 als Teil der Crossoverliteratur zu werten – und nicht als satirische Reaktion bzw. ironische Imitation – widerspräche der systematischen Definition der Kinderliteratur-Travestie: Diese ist, damit sie *als Travestie* rezipiert werden kann, auf die Unterscheidbarkeit von Kinderliteratur und Allgemeinliteratur für Erwachsene angewiesen.

³⁶⁰ Nach Agnes Blümer – vgl. Blümer, in: **KJL-Forschung 2008/2009**, S. 110f.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 112f.

³⁶² Vgl. **Boberski**, Heiner: *Adieu, Spaßgesellschaft. Wollen wir uns zu Tode amüsieren?* Klosterneuburg: EDITION VA bENE, 2004 (=Eine Recherche), S. 28f.

³⁶³ Vgl. Blümer, in: **KJL-Forschung 2008/2009**, S. 113.

Durch die Verwischung der Grenzen ist es in machen Fällen unklar, ob ein Bedürfnis von Erwachsenen nach kindlicher Unterhaltung gestillt werden soll, oder ob dieses Ansinnen ironisch ist. Im Fall von **Böselkraut und Ferdinand** wird die Ironie durch den Kommentar des fiktiven Autors deutlich markiert. Im Fall der Musicalparodie **Krawutzi Kaputzi! Strengstes Jugendverbot** (2007) von Johannes Glück³⁶⁴, eines Puppentheaterstücks, dessen Figurenensemble sich aus gealterten Versionen bekannter Figuren aus dem österreichischen Kinderfernsehen um ca. 1980 zusammensetzt, fehlt ein solcher Kommentar, und so ist es möglich, das Stück sowohl als ironischen Kommentar zur Spaßgesellschaft zu verstehen, deren Unterhaltungsindustrie – im Speziellen das Musical – vor allem das Kind-Ich im Erwachsenen anspricht, als auch als unironische Form der Kindheitsnostalgie. Aufgrund des unerwarteten Erfolgs von **Krawutzi Kaputzi!** wurden mehrfach zusätzliche Vorstellungen eingeplant und der Aufführungsort vom Kabarett Simpl ins größere Palais Nowak verlegt. Die Kindheitsnostalgie dürfte dabei eine wichtige Rolle gespielt haben, wie aus mehreren Rezensionen hervorgeht, z.B. in der Wiener Zeitung:

Wann haben Sie das letzte Mal über den Kasperl gelacht? Wann hat Sie zuletzt der Pezi begeistert, oder der Drache Dagobert? Ist wohl schon etwas länger her. Doch die alten Zeiten kommen wieder – und zwar im Kabarett Simpl. Dort erwachen die Stars aus Kindheitstagen zu neuem Leben, und das in erwachsener Form. Dagobert ist ein pornoversessener Analphabet, Pezi hält sich mit dem Verkauf von Marihuana aus Eigenproduktion über Wasser und versucht, bei der Landpomeranze Minki zu landen.³⁶⁵

Näher an der Wiener Volkstheatertradition³⁶⁶ sind die Puppentheaterstücke von Peter Hörmanseder **Bei Schüssels** (2006), **Beim Gusenbauer** (2007), **Bei Faymann** (2009)³⁶⁷ und **Bye-Bye, Österreich** (2013), die von der Kabarettgruppe maschek. mit den Puppenspielern des Original Wiener Praterkasperl aufgeführt wurden. Die Figuren, vorwiegend PolitikerInnen aus Österreich, werden von Stück zu Stück zunehmend infantil. In **Bei Schüssels** hat Kasperl als Berater von Bundeskanzler Wolfgang Schüssel einen kurzen Auftritt mit Schüssel als seinem

³⁶⁴ Der Mitschnitt einer Aufführung im Kabarett Simpl in Wien ist auf DVD erschienen.

³⁶⁵ Mathé, Alexander U.: Schwuler Fips, versiffter Kasperl. In: Wiener Zeitung. Wien, 17.4.2007.

³⁶⁶ Der Kasperl aus dem Wiener Volkstheater ist, bevor er zur Hauptfigur des Puppentheaters für Kinder wird, ein infantiler Erwachsener. Vgl. Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Wien; München: Jugend und Volk, 1973 (=Wiener Themen), S. 52.

³⁶⁷ Mitschnitte von Aufführungen der zwei letztgenannten Stücke im Rabenhof Theater in Wien sind auf DVD erschienen.

einzigem Publikum³⁶⁸, und in *Bei Faymann* agiert die Figur des Bundeskanzlers Werner Faymann selbst als Kasperl, der wiederholt in kinderkasperltypische Interaktion mit dem Publikum tritt³⁶⁹. Im neuesten Stück *Bye-Bye, Österreich* sind die Figuren wieder ein Stück infantiler. Neben weiteren Anspielungen auf den Kasperl des Kindertheaters parodiert Hörmanseder *Hatschi Bratschis Luftballon* (1904) von Franz Karl Ginzkey, indem er den kinderbeißenden Türken Hatschi Bratschi durch den türkenbeißenden HC Strache ersetzt.

Die Puppen für die Stücke von Hörmanseder wurden nach Entwürfen des Karikaturisten Gerhard Haderer gebaut, der mit seinen Illustrationen zu *Die letzte Märchenprinzessin* (1997) von Elisabeth, Eva und Robert Menasse auch am Beginn der kleinen Welle von Kinderliteratur-Travestien um 2000 steht. Davor hatte Haderer mit Werner Kofler gemeinsam *Das große Buch vom kleinen Oliver* (1991) veröffentlicht, keine Kinderliteratur-Travestie, aber eine Satire auf die Vermarktung von Kindern als Sänger deutscher Schlager, d.h. der Vermarktung des Kindchenschemas und infantiler Texte³⁷⁰ für ein erwachsenes Publikum.

Die Grenzen zwischen Kinderkultur und Erwachsenenkultur sind auch Thema in Stefan Slupetzky's Bilderbuch *O Berta! Verschwinde aus diesem Buch* (1997), in dem hintereinander fünf populäre Literaturgenres – Western, Science Fiction, Robinsonade, Vampirroman und Agentenroman – parodiert werden und die begonnene Erzählung jeweils durch das Auftreten eines Kindes, Berta, gestört wird, das sich in die Erzählung hineinschummelt:

Berta! Was tust du denn hier?/ Findest du das etwa witzig?/ Sei so gut und treibe deine Späße woanders!!! Jetzt muss die Geschichte von vorne beginnen./ Oder nein, erzählen wir lieber etwas ganz anderes.³⁷¹

Nach diesem Muster geht es weiter, bis der Erzähler Berta vermisst und sie sucht, statt sie zu vertreiben. Die Verteidigung der Literatur für Erwachsene gegen das

³⁶⁸ Der Beraterdialog beginnt mit der stereotypen Kinderkasperleröffnung, „Kinder, seid ihr alle da?“, auf das Schüssel entsprechend mit „Jaaaaaaa!“ antwortet. 27. Szene: Kasperltheater. **Hörmanseder**, Peter: Bei Schüssels. Unveröff. Skript, 2006.

³⁶⁹ Beispielsweise tut Faymann so, als würde er den Generalanwalt des Österreichischen Raiffeisenverbandes Christan Konrad nicht erkennen, und wendet sich mit kasperltypischer Stimme und Gestik ans Publikum: „Weiß ürgendjemand, wer das üüüüü? [...] Sie sind unbekannt, ätsch bättsch!“ **Hörmanseder**, Peter: Beim Faymann. Die Polit-Puppen-Show aus dem Rabenhof Theater. DVD Video. Wien: Edition Rabenhof u. Hoanzl, 2009, 3. Szene: Giebelkreuz. Transkription C.S.

³⁷⁰ „So ein Skateboard ist was Feines/ und das schönste: es ist meines./ Schwuppdwupp und hin und her/ versuch es auch, es ist nicht schwer.“ **Kofler**, Werner: Das große Buch vom kleinen Oliver. Herausgegeben von Werner Kofler und Gerhard Haderer. Mit Compact Disc „Nimm dein Bett und geh“. Illust. v. Gerhard Haderer. Wien: Edition Falter; Deuticke, 1991, S. 49.

³⁷¹ **Slupetzky**, Stefan: O Berta! Verschwinde aus diesem Buch. München: Parabel-Vlg., 1997, [unpagin.] S. 6f.

Eindringen des Kindes erscheint angesichts der Auswahl der Genres lächerlich: Jedes Einzelne kann mit stereotypen Rollen aufwarten, die auch auf Kostümfesten für Kinder zu finden sind. Die postmoderne Indifferenz in Bezug auf die Alterszuordnung zeigt sich auch in Slupetzkys Bilderbuch *Ein Ei im Getreide* (1999), in dem infantil agierende, menschliche Figuren mit erwachsenen Gesichtszügen sich um ein Ei scharen und sich um die Art der Zubereitung streiten.³⁷² Als aus dem Ei ein Küken schlüpft, nehmen die Figuren ihre menschlichen Masken ab und erweisen sich als Hühner – mit erwachsener Physiognomie, allerdings mit der gelben Farbe von Küken. Beide Bilderbücher sind doppelsinnige Kinderliteratur. Zwei Erzählbände von Slupetzky, *Pechleins Glück. Bitterböse Geschichten* (1999) und *Schäfchen zählen. Liebesgeschichten* (2000) sind in einer Schwebelage zwischen Kinderliteratur und Allgemeinliteratur gehalten. Keines davon ist eindeutig als Kinderliteratur-Travestie zu bestimmen, jedoch sind alle hinsichtlich ihrer Neigung zur Genreparodie mit Artmann vergleichbar.

5.1. Die Kinderliteratur-Travestien der Menasses

Als 1997 *Die letzte Märchenprinzessin* erschien, war weder der Name Robert Menasse noch der des Verlages Suhrkamp mit Kinderliteratur in Verbindung zu bringen. Auf einem beigelegten, losen Blatt skizziert Menasse den Schreibanlass: Seine siebenjährige Tochter Sophie war, als die englische Prinzessin Diana starb, von der Präsenz des Themas in den Medien und den Gesprächen der Erwachsenen „hochgradig irritiert, weil die Erwachsenen ununterbrochen über ein Kinderthema sprachen und dabei das Kind nicht einmal miteinbezogen“³⁷³. Mit der Absicht, die Geschichte der realen Prinzessin für Kinder verständlich zu machen, schrieben Robert Menasse, die Historikerin Elisabeth Menasse und die Journalistin Eva Menasse „gemeinsam einen Text für kleine und große Kinder“³⁷⁴.

Die Ferne vom professionellen Metier der Kinderliteratur sowie die primäre Bestimmung für den momentanen Gebrauch – eine Gemeinsamkeit von *Die letzte Märchenprinzessin* und Hoffmanns *Der Struwwelpeter* – sind nach Seibert ein

³⁷² Vgl. die Analyse von Ernst Seibert in: **Seibert (2008)**, S. 28-31.

³⁷³ Menasse, Robert: Ich muß gestehen, daß mich Lady Diana nie interessiert hat. In: **Menasse, Elisabeth; Menasse, Eva; Menasse, Robert**: Die letzte Märchenprinzessin. Illust. v. Gerhard Haderer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ³1997, Beiblatt recto. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Menasses/Haderer (1997)**.

³⁷⁴ Ebd., Beiblatt verso.

Merkmal der ephemeren Kinderliteratur³⁷⁵. Die Tatsache, dass auch der Illustrator Gerhard Haderer nicht dem kinderliterarischen Metier, sondern der (politischen) Karikatur zugerechnet werden kann, fördert auch eine ephemere Rezeption in dem Sinn, dass sich mehr „große Kinder“ als echte Kinder angesprochen fühlen. Der Verkaufserfolg war unerwartet groß: Die erste Auflage (30.000 Stück) war bereits vor dem Erscheinungstermin ausverkauft.³⁷⁶

Das Buch ist 30 Seiten lang (plus Beiblatt) und farbig illustriert. Der Text beansprucht im Schnitt pro Seite ca. ein Drittel des Platzes, zwei Drittel die Illustration. Der Illustrationsstil ist an Fotorealismus orientiert, es werden jedoch Einzelheiten karikaturtypisch übertrieben dargestellt. Fast alle Figuren sind aus den Medien bekannte Persönlichkeiten – Lady Diana, Prinz Charles, Jaques Chirac, Luciano Pavarotti, Helmut Zilk u.a. – und in den Bildern erkennbar, werden im Text jedoch nicht mit Namen genannt und dadurch in die für Märchen typische Realitätsferne gerückt.

Der Text ist begrenzt durch eine Abwandlung der Beginn- und der Schlussformel des Märchens: „Es war einmal ein Mädchen, das glaubte nicht mehr an Prinzessinnen.“³⁷⁷ Die Eröffnung bezieht sich dabei auf die Ebene der Beschreibung der Erzählsituation. Die Binnenhandlung, die Geschichte der Prinzessin, wird von der Mutter des Mädchens erzählt. Die Schlussformel, „Und weil sie schon gestorben ist, lebt sie heute noch“³⁷⁸, spielt auf die Mythisierung der realen Ereignisse an, an denen die Medien beteiligt waren – die übertriebene mediale Aufmerksamkeit für Dianas Leben ist das Hauptthema des Buches – und die die Menasses in Kinderbuchform ironisch wiederholen. Robert Menasse sieht hinter der zeitgenössischen medialen Mythenbildung ein Bedürfnis von Erwachsenen nach Märchen und Mythen:

Ein Märchen für Erwachsene ist es [das Buch *Die letzte Märchenprinzessin* – Anm. C.S.] natürlich auch und war es zunächst ja in der Realität. Auch Erwachsene brauchen offenbar Märchen, sicher aber brauchen sie Mythen, was den Erfolg des Nacherzählens alter Mythen [durch Michael Köhlmeier – Anm. C.S.] heute zeigt.³⁷⁹

³⁷⁵ Vgl. **Seibert (2008)**, S. 58f.

³⁷⁶ Vgl. **Pollak**, Anita: Die Geschichte mit dem Rätselrest. Ein Gespräch mit Robert Menasse über Märchen und Mythen und sein Diana-Buch „Die letzte Märchenprinzessin“. In: Kurier. Wien, 9.11.1997, S. 30.

³⁷⁷ **Menasses/Haderer (1997)**, S. 5.

³⁷⁸ Ebd., S. 30.

³⁷⁹ Robert Menasse im Interview, zit. n. **Pollak**, in: Kurier. Wien, 9.11.1997, S. 30.

Im folgenden Jahr erschien **Der mächtigste Mann** (1998), ebenfalls von den Menasses, über den US-amerikanischen Präsidenten Bill Clinton, seine Affäre mit der Praktikantin Monica Lewinsky und die Folgen. Es ist 48 Seiten lang (plus Beiblatt) und vom Cartoonisten Rudolf Klein³⁸⁰ farbig illustriert. Der Text beansprucht pro Seite im Schnitt ein Viertel des Platzes, die Illustrationen sind im Hintergrund und erstrecken sich in der Regel über eine Doppelseite. Das Beiblatt ist ein Bastelbogen aus Karton mit Figuren zum Ausschneiden. Der Illustrationsstil ist comichaft auf wenige Striche und einfarbige Flächen reduziert. Die Figuren werden wieder nicht mit Namen genannt und sind weniger durch visuelle Ähnlichkeit als durch die spezifische Figurenkonstellation erkennbar – Bill Clinton ist als Schwein dargestellt, Kenneth Starr als Geier.



Am Anfang waren die Prinzessin und der Prinz sehr glücklich, und sie bekamen bald zwei Söhne. Die Prinzessin lernte viele berühmte Menschen kennen: Schauspieler, Schlagersänger, Präsidenten. Viele von ihnen wurden ihre Freunde.

Abb. 30: Fotorealistischer Illustrationsstil, Menasses/Haderer (1997)³⁸¹



Abb. 31: Reduzierter Comicstil, Menasses/Klein (1998)³⁸²

Die Figuren sind, vor allem in den Illustrationen, wesentlich kindischer dargestellt als in **Die letzte Märchenprinzessin**. Beispielsweise steht im Text, der Präsident „spielte zu gern mit dem schönen Geschlecht“³⁸³, und in der Illustration ist er neben

³⁸⁰ Rudolf Klein verwendet in diesem Buch das Pseudonym Kenneth Klein, eine Anspielung auf den Juristen Kenneth Starr, dessen Bericht über die Beziehung zwischen Bill Clinton und Monica Lewinsky 1998 zum Amtsenthebungsverfahren gegen Clinton führte.

³⁸¹ Menasses/Haderer (1997), S. 12.

³⁸² Menasse, Elisabeth; Menasse, Eva; Menasse, Robert: Der mächtigste Mann. Illust. v. Kenneth Klein [d.i. Rudolf Klein]. Wien; München: Deuticke, 1998, S. 24f.

³⁸³ Ebd., S. 16.

einer geöffneten Spielverpackung zu sehen, wie er die Spielanleitung für die „SPIELE MIT DEM SCHÖNEN GESCHLECHT“³⁸⁴ liest. Alle weiteren sexuellen Handlungen sind unter Verwendung verschiedener Phallussymbole – Zigarren, Raketen, Krawatten und eine Spritzblume – angedeutet. Durch die Kombination mit der Illustration bekommen manche Formulierungen zusätzlich eine sexuelle Bedeutung – z.B. „Steht er mir gut?“³⁸⁵, bezogen auf einen erigierten Schlips. Auch die Teleobjektive der Fotografen sind eindeutig phallisch gezeichnet.³⁸⁶

Eine wichtige Rolle spielen die Meinungsumfragen: Der Präsident wird zwar der mächtigste Mann der Welt genannt, aber zur amerikanischen Öffentlichkeit verhält er sich wie ein Kleinkind zu seinen Eltern, auf deren Zuneigung es angewiesen ist. Die Handlungen des Präsidenten orientieren sich an Strafvermeidung, d.h. an der Vermeidung des Liebesentzugs durch die Öffentlichkeit. Als seine Umfragewerte sinken, lässt er „Bomben auf zwei weit entfernte Länder abwerfen, um zu beweisen, daß er immer noch der mächtigste Mann der Welt war“³⁸⁷. Angespielt wird hier auf die Bombardierung des Sudan und des Irak als Vergeltung von Angriffen auf zwei US-Botschaften von 1998, wobei die Menasses den konkreten Anlass unerwähnt lassen und die Bombardierung auf eine Strategie zur Wiedergewinnung der Zuneigung der Öffentlichkeit reduzieren. Die Strategie des Präsidenten geht auf:

Wieder wurden Meinungsumfragen gemacht, und sie gaben ihm recht: Mit den Bomben hatte er sich die Liebe der Amerikaner zurückerobert.³⁸⁸

Entsprechend den infantil agierenden Protagonisten ist das Ende gestaltet – mit einer Moral wie in der pädagogisch geprägten Kinderliteratur und einer Variation der Märchenschlussformel:

Denn das war die schlimmste Strafe: Er hatte lernen müssen, daß auch der mächtigste Mann der Welt nicht alles darf und alles kann. Und wie ist die Geschichte ausgegangen? Der Detektiv [Kenneth Starr – Anm. C.S.] wurde von allen gehaßt, so sehr, daß schließlich andere Detektive begannen, sein Leben zu durchleuchten und seine Untersuchungen zu untersuchen. Das Mädchen [Monica Lewinsky – Anm. C.S.] wurde unausgesetzt von Reportern verfolgt und konnte sich nirgends mehr zeigen. Der mächtigste Mann der Welt mußte sich überall zeigen und wurde verspottet. Und wenn sie nicht gestorben sind, dann untersuchen und verstecken und zeigen sie sich noch immer.³⁸⁹

Robert Menasse behauptet zwar in einem Interview, dass die Lewinsky-Affäre in *Der mächtigste Mann* so bearbeitet worden sei „daß Kinder es verstehen und

³⁸⁴ Ebd., der Text ist Teil der Illustration.

³⁸⁵ Ebd., S. 21.

³⁸⁶ Vgl. Ebd., S.36f.

³⁸⁷ Ebd., S. 29.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Ebd., S. 47.

Erwachsene sich ironisch schmunzelnd distanzieren können³⁹⁰, allerdings erscheint das Motiv, die Geschehnisse für Kinder verständlich zu machen, ebenso wie in **Die letzte Märchenprinzessin** vorgeschoben, denn die übermäßige mediale Aufmerksamkeit mit ihren destruktiven Effekten, das Hauptthema beider Werke, wird nicht erklärt, sondern satirisch dargestellt. Es ist daher anzunehmen, dass die tatsächliche Rezeption als eigentliche Kinderliteratur seltener ist als die Rezeption durch Erwachsene als Kinderliteratur-Travestie.

Nach dem Erfolg von **Die letzte Märchenprinzessin** äußerte Robert Menasse in mehreren Interviews die Absicht, alljährlich ein bedeutendes, aktuelles Ereignis in kinderliterarischer Form zu bearbeiten.³⁹¹ Die Pläne der Veröffentlichung von Texten dieser Art über „Bill Gates („der Mann, der durch die Erfindung der virtuellen Welt die Macht über die wirkliche Welt bekam“ [Zit. Robert Menasse – Anm. C.S.] und Michael Jackson („der schwarze Mann, der immer weißer wird“ [ebenso – Anm. C.S.]“³⁹², wurden nicht realisiert.

5.2. Leo Lukas Jörgi, der Drachentöter

Angelehnt am Muster der Kinderliteratur-Travestien der Menasses macht der Kabarettist Leo Lukas gemeinsam mit Gerhard Haderer, dem Illustrator von **Die letzte Märchenprinzessin**, im Jahr 2000 die jüngsten Entwicklungen in der österreichischen Innenpolitik zum Ziel des satirischen Spotts einer Kinderliteratur-Travestie. Anders als die Menasses verzichtet Lukas auf den Anspruch, Kindern etwas verständlich zu machen. Statt auf Abfolgen realer Ereignisse anzuspielden und diese im Märchenton zu erzählen, konstruiert Lukas eine eigene Geschichte aus Motiven der Gattungen Märchen und Sage, die zwar zahlreiche Parallelen zu den realen Ereignissen aufweist, aber einer eigenen Logik folgt. Nicht Meinungsumfragen und die Versuche der Beeinflussung der öffentlichen Meinung durch die Medien wie in **Der mächtigste Mann** bestimmen den Fortgang der Ereignisse, sondern der Antagonismus zwischen Drachentöter und Drachenthron, einem magischen Gegenstand, der den jeweiligen König in einen Drachen verwandelt – dargestellt durch kleine, grüne Flügel, die aus dem sonst menschlichen Körper wachsen.

³⁹⁰ n.n.: Der Menasses Märchen über den ‚Mächtigsten Mann‘. In: Kronen Zeitung. Wien, 22.11.1998, S. 32f.

³⁹¹ Vgl. Heinrich, Ludwig: Märchen vom Schweinchen. Robert Menasse präsentiert „Der mächtigste Mann“. In: Oberösterreichische Nachrichten. Linz, 27.11.1998, S. 6.

³⁹² Welzig, Elisabeth: Lechzen nach dem Schuß. Robert Menasse hält eine Massenhysterie wie jene im März 1938 jederzeit für möglich. In: Kleine Zeitung. Graz, 13.3.1998, S. 113.

5.2.1. Jörgi, der Drachentöter als Märchen, Comic und Karikatur

Jörgi, der Drachentöter ist ein 38-seitiges Comic (die Titelei nicht mitgezählt) mit relativ großformatigen³⁹³, farbigen Bildern und einem Erzähltext, der auch ohne Bilder für sich allein stehen könnte. So enthält der Text alle Inquitformeln, die notwendig sind, um auch jene Figurenrede, die in Form einer der seltenen Sprechblasen³⁹⁴ erscheint, eindeutig einer bestimmten Figur zuordnen zu können – z.B. steht über der Figur Jörgi in einer Sprechblase „Drachentöter !!!“³⁹⁵ und wiederum darüber in einem Textfeld „Nur der kleine Jörgi antwortete:“³⁹⁶ (vgl. Abb. 33). Dieses Verfahren erzeugt eine Nähe zur Mündlichkeit und macht zugleich das Comic relativ textlastig.



Abb. 32: Prinzessin mit König, Nachtwächter, Lukas/Haderer (2000)³⁹⁷



Abb. 33: Jörgi (mit Würstchen), Kinder, Lukas/Haderer (2000)³⁹⁸

Die Bilder sind illustrativ in dem Sinn, dass sie für das Verstehen der Handlungsabfolgen nicht notwendig sind. Für die Rezeption als politische Satire sind sie jedoch unerlässlich. Die einzige Anspielung auf die Realität im Text, der Name

³⁹³ Pro Doppelseite sind es ein bis vier, meist geschlossene Panels.

³⁹⁴ Es gibt 54 in die Bilder montierte Textfelder mit Erzählertext (und zum Teil darin eingebetteter Figurenrede) und nur zehn Sprechblasen mit Figurenrede. Für die neueren, populären Comics, die stärker an der Ästhetik des Films als an der mündlichen Erzählung orientiert sind, ist dieses Verhältnis untypisch.

³⁹⁵ Lukas/Haderer (2000), [unpagin.] S. 4. Im Original, abweichend vom übrigen, serifenlosen Text, in Frakturschrift.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd., [unpagin.] S. 18.

³⁹⁸ Ebd., [unpagin.] S. 4.

Jörgi, bliebe ohne visuelle Ähnlichkeit der Figur mit dem langjährigen Parteivorsitzenden der FPÖ, Jörg Haider, unverständlich. Auf alle anderen Figuren wird im Text, statt Namen zu verwenden, nur durch ihre Berufe oder Adelstitel verwiesen.

Die Identifikation der Figuren aus *Jörgi, der Drachentöter* mit den Protagonisten der österreichischen Politik geschieht auf der Bildebene durch die visuelle Ähnlichkeit: Unter anderem ist in der Figur des Prinzen der ÖVP-Vorsitzende Wolfgang Schüssel zu erkennen, im Nachtwächter Bundespräsident Thomas Klestil, in der Prinzessin die Vorsitzende des LIF Heide Schmidt³⁹⁹ (vgl. oben Abb. 32), in einer ihrer Zofen Susanne Riess-Passer von der FPÖ, im Hofkaplan der St. Pöltner Bischof Kurt Krenn⁴⁰⁰. Dass der König Viktor Klima, Schüssels Vorgänger als Bundeskanzler, überhaupt nicht ähnlich sieht, ist eine auffällige Abweichung. Der König sieht vielmehr aus wie eine kahlköpfige Variante des Gallierhäuptlings Majestix aus den Asterix-Comics von Albert Uderzo.

Im Folgenden sind die realen Ereignisse um die Regierungsbildung kurz zusammengefasst, danach die von Lukas parallel konstruierte Handlung der Kinderliteratur-Travestie.

Nach den Nationalratswahlen am 3. Oktober 1999 wurde die SPÖ als stimmenstärkste Partei mit der Bildung einer Regierung beauftragt.⁴⁰¹ Die Verhandlungen scheiterten, und die ÖVP begab sich ohne Regierungsbildungsauftrag in Koalitionsverhandlungen mit der FPÖ, die innerhalb nur einer Woche zu einem positiven Abschluss gelangten. Die Schnelligkeit dieses Abschlusses untermauerte laut Politikwissenschaftler Kurt Richard Luther „die Behauptung, dass die beiden Parteien seit Wochen geheime Verhandlungen geführt hätten“⁴⁰². Die Koalitionsregierung, bestehend aus der ÖVP unter Wolfgang Schüssel und der FPÖ unter Susanne Riess-Passer, wurde am 4. Februar 2000 von Bundespräsident Thomas Klestil angelobt. Riess-Passer wurde als Parteivorsitzende

³⁹⁹ Heide Schmidt war Mitglied der FPÖ, bis sie 1993 austrat und das Liberale Forum (LIF) gründete. Ihre Zusammenarbeit mit Jörg Haider und die Wendung gegen ihn haben in *Jörgi, der Drachentöter* eine Entsprechung.

⁴⁰⁰ Der konservative Bischof Kurt Krenn, in *Jörgi, der Drachentöter* ein Profiteur aller Regierungen, äußerte sich während der Regierungsverhandlungen im Oktober 1999 positiv zum umstrittenen FPÖ-Vorsitzenden Jörg Haider. Vgl. n.n.: Die Ära Krenn. URL: <http://derstandard.at/1808816>

⁴⁰¹ Vgl. **Fallend**, Franz: Die ÖVP. In: Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“. Hg. v. Emmerich Tálos. Wien: LIT-Vlg., 2006 (=Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Emmerich Tálos u. Marcel Fink. Bd. 3), S. 4f. Der Band ist im Folgenden kurz zitiert als: **Tálos (2006)**.

⁴⁰² **Luther**, Kurt Richard: Strategien und (Fehl-)Verhalten: Die Freiheitlichen und die Regierungen Schüssel I und II. In: **Tálos (2006)**, S. 23.

die Nachfolgerin von Jörg Haider, der selbst kein Regierungsamt übernahm und sich als „einfaches Parteimitglied“⁴⁰³ nach Kärnten zurückzog, jedoch als Mitglied des Koalitionsausschusses weiterhin Einfluss auf die Bundespolitik ausübte⁴⁰⁴. Kurz vor der Regierungsbildung drohten die anderen 14 EU-Staaten mit dem Abbruch der bilateralen Kontakte zu einer österreichischen Regierung unter Einschluss der FPÖ und setzten die Drohung auch um.⁴⁰⁵ Nach Barbara Liegl, Vorstandsmitglied des Vereins ZARA (Zivilcourage und Anti-Rassismus-Arbeit), nutzte die Regierung die Zeit dieser sogenannten EU-Sanktionen dazu, „sich auf die bereits „bewährte“ Opferrolle Österreichs zurückzuziehen und all jene, die sich gegen diese „Schulterschluss“ stellten, als VaterlandsbeschmutzerInnen zu attackieren“⁴⁰⁶.

Die zuletzt genannten außenpolitischen Aspekte spielen, obwohl sie den innenpolitischen Diskurs wesentlich mitbestimmen, bei Lukas überhaupt keine Rolle. Stattdessen beschränkt sich die erzählte Welt auf den überschaubaren Kreis eines einzigen Königreichs. Die erwähnten Geheimverhandlungen zwischen FPÖ und ÖVP bzw. zwischen Jörgi und dem Prinzen finden bei Lukas im Hinterwald statt⁴⁰⁷, im einzigen Raum außerhalb des Königreichs, der erwähnt wird. Das Königreich selbst ist durch ein einziges Dorf und den Hof repräsentiert.

In diesem Dorf lebt das Kind Jörgi, ein Außenseiter, der Drachentöter werden will. Der einzige Drache ist der König. Dieser lässt Jörgi zur eigenen Belustigung an seinem Hof. Jörgi scharft am Hof eine Gefolgschaft um sich, indem er den König als Sündenbock für alles, womit dessen Untergebenen unzufrieden sind, benutzt. Der Prinzessin, die sich Jörgi anfangs angeschlossen hatte, wird dies zunehmend unheimlich. Sie erzählt dem König davon, und dieser verbannt Jörgi. Jörgi wird vom Prinzen wieder aus der Verbannung geholt, und stürzt den König. An dessen Stelle tritt der Prinz, der sich bald selbst in einen Drachen verwandelt. Jörgi stürzt den Prinzen und setzt sich, vom Volk gefeiert, selbst auf den Thron. Nun wird er selbst zum Drachen. Er verbietet gesetzlich, den König einen Drachen zu nennen, zieht sich zurück – auch vor der eigenen, gegen Drachen gerichteten Aggression – und vereinsamt. Die Leute, die Jörgi eben noch gefeiert hatten, wenden sich gegen ihn. Die von genereller Aggressivität geprägte Situation wird durch eine aufklärerische

⁴⁰³ Vgl. **Fallend**, in: **Tálos (2006)**, S. 6.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Vgl. **Falkner**, Gerda: Österreich als EU-Mitglied: Kontroversen auf internationaler und nationaler Ebene. In: **Tálos (2006)**, S. 89f.

⁴⁰⁶ **Liegl**, Barbara: Die SPÖ. In: **Tálos (2006)**, S. 43.

⁴⁰⁷ Vgl. **Lukas/Haderer (2000)**, [unpagin.] S. 21.

Schrift des Hofnarren aufgelöst, in der er die Funktionsweise von Drachenthron und Krone erklärt. Die magischen Gegenstände werden weggeworfen, und Jörgi ist wieder ein normales Kind. Er will nicht mehr Drachentöter werden.

5.2.2. Jörgis politisches Handeln als psychologisches Spiel

Unter dem Blickpunkt der Transaktionsanalyse ist **Jörgi, der Drachentöter** eine der interessantesten Kinderliteratur-Travestien, denn in ihr erscheinen die politischen Ereignisse als Folgewirkungen eines psychologischen Spiels (vgl. Kap. 2.1) der Figur Jörgi. Dieses Spiel hat den einzigen Zweck, Jörgis Skript zu bestätigen, seinen unbewussten Lebensplan aus der Kindheit. Da bei Spielen per definitionem das Erwachsenen-Ich nicht beteiligt ist⁴⁰⁸, ist die Darstellung von Jörgi als Kind nur konsequent. Jörgis Eltern werden nicht erwähnt, jedoch spielen Elternfiguren eine wichtige Rolle für Jörgi: In seinen Spielen agiert er aus dem rebellischen Kind-Ich und adressiert das kritische Eltern-Ich seines Gegenübers. Die Beschämung oder Zurechtweisung, die er mit seinem Verhalten provoziert, ist ein intensiver negativer Stroke, der jedoch Jörgis Skript bestätigt, wodurch die Auszahlung des Spiels insgesamt positiv ausfällt⁴⁰⁹. Jörgis Skript scheint auf Vereinsamung ausgerichtet zu sein⁴¹⁰. Er ist, um ein Bildmotiv aufzugreifen, das sich durch das ganze Buch zieht, ein armes Würstchen – die Figur Jörgi wird in den Illustrationen ständig von einem Würstchen begleitet (vgl. oben Abb. 33). Am Schluss, nachdem Drachenthron und Krone weggeworfen sind, agiert Jörgi nicht mehr skriptgebunden, und das Würstchen, das bildliche Zeichen für sein Skript, wirft er im letzten Bild in einen Kochtopf⁴¹¹. Dass der Hintergrund in den letzten drei Panels mit Jörgi, abweichend von den restlichen Illustrationen, weiß bleibt, kann in einer transaktionsanalytischen Textbetrachtung als zusätzliches Zeichen für das Ende der Skriptgebundenheit und die Offenheit der Gestaltungsmöglichkeiten des Erwachsenen-Ich gewertet werden.

Analysiert man Jörgis Spiele mit Karpmans Drama-Dreieck⁴¹², dann ist ein Rollenwechsel von der wahnhaft autoritären Position des Verfolgers (I+U-)⁴¹³ in die Rolle des Opfers (I-U-) zu beobachten. Jörgi wird zunächst als ein Kind vorgestellt,

⁴⁰⁸ Vgl. ebd. sowie **Stewart/Joines (2000)**, S. 144.

⁴⁰⁹ Die Auszahlung bei Spielen ist das Erleben einer (meist intensiven und negativen) Emotion, die in der Kindheit erlernt und eingeübt wurde. Vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 356.

⁴¹⁰ Die Schlusszene des Skripts wird in der Skripttheorie *Endauszahlung* genannt, analog zum Begriff *Auszahlung* bei psychologischen Spielen. Vgl. ebd., 153.

⁴¹¹ Vgl. **Lukas/Haderer (2000)**, [unpagin.] S. 39.

⁴¹² Vgl. Kap. 2.1.

⁴¹³ I+U- bedeutet positive Bewertung (+) des eigenen Ich (I) und negative Bewertung (-) des/der Anderen (U) – vgl. Kap. 2.1.

der entweder außergewöhnlich ist oder mit dem etwas nicht in Ordnung ist: „Der hatte was.“⁴¹⁴ Die Ambivalenz dieser Charakterisierung bleibt bis kurz vor dem Schluss erhalten. Im ersten dargestellten Spiel zeigt sich, wie sich Jörgi beharrlich in die Außenseiterrolle manövriert, indem er sich, nicht zuletzt durch die Verwendung der Frakturschrift in seiner Sprechblase, als etwas Außergewöhnliches inszeniert (I+U-) und dafür ausgelacht wird, sich also die Opferrolle (I-U-) zuweisen lässt:

Immer wenn jemand die Kinder fragte: „Na, was wollt ihr den werden?“, riefen die Kinder: „Schuster!“ „Schneider!“ [...] und so weiter./ Nur der kleine Jörgi antwortete:/ Drachentöter !!! Und alle lachten ihn aus.⁴¹⁵

Dieses Spiel wird am Hof des Königs in gesteigerter Form wiederholt. Der König ist der einzige Drache, und Jörgi droht, ihn zu töten. Der König lacht Jörgi nicht aus wie die Kinder, sondern beschämt ihn subtiler:

Der ist doch völlig harmlos. Und irgendwie putzig! Ich finde, er hat einen gewissen... Unterhaltungswert. Wenn er will, möge er dableiben!⁴¹⁶

Sowohl die Kinder als auch der König nehmen nach dem Rollenwechsel eine wahnhaft autoritäre Position ein (I+U-). Jörgi ist zwar wieder Opfer, wird aber vom König, anders als von den Kindern, nicht vollständig zurückgewiesen. Jörgi bereitet daher die nächste Steigerung des Spiels vor: Er holt sich Verbündete, indem er den König als Sündenbock benutzt und damit all jenen, die mit irgendetwas unzufrieden sind, die Möglichkeit gibt, diese Unzufriedenheit aus dem rebellischen Kind-Ich auszuagieren und sich gegen den König als Elternfigur zu wenden⁴¹⁷. Jörgis Verbündete sind, indem sie sein Spiel mitspielen, genau wie er rebellische Kinder.

Der Belohnungscharakter für das Mitspielen liegt in einer doppelten Abwertung: Einerseits wird der Sündenbock abgewertet, andererseits werden die eigenen Fähigkeiten, an der Unzufriedenheit auslösenden Situation selbst etwas zu ändern, ausgeblendet und damit abgewertet⁴¹⁸. Je nach Grundeinstellung aus der Kindheit kann eine Mitspielerfigur Strokes beziehen, indem sie sich selbst durch die Abwertung des Anderen aufwertet (wahnhaft autoritäre Position I+U-), oder indem er

⁴¹⁴ Lukas/Haderer (2000), [unpagin.] S. 3.

⁴¹⁵ Ebd., [unpagin.] S. 5f – die Schrägstriche dienen hier der Kenntlichmachung des Wechsels zwischen Textfeldern bzw. Sprechblasen; das Wort „Drachentöter“ ist im Original in Frakturschrift.

⁴¹⁶ Ebd., [unpagin.] S. 8.

⁴¹⁷ Die ödipale Dynamik dieses Konfliktmusters zeigt sich in der Illustration der ersten Konfrontation von Jörgi und dem König: Jörgis Lanze, ein eindeutiges Phallussymbol, ist so lang, dass sie über den Bildrand hinausreicht. Zwei ebenfalls mit – wesentlich kürzeren – Lanzen bewaffnete Wachmänner scheinen sich über die Länge von Jörgis Lanze zu unterhalten, wie die Richtung ihrer Blicke und Gesten nahelegt. Vgl. ebd., [unpagin.] S. 6-9.

⁴¹⁸ In der Transaktionsanalyse wird diese Form der Abwertung *Discount* genannt. Vgl. Stewart/Joines (2000), S. 252.

sich dem Anderen ausgeliefert fühlt und so die eigene Opferrolle bestätigt (depressive Position I-U-). Der Andere ist in beiden Reaktionsmöglichkeiten ein Stellvertreter für eine Bezugsperson aus der Kindheit. Für Jörgi ist jener Andere der König, an dem er seine Verhaltensmuster aus der Kindheit anwendet. Da es aber nicht um den König als ganze Person (mit Eltern-Ich, Erwachsenen-Ich und Kind-Ich), sondern um eine Rolle in Jörgis psychologischem Spiel geht, kann diese Rolle prinzipiell beliebig besetzt werden. Im Fall des Wirten der Schlosstaverne ist es auch nicht der König, sondern vielmehr sein unmittelbarer Konkurrent, der Chinese, dem er die Rolle des Sündenbocks zuschreibt.⁴¹⁹ Wenn Jörgi in weiterer Folge Fremdenfeindlichkeit schürt, dann tut er das aus rein instrumentellem Interesse zum Zweck der Schaffung eines möglichst universellen Feindbildes, mithilfe dessen er Verbündete gewinnen kann, um so sein Spiel zu steigern.⁴²⁰ Er selbst bleibt auf den König als negative Elternfigur fokussiert.

Eine Ausnahme unter den Unterstützern Jörgis ist der gutmütige, aber einfältige Nachtwächter mit dem Gesicht des österreichischen Bundespräsidenten⁴²¹. Dieser gibt Jörgi den Schlüssel zur Waffenkammer⁴²², ohne in das psychologische Spiel einzusteigen und ohne in seinem Verhalten ein moralisches Problem zu sehen. Die Prinzessin, eine der ersten in Jörgis Gefolgschaft sieht sich in einem Dilemma zwischen Jörgi, der den königlichen Hof bedroht, und dem Hof, dem sie selbst angehört. Sie wendet sich von Jörgi ab⁴²³ und erzählt dem König von dessen Taten. Mit der Verbannung Jörgis durch den König und dem vollzogenen Rollenwechsel Jörgis zum Opfer endet das zweite Spiel.

In der Verbannung im Hinterwald⁴²⁴ findet Jörgi ausschließlich Zustimmung. Für seine psychologischen Spiele ist das ein unergiebiges Sozialaggregat. Er „fühlte sich

⁴¹⁹ Vgl. **Lukas/Haderer (2000)**, [unpagin.] S. 12f.

⁴²⁰ Die Berücksichtigung der Interessen anderer Individuen bei gleichzeitiger Orientierung an der Befriedigung der eigenen Bedürfnisse deutet auf Stufe 2 der Moralentwicklung hin (vgl. Kap. 2.2.). Für die Erreichung des konventionellen Niveaus des moralischen Urteilens gibt es keine Indizien.

⁴²¹ Vgl. das Motiv der Nacht als politischer Stillstand, den es zu bewahren gilt, in Frischmuths **Polsterer** – vgl. Kap. 4.2.2.

⁴²² Mit einer Unterstützung Haiders durch den Bundespräsidenten Klestil kann nur die Angelobung der schwarz-blauen Regierung gemeint sein. Da Klestil eine Regierungsbildung unter Beteiligung der FPÖ nicht unterstützt hatte, bis Schüssel die Initiative ergriff, und da er vor der Angelobung auf einer EU-freundlichen Präambel zum Regierungsprogramm sowie auf der Änderung zweier Ministervorschläge bestand, folgt diese Darstellung einer eigenen Logik und nicht der Chronologie der realen Ereignisse. Vgl. **Luther**, in: **Tálos (2006)**, S. 23.

⁴²³ Heide Schmidt, die in der Prinzessin erkennbar ist, hatte schon 1993 die FPÖ verlassen und sich gegen Haiders FPÖ gewendet. Auch diese Anspielung folgt nicht der realen Chronologie.

⁴²⁴ Die Verbannung in den Hinterwald könnte eine Anspielung an Jörg Haiders Rückzug aus der Bundespolitik in die Landespolitik Kärntens infolge der EU-Sanktionen sein. Am 28. Februar 2000, vier

nicht sonderlich wohl .../ ...obwohl es bei den Bewohnern des Hinterwaldes ganz besonders gut ankam, wenn er auf Chinesen, Hofnarren und Prinzessinnen schimpfte⁴²⁵. Jörgi braucht den Drachen, d.h. den König, für sein Spiel.

Der Prinz, erkennbar als Wolfgang Schüssel, möchte die Regierung übernehmen und holt Jörgi aus dem Hinterwald, um mit dessen Hilfe den König zu stürzen. Als neuer König agiert er genauso wie sein Vorgänger: Bezogen auf den alten König sagt der Koch, „Er [...] schiebt sich und seinen Kumpels die besten Leckerbissen zu“⁴²⁶, und der Erzähler sagt über den Prinzen als neuen König, „Der Prinz [...] schob sich und seinen Kumpels die besten Leckerbissen zu“. Ebenso gleichlautend sind die anfänglichen Urteile des Königs und des Prinzen eingeleitet mit „Aber geh“⁴²⁷. Die Art der Orientierung des Prinzen an der Vaterfigur lässt auf ein konstantes Eltern-Ich⁴²⁸ schließen. Der Prinz spielt folgerichtig nicht in Jörgis Spiel mit, sondern benutzt es für eigene Zwecke.

Im Sturz des Königs und des Prinzen spielt Jörgi seine Rolle als Verfolger bis zum Extrem aus. Die nachfolgende Beschämung oder Zurechtweisung muss ausbleiben, weil er seine Mitspieler vernichtet hat. Den Rollenwechsel zum Opfer spielt Jörgi am Schluss alleine. Eine weitere Steigerung des Spiels ist nicht mehr möglich, als er selbst zum Drachen geworden ist. Jörgi vereinsamt im Schloss, während draußen das Muster seines Spiels weiterläuft:

Und bald, wenn jemand die Kinder fragte: „Na, was wollt ihr denn werden?“, riefen die Kinder, so laut sie konnten:/ Drachentöter !!!⁴²⁹

Dieses Muster wird durch die Figur des Hofnarren durchbrochen. Durch den Hofnarren legt Lukas die verdeckte Transaktion der Kinderliteratur-Travestie (vgl. Kap. 2.1, Abb. 11) offen, denn er appelliert als einzige Figur an das Erwachsenen-Ich

Wochen nach Beginn der Sanktionen, kündigte er an, vom Amt des Parteiobmanns der FPÖ zugunsten Riess-Passers zurückzutreten. Vgl. **Luther**, in: **Tálos (2006)**, S. 33. Eine andere Möglichkeit wäre es, die Verbannung auf Haider's Absetzung als Kärntner Landeshauptmann zu beziehen, die seinem 1991 ausgesprochenen Lob für die „ordentliche Beschäftigungspolitik“ im Dritten Reich folgte. Vgl. **Decker**, Franz: Der neue Rechtspopulismus. 2., überarb. Aufl. Opladen: Leske + Budrich, 2004, S. 71. Im ersten Fall dreht Lukas die Folge der Ereignisse um, wenn er die Zusammenarbeit von Schüssel (dem Prinzen) und Haider (Jörgi) als dessen *Rückkehr* aus Kärnten (dem Hinterwald) beschreibt. Und im zweiten Fall würde Schüssel Haider erst achteinhalb Jahre nach seiner Absetzung die Rückkehr in die Politik ermöglichen, was ebenfalls nicht den Tatsachen entspricht.

⁴²⁵ **Lukas/Haderer (2000)**, [unpagin.] S. 20.

⁴²⁶ Ebd., [unpagin.] S. 10.

⁴²⁷ Ebd., [unpagin.] S. 8 u. 15.

⁴²⁸ Von einem konstanten Eltern-Ich spricht man in der Transaktionsanalyse, wenn jemand ständig auf elterliche Regeln Bezug nimmt. Vgl. **Stewart/Joines (2000)**, S. 94.

⁴²⁹ **Lukas/Haderer (2000)**, [unpagin.] S. 33 – das Wort „Drachentöter“ ist im Original in Frakturschrift.

der Leute. Er stellt sich damit, in seiner Funktion für die erzählte Welt analog zum übergeordneten fiktiven Erzähler, als weiser Narr heraus (vgl. Kap. 1.2.2). In einem offenen Brief erklärt er: „Jeder Drachentöter wird selbst zum Drachen, weil der Thron und die Krone den Drachen machen.“⁴³⁰ Krone und Thron, Symbole der Macht sowie des kindlichen, magischen Denkens, werden weggeworfen, und das psychologische Spiel, die Neuauflage nicht mehr adäquater kindlicher Verhaltensmuster, ist beendet.

Durch die Spiegelung des Erzählers im Hofnarren und des fiktiven Lesers in den Leuten thematisiert sich die Kinderliteratur-Travestie auf der übergeordneten Ebene des literarischen Werks selbst. Als Kinderliteratur-Travestie ist **Jörgi, der Drachentöter** eine Warn- und Besserungsgeschichte, adressiert an Erwachsene, die infantil agieren, weil sie an einem psychologischen Spiel teilnehmen, innerhalb dessen sie aus dem rebellischen Kind-Ich agieren.

Wenn keine der politischen Anspielungen verstanden wird, die bei einer ausschließlichen Lektüre des Textes ohne Betrachtung der Bilder ohnehin komplett wegfallen, ist aufgrund der stringenten Gestaltung der Figurenpsychologie eine Rezeption als Kinderliteratur möglich. Dadurch ist **Jörgi, der Drachentöter** weniger aktualitätsgebunden als die Kinderliteratur-Travestien der Menasses und hätte theoretisch das Potential, längerfristig zur Kinderliteratur zu werden. Nur die relative Kurzlebigkeit sowohl der Kinderliteratur, vor allem einer, die aufgrund der Ferne ihrer Urheber zum kinderliterarischen Metier als ephemer bezeichnet werden muss, als auch jene der tagesaktuellen politischen Satire sprechen dagegen.

⁴³⁰ Ebd., [unpagin.], S. 35.

6. Zusammenfassung

Wie in dieser Arbeit anhand verschiedener Beispiele gezeigt wurde, lässt sich für Texte, deren eindeutige Zuordnung zur Kinderliteratur oder zur satirischen Allgemeinliteratur nicht möglich ist, mit dem Begriff Kinderliteratur-Travestie eine eigene Gattung definieren. Die Kinderliteratur-Travestie ist eine Gattung an der Grenze von Kinderliteratur und satirischer Allgemeinliteratur, in der kinderliterarische Akkommodationsformen im Sinn der Travestie Verwendung finden, um auf ironische Weise einen infantilen Erwachsenen als fiktiven Leser anzusprechen (zum Modell der literarischen Kommunikation von Wolf Schmid vgl. Kap. 1.2.1.2). Der fiktive infantile Erwachsene ist ein Typus aus der satirischen Allgemeinliteratur. Dort ist er Objekt des Spotts. In der Kinderliteratur-Travestie ist er zusätzlich der Adressat auf der Ebene der dargestellten Welt. Durch den infantilen Erwachsenen als Adressaten unterscheidet sich die Kinderliteratur-Travestie sowohl von der Kinderliteratur als auch von der allgemeinliterarischen Kindheitsliteratur.

Für die Gattungsbestimmung und für die Textanalysen wurden zwei psychologische Theorien, die *Transaktionsanalyse* von Eric Berne und das *Stufenmodell der Moralentwicklung* von Lawrence Kohlberg, herangezogen. Beide Theorien haben sich als nützlich erwiesen, jene Bernes, weil die Transaktionsanalyse eine detaillierte Beschreibung der Kommunikationsstruktur unter Berücksichtigung der Kindheitsadressierung ermöglicht, und jene Kohlbergs, weil das Stufenmodell der Moralentwicklung distinkte Kategorien bietet, mithilfe derer das moralische Denken literarischer Figuren (als Teil der Figurenpsychologie) beschrieben werden kann, und weil es zur begrifflichen Bestimmung des infantilen Erwachsenen herangezogen werden kann.

Der infantile Erwachsene ist eine Normverletzung in Bezug auf die ontogenetische Entwicklung des Menschen, speziell in Bezug auf die kognitive Entwicklung. Sein moralisches Denken ist, gemessen an Kohlbergs Modell (vgl. Kap. 2.2), auf dem präkonventionellen Niveau, der Stufe 1 bzw. 2, stehengeblieben. Diese Normverletzung ist Ziel des satirischen Spotts in der Kinderliteratur-Travestie. Eines der satirischen Verfahren, durch die sich die Kinderliteratur-Travestie auszeichnet, ist die Herstellung eines ironischen moralischen Pakts (Peter von Matt – vgl. Kap. 1.3.1) zwischen dem Erzähler und dem fiktiven Leser. Ironisch ist dieser moralische Pakt, weil die Stufe des moralischen Denkens des infantilen fiktiven Leser unter jener des erwachsenen abstrakten Lesers liegt.

Die Kindheitsadressierung der Kinderliteratur-Travestie ist als ironisch zu bezeichnen, weil der mit kinderliterarischen Verfahren Adressierte kein Kind, sondern ein infantiler Erwachsener ist, also ein Typus, der kindliche und erwachsene Eigenschaften zugleich aufweist, beispielsweise die Reflexionsfähigkeiten eines Kleinkindes und die Handlungsmöglichkeiten eines Erwachsenen. Die Reflexion dieser Art von Kindheitsadressierung ist Teil der werkimmanenten Kommunikation zwischen einem erwachsenen abstrakten Autor und einem erwachsenen abstrakten Leser. Das Auseinanderfallen des infantilen fiktiven und des erwachsenen abstrakten Lesers lässt sich mithilfe von Bernes Transaktionsanalyse (vgl. Kap. 2.1) durch zwei gleichzeitig ablaufende Transaktionen beschreiben, wobei jene auf der Ebene der dargestellten Welt (in Bernes Begriffen auf der sozialen Ebene) vom Eltern-Ich des fiktiven Erzählers zum Kind-Ich des fiktiven Lesers verläuft ($EL_{\text{fiktiver Erzähler}} \rightarrow K_{\text{fiktiver Leser}}$) und die auf der Ebene des literarischen Werks (in Bernes Begriffen auf der psychologischen Ebene) von einem Erwachsenen-Ich zum anderen ($ER_{\text{abstrakter Autor}} \rightarrow ER_{\text{abstrakter Leser}}$). Die Kommunikation zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser ist nach Bernes Modell eine verdeckte Transaktion. Dieses Transaktionsmuster ist eine Umkehrung eines der häufigsten Muster, in dem die Kind-Ich-Adressierung auf der psychologischen Ebene durch eine Erwachsenen-Ich-Adressierung auf der sozialen Eben verdeckt ist.

Da Kinderliteratur-Travestie sich im Grenzbereich von satirischer Allgemeinliteratur und Kinderliteratur befindet, ist es möglich, dass der selbe Text von unterschiedlichen konkreten LeserInnen der einen oder der anderen Kategorie zugeordnet wird. Das Unterscheidungskriterium für die Zuordnung ist die Dominanz der Adressierung auf Ebene des literarischen Werks an Erwachsene als eigentliche Adressaten (Kinderliteratur-Travestie) oder als Mitleser (doppelsinnige Kinderliteratur). Ein Text, in dem die Adressierung an einen erwachsenen Leser dominiert, so dass trotz kinderliterarischer Akkommodationsformen ein kindlicher Leser von der Rezeption ausgeschlossen ist, kann als *Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn* bezeichnet werden. Ein Text, in dem die Adressierung an einen kindlichen Leser dominiert und der eine zusätzliche Lesart als satirische Allgemeinliteratur zulässt, wird nach Hans-Heino Ewers als *doppelsinnige Kinderliteratur* bezeichnet. Ein Text, der sowohl ein Rezeptionsangebot als Kinderliteratur-Travestie als auch eines als doppelsinnige Kinderliteratur enthält, kann als *Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn* bezeichnet werden.

Da die Klassifizierung eines Textes von der relativen Dominanz der Adressierung abhängt, kann die Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn als Kontinuum dargestellt werden, dessen Grenzwerte die Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn und die doppelsinnige Kinderliteratur ist (vgl. Kap. 1.1.2, Abb. 2). Da die relative Nähe zu den Grenzwerten davon abhängt, wie die Adressierung eines Textes von konkreten LeserInnen eingeschätzt wird, ist sie mittels Befragung empirisch überprüfbar. Dabei wäre zu beachten, dass jede Befragung eine historische Momentaufnahme in der Rezeptionsgeschichte eines Textes ist. So wäre es denkbar, dass **Jörgi, der Drachentöter** (2000) als doppelsinnige Kinderliteratur rezipiert wird, wenn der historische Kontext, auf den er sich bezieht, in Vergessenheit gerät.

Die Geschichte der Kinderliteratur-Travestie konnte ich bis zu den Ursprüngen in der politischen Karikatur um 1848 zurückverfolgen. Am Beginn der Gattung steht, als Vorlage, Heinrich Hoffmanns **Der Struwwelpeter** (1845), der erste vollständige Archetypus einer Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn ist Henry Ritters **Der Politische Struwwelpeter** (1849). Bezeichnend für die weitere Gattungsgeschichte ist, dass das Erstgenannte ursprünglich ein Gelegenheitswerk für den privaten Gebrauch war, also *ephemere Kinderliteratur* (Ernst Seibert). Die AutorInnen von Kinderliteratur-Travestien, der Karikaturist Henry Ritter eingeschlossen, stehen dem Metier der Kinderliteratur typischerweise fern.

Da die Ursprünge der Kinderliteratur-Travestie in Deutschland zu finden sind, habe ich mich im ersten der drei Kapitel zur Gattungsgeschichte vorwiegend auf Beispiele aus Deutschland bezogen und anhand einiger Struwwelpetriaden und Max-und-Moritzaden Traditionslinien bis um das Jahr 2000 skizziert (vgl. Kap. 3). In den nächsten zwei Kapiteln habe ich den Schwerpunkt auf die Entwicklungen in Österreich gelegt, wobei sich gezeigt hat, dass sich die Kinderliteratur-Travestie in Österreich von jener in Deutschland dadurch unterscheidet, dass hier eine Mittellage im Gattungsspektrum dominiert: Die Texte aus Österreich sind häufig Kinderliteratur-Travestien im weiteren Sinn. Sie sind nicht eindeutig zu klassifizieren als Kinderliteratur-Travestie oder als doppelsinnige Kinderliteratur, in der die kinderliterarische Tradition ironisiert wird. Die untersuchten Texte aus Deutschland sind wesentlich näher an der Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn, und die spezifische Form der Ironie der Kinderliteratur-Travestie ist in ihnen deutlicher markiert. Ein möglicher Grund für die Mittellage der Texte aus Österreich ist die

Tradition der Sprachkritik, die sich auch auf die Kinderliteratur erstreckt (vgl. das **Sprachbastelbuch** (1975) von Hans Domenego e.a), und die damit verbundene Neigung zur Parodie und zur Travestie⁴³¹.

Sowohl der Beginn der Kinderliteratur-Travestie als auch die Neuerungen um 1968 und um 2000 fallen mit Neuerungen in der Kinderliteratur zusammen, dem Paradigmenwechsel in der Kinderliteratur von 1968/70 (vgl. Kap. 4) und der Auflösung der Grenzen zwischen Kinderliteratur und Allgemeinliteratur in der postmodernen Crossoverliteratur um 2000 (vgl. Kap. 5).

Elfriede Jelineks **Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft** (1972) ist eine neue Form der Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn, die Infantilroman genannt werden kann. Einige Kinderliteratur-Travestien dieser Zeit, darunter auch jene Jelineks, kritisieren die Konsumgesellschaft als ein System, das ein Verbleiben des Menschen in seiner infantilen Unmündigkeit fördert, durch einen ironischen moralischen Pakt mit dem infantilen Leser. Eine kleine Blütezeit erlebt die Kinderliteratur-Travestie in Österreich in der Zeit von 1997, als **Die letzte Märchenprinzessin** von Elisabeth, Eva und Robert Menasse erscheint, bis 2000, dem Erscheinungsjahr von **Jörgi, der Drachentöter** von Leo Lukas – beide illustriert vom Karikaturisten Gerhard Haderer.

Die Kinderliteratur-Travestie tritt dann vermehrt auf, wenn eine Person, etwa ein Amtsträger oder ein politischer Gegner, als infantil dargestellt werden soll, um ihn auf diese Weise zu verspotten (wie z.B. **Der Kriegs-Struwwelpeter** (1915) von Karl Ewald Olszewski), oder wenn die Infantilität Erwachsener öffentlich diskutiert wird – um 1968 unter dem Stichwort der infantilen Konsumgesellschaft und um 2000 unter jenem der infantilen Spaßgesellschaft. Die kritische Bezugnahme auf relevante (gesellschafts-)politische Ereignisse oder Strömungen ist allen Kinderliteratur-Travestien gemeinsam.

⁴³¹ Vgl. Seibert (2008), S. 171.

7. Literatur

7.1. Primärliteratur

Artmann, Hans Carl: Drakula Drakula. Ein transsylvanisches Abenteuer. Illust. v. Uwe Bremer. Berlin: Rainer, 1965.

Artmann, Hans Carl: Gesammelte Prosa. Hg. v. Klaus Reichert. Bd. II. Salzburg; Wien: Residenz-Vlg., 1997.

Artmann, Hans Carl: Sämtliche Gedichte. Unter Mitwirkung und in der Anordnung des Autors hg. v. Klaus Reichert. Wien; Salzburg: Jung und Jung, 2011.

Buchrieser, Franz: Olivia kann fliegen. Illust. v. Erhard Göttlicher. Hamburg; Graz: Grafik & Literatur, o.J. [1976].

Budzinski, Klaus: Marx und Maoritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen nach Wilhelm Busch für Erwachsene umfunktioniert von Klaus Budzinski und Rainer Hachfeld. Illust. v. R. Hachfeld. Bern; München; Wien: Scherz-Vlg. für Rütten + Loening, 1969.

Enzensberger, Hans Magnus: Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime. [EA 1961.] Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.

Franzobel [d.i. **Griebel**, Franz Stefan]: Böselkraut und Ferdinand. Ein Bestseller von Karol Alois. Wien: Zsolnay, 1998.

Frischmuth, Barbara: Amoralische Kinderklapper. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.

Frischmuth, Barbara: Amoralische Kinderklapper. Mit neunzehn Zeichnungen von Walter Schmögner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.

Frischmuth, Barbara: Geschichten für Stanek. Berlin: Literarisches Colloquium, 1969 (=LCB-Editionen, Bd. 9).

Frischmuth, Barbara: Philomena Mückenschnabel. Illust. v. Robert Dodax. Frankfurt a. M.: Insel-Vlg., 1970

Frischmuth, Barbara: Der Pluderich. Illust. v. Walter Schmögner. Frankfurt a. M.: Insel-Vlg., 1969.

Frischmuth, Barbara: Polsterer. Illust. v. Robert Zeppel-Sperl. Frankfurt a. M.: Insel-Vlg., 1970.

Hachfeld, Eckart: Der Struwelpeter neu frisiert oder lästige Geschichten und dolle Bilder für Bürger bis 100 Jahre nach Dr. Heinrich Hoffmann von E. Hachfeld und R. Hachfeld. Illust. v. Rainer Hachfeld. München; Bern; Wien: Scherz-Vlg. für Rütten + Loening, 1969.

Heine, Heinrich: Neue Gedichte. Hamburg: Hoffmann u. Campe, 1844, S. 264f.
URL: <http://books.google.at/books?id=BGwHAAAAQAAJ>
(Stand: 12.03.2013, 22:00 MEZ)

Henscheid, Eckard: auweia. Infantilroman. München: Kunstmann, 2007.

Hörmanseder, Peter: Bei Schüssels. Unveröff. Skript, 2006.

Hörmanseder, Peter: Bei Faymann. Die Polit-Puppen-Show aus dem Rabenhof Theater. DVD Video. Wien: Edition Rabenhof u. Hoanzl, 2009.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Nußknacker und Mäusekönig. [EA 1816.] In: E.T.A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Aufgrund der Hempelschen Ausgabe neu hg. mit Einl. und Anm. versehen v. Georg Ellinger. 5. Teil: Die Serapionsbrüder. Erster Band. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart: Bong & Co, s.a. (=Goldene Klassiker-Bibliothek. Hempels Klassiker-Ausgaben in neuer Bearbeitung).

Hoffmann, Heinrich: Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder. Manuskript, 1858.

URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10770>
(Stand: 7.11.2012, 12:10 MEZ)

Hoffmann, Heinrich: König Nußknacker und der arme Reinhold. Ein Kindermärchen in Bildern. 4., unveränderte Aufl. [EA 1851.] Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten, s.a.

URL: <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00026002> (Stand: 26.10.2012, 22:00 MEZ)

Hoffmann, Heinrich: König Nußknacker und der arme Reinhold. Ein Kindermärchen in Bildern. 39. Aufl. [EA 1851.] Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening, 1919.

URL: <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00026001> (Stand: 26.10.2012, 22:00 MEZ)

Jelinek, Elfriede: Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. [EA 1972] Reinbek: Rowohlt, ⁷2004.

Kinderlieb, Reimerich [d.i. **Hoffmann**, Heinrich]: Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3–6 Jahren. [Titel ab der 3. Aufl.: Der Struwwelpeter.] Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten, 1845.

URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/15696>
(Stand: 7.11.2012, 12:00 MEZ)

Kofler, Werner: Das große Buch vom kleinen Oliver. Herausgegeben von Werner Kofler und Gerhard Haderer. Mit Compact Disc „Nimm dein Bett und geh“. Illust. v. Gerhard Haderer. Wien: Edition Falter; Deuticke, 1991.

Kralle, Lämmchen: Der Struwwelpeter zur Wahl oder böse Struwweleien über drollige Politiker für Kinder ab 18 Jahren. Illust. v. Ralf Alex Fichtner. Glienicke bei Berlin: Autorenhaus-Vlg. Plinke, 1998.

Lukas, Leo: Jörgi der Drachentöter. Ein Bilderbuch für Kinder und Erwachsene. Illust. v. Gerhard Haderer. Wien: Ueberreuter, 2000.

Menasse, Elisabeth; **Menasse**, Eva; **Menasse**, Robert: Der mächtigste Mann. Illust. v. Kenneth Klein [d.i. Rudolf Klein]. Wien; München: Deuticke, 1998.

Menasse, Elisabeth; **Menasse**, Eva; **Menasse**, Robert: Die letzte Märchenprinzessin. Illust. v. Gerhard Haderer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ³1997.

Middelhauve, Gertraud [Hg]: Dichter erzählen Kindern. Köln: Middelhauve, 1966.

Musäus, Johann Karl August: Moralische Kinderklapper für Kinder und Nichtkinder. Nach dem Französischen des Herrn Monget. Gotha: Ettinger, 1788.

URL: http://books.google.at/books/download/Moralische_Kinderklapper_für_Kinder_und.pdf?id=U5xQAAAACAAJ (Stand: 13.11.2012, 18:00 MEZ)

Netolitzky, Fritz u. Richard: Der Aegyptische Struwwelpeter. [EA 1895.] / The Egyptian Struwwelpeter. [EA 1896.] Illust. v. Magdalena Netolitzky. Ein Umkehrbuch Deutsch/Englisch. Mit einem Nachwort v. Walter Sauer. Neckarsteinach: Vlg. Tintenfaß, 2012.

Nöstlinger, Christine: Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse. München: Süddeutsche Zeitung, 2005 (=Süddeutsche Zeitung Junge Bibliothek, Bd. 4).

Ringelnatz, Joachim: Geheimes Kinder-Spiel-Buch. Für Kinder von 5 bis 15 Jahren gedichtet und bebildert von Joachim Ringelnatz. [EA 1924] Zürich: Diogenes, 1994.

Ritter, Henry: Der politische Struwwelpeter. Ein Versuch zu Deutschlands Einigung. Erster Theil. Mit 12 schön colorirten Tafeln und verständlichem Text für deutsche Kinder unter und über 6 Jahre. Dem deutschen Michel gewidmet. Düsseldorf: Buddeus, 1849.

URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:2-606>
(Stand: 20.11.2012, 17:30 MEZ)

Schmögner, Walter: Walter Schmögner's Böse Bilder. Brave Worte von H. C. Artmann. Wien; München: Jugend und Volk, o.J. [1970].

Slupetzky, Stefan: O Berta! Verschwinde aus diesem Buch. München: Parabel-Vlg., 1997.

Struwwel, Peter [d.i. **Hoffmann**, Heinrich]: Handbüchlein für Wühler oder kurzgefasste Anleitung in wenigen Tagen ein Volksmann zu werden. Von Peter Struwwel, Demagog. Leipzig: Mayer, 1848.

URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10771417-5> (Stand: 19.11.2012, 23:00 MEZ)

Thoma, Ludwig: Die bösen Buben. [EA 1903.] Illust. v. Thomas Theodor Heine. Mit einem Nachwort von Bernhard Gajek. München: Allitera-Vlg., 2007.

Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Ein Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. [EA 1797.] In: Ludwig Tieck's Schriften. Bd. 5: Phantasmus. Zweiter Theil. Berlin: Reimer, 1828.

URL: http://www.gasl.org/refbib/Tieck__05_Schriften.pdf
(Stand: 12.11.2012, 22:00 MEZ)

Waechter, Friedrich Karl: Der Anti-Struwelpeter. [EA 1970.] Neuaufl. Darmstadt: Melzer, 1977.

7.2. Literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur

Bartsch, Kurt [Hg.]: Barbara Frischmuth. Graz: Droschl, 1992 (=DOSSIER. Hg. v. Franz Nabl Institut für Literaturforschung. Bd. 4).

Bertschik, Julia; **Tuczay**, Christa Agnes [Hg.]: Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke, 2005.

Braun, Edith: Geheimsache Max und Moritz. Wilhelm Buschs bester Streich. Merzig: Gollenstein, 2005.

Brinker, Klaus [Hg.]: Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Halbbd. 1. Berlin; New York: de Gruyter, 2000 (=Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 16).

Brunken, Otto; **Hurrelmann**, Bettina; **Pech**, Klaus-Ulrich: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Begr. v. Theodor Brüggemann. Bd. 4: Von 1800 bis 1850. Stuttgart: Metzler, 1998.

Ewers, Hans-Heino [Hg.]: Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Hans-Heino Ewers in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Wernheim; München: Juventa-Vlg., 1992 (=Jugendliteratur – Theorie und Praxis).

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Fink, 2000 (=UTB, Bd. 2124).

Ewers, Hans-Heino [Hg.]: Lesen zwischen neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Weinheim; München: Juventa-Vlg., 2002 (=Jugendliteratur – Theorie und Praxis).

Fleischhanderl, Karin: Des Kaisers neue Kleider. Schreiben in Zeiten der Postmoderne. Wien: Wespennest-Vlg., 1994 (=Wespennest Essay).

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6., überarb u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2008 (=Kröners Taschenausg., Bd. 301).

Grenz, Dagmar [Hg.]: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Fink, 1990.

Günther, Herbert: Joachim Ringelnatz in Selbstzeugnissen und Dokumenten. Reinbek: Rowohlt, 1964 (=rowohlts monographien. Hg. v. Kurt Kusenberg. Bd. 96).

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl. München: Fink, 1994 (=UTB, Bd. 636).

Kinder- und Jugendliteraturforschung 2008/2009. Mit einer Gesamtbibliografie der Veröffentlichungen des Jahres 2008. Hg. v. Institut f. Jugendbuchforschung d. Johann Wolfgang Goethe-Universität (Frankfurt am Main) u. d. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung, unter d. Verantwortung v. Bernd Dolle-Weinkauff, Hans-Heino Ewers u. Carola Pohlmann. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2009.

Könneker, Marie-Luise: Dr. Heinrich Hoffmanns „Struwelpeter“. Untersuchungen zur Entstehungs- und Funktionsgeschichte eines bürgerlichen Bilderbuchs. Stuttgart: Metzler, 1977 (=Metzler Studienausgabe).

Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Edition Praesens, 2003 (=Kinder- und Jugendliteraturforschung. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Hg. v. Ernst Seibert u. Peter Malina. Bd. 5).

Lotman, Jurij Michajlovič: Die Struktur literarischer Texte. [Russ. EA 1970.] Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, ⁴1993 (=UTB, Bd. 103).

Matt, Peter von: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. [EA 1995.] München: dtv, ⁵2007.

Mittler, Elmar; **Wangerin**, Wolfgang [Hg.]: Nützliches Vergnügen. Kinder- und Jugendbücher der Aufklärungszeit aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und der Vordemann-Sammlung. Ausstellungskatalog. Göttingen, 2004 (=Göttinger Bibliotheksschriften, Bd. 29).
URL: http://webdoc.gwdg.de/ebook/fk/gbs/gbs_29.pdf
(Stand: 13.11.2012, 19:00 MEZ)

Riha, Karl: Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze zu den Dunkelmännerbriefen, zu Lesage, Lichtenberg, Klassiker-Parodie, Daumier, Herwegh, Kürnberger, Holz, Kraus, Heinrich Mann, Tucholsky, Hausmann, Brecht, Valentin, Schwitters, Hitler-Parodie und Henscheid. Opladen: Westdeutscher Vlg., 1992.

Rühle, Reiner: „Böse Kinder“ – Kommentierte Bibliographie von Struwelpetriaden und Max-und-Moritzziaden mit biographischen Daten zu Verfassern und Illustratoren. Osnabrück: Wenner, 1999 (=Bibliographien des Antiquariats H. Th. Wenner, Bd. 4).

Schmidt, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: de Gruyter, 2008.

Schweikle, Günther u. Irmgard [Hg.]: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990.

Seibert, Ernst: Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt a. M.: Lang, 2005 (=Kinder- u. Jugendkultur, -literatur u. Medien. Theorie – Geschichte – Didaktik. Hg. v. Hans-Heino Ewers, Christine Garbe, Bernhard Rank u. Rüdiger Steinlein. Bd. 38).

Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas.wuv, 2008 (=UTB, Bd. 3073).

Spinnler, Rolf: Clemens Brentano oder Die Schwierigkeit, naiv zu sein. Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen. Frankfurt a. M.: Hain, 1990 (=Athenäums Monographien: Literaturwissenschaft, Bd. 95).

Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Wien; München: Jugend und Volk, 1973 (=Wiener Themen).

Wessling, Berndt Wilhelm: Wilhelm Busch. Philosoph mit spitzer Feder. München: Heyne, 1993 (=Heyne Biographien).

Wilhelm-Busch-Jahrbuch 1990. Hg. v. d. Wilhelm-Busch-Gesellschaft. Hannover: Selbstvlg., 1991 (=Mitteilungen der Wilhelm-Busch-Gesellschaft, Nr. 56).

Wimmer, Herbert J. [Hg.]: Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Edition Praesens, 1996.

7.3. Psychologische Sekundärliteratur

Berne, Eric: Spiele der Erwachsenen. Psychologie der menschlichen Beziehungen. [Amerik. EA 1964.] Übers. v. Wolfram Wagnath. 313.-324. Tausend. Reinbek: Rowohlt, 1993 (=rororo sachbuch, Bd. 6735).

Garz, Detlef: Lawrence Kohlberg zur Einführung. Hamburg: Junius, 1996 (=Zur Einführung, Bd. 135).

Kohlberg, Lawrence: Die Psychologie der Moralentwicklung. Hg. v. Wolfgang Althof u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1232).

Piaget, Jean: Das Weltbild des Kindes. (Frz. EA 1926) Übers. v. Luc Bernard. München: dtv, ⁸2005.

Piaget, Jean; **Inhelder**, Bärbel: Die Psychologie des Kindes. (Frz. EA 1966) Übers. v. Lorenz Häfliger. München: dtv, ¹⁰2009.

Schuster, Martin: Psychologie der Kinderzeichnung. 3., überarb. Aufl. Göttingen; Bern; Toronto; Seattle: Hogrefe, 2000.

Stewart, Ian; **Joines**, Vann: Die Transaktionsanalyse. Eine Einführung. [Engl. EA 1987.] Übers. v. Werner Rautenberg. Neuausg. als Taschenbuch. Freiburg; Basel; Wien: Herder, 2000 (=HERDER spektrum, Bd. 5523).

Watzlawick, Paul; **Beavin**, Janet H.; **Jackson**, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern; Göttingen; Toronto; Seattle: Huber¹⁰2003.

Zimbardo, Philip G.; **Gerrig**, Richard J.: Psychologie. 16., aktual. Aufl. Bearb u. hg. v. Ralf Graf, Markus Nagler u. Brigitte Ricker. München; Boston u.a.: Pearson Studium Vgl., 2004.

7.4. Sonstige verwendete Literatur

Aust, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex. Erw. u. aktual. Ausg. 16. Aufl. München: Goldmann, 1998.

Berlinische Monatsschrift. Hg. v. Johann Erich Biester u. Friedrich Gedike. Bd. 4: Julius bis December. Berlin: Haude u. Spener, 1784.

URL: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/cgi-bin/neubutton.cgi?pfad=/diglib/aufkl/berlmon/122842&seite=00000513.TIF> (Stand: 30.11.2012, 14:40 MEZ)

Boberski, Heiner: Adieu, Spaßgesellschaft. Wollen wir uns zu Tode amüsieren? Klosterneuburg: EDITION VA bENE, 2004.

Decker, Franz: Der neue Rechtspopulismus. 2., überarb. Aufl. Opladen: Leske + Budrich, 2004.

Ebner, Paulus; **Vocelka**, Karl: Die zahme Revolution. '68 und was davon blieb. Wien: Ueberreuter, 1998.

Fliegende Blätter. Bd. 6: Nr. 121-144. München: Braun & Schneider, 1847.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb6/0133> (Stand: 15.11.2012, 23:00 MEZ)

Fliegende Blätter. Bd. 73: Nr. 1823-1848. München: Braun & Schneider, 1880.

URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb73/0109> (Stand: 29.11.2012, 20:00 MEZ)

Kant, Immanuel: Über Pädagogik. Hg. v. Friedrich Theodor Rink. Königsberg: Nicolovius, 1803.

URL: <http://books.google.at/books?hl=de&lr=&id=HdNPAAAAcAAJ>
(Stand: 11.11.2012, 18:00 MEZ)

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. [Amerik. EA 1993.] Übers. v. Heinrich Anders. Veränderte Neuausg. Hamburg: Carlsen, 2001.

Moser, Heinz u.a. [Hg.]: Jahrbuch Medienpädagogik. Bd. 7: Medien. Pädagogik. Politik. Hg. v. Heinz Moser, Werner Sesink, Dorothee M. Meister, Brigitte Hipfl u. Theo Hug. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

Nacke, Karl [Hg.]: Pädagogischer Jahresbericht für Deutschlands Volksschullehrer. Im Verein mit Bartholomäi, Hentschel, Kellner, Lüben, Prange, Schulze und Stoy bearb. u. hg. v. Karl Nacke. Bd. 6. Leipzig: Brandstetter, 1852.

URL: <http://books.google.at/books?id=xpgXAAAAYAAJ>

(Stand: 7.11.2012, 01:00 MEZ)

n.n.: „Arbeit, Innovation und Gerechtigkeit“ – SPD-Programm für die Bundestagswahl 1998. Beschluß des ao. Parteitages der SPD am 17. April 1998 in Leipzig.

URL: <http://www.april1998.spd-parteitag.de/download/wahlprogramm.doc>

(Stand: 30.11.2012, 16:00 MEZ)

n.n.: Der neue Berliner Struwelpeter. Ein politisches Bilderbuch für Reactionaire und Revolutionaire und solche, die es werden wollen. Nr. 1. Berlin: Hofmann, s.a.

URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/11668>

(Stand: 22.11.2012, 17:00 MEZ)

n.n.: Die Ära Krenn. URL: <http://derstandard.at/1808816>

Reichel, Peter: Schwarz-Rot-Gold. Kleine Geschichte deutscher Nationalsymbole nach 1945. München: Beck, 2005.

Rothschild, Thomas: Relax and Enjoy. Die totale Infantilisierung. Wien: Wespennest-Vlg., 1995 (=Wespennest Essay).

Tálos, Emmerich [Hg.]: Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“. Wien: LIT-Vlg., 2006 (=Politik und Zeitgeschichte. Hg. v. Emmerich Tálos u. Marcel Fink. Bd. 3).

Wertheimer, Jürgen; **Zima**, Peter V. [Hg.]: Strategien der Verdummung. Infantilisierung in der Fun-Gesellschaft. München: Beck, 2001 (=Beck'sche Reihe, Bd. 1423).

zeitenblicke. Hg. v. Gudrun Gersmann e.a. Ausg. 3 (2004), Nr. 1 [09.06.2004].

URL: <http://www.zeitenblicke.de/2004/01/hachtmann/index.html>

(Stand 14.11.2012, 16:30 MEZ)

7.5. Rezensionen

7.5.1. Rezension zu H. C. Artmann

A. S.: Theater am Neumarkt. Autorenabend mit H. C. Artmann. In: Die Tat. Zürich, 13.12.1969.

7.5.2. Rezension zu Franzobel

Nachbaur, Petra: Franzobel: Böselkraut und Ferdinand. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1036> (Stand: 11.04.2013, 21:30 MESZ)

7.5.3. Rezensionen zu Barbara Frischmuth

Heinisch, Eduard C.: Amoralisch, frischmüthig, zusammengebichselt. In: Die Presse. Wien, 31. 1. 1970.

Löwe, Leopold: Das Kinderbuch „Der Polsterer“. Ein kerngesunder Tiefschläfer. In: Express (Morgenausgabe). Wien, 16.12.1970.

Nolte, Jost: Kindergeschichten, adressiert an die Erwachsenen. William Faulkner, Barbara Frischmuth und Peter Bichsel: Erzählungen mit verdrehtem Witz. In: Die Welt. Beilage: Die Welt der Literatur. Berlin, 20.11.1969.

Rudolf, Monika: Die Revolution im Kinderzimmer... oder Elfriede probt den Aufstand – Neue Bilderbögen für Kinder zwischen fünf und sieben. In: Der Tagesspiegel. Berlin, 30.11.1969.

Schulte, Michael: Oma sieht aus wie ein Zahnstocher. Neue Bilderbücher mit Witz und ungewöhnlichen Anleitungen zu Frechheiten im Kinderzimmer. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt, 25.11.1969.

Tolen, Anna: Viele schöne Bilderbücher. Krause Einfälle in allen Farben. In: Die Welt. Beilage: Die Welt der Literatur. Berlin, 12.11.1970.

7.5.4. Rezension zu Johannes Glück

Mathé, Alexander U.: Schwuler Fips, versiffter Kasperl. In: Wiener Zeitung. Wien, 17.4.2007.

7.5.5. Rezensionen zu Elisabeth, Eva und Robert Menasse

Heinrich, Ludwig: Märchen vom Schweinchen. Robert Menasse präsentiert „Der mächtigste Mann“. In: Oberösterreichische Nachrichten. Linz, 27.11.1998, S. 6.

n.n.: Der Menasses Märchen über den ‚Mächtigsten Mann‘. In: Kronen Zeitung. Wien, 22.11.1998, S. 32-33.

Pollak, Anita: Die Geschichte mit dem Rätselrest. Ein Gespräch mit Robert Menasse über Märchen und Mythen und sein Diana-Buch „Die letzte Märchenprinzessin“. In: Kurier. Wien, 9.11.1997, S. 30.

Welzig, Elisabeth: Lechzen nach dem Schuß. Robert Menasse hält eine Massenhysterie wie jene im März 1938 jederzeit für möglich. In: Kleine Zeitung. Graz, 13.3.1998, S. 113.

7.6. Sonstige Quellen

Panorama. Von Comics und Groschenromanen. TV-Sendung [bestehend aus älteren Beiträgen aus: *Wochenschau* von 1962, *Ohne Maulkorb* von 1985, *Panorama* von 1981 und *Am Schauplatz* von 1990], ausgestrahlt am 10.1.2012 in ORF III.

8. Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Schematische Darstellung des potenziellen Umfangs und des Umfelds der Gattung	7
Abb. 2: Gattungskontinuum der Kinderliteratur-Travestie	11
Abb. 3: Literarische Kommunikation nach Wolf Schmid.....	14
Abb. 4: Narr als Vorleser am Titelblatt, Hoffmann (1851)	20
Abb. 5: Blick zum Betrachter, Hoffmann (1845).....	21
Abb. 6: Blick ins Bilderbuch, Hoffmann (1858).....	21
Abb. 7: Schwarz-Rot-Gold, Hoffmann (1851).....	27
Abb. 8: Schwarz-Gelb-Weiß, Hoffmann (1919).....	27
Abb. 9: König Nußknacker mit Krone in der Hand und Kindermenge, Hoffmann (1851)	29
Abb. 10: Überkreuztransaktion	34
Abb. 11: Verdeckte Transaktion	34
Abb. 12: Friederich, Hoffmann (1845).....	49
Abb. 13: Struwwelpeter, Hoffmann (1845)	49
Abb. 14: Friedrich der Terrorist, Ritter (1849)	56
Abb. 15: Struwwelpeter, Ritter (1849)	56
Abb. 16: Peter der Wühler, Handwerker, Kinder mit Barrikade, Ritter (1849).....	57
Abb. 17: Langhans, Hachfeld/Hachfeld (1969)	62
Abb. 18: Kohl, Schröder, Kralle/Fichtner (1998).....	62
Abb. 19: Schneider Böck, Busch (2007)	70
Abb. 20: Staatsanwalt, Thoma/Heine (2007)	70
Abb. 21: Sprechblasen statt Maltersäcke, Budzinski/Hachfeld (1969).....	73
Abb. 22: inhaltsleere Klassenkampfrhetorik, Budzinski/Hachfeld (1969).....	73
Abb. 23: Drakula, Adderley Bancroft und Edwarda als Kopffüßler, Artmann/Bremer (1965)	82
Abb. 24: Erstausgabe, Frischmuth (1969).....	85
Abb. 25: Neuauflage, Frischmuth (1975)	85
Abb. 26: Wecker, datiert 1968, Schmögner/Artmann (1970)	89
Abb. 27: Pluderich mit Wecker, kurz vor dem Platzen,	89
Abb. 28: Surrealismus im Comicstil, Frischmuth/Zeppel-Sperl (1970).....	92
Abb. 29: Demonstranten und brennendes Dorf, Frischmuth/Zeppel-Sperl (1970)....	92
Abb. 30: Fotorealistischer Illustrationstil, Menasses/Haderer (1997).....	110
Abb. 31: Reduzierter Comicstil,	110
Abb. 32: Prinzessin mit König, Nachtwächter, Lukas/Haderer (2000)	113
Abb. 33: Jörgi (mit Würstchen), Kinder, Lukas/Haderer (2000)	113
Tabelle 1: Kombination der Definientia: System Kinderliteratur (KL), System Allgemeinliteratur (AL)	8
Tabelle 2: Stufen der Moralentwicklung	37f

9. Anhang

9.1. Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird mit der Kinderliteratur-Travestie ein Gattungsbegriff definiert, mit dem Texte, deren eindeutige Zuordnung zur Kinderliteratur oder zur satirischen Allgemeinliteratur nicht möglich ist, adäquat beschrieben werden können. Die Kinderliteratur-Travestie ist eine Gattung an der Grenze von Kinderliteratur und satirischer Allgemeinliteratur, in der kinderliterarische Akkommodationsformen im Sinn der Travestie Verwendung finden, um auf ironische Weise einen infantilen Erwachsenen als fiktiven Leser anzusprechen.

Für die Gattungsbestimmung und für die daran anschließenden exemplarischen Textanalysen werden zwei psychologische Theorien herangezogen: Eric Bernes *Transaktionsanalyse* ermöglicht eine detaillierte Beschreibung der literarischen Kommunikationsstruktur unter Berücksichtigung der Kindheitsadressierung, und Lawrence Kohlbergs *Stufenmodell der Moralentwicklung* bietet distinkte Kategorien, mithilfe derer das moralische Denken literarischer Figuren sowie der Typus des fiktiven infantilen Erwachsenen beschrieben werden kann.

Auf der übergeordneten Ebene der Kommunikation zwischen abstraktem Autor und abstraktem Leser unterscheiden sich Texte, die der Kinderliteratur-Travestie zugerechnet werden können, graduell voneinander: Je nach Dominanz der Adressierung an Erwachsene als eigentliche Adressaten oder als Mitleser von (doppelsinniger) Kinderliteratur können sie in einem Kontinuum verortet werden, dessen Grenzwerte die *Kinderliteratur-Travestie im engeren Sinn* und die *doppelsinnige Kinderliteratur* sind. Das gesamte Kontinuum wird als *Kinderliteratur-Travestie im weiteren Sinn* bezeichnet.

An die Begriffsdefinition schließt ein gattungshistorischer Überblick mit exemplarischen Textanalysen an, der schwerpunktmäßig die Anfänge der Kinderliteratur-Travestie in Deutschland Mitte des 19. Jahrhunderts, die Kinderliteratur-Travestie in Österreich um 1968/70 sowie in Österreich um 2000 beleuchtet.

9.2. Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name: Christian Scheindel

Geburtsdatum: 15.01.1980

Geburtsort: Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg:

seit dem WS 1999: Lehramtsstudium: UF Deutsch, UF Psychologie und Philosophie (bis 2003: Philosophie, Pädagogik, Psychologie)

1995 - 1999: BG XV, Diefenbachgasse 19, 1150 Wien, abgeschlossen mit Matura (Schwerpunktsetzungen in Deutsch und Psychologie/Philosophie)

1990 - 1995: BG XIV, Astgasse 3, 1140 Wien

1986 - 1990: Volksschule in 1140 Wien

Berufsweg:

Aug. 1999 - Okt. 2008 Freizeitbetreuer beim Verein Wiener Kinderfreunde, vorwiegend im 10. Wiener Gemeindebezirk

Nov. 2008 - laufend Jugendbetreuer beim Verein Wiener Jugendzentren im Siedlungstreff Leberberg, 1110 Wien

Fachbezogene Praktika:

WS 2005 fachbezogenes Praktikum UF Deutsch
(BRG XIX, Krottenbachstraße 11, 1190 Wien)

WS 2006 fachbezogenes Praktikum UF Psychologie u. Philosophie
(BGRG VIII, Albertgasse 18-22, 1080 Wien)