



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die phantastische Erzählung der 1950er- und 1960er-
Jahre“

verfasst von / submitted by

Vera Bandion

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie UG2002

Betreut von / Supervisor:

Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	3
2	ZUR THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR	4
2.1	Literarische Phantastik im Forschungsdiskurs	4
2.2	Die phantastische Erzählung als kinderliterarisches Genre	7
2.3	Abgrenzung von anderen Genres literarischer Phantastik	11
2.4	Erzählmodelle der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur	15
2.5	Grundmuster des Einbruchs des Phantastischen in die Realität	17
2.6	Funktionen des Phantastischen	18
3	DIE URSPRÜNGE KINDERLITERARISCHER PHANTASTIK	19
4	WIEDERENTDECKUNG PHANTASTISCHER KINDER- UND JUGENDLITERATUR NACH 1945	21
5	DIE PHANTASTISCHE ERZÄHLUNG DER 1950ER UND 1960ER IN DEUTSCHLAND	24
5.1	Autoren	25
5.1.1	Michael Ende	25
5.1.2	Otfried Preußler	27
5.2	Werkanalysen	30
5.2.1	Die „Der-Die-Das-Trilogie“	30
5.2.1.1	<i>Der kleine Wassermann</i> (1956)	32
5.2.1.2	<i>Die kleine Hexe</i> (1957)	36
5.2.1.3	<i>Das kleine Gespenst</i> (1966)	40
5.2.1.4	Die <i>Jim Knopf</i> -Bücher (1960, 1962)	43
6	DIE SITUATION DER ÖSTERREICHISCHEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR IN DEN 1950ER- UND 1960ER-JAHREN	51
7	DIE ENTWICKLUNG DER PHANTASTISCHEN ERZÄHLUNG IN ÖSTERREICH	53
7.1	Autorinnen	56
7.1.1	Erica Lillegg	56
7.1.2	Vera Ferra-Mikura	58
7.1.3	Mira Lobe	60
7.2	Werkanalysen	61
7.2.1	<i>Bürgermeister Petersil</i> (1952)	61

7.2.2	<i>Vevi</i> (1955)	67
7.2.3	<i>Zaubermeister Opequeh</i> (1956).....	76
7.2.4	<i>Feuerfreund</i> (1957)	81
7.2.5	<i>Die Omama im Apfelbaum</i> (1965).....	88
8	FAZIT.....	95
9	LITERATURVERZEICHNIS	97
9.1	Primärliteratur	97
9.2	Sekundärliteratur	98
10	Anhang	105
10.1	Zusammenfassung	105

1 EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit behandelt die phantastische Erzählung, die in den 1950er-Jahren in Österreich begründet wurde. Ziel dieser Arbeit ist es, die Anfänge dieser Gattung und ihre Entwicklung bis in die 1960er-Jahre zu untersuchen und ihre genuin österreichischen Merkmale herauszuarbeiten. Dazu werden ausgewählte Texte der Autorinnen Erica Lillegg, Vera Ferra-Mikura und Mira Lobe analysiert. Außerdem wird ein Vergleich zu Werken, die zur selben Zeit in Deutschland entstanden, angestellt. Dafür werden die frühen phantastischen Kinderbücher der deutschen Autoren Michael Ende und Otfried Preußler herangezogen.

Die phantastische Erzählung, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird, ist ein Genre der Kinder- und Jugendliteratur und kann von anderen Genres literarischer Phantastik abgegrenzt werden. Um einen Überblick über die verwendeten Begriffe und den Forschungsdiskurs in Bezug auf phantastische Literatur zu geben, werden zunächst Theorien der Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov und Gerhard Haas, die wichtige Ansätze zur Definition phantastischer Literatur lieferten, dargestellt. Anschließend gehe ich auf die phantastische Erzählung als kinderliterarisches Genre, auf ihre Abgrenzung zu anderen verwandten Gattungen, auf die Erzählmodelle der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur sowie auf die Funktionen des Phantastischen ein.

Danach beschäftige ich mich kurz mit der Geschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, indem ich die Ursprünge kinderliterarischer Phantastik sowie deren Wiederentdeckung nach 1945 beleuchte. Der zweite Teil der Arbeit umfasst die Textanalysen: Hier werde ich zunächst die phantastische Kinderliteratur der 1950er- und 1960er-Jahre in Deutschland behandeln. Untersucht werden Preußlers sogenannte „Der-Die-Das“-Trilogie, die aus den Erzählungen *Der kleine Wassermann* (1956), *Die kleine Hexe* (1957) und *Das kleine Gespenst* (1966) besteht, sowie Endes *Jim-Knopf*-Bücher (1960, 1962). Im Anschluss widme ich mich der phantastischen Erzählung in Österreich. In chronologischer Reihenfolge werden ausgewählte Erzählungen der Autorinnen Erica Lillegg, Vera Ferra-Mikura und Mira Lobe untersucht. Die Texte, anhand derer die Anfänge und die Entwicklung der phantastischen Erzählung in Österreich nachvollzogen werden, sind Ferra Mikuras *Bürgermeister Petersil* (1952) und *Zaubermeister Opequeh* (1956), Lilleggs *Vevi* (1955) und *Feuerfreund* (1957) sowie Lobes *Omama im Apfelbaum* (1965). Bei der Analyse der Texte wird der Fokus darauf gelegt, die Besonderheiten der österreichischen phantastischen Erzählung sowie ihre

Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit den zeitgleich in Deutschland entstandenen Werken herauszuarbeiten. Abschließend werden die Ergebnisse der Arbeit im Fazit zusammengefasst.

2 ZUR THEORIE DER PHANTASTISCHEN LITERATUR

Seit den 1950er-Jahren gibt es Versuche, das Wesen der phantastischen Erzählung zu erfassen und gegenüber anderen Formen der literarischen Phantastik, etwa dem Märchen, abzugrenzen. Bis heute gibt es keine vollständige Übereinstimmung darüber, wie phantastische Literatur bzw. die phantastische Erzählung definiert werden kann. Um einen Einblick in den Forschungsdiskurs zu geben, werden im Folgenden die wichtigsten theoretischen Ansätze – zunächst jene, die sich mit allgemeinliterarischer Phantastik (Kapitel 2.1) und anschließend jene, die sich mit kinderliterarischer Phantastik beschäftigen (Kapitel 2.2) – vorgestellt. In den folgenden Unterkapiteln werden die Abgrenzung zu anderen verwandten Gattungen, Erzählmodelle und Grundmuster der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur sowie Funktionen des Phantastischen dargestellt.

2.1 Literarische Phantastik im Forschungsdiskurs

Bei der Diskussion um die Definition phantastischer Literatur muss zwischen allgemeinliterarischer Phantastik und kinder- und jugendliterarischer Phantastik unterschieden werden. Einen wichtigen Ansatz zur Definition literarischer Phantastik lieferte der bulgarisch-französische Literaturtheoretiker Tzvetan Todorov. Er legte 1970 mit seiner *Einführung in die fantastische Literatur* zum ersten Mal ein systematisches Erklärungsmodell vor. Todorov gilt als Vertreter einer minimalistischen Auffassung phantastischer Literatur, da sein Ansatz sehr eng gefasst ist und viele Texte, vor allem der Kinder- und Jugendliteratur, ausschließt. Im Gegensatz zu seinen Vorläuferinnen Ruth Koch und Anna Krüger, die sich in ihren Definitionen auf strukturelle Textmerkmale sowie auf kinderliterarische Texte bezogen, widmete sich Todorov allgemeinliterarischen Texten des 18. und 19. Jahrhunderts.

Er rückte außerdem nicht den Text, sondern den Rezeptionsaspekt in den Vordergrund. (Vgl. Prestel 2013: 29) Todorov definiert das Phantastische als „die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber übersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat“ (Todorov 2013: 24). Für Todorov geht es also um die „bewusst und absichtlich provozierte Irritation“ (Prestel 2013: 29) bzw. um das Moment der Ungewissheit, das die/den LeserIn daran hindert, eindeutig entscheiden zu können, ob die dargestellte, übernatürlich erscheinende Begebenheit auf eine rational erklär-bare Ursache zurückgeführt werden kann oder aber als natürliches, wunderbares Ereignis akzeptiert werden muss. Ein Text wird nach Todorov nur dann der phantastischen Literatur zugerechnet, wenn diese Unschlüssigkeit unaufgelöst bleibt: „Der uneingeschränkte Glaube ebenso wie die absolute Ungläubigkeit würden uns aus dem Fantastischen herausführen; es ist die Unschlüssigkeit, die es ins Leben ruft.“ (Todorov 2013: 29) Sobald sich das Ereignis als Teil einer übernatürlichen Ordnung erweist und diese als solche anerkannt wird, handle es sich nicht mehr um eine rein phantastische, sondern um eine phantastisch-wunderbare Erzählung; werden alle Wunder rational erklärt, handle es sich um es eine phantastisch-unheimliche Erzählung. (Vgl. Todorov 2013: 24) Das Märchen versteht Todorov als eine Spiel-art des Wunderbaren, bei dem „die übernatürlichen Elemente weder bei den Personen noch beim impliziten Leser eine besondere Reaktion hervor[rufen]“ (Todorov 2013: 51). Spätes-tens am Ende einer Geschichte komme, „wo nicht die Person, immerhin der Leser“ (Todorov 2013: 39) zu einer Entscheidung und trete dadurch aus dem Phantastischen heraus:

Das Fantastische ist daher stets bedroht; es kann sich jeden Augenblick verflüchtigen. Es scheint sich eher an der Grenze zwischen zwei Gattungen, nämlich zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen anzusiedeln, als daß es eine selbstständige Gattung wäre. (To-dorov 2013: 39)

Laut Todorov verlangt das Phantastische die Erfüllung von drei Bedingungen: Gattungskon-stituierend sei neben der erwähnten „Unschlüssigkeit des Lesers“ (Todorov 2013: 30), dass der/die LeserIn eine bestimmte Haltung in Bezug auf den Text einnimmt, nämlich die alle-gorische ebenso wie die poetische Interpretation zurückweist. Eine weitere Bedingung, die allerdings unerfüllt bleiben kann, ist, dass die Unschlüssigkeit, die die LeserInnen empfin-den, auch von einer handelnden Person empfunden wird, wodurch die Unschlüssigkeit zu einem der Themen des Werks werde. (Vgl. Todorov 2013: 31–32)

Da der Großteil der Texte der phantastischen Literatur am Ende eine Auflösung er-fährt, die die Geschichte dem Genre des Wunderbaren oder des Unheimlichen zuführt, räumt Todorov ein, dass man auch nur Teile eines Werks betrachten und dadurch eine größere

Anzahl von Texten dem Phantastischen zurechnen könne. (Vgl. Todorov 2013: 41) Nach einer strengen Auslegung seiner Definition wären nur wenige Texte dem Phantastischen zuordenbar. Todorov selbst betrachtete die phantastische Literatur als eine abgeschlossene Gattung, die heute nicht mehr geschrieben werde, und grenzte sie zeitlich auf Ende des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts ein.

Im Gegensatz zu Todorovs enger Definition steht der maximalistische Ansatz von Gerhard Haas. Haas formulierte 1978 in *Struktur und Funktion der phantastischen Literatur* einen Ansatz (den er später weiter vertiefte und beschrieb), der phantastische Literatur als eine bestimmte Weltsicht, die auf sinnlicher Wahrnehmung basiert, definiert. Er wandte sich gegen die Ansicht, dass nur bestimmte Motive, wie sie etwa von Göte Klingberg (siehe Kapitel 2.2) beschrieben wurden, als phantastisch gelten sollten, und fragte stattdessen nach einer „Struktureinheit nichtrealistischer Texte“ (Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 272). Haas zählt somit auch die Sage, das Märchen oder Science Fiction zur Phantastik:

Folgt man den vorstehenden Überlegungen, dann muss eine Funktionsbeschreibung des Phantastischen von der Strukturbeschreibung ihren Ausgang nehmen; und sie umgreift konsequenterweise das ganze Gebiet der phantastischen Literatur, also die Phantastik des Grauens und Science Fiction, Märchen und Sage, phantastische Texte der Erwachsenenliteratur und der Kinderliteratur. (Haas 2003: 24)

Einen ähnlichen Ansatz verfolgte Heinrich Kaulen, der unter literarischer Phantastik unter anderem Sage, Dystopie, Science-Fiction sowie die phantastische Literatur, die demnach eine Subgattung der literarischen Phantastik sei, versteht. Kaulen plädierte dafür, zum Phantastischen alle literarischen Darstellungsmittel zu zählen, die von den Wahrscheinlichkeiten der empirischen Wirklichkeit abweichen. Allerdings könne erst, wenn das Phantastische eine dominante, die gesamte Textstruktur prägende Bedeutung erlangt, von (literarischer) Phantastik gesprochen werden. (Vgl. Kaulen 2003: 33–34, nach Prestel 2013: 32–33)

Den Zusammenhang dieser Genres und damit eine gemeinsame „Basis-Definition“ sieht Haas in folgenden Elementen: „alles steht mit allem in einem logisch nicht völlig aufhellbaren Zusammenhang“, Träger der Handlung sind „sinnlich-komplexe Bilder, die in der Regel verschiedene Deutungen zulassen und nie rational rein auflösbar sind“, und die Bilder, Handlungselemente oder Figuren des Phantastischen sind „entweder selbst schon heterogen, d. h. widersprüchlich und logisch nicht zusammenpassend, oder sie werden in der das Phantastische letztlich hervorbringenden Kombinatorik heterogen gefügt“ (Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 273–274).

Haas betont vor allem die Verwandtschaft der Volkssage mit der phantastischen Erzählung; alle Merkmale der phantastischen Geschichte seien auch Merkmale der Volkssage:

Wenn man so will, ist in diesem Sinne die phantastische Erzählung im engeren Sinne nichts anderes als eine, meist psychologisch subtiler, genauer strukturierte, erzählerisch ausgebaut und gewissermaßen säkularisierte Volkssage. (Haas 2003: 16)

Die Gemeinsamkeiten zwischen Sage und phantastischer Erzählung werden in Kapitel 2.3 dieser Arbeit näher behandelt.

2.2 Die phantastische Erzählung als kinderliterarisches Genre

Der Begriff der phantastischen Erzählung bzw. der phantastischen Kinderliteratur stammt aus den 1950er-Jahren, als erkannt wurde, dass sich bestimmte Kinderbücher, die zum Teil als „moderne Märchen“ bezeichnet worden waren, von der Gattung Märchen deutlich unterschieden. (Vgl. Burghart 1999: 11) Die beiden Literaturpädagoginnen Ruth Koch und Anna Krüger zählen zu den Ersten, die versuchten, kinderliterarische Phantastik zu definieren. Sie stellten fest, dass sich Phantastik vom Märchen vor allem durch das Vorhandensein von zwei Welten, einer wunderbaren und einer real-fiktiven Welt, unterscheidet. (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 97) Krüger führte 1954 den Begriff „phantastische Abenteuergeschichte“ (Krüger 1954: 21) ein. Diese grenze sich dadurch vom Märchen ab, dass die Menschen über die erlebten „Wunder“ erstaunt sind:

Im Märchen wundert sich niemand über das Wunder, weil alle Personen die Welt magisch erleben. In der phantastischen Abenteuergeschichte widerfährt das Wunder gewöhnlich nur einem, höchstens einigen Menschen, die über ihre seltsamen Erlebnisse zunächst sehr erstaunt sind, die übrigen Gestalten der Bücher sind nüchtern denkende Wesen, für die es gar keine Wunder geben kann, weil die Welt sonst aus ihrer gesetzmäßigen Ordnung fiele. (Krüger 1954: 21)

Als Vorläufer der phantastischen Abenteuergeschichte nannte Krüger Jonathan Swifts *Gullivers Reisen in unbekannte Länder* aus dem 18. Jahrhundert, Münchhausens Lügengeschichten sowie *Die wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen* (1906) von Selma Lagerlöf. Zeitgenössische Beispiele für das Genre waren *Hans Urian oder die Geschichte einer Weltreise* (1931) von Lisa Tetzner, Erich Kästners *35. Mai* (1932) und Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* (1944), die „bei allen Humorlosen Stürme der Entrüstung“ (Krüger 1954: 23) erregte. (Vgl. Krüger 1954: 22–23)

In den 1970er-Jahren legte der schwedische Literaturpädagoge Göte Klingberg eine inhaltlich-phänomenologische Betrachtung des Phantastischen vor. Er übernahm die Auffassung, dass es in der phantastischen Literatur zwei Welten gebe. Im Handbuch *Kinder- und Jugendliteratur* (1984) definieren Haas und Klingberg phantastische Erzählungen als Texte, in denen „einer realistisch gezeichneten, empirisch-alltäglich bestimmaren Welt eine Welt des Irrational-Unerklärbaren gegenüber[steht], in der das Außergewöhnliche geschieht“ (Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 269). Texte, die nur in *einer* Welt handeln, grenzt Klingberg davon ab und differenziert dabei zwischen surreal-komischen und mythischen Erzählungen. Unter surreal-komischen Erzählungen versteht Klingberg Texte, die in einer den LeserInnen vertrauten Welt spielen, in der „erheiternd Verrücktes, Antirealistisches, Unlogisches oder Vertrackt-Logisches, zum Gelächter um seiner selbst willen Anreizendes geschieht“ (Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 272). Als Beispiel dafür nennt er Michael Endes *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960). Mythische Erzählungen spielten ebenfalls nur in einer Welt, die aber im Gegensatz zu jener der surreal-komischen Erzählung logisch aufgebaut sei. Zur mythischen Erzählung zählt Klingberg etwa den Roman *Der kleine Hobbit* (1937) von J. R. R. Tolkien. 1980 gab Klingberg diese Einteilung zwar zugunsten einer sorgfältigen phänomenologischen Unterscheidung auf, erachtete die Unterscheidung zwischen Texten, die logisch kohärente Welten darstellen, und solchen, die nonsenshafte Welten spiegeln, jedoch weiterhin als brauchbar. (Vgl. Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 272) Klingberg, der im Gegensatz zu Haas einen engen Phantastikbegriff vertritt, stellte außerdem eine Liste von Motiven kinder- und jugendliterarischer Texte zusammen:

- lebendige Spielsachen agieren in der alltäglichen Welt;
- Kinder aus einer fremden Welt treten in der alltäglichen Welt auf;
- fremde Gesellschaften existieren in und neben der alltäglichen Welt, z. B. als Gesellschaften von Miniaturmenschen;
- übernatürliche hilfreiche Tiere erscheinen im Zusammenhang mit der Alltagswelt
- Gestalten aus einer magischen oder mythischen Welt werden zu handelnden Figuren der alltäglichen Gegenwart;
- Personen aus der Alltagswelt werden in eine magisch-mythische Welt versetzt;
- Personen der Alltagsgegenwart kommen auf magische Weise in andere Zeiten oder – auch reale – Räume;
- magisch-mythische Gestalten, die in der alltäglichen Welt oder in einer mythischen Welt auftreten, repräsentieren den Kampf zwischen Gut und Böse. (Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 270)

Wolfgang Meißner, der kinder- und jugendliterarische phantastische Erzähltexte der 1980er-Jahre analysiert hat, zählt in seiner Untersuchung nur jene Werke zur Phantastik, in denen „eine Grenze zwischen den verschiedenen Realitätsebenen *im Text* erkennbar“ (Meißner 1989: 64) ist. Am häufigsten geschehe das durch Äußerungen der Figuren, „die z.B. durch

Ausrufe des Erstaunens oder der Ängstlichkeit kundtun, daß etwas stattfindet, was den vertrauten logischen Regeln zuwiderläuft“ (Meißner 1989: 64–65). Meißner hat 130 Werke analysiert, die in den Jahren 1983 und 1984 erschienen sind und der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur zugerechnet werden können. Das Grundmuster, über das der Großteil dieser Texte verfügt, beschreibt er folgendermaßen:

Auf der realistischen Ebene begegnen dem Leser Protagonisten, die in Schwierigkeiten geraten. Für deren Probleme gibt es innerhalb der realistischen Ebene offenbar keine Lösungsmöglichkeiten, so daß entweder Hilfe durch imaginäre Wesen erfolgt oder aber der Protagonist begibt sich selbst in eine imaginäre Welt. (Meißner 1989: 94)

Entscheidend sei, dass sich die Struktur des Phantastischen analog zur kindlichen Entwicklung herausbildet: „Das Kind muss eine Sicht der Welt entwickeln, die abweicht von seinem rein egozentrischen Weltbild. Erst dann ist es in der Lage, verschiedene Realitätsebenen in einem Text zu differenzieren.“ (Meißner 1989: 65)

Den häufigsten Ausgangspunkt der untersuchten Werke bilden Elternlosigkeit oder Tod eines Elternteils, Scheidung der Eltern, fehlende Liebe der Eltern und Schulschwierigkeiten. (Vgl. Meißner 1989: 96–97) Auch in den in der vorliegenden Arbeit analysierten Texten bestätigt sich das: So ist Vevi eine Waise und das „Sorgenkind ihrer Lehrerin“ (Vevi, 10); Feuerfreund, Jim Knopf und die beiden Geschwister Toni und Käthi im *Zaubermeister Opequeh* wachsen ebenfalls ohne ihre leiblichen Eltern auf und Andi aus der *Omama im Apfelbaum* hat keine lebende Großmutter mehr. Neben den familiären Problemen haben die kindlichen ProtagonistInnen oft Schwierigkeiten mit sich selbst:

Die Defizite in den schulischen Leistungen markieren [...] ebenso wie die Konfrontation mit autoritären, ungeliebten Lehrern eher Begleitsymptome einer allgemeinen Unfähigkeit, mit der Realität fertigzuwerden. Vor allem im Jugendbuch sind die Protagonisten zudem belastet durch negative Beziehungen zu Gleichaltrigen“ (Meißner 1989: 99)

Charakteristisch für die phantastische Kinderliteratur ist das Versagen des Kindes bezogen auf die Anforderungen der Erwachsenenwelt. Es kann den Forderungen von LehrerInnen, Eltern oder gelegentlich auch MitschülerInnen nicht genügen. Den ProtagonistInnen fehlen in den meisten Fällen alle Eigenschaften eines Helden: „Bevorzugt wird ein schwacher, ängstlicher, von seiner Umgebung nicht anerkannter Jugendlicher, der in seinem sozialen Umfeld die Position eines Außenseiters einnimmt.“ (Meißner 1989: 99) Die Handlung auf der realistischen Ebene spitzt sich meist auf einen Konflikt zu, an dessen Höhepunkt ein Wandel erfolgen muss. (Vgl. Meißner 1989: 103–104) Eine der wichtigsten Funktionen der Phantastik im Kinder- und Jugendbuch ist es, „psychische Konflikte durch die Einwirkung imaginärer Mächte zu lösen“ (Meißner 1989: 111).

Meißner geht auch auf einen entscheidenden Unterschied zwischen allgemeinliterarischen und kindheitsadressierten phantastischen Texten ein: Während in der phantastischen Literatur für Erwachsene das Wunderbare Furcht und Schock auslöst, sind die ProtagonistInnen phantastischer Kinderliteratur in vielen Fällen zwar verwundert, aber nicht in ihrem Weltbild erschüttert:

Von Erschütterung, gar einer existenziellen Verunsicherung ist bei keinem der Protagonisten etwas zu spüren. Die Unbefangenheit ist um so größer, je jünger die Kinder sind, auf die ein phantastisches Buch als Adressat zielt. (Meißner 1989: 105)

Während in Fantasy-Romanen und der phantastischen Literatur für Erwachsene Komik meist keine Rolle spielt, kommt dieser im phantastischen Kinderbuch eine wichtige Bedeutung zu: „Komik dient dem Kind im realen Leben wie im Kinderbuch als Waffe zur Selbstbehauptung.“ (Meißner 1989: 203) Komik und Humor dienen nicht nur dazu, „Autoritäten wie Lehrer, Polizisten, Bürgermeister usw. in ihrer Bedeutung zu ‚verkleinern‘. Die Distanz, die mittels Komik erreicht wird, kann sich auch gegen eigene Empfindungen des Kindes richten, vor allem gegen Ängste.“ (Meißner 1989: 204)

Einen neueren Definitionsansatz lieferte Birgit Patzelt: Für sie lassen sich phantastische Erzählungen daran erkennen, dass die Figuren in einer real-fiktiven Welt mit einem übernatürlichen Phänomen konfrontiert werden, diese Konfrontation jedoch eine logische Erklärung erfährt. Ein Kriterium phantastischer Texte bei Patzelt wie bei Meißner, dass „die Übertretung von Gesetzen der fiktiv-realen Welt des Textes *im* Text angezeigt wird“ (Patzelt 2001: 79). Signale dafür seien vor allem Ausdrücke des Erstaunens, der Überraschung oder der Angst einer oder mehrerer Figuren. (Vgl. Patzelt 2001: 79)

Ernst Seibert hat ein metapoetologisches Genre-Modell entwickelt, um die verschiedenen Gattungen literarischer Phantastik voneinander abzugrenzen. Nach diesem Modell, das zwischen logozentrischen (u.a. realistische Erzählungen), antilogozentrischen (Fantasy und Science Fiction), mythogenen (Märchen und Sagen) und antimythogenen Formen unterscheidet, zählt die phantastische Erzählung gemeinsam mit der Lügengeschichte zum antimythogenen Schema. Im Gegensatz zum mythogenen Märchen, in dem der Einbruch des Irrealen weder bei den betroffenen Figuren noch bei den LeserInnen Erstaunen weckt, wird in der Erzählperspektive der phantastischen Erzählung bewusst zwischen „realen und nur mit der Realität konfrontierten Personen und solchen, denen Irreales (vorübergehend) zugänglich ist, unterschieden“ (Seibert 2008: 77). Wesentliches Merkmal der phantastischen Erzählung ist, dass der Einbruch des Irrealen meist nur den den/die ProtagonistIn betrifft und

diese/r die magische Welt vor seiner Mitwelt solange geheim halten muss, bis sie sich wieder in der Realität einfügt. (Vgl. Seibert 2005b: 263)

Seibert stellte außerdem eine formale Gemeinsamkeit zwischen der phantastischen Erzählung und dem Adoleszenzroman fest: Beide Gattungen beschäftigten sich mit Formen des genealogischen Übergangs – die phantastische Erzählung als retardierender Abschied von der Kindheit und der Adoleszenzroman als retardierender Abschied von der Jugendzeit. Das in der Kinder- und Jugendliteratur zentrale Motiv des Generationenkonflikts werde nicht als äußerer Konflikt des/der ProtagonistIn mit der jeweils älteren Generation, sondern als innerer Konflikt thematisiert. Beide Gattungen ließen sich insofern dem Oberbegriff „psychologischer Roman“ unterordnen. (Vgl. Seibert 2008: 21) Seibert weist auf das „experimentelle Potential“ (Seibert 2005b: 267) der phantastischen Kinderliteratur hin. In ihr entstand nach dem aufklärerischen und dem romantischen Kindheitsbild ein drittes Kindheitsbild, das als „postromantisch“ bezeichnet werden könne. (Vgl. Seibert 2005b: 270)

2.3 Abgrenzung von anderen Genres literarischer Phantastik

Um dem Wesen der phantastischen Erzählung näherzukommen und sie von anderen Genres der literarischen Phantastik abzugrenzen, werden im Folgenden einige verwandte Gattungen behandelt. Zunächst wird auf die Unterscheidung zwischen Märchen und phantastischer Erzählung eingegangen. Anschließend werden kurz Sage und Science Fiction definiert, bevor zum Abschluss ausführlicher die Unterschiede zwischen phantastischer Literatur und Fantasy dargestellt werden.

Die Gattung der phantastischen Erzählung wurde in ihren Anfängen zwar als modernes Märchen bezeichnet, unterscheidet sich jedoch wesentlich von diesem. Der bedeutendste Unterschied zwischen dem Märchen und der phantastischen Erzählung liegt in der Eindimensionalität des Märchens, die in der phantastischen Erzählung aufgehoben wird. Nach André Jolles, der das Märchen, so wie Sage, Mythe oder Schwank, zu den „Einfachen Formen“ zählt, die sich, „sozusagen ohne Zutun des Dichters, in der Sprache selbst ereignen, aus der Sprache selbst erarbeiten“ (Jolles 2006: 10), ist „die Welt des Märchens von einer Welt der Wirklichkeit radikaler getrennt [...] als die Welt irgendeiner andern Form“ (Jolles 2006: 246). Grundlage des Märchens ist laut Jolles, dass das Wunderbare in dieser Form nicht wunderbar, sondern selbstverständlich ist. (Vgl. Jolles 2006: 243)

Max Lüthi beschreibt diese Eigenheit des Märchens folgendermaßen:

Im Märchen fehlt das Gefühl für das Numinose, die jenseitigen Gestalten haben nichts Gespenstisches an sich, Zauber und Wunder werden erzählt, als ob sie sich von selber verstünden, sie verlieren an spezifischem Gewicht. (Lüthi 2004: 7)

Während im Märchen das Irreale und das Reale also selbstverständlich ineinanderfließen und die phantastischen Elemente nicht in Frage gestellt werden, treffen in der phantastischen Erzählung eine rationale Alltagswelt und eine phantastische Anderswelt aufeinander:

Das Märchen ist eindimensional, d. h. Alltagswelt und Wunderwelt durchdringen sich nahtlos; die phantastische Geschichte dagegen beschreibt zwei Dimensionen, genauer: den Schrecken erregenden Einbruch der Dimension des Übernatürlichen in die Dimension alltäglicher Erfahrung. (Haas 2003: 16)

Haas unterscheidet zwischen der Eindimensionalitätsphantastik, die keinen Gegensatz zwischen „realer Wirklichkeit und Wunschwirklichkeit, zwischen Empirie und Phantasie, zwischen Denken und Bild [...] kennt“ (Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 296) und der Konfrontationsphantastik. Bei dieser kollidieren „empirische Erfahrung und rationale Weltsicht mit einem neben der Alltagserfahrung liegenden oder in sie einbrechenden Geschehen phantastischer, d. h. rational nicht auflösbarer Natur“ (Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 296).

In der phantastischen Erzählung bewirkt das Wunderbare Staunen bis Schrecken; dagegen kann „der Diesseitige des Märchens [...] dem Jenseitigen und Zauberischen begegnen, ohne darüber in Erstaunen, geschweige denn in eine starke Gefühlsspannung zu geraten“ (Lüthi 2004: 7). Haas stellt außerdem Unterschiede in Bezug auf das Ende fest: Während das Märchen in der Regel gut ende, schließe die phantastische Geschichte „häufig mit Tod, Untergang, Scheitern und dem Grauen, das dieses Geschehen in den fiktiven Gestalten der Handlung wie im Leser erregt“ (Haas 2003: 16). Diese Feststellung trifft aber nicht auf die kinderliterarische Phantastik zu, denn aufgrund der Kindheitsadressierung ist es nicht Ziel der phantastischen Erzählung, Schrecken und Furcht bei den LeserInnen zu erregen. Die Phantasie setze die Welt „im Wunder des Märchens in die Höhe, in der Volkssage und in der Schrecken erregenden, im engeren Sinne phantastischen Geschichte in die Tiefe“ (Haas 2003: 18), meint Haas. Im Bereich der Kinderliteratur gebe es eine weitere Ausprägung, nämlich „Phantastik um der Illumination, Schmückung und Erweiterung des Lebens willen, [...] nicht als Entwurfssfeld des möglich-unmöglichen Künftigen [...], sondern ‚nur‘ als heiter-ernstes Spiel“ (Haas 2003: 18).

Märchen kennen meist nur eine, "nicht-realistische Welt, deren Vorhandensein von allen Akteuren an keiner Stelle in Zweifel gezogen wird" (Weinkauff / von Glasenapp 2010: 101). Hier muss allerdings zwischen Volks- und Kunstmärchen unterschieden werden: Die

Kunstmärchen der Romantik weisen diese Eindimensionalität nicht mehr auf, sondern stellen den Einbruch des Wunderbaren in die real-fiktive Welt dar. Die Kunst- bzw. Wirklichkeitsmärchen E.T.A. Hoffmanns markieren damit bereits den Beginn eines neuen Genres, nämlich der phantastischen Literatur. (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 101)

Auch die Sage stellt keine eindimensionale Welt dar. Sie „teilt die Welt in eine profane und eine numinose Sphäre auf“ (Lüthi 1961: 28) und macht die Konfrontation zwischen den beiden Welten zum Thema. Gegenstand der Sage ist die Auseinandersetzung mit dem Außerordentlichen, dem Jenseitigen. Sie stellt eine einzelne, unerhörte Begebenheit dar und erhebt Anspruch darauf, geglaubt zu werden. (Vgl. Lüthi 1961: 43– 46) Im Gegensatz zum Märchen werden in der Sage häufig konkrete Orts- und Zeitangaben gemacht. (Vgl. Lüthi 1961: 24) Die ProtagonistInnen sind keine flachen Figuren wie im Märchen, sondern vielschichtiger und sie zeigen starke Gefühlsregungen sowie Schmerz, was im Märchen kaum eine Rolle spielt. (Vgl. Lüthi 1961: 31) Charakteristisch für die Sage ist, dass das Publikum gleichermaßen fasziniert und erschrocken ist: „Ein Mensch blickt in eine andere Welt hinein und wird von diesem Gesicht erschüttert: dies ist wohl die Keimform der Sage überhaupt.“ (Lüthi 1961: 29) Auch für die phantastische Literatur wurde das Moment des Schocks in Anbetracht des Übernatürlichen als entscheidendes Merkmal bestimmt. Mit der phantastischen Literatur hat die Sage also gemein, dass sie im Gegensatz zum Märchen die Konfrontation zwischen alltäglicher Welt und dem Numinosen thematisiert, zur individualisierenden Darstellung neigt und die Handlung in einer dem Publikum bzw. den LeserInnen vertrauten und nahen Welt ansiedelt. Die Ansicht von Haas, dass es sich bei der phantastischen Erzählung um eine „erzählerisch ausgebaute und gewissermaßen säkularisierte Volkssage“ (Haas 2003: 16) handle, erscheint also plausibel. In der kinderliterarischen phantastischen Erzählung, die Thema dieser Arbeit ist, bedeutet das Übernatürliche jedoch in den meisten Fällen kein Grauen, sondern ist Ausdruck von Wünschen.

So wie in der phantastischen Literatur werden auch in der Science Fiction Ereignisse dargestellt, die die Grenzen der empirischen Wirklichkeit überschreiten. Der entscheidende Unterschied zwischen phantastischer Literatur und Science Fiction, einer Gattung, die sich mit Ereignissen beschäftigt, die in der Zeit, als sie geschrieben wurden, noch nicht möglich sind, in Zukunft aber Wirklichkeit werden könnten, besteht daran, dass Science Fiction versucht, diese Ereignisse rational, also naturwissenschaftlich zu erklären, während phantastische Literatur keine Erklärungen für den Einbruch des Wunderbaren anbietet. (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 102)

Zu Abgrenzungsschwierigkeiten und Verwechslungen kommt es vor allem bei der Verwendung der Begriffe Fantasy und phantastischer Literatur. Fantasy kann nicht mit phantastischer Literatur gleichgesetzt werden. Marco Prestel hat zwei Ansätze zur Unterscheidung der beiden Begriffe zusammengefasst. Er beschreibt Fantasy zum einen als Spielart der phantastischen Literatur und geht zum anderen auf eine Theorie ein, die Fantasy als „eine zeitgenössische Form der Mythopoesie – mit anderen Worten: als modernes literarisches Spiel mit literarischen Mythen versteht“ (Prestel 2013: 37). Diese beiden Ansätze werden im Folgenden dargestellt.

Der Begriff Fantasy entspricht in der englischen Literaturwissenschaft dem deutschen Begriff phantastische Literatur. Was in der deutschen Forschungsliteratur als Fantasy bezeichnet wird, entspricht hingegen Texten der High oder Heroic Fantasy. Dieser Texttypus der phantastischen Literatur siedelt die Handlung üblicherweise in einer geschlossenen Sekundärwelt an. Es ist eine mythologische und häufig altertümliche Welt, in der phantastische Wesen leben und Magie nichts Ungewöhnliches ist. Diese Welt hat meist eine eigene Topografie und Geschichte und oft eine eigene Sprache. Prominentes Beispiel dafür ist J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* (1954/55).

Da diese Definition allerdings Texte wie J.K. Rowlings *Harry Potter*-Reihe (1997–2007), Stephenie Meyers *Twilight*-Romane (2005–2008) oder C.S. Lewis' *Narnia*-Chroniken (1950–1956), die nicht (ausschließlich) in einer mythologischen Anderswelt spielen, ausschließt, geht Prestel abschließend auf einen neueren Ansatz ein, nach dem Fantasy als eigene Gattung und zwar als „moderne Heldendichtung und freies Spiel mit überlieferten Mythen“ (Prestel 2013: 40) verstanden wird. Diese Theorie, die in der angloamerikanischen Literaturwissenschaft seit längerem verbreitet ist, wurde von Hans-Heino Ewers aufgenommen. Ewers' Versuch einer Gattungspoetik der Fantasy trifft die Unterscheidung zwischen phantastischer Literatur und Fantasy nicht nur aufgrund struktureller Merkmale, sondern aufgrund zentraler Inhalte, nämlich der Wiederbelebung vormoderner Erzählstoffe der germanischen und christlichen Mythologie, der mittelalterlichen Heldenepen, der Welt des Rittertums und der Tafelrunde. Sie handeln von Ausfahrt, Kampf und Bewährung eines oder mehrerer Helden und ihrer Gefährten in der Fremde. Es geht weniger um traditionelle Kindheits- und Jugendthemen (also um die Lösung altersspezifischer Probleme), sondern um die Errichtung von Staats- und Weltordnungen.

Die archaischen und modernen Charaktere werden entweder in einer (oft mittelalterlichen Anders-)Welt angesiedelt (*Der Herr der Ringe*, *Der Hobbit*) oder beide Welten, also auch jene, die der unseren entspricht und der die modernen Figuren entstammen, werden

inszeniert (*Narnia*, *Harry Potter*). Oft werden die Helden in ihrer eigenen Welt vorgestellt und reisen dann in die Anderswelt. In diesem Fall bestehen strukturelle Ähnlichkeiten zwischen phantastischer Literatur und Fantasy. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass in Fantasy-Romanen das Phantastische als selbstverständlicher Bestandteil der inszenierten Welten verstanden wird, während es in der phantastischen Literatur Wundern und Staunen erzeugt. Hier muss allerdings, wie Ewers betont, wiederum zwischen allgemeinliterarischen und kinderliterarischen Texten unterschieden werden, da in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur neben die moderne Wirklichkeitsauffassung (der Erwachsenen) die mythische Weltsicht der Kinder gestellt wird. (Vgl. Prestel 2013: 41–46).

2.4 Erzählmodelle der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur

Wichtigstes Merkmal der phantastischen Literatur ist der Dualismus zwischen zwei Welten, der real-fiktiven Primärwelt und der phantastischen Sekundär- oder Anderswelt. Die Literaturwissenschaftlerin Maria Nikolajeva hat in ihrer Arbeit *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children* (1988) das viel zitierte Zwei-Welten-Modell, aus dem sich drei Grundmodelle für die Struktur phantastischer Texte ergeben, aufgestellt. Sie unterscheidet zwischen dem Modell der geschlossenen Sekundärwelt, dem Modell der offenen Sekundärwelt und dem Modell der impliziten Sekundärwelt.

Beim ersten Modell, der geschlossenen sekundären Welt, spielt die Handlung ausschließlich in einer phantastischen Anderswelt. Auch die Akteure stammen aus dieser sekundären Welt, deren Eigengesetzlichkeit nicht von ihnen in Frage gestellt wird. Dieses Modell ist damit dem Volksmärchen und der Fantasy-Literatur sehr nahe. Beispiele für dieses Modell sind J.R.R. Tolkiens *Der kleine Hobbit* (1937) und *Der Herr der Ringe* (1954/1955) sowie George R.R. Martins *Das Lied von Eis und Feuer* (ab 1996).

Beim zweiten Modell, der offenen sekundären Welt, treffen die sekundäre phantastische und die primäre alltäglich-realistische Welt aufeinander. Das Vorhandensein von zwei Welten erscheint als selbstverständlich, das mitunter vorhandene Erstaunen der Figuren spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die Akteure können zwischen den beiden Welten hin- und herwechseln. Erstmals eingeführt hat dieses Motiv der kindlichen Grenzgänger E.T.A. Hoffmann in der Erzählung *Nussknacker und Mausekönig* (1816). Weitere Beispiele dafür sind *Alice im Wunderland* (1865) von Lewis Carroll, *Die Unendliche Geschichte* (1979) von Michael Ende und die *Harry Potter*-Romane (ab 1997) von J.K. Rowling.

Im Unterschied zu den beiden vorhergehenden Varianten ist die Handlung beim dritten Modell, das die Sekundärwelt lediglich implizit beinhaltet, ausschließlich in der Primärwelt angesiedelt, in der eine Figur oder ein Gegenstand aus einer anderen Welt auftaucht. Handlungskonstituierend ist bei diesem Modell der Gegensatz zwischen der Alltäglichkeit der primären Welt und der übernatürlichen Figur oder dem phantastischen Gegenstand. Beispiele für diese Variante phantastischen Erzählens sind die *Mary Poppins*-Romane (ab 1934) von Pamela Travers, *Pippi Langstrumpf* (1944) von Astrid Lindgren oder Christine Nöstlingers *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972). (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 103–104)

Natürlich sind diese Modelle lediglich idealtypische Beschreibungen, denen sich nicht alle Texte eindeutig zuordnen lassen, bzw. weisen einige Erzählungen Merkmale verschiedener Modelle auf. So können beispielsweise Erica Lilleggs *Vevi* (siehe Kapitel 7.2.2) oder Vera Ferra-Mikuras *Zaubermeister Opequeh* (siehe Kapitel 7.2.3) aus der Reihe der in dieser Arbeit behandelten Werke nicht eindeutig einem Modell zugeordnet werden.

Im Zusammenhang mit dem Aufeinandertreffen zweier Welten stehen einige bedeutende Motive der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur: Ein wichtiges Motiv ist die phantastische Schwelle, die die Schleuse zwischen Primär- und Sekundärwelt darstellt. Diese kann durch eine Tür, aber auch den Tod, einen Traum sowie Boten oder magische Objekte aus der Sekundärwelt realisiert werden. Auch die Reise ist ein bedeutendes Motiv der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Dabei kann zwischen einer einmaligen Reise von der primären in die sekundäre Welt sowie Reisen in zirkulärer oder schleifenförmiger Weise (es kann beliebig oft hin- und her gewechselt werden) unterschieden werden. (Weinkauff / von Glasenapp 2010: 105–106)

Weitere wichtige Motive, die ebenfalls mit dem Übergang zwischen den zwei Welten zusammenhängen, sind der Spiegel, verlebendigte Gegenstände und das fremde Kind. Das Motiv des fremden Kinds ist bereits seit der Romantik bekannt. Namensgeber ist Hoffmanns Kindermärchen *Das fremde Kind* (1817). Zu den Eigenschaften dieser fremden Kinder gehören ihre geheimnisvolle Herkunft, die Elternlosigkeit, das unbestimmte Alter, das androgyne Wesen, besondere Fähigkeiten und ihr Verzicht auf das Erwachsenwerden. Zu den bekanntesten Vertretern fremder Kinder zählen Pippi Langstrumpf, Karlsson vom Dach, Momo und das Sams. (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 108–109)

2.5 Grundmuster des Einbruchs des Phantastischen in die Realität

Das Mythische in phantastischen Erzählungen entsteht an der Grenze zwischen der Wirklichkeit der Allgemeinhandlung, die auch als Rahmenhandlung interpretierbar ist, und der subjektiven Irrealität auf der Ebene der ProtagonistInnen, die als Binnenhandlung gesehen werden kann. (Vgl. Seibert 2005b: 198) Bei der Gestaltung des Einbruchs des Irrealen in die Wirklichkeit kann zwischen drei Grundmustern entschieden werden (vgl. Seibert 2005b: 198):

- Emotionalisierung: Die erste Möglichkeit, den Einbruch des Phantastischen darzustellen, ist die Emotionalisierung des Erzählstandpunktes. Dabei wird das „Unvorhergesehene dieses Überganges [...] durch adverbiale Zeitbestimmungen wie ‚plötzlich‘, ‚auf einmal‘, ‚in diesem Augenblick‘ [...] hervorgehoben, die Einmaligkeit des Erlebnisses durch Negationen und Ausdrücke des Überrascht-Seins betont“ (Seibert 2005b: 198–199). Ein Beispiel, in dem das Unvorhergesehene deutlich zum Ausdruck kommt, ist der erste Auftritt der Omama in Mira Lobes *Omama im Apfelbaum*: „AUF EINMAL SASS SIE NEBEN IHM.“ (*Omama*, 12) Der Protagonist in Erica Lilleggs *Feuerfreund* versucht zunächst abzustreiten, dass sein Gesicht schwarz gefärbt wurde: „Der Wind hat mir den Ruß ins Gesicht getrieben; weil ich mich aber gerade gewaschen habe, kann’s nicht mehr so arg sein.“ (*Feuerfreund*, 33) Als er erkennt, dass die Farbe nicht abgeht, erschrickt er „bis ins Herz“ (*Feuerfreund*, 35).
- Überbrückung: Bei dieser Variante bestehen reale und irrealer Zustände von Anfang an nebeneinander. Die Spannung zwischen beiden Zuständen bleibt aufrecht, bis schließlich in einer erklärenden Passage die Aufhebung der Widersprüche durch eine Erklärung der außergewöhnlichen Ereignisse erfolgt. Als Beispiel dafür nennt Seibert Vera Ferra-Mikuras *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* (1969), in der nach dem ersten Viertel ein Wechsel von personaler zu auktorialer Erzählhaltung erfolgt. (Vgl. Seibert 2005b: 199)
- Verschränkung: Die dritte Möglichkeit ist ein „reibungsloses Ineinanderfließen von irrealem und realem Zustand, wobei weder die betroffenen Figuren verwundert sind, noch der Erzählstandpunkt emotionalisiert wird“ (Seibert 2005b: 200). Dieses Muster verfolgen vor allem die Werke Erica Lilleggs. Sowohl in Lilleggs *Feuerfreund* als auch in *Vevi* erfolgt der Einbruch des Irrealen durch sprechende Tiere, was keine

der Figuren verwundert. (Auf das später in der Erzählung folgende handlungsauslösende phantastische Ereignisse reagieren die Figuren jedoch sehr wohl überrascht.)

2.6 Funktionen des Phantastischen

Phantastische Texte weisen alternative Handlungsmöglichkeiten auf, indem sie andere Sichtweisen, die nicht auf das rationale Denken beschränkt sind, eröffnen. Es kann zwischen einer „den alltäglichen Lebensraum imaginativ ausweitenden“ (Freund 1980: 202) Erzählung und „didaktischer Phantasiefiktion“ (Freund 1980: 202) unterschieden werden, deren Ziel „die unmittelbare Wirklichkeitsbewältigung“ (Freund 1980: 202) sei. Phantastische Erzählungen können als Anstoß zur Wirklichkeitsveränderung dienen und einen Beitrag zur Bewältigung psychischer Krisen oder Probleme leisten. (Vgl. Haas Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 283) Klaus Reichert beschreibt diese Funktion am Beispiel von George MacDonalds *Hinter dem Nordwind* (1871): „Die Phantasiewelt ist nicht [...] Flucht vor dem real Gegebenen in der Erfindung einer Gegenwelt, sie ist dessen stete Durcharbeitung und Interpretation als Mittel seiner psychischen Bewältigung.“ (Reichert 1975, nach Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 283) Haas fasst die Funktion phantastischer Texte folgendermaßen zusammen:

Phantastische Literatur dient dem Aufbau und Ausbau eines Freiraums, in dem die Einbildungskraft des Menschen seine Wirklichkeit projektiv vorentwerfen und zugleich sich von ihren Faktenzwängen spielerisch-produktiv lösen kann. (Haas 2003: 196)

Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur kann außerdem der Lösung von Konflikten dienen. Das Phantastische ermöglicht eine Auseinandersetzung der ProtagonistInnen mit Konfliktsituationen, bis hin zum Kampf. Durch die Überwindung der Bedrohung wird das Selbstbewusstsein der ProtagonistInnen gestärkt. (Vgl. Patzelt 2001: 255–256) Patzelt, die eine Reihe phantastischer Texte untersucht hat, betont, dass das Phantastische in den untersuchten Texten nicht, wie es phantastischer Literatur als Form des Eskapismus oft vorgeworfen wurde, Konflikte für das Kind löst, sondern das Kind lernt, diese durch die Auseinandersetzung mit dem Phantastischen zu lösen:

Phantastik als Möglichkeitsform bietet das Durchdenken einer Konfliktlösung, indem die Konflikte der fiktiv-realen Ebene auf die phantastische Ebene verschoben bzw. dort erst offenbar werden. (Patzelt 2001: 256)

In kinder- und jugendliterarischen phantastischen Texten erfolgt häufig eine Rückkehr in die Realität. Die Realität, in die die Kinder nach bestandenen phantastischen Abenteuern zurückkehren, hat sich jedoch in den meisten Fällen verändert, da sich die Wahrnehmung der ProtagonistInnen verändert hat. (Vgl. Patzelt 2001: 257) So ist es beispielsweise für Andi, den Protagonisten in Lobes *Omama im Apfelbaum*, am Ende der Geschichte nicht mehr schlimm, dass er keine Oma mehr hat. Seine Tagträume haben ihm geholfen, seine Traurigkeit zu überwinden und er stellt fest, dass eine liebevolle, alte Nachbarin, auch wenn sie finanziell und körperlich eingeschränkter ist, eine mindestens genauso gute Freundin sein kann wie seine phantastische Omama, die immer nur die wildesten Abenteuer erleben will. Nach Erfüllung ihrer Aufgabe verschwinden die magischen Helfer meist wieder. (Vgl. Meißner 1989: 107) In Andis Fall darf die Phantasieoma jedoch weiter bestehen bleiben.

Eine weitere Funktion des Phantastischen ist die Verfremdung. Durch sie können gesellschaftliche Probleme dargestellt und Kritik an ihnen geäußert werden. So stellt etwa Vera Ferra-Mikura im *Zaubermeister Opequeh* durch das Mittel der phantastischen Verfremdung die Gefahren einer Diktatur dar. Phantastik als Mittel der Kritik wird etwa auch von Christine Nöstlinger gestaltet. In *Der liebe Herr Teufel* (1975) und *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972) „entmythologisiert sie unhaltbare, der menschlichen Selbstverwirklichung im Weg stehende Bewußtseinsstrukturen“ (Freund 1980: 206).

3 DIE URSPRÜNGE KINDERLITERARISCHER PHANTASTIK

Die Ursprünge kinderliterarischer Phantastik liegen in der Romantik. Den Beginn kinderliterarischer Phantastik in Deutschland markieren die sogenannten Wirklichkeitsmärchen E.T.A. Hoffmanns. Seine Werke wurden zunächst jedoch vor allem in England rezipiert, in Deutschland fanden sie bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts kaum Nachahmer. In England begann Mitte des 19. Jahrhunderts die Herausbildung einer phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Die wichtigsten VertreterInnen der englischen kinderliterarischen Phantastik, die um die Jahrhundertwende aufblühte, waren Lewis Carroll (*Alice im Wunderland*, 1865) George MacDonald (*Hinter dem Nordwind*, 1871) James M. Barrie (*Peter Pan*, 1911) und Edith Nesbit. (Vgl. Patzelt 2001: 26) Einflüsse von Hoffmanns Werk lassen sich bei Lewis Carroll und Edith Nesbit nachweisen. (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 109) Die Kunst- bzw. Wirklichkeitsmärchen E.T.A. Hoffmanns, *Nussknacker und Mausekönig*

(1816) und *Das fremde Kind* (1817), sowie die märchenhafte Erzählung *Elfen* von Ludwig Tieck (1812) weisen im Gegensatz zum Volksmärchen ein entscheidendes Gattungsmerkmal der phantastischen Erzählung auf: rational-logische und irrational-magische Weltansichten geraten in Konflikt. Eine Besonderheit der genannten Texte sind die als Mittler zwischen den beiden Welten konzipierten Kinderfiguren, denen „[e]ntsprechend dem romantischen Kindheitsideal [...] Zugang zur Sphäre des Wunderbaren zugeschrieben [wird], den die rational verblendeten Erwachsenenfiguren nicht mehr besitzen“ (Weinkauff / von Glasenapp 2010: 63–64). Dieses Konzept trifft auch auf die kinderliterarischen phantastischen Erzählungen, die Thema dieser Arbeit sind, zu.

Die Balance zwischen phantastischer Anderswelt und vertrauter Alltagswelt erinnert außerdem an das Nebeneinander von Feenwelt und Wirklichkeit in den Werken der Wiener Volkskomödie. Ähnlich wie dort erfährt auch das Irrationale und Fremde in den phantastischen Erzählungen eine Wendung ins Harmlose, „eine Umkehrung des ursprünglich Schreckhaften ins Vertraute“ (Seibert 2005b: 198).

Einfluss auf die österreichische phantastische Erzählung bzw. Gemeinsamkeiten mit dieser hatte auch der Surrealismus. Sowohl Erica Lillegg als auch Vera Ferra-Mikura, die beinahe zeitgleich (1955 und 1956) die beiden ersten Werke, die der deutschsprachigen phantastischen Erzählung zugerechnet werden können, veröffentlichten, kamen mit der Kunstströmung in Kontakt: Lillegg durch ihren Ehemann, den Maler Edgar Jené, und Ferra-Mikura durch ihren als Grafiker tätigen Bruder Raimund Gregor Ferra, der Mitbegründer der Wiener Schule des Phantastischen Realismus war, die aus dem Surrealismus entstand. (Vgl. Blumesberger 2011: 127) Jené, der mit André Breton befreundet war, war ein wichtiger Vertreter des Surrealismus und versuchte, diesen in Wien zu etablieren. Er war in regem Kontakt mit der Wiener Gruppe des Phantastischen Realismus. Zu der Bewegung gehörten unter anderem Arik Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Anton Lehmden und Wolfgang Hutter. (Vgl. Muschik 1976: 9–12)

Während Lillegg eng in den künstlerischen Freundeskreis ihres Mannes eingebunden war, hatte Ferra-Mikura keine nachweislichen direkten Kontakte zur Wiener Gruppe des Phantastischen Realismus. Sie pflegte vor allem Freundschaften zu ihren SchriftstellerkollegInnen, besonders Friedl Hofbauer, Käthe Recheis sowie Brigitte und Wilhelm Meissel.

Berührungspunkte zwischen Lillegg und Ferra-Mikura gab es wenige. Lediglich ihre Werke trafen in den Zeitschriften *Neue Wege*¹ und *Plan*² aufeinander. (Vgl. Blumesberger 2011: 131–133)

Johann Muschik, der der Wiener Schule des Phantastischen Realismus, die ab 1945 entstand, ihren Namen gab, bezeichnete diese Richtung der Malerei als „Wirklichkeitsdarstellung mit phantastischen Mitteln“ (Muschik 1976: 60). Die Maler der „Wiener Schule“ strebten danach, „beides – Tag und Nacht – zu erfassen, das Unbewußte und das dem Reich der Ratio Zugehörige“ (Muschik 1976: 58). Besonders passend als Beschreibung nicht nur der Wiener Schule, sondern auch der phantastischen Erzählung erscheint die Aussage Muschiks: „Realisten sind die Maler vor allem in ihrer Hingabe ans Detail, phantastisch ist die Zusammenstellung, die Szene.“ (Muschik 1976: 61) Muschik definierte die Malerei der „Wiener Gruppe“ folgendermaßen:

Die Malerei der Wiener ist phantastisch in der Übersteigerung, in der Bilddialektik, und sie ist realistisch nicht allein in der Treue des Details, sondern auch in einer umfassenden Bemühung, die keinen Bereich des Gegebenen außer acht lassen möchte, nicht die unbewußte, doch auch nicht die bewußte Welt. Es geht den Phantastischen Realisten um große Themen, um Frieden und Krieg, Natur und Kultur, die Ratio und das Irrationale, um zivilisatorische und im engeren Sinn psychologische Problematik. (Muschik 1976: 56–57)

Während sich die Phantastischen Realisten von dem moderneren Malstil der Expressionisten ab- und der genauen Malweise der Alten Meister zuwandten, ist für die phantastische Erzählung jedoch ein neuer, spielerischer Umgang mit der Sprache kennzeichnend.

4 WIEDERENTDECKUNG PHANTASTISCHER KINDER- UND JUGENDLITERATUR NACH 1945

Nach 1945 kann man von einem Neuanfang in der Kinderliteratur sprechen. Vor allem ausländische AutorInnen – an erster Stelle Astrid Lindgren – trugen dazu bei, kinderliterarische Phantastik in Deutschland zu etablieren. In Lindgrens *Pippi Langstrumpf* (1944) manifestierte sich eine neue, an die Romantik anknüpfende Kindheitsvorstellung, die Kindheit als

¹ Erschienen, zunächst unter dem Titel *Theater der Jugend*, das auch Herausgeber war, von 1945 bis 1988 in Wien (nähere Informationen unter https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Neue_Wege/Neue_Wege.htm).

² Unter Herausgeber Otto Basil von 1945 bis 1948 in Wien erschienen (nähere Informationen unter: <https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Plan/Plan.htm>).

ein Lebensalter der Überlegenheit und der Autonomie darstellt. Pippi wächst ohne Eltern auf und bleibt dadurch autonom. (Vgl. Engländer 2010: 43) Während Kinderliteratur bis dahin vorrangig als Erziehungsinstrument gesehen wurde, stand nun die Kindgemäßheit im Vordergrund. (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 109–110)

Gleichzeitig wird der Kinderliteratur der Nachkriegszeit häufig der Vorwurf gemacht, dass politische und gesellschaftliche Realität zu wenig abgebildet worden seien. Nach dem Zweiten Weltkrieg finden sich nur vereinzelt Versuche, der gesellschaftlichen Realität gerecht zu werden und die Jahre des Nationalsozialismus aufzuarbeiten. (Vgl. Mattenklott 1989: 18) Kinderliteratur wurde in jener Zeit häufig mit der Intention geschrieben, im Sinne einer „Heile-Welt-Pädagogik“ (Seibert / Nowak 2011: 9) von der Kriegsvergangenheit abzulenken. Dabei handelte es sich um eine „künstlerisch zumindest anspruchslose Kinderliteratur“, die sich „im Fortschreiben von traditionellen Genres wie dem Bilderbuch, dem Märchenbuch, der Abenteuererzählung usw.“ (Seibert / Nowak 2011: 9) übte. Demgegenüber stand aber auch der Versuch eines inhaltlichen Neuanfangs, der darin bestand, die Leiden des Kriegs nicht zu verschweigen, sondern gerade auch in der Kinderliteratur zu thematisieren. Beispiele dafür sind Mira Lobes *Insu Pu* (hebr. 1948, dt. 1951) oder der gegenwartsbezogene Realismus Karl Bruckners. (Vgl. Seibert / Nowak 2011: 10)

Die Ansicht, dass die Kinderliteratur der vierziger und fünfziger Jahre generell unpolitisch sei, hält auch Mattenklott für zu pauschal. Sie gründe auf der Vorstellung, nur in der realistischen Schreibweise sei Politisches literarisch darstellbar. Mattenklott erinnert in diesem Zusammenhang jedoch an den 1902 in Wien geborenen und 1939 nach England emigrierten Autor Friedrich Feld, der eine große Zahl von Erzählungen für Kinder schrieb. (Vgl. Mattenklott 1989: 20). Felds Märchen novellen „mit ihren Tyrannen, Gefängnissen und Kriegen“ (Mattenklott 1989: 21) seien „Reflexe der politischen Realität“ (Mattenklott 1989: 21). Dennoch sei die literarische Darstellung politischer Themen in dieser Zeit selten überzeugend. Als „Glücksfall politischer Kinderliteratur“ (Mattenklott 1989: 24) bezeichnet Mattenklott James Krüss' *Timm Thaler oder Das verkaufte Lachen* (1962). Erst nach 1968 gewannen ungeschminkte Darstellungen des Kinderalltags und politisches Engagement in der Kinderliteratur an Bedeutung. (Vgl. Mattenklott 1989: 24–25)

In den ersten Jahren nach 1945 erschien eine große Zahl von neuen Märchen, die auf ältere Vorbilder zurückgriffen (z. B. *Mit dem Postillon ins Märchenland*, *Poldi Riesenzorn*). (Vgl. Mattenklott 1989: 39) Mitte der 1950er-Jahre kam es zu einem „Innovationsschub“ (Seibert / Nowak 2011: 12) einiger AutorInnen, die dem „konventionellen Erstarren der Kin-

der- und Jugendliteratur“ (Seibert / Nowak 2011: 12) entgegenwirkten. Die sich entwickelnde Gattung der phantastischen Erzählung entstand ohne jede literarische Programmatik, die Zugänge und Einflüsse waren daher auch sehr unterschiedlich. Während diese neue Literatur in Österreich vor allem von Autorinnen getragen wurde, handelte es sich in Deutschland eher um eine männliche Autorschaft: in Deutschland waren es vor allem Otfried Preußler und Michael Ende, in Österreich Erica Lillegg, Mira Lobe und Vera Ferra-Mikura. (Vgl. Seibert / Nowak 2011: 12)

Mit dem Aufblühen der kinderliterarischen Gattung der phantastischen Erzählung nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich Winfred Kaminski in dem 1988 erschienenen Aufsatz *Märchen und Phantastische Erzählungen: Die Wünsche der Kinder* auseinander. Kaminski bezieht sich in seinen Ausführungen zur Entstehung dieser Gattung allerdings lediglich auf Werke aus Deutschland und internationale AutorInnen; die Entwicklungen in der österreichischen Literatur werden übergangen, auch wenn er in einem Exkurs zur österreichischen Kinder- und Jugendliteratur Erica Lilleggs *Vevi* als erste genuin deutschsprachige phantastische Erzählung bezeichnet.

Den Wandel vom traditionellen Märchen zum Kunstmärchen und schließlich zur phantastischen Erzählung vollzieht Kaminski anhand der Haltung der verschiedenen Gattungen zur Politik nach. Dass in der Nachkriegszeit auf märchenhafte Erzählformen zurückgegriffen wurde, begründet er damit, dass eine Scheu bestand, sich mit der unmittelbaren Vergangenheit und der Gegenwart auseinanderzusetzen und daher auf „Vorgestriges“ (Kaminski 1988: 80) Bezug genommen wurde. Gleichzeitig bot diese Erzählform die Möglichkeit, indirekt auf die Gegenwart einzugehen. Während im Märchen das Phantastische als Mittel zur Belehrung und Erziehung genutzt wurde, ist es in der phantastischen Erzählung Bestandteil der poetischen Struktur. (Vgl. Kaminski 1988: 80–81)

In den 1970er-Jahren kam es schließlich zu einem Paradigmenwechsel in der Kinderliteratur. Phantastik wurde zu einem wichtigen Mittel der Gesellschaftskritik. An der bisherigen kinderliterarischen Tradition wurde die Suche nach einer heilen Welt kritisiert. Es wurde als Aufgabe der Kinderliteratur gesehen, ihre LeserInnen über die gesellschaftlichen Verhältnisse aufzuklären. Es kam zu einer Annäherung zwischen phantastischer und realistischer Kinderliteratur. Sozialkritik und Politik spielten nun auch in der phantastischen Kinderliteratur eine Rolle. (Vgl. Weinkauff / von Glasenapp 2010: 112)

5 DIE PHANTASTISCHE ERZÄHLUNG DER 1950ER UND 1960ER IN DEUTSCHLAND

In Deutschland wurde die phantastische Kinder- und Jugendliteratur in den 1950er- und 1960er-Jahren vor allem von Otfried Preußler, Michael Ende und James Krüss (*Timm Thaler oder das verkaufte Lachen*, 1962) weiterentwickelt. Als „erst[e] prägnant[e] Beispiel[e]“ (Haas 1995: 69) der phantastischen Erzählung in jener Zeit nennt Haas Preußlers *Der kleine Wassermann* (1956) und die *Die kleine Hexe* (1957) sowie Endes *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960). Während Preußler mit seinen Texten „quasi säkularisierte Märchen“ (Haas 1995: 69) gestalte, „tritt Ende ganz aus diesem Märchenmodell heraus und entwirft eine völlig ‚andere‘, genuin phantastische Welt“ (Haas 1995: 69–70). Haas geht nicht nur davon aus, dass die Rezeption dieser beiden Modelle Grundlage für die Entstehung weiterer deutschsprachiger phantastischer Literatur war, sondern auch, dass phantastische Literatur aus dem skandinavischen und dem englischsprachigen Raum erst in Folge von Endes und Preußlers Werke aufnehmbar wurde. (Vgl. Haas 1995: 70) Die Kinder- und Jugendliteratur der 1950er- und 1960er-Jahre war mit der Vorstellung verbunden, dass das Kind aus der Unterordnung unter die Erwachsenen herauszulösen und ihm eine eigene autonome Welt zuzugestehen sei. Auch in den oben genannten Texten steht das autonome Kind im Mittelpunkt. (Vgl. Haas 1995: 70)

Als zentrale phantastische Texte der 1970er-Jahre, die der Vollständigkeit halber hier angeführt werden, auf die in dieser Arbeit allerdings nicht eingegangen wird, werden bei Haas Preußlers *Krabat* (1971), Endes *Momo* (1973) und *Die unendliche Geschichte* (1979) sowie Günter Herbursgers *Birne kann alles* (1971) genannt. Als einzige österreichische Autorin erwähnt er Christine Nöstlinger mit *Die feuerrote Friederike* (1970) und *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972). (Vgl. Haas 1995: 70–72)

Während das Werk der Österreicherin Vera Ferra-Mikura Verwandtschaft mit der englischen und skandinavischen Phantastik aufweise, habe sich die phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 1950er- und 1960er-Jahre in Deutschland mehr mit der Aktualisierung alter Mythen und Sagenmotive befasst, stellt Burghart fest. (Vgl. Burghart 1999: 54) Die frühen phantastischen Kinderbücher von Preußler und Ende, die im Folgenden analysiert werden, entsprechen der magischen Weltsicht der Kinder und haben nur bedingt die Spannung zwischen Rationalität und Irrationalität zum Thema. Während Ende in *Jim Knopf* eine „genuin phantastische Welt“ (Patzelt 2001: 30) gestaltet, siedelt Preußlers seine kindlichen Jenseitswesen in einer den LeserInnen vertrauten Alltagswelt an.

5.1 Autoren

Bevor die vier ausgewählten Werke von Michael Ende und Otfried Preußler genauer untersucht werden, soll im Folgenden ein Überblick über die Biografien der beiden deutschen Autoren gegeben werden.

5.1.1 Michael Ende

Michael Ende wurde am 12. November 1929 als Sohn des surrealistischen Malers Edgar Ende und der Geschäftsinhaberin Luise Ende in Garmisch geboren. 1931 zog die Familie nach München, wo sich Edgar Ende ein besseres künstlerisches Umfeld versprach. Michael Endes Kindheit war durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg geprägt: Die Bilder seines Vaters wurden aus öffentlichen Sammlungen entfernt und er erhielt Malverbot. Bei der Bombenoffensive auf München im Juli 1944 wurden die Wohnung der Familie und das Atelier zerstört. Der 14-jährige Michael Ende wurde im letzten Kriegsjahr zur Wehrmacht einberufen, musste allerdings nicht mehr einrücken. Zwei Jahre nach Kriegsende wechselte Ende, der zuvor das humanistische Gymnasium in München besucht hatte, zur Freien Waldorfschule in Stuttgart, wo er mit Freunden ein Schülertheater gründete. 1949 erhielt er ein Stipendium für die Otto-Falkenberg-Schule der Münchener Kammerspiele, nach Abschluss der Ausbildung war er einige Monate als Schauspieler tätig. Sein eigentliches Ziel war aber nicht die Schauspielerei, er sah diese lediglich als Brücke, um Theaterstücke zu schreiben. Mit seinen frühen Stücken hatte er allerdings keinen Erfolg. Der Durchbruch gelang Ende mit dem Kinderbuch *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, für das er 1961 den Deutschen Jugendbuchpreis erhielt. Die Künstlerumgebung, in der Ende aufwuchs, beeinflusste sein Werk. Durch seinen Vater kam er mit dem Surrealismus in Berührung. Er schrieb Gedichte zu den Bildern seines Vaters, der wiederum zu manchen Texten seines Sohns malte oder zeichnete. (Vgl. Stoyan 2004: 76–77) 1976 schrieb Michael Ende an Reinbert Tabbert:

In meinen eigenen Arbeiten wird Ihnen das surrealistische Element des freien und absichtslosen Spiels der Erfindung sicher deutlich werden. Den Humor halte ich dabei übrigens für ein geradezu unerlässliches Ingredienz, weil er nach meiner Ansicht die eigentliche Domäne des freien Bewußtseins ist. Jedes Gelächter ist im Grunde ein Befreiungsakt. (Tabbert 1996: 33–34)

Jim Knopf galt gleich nach Erscheinen als erstes Kinderbuch des Surrealismus. In der Begründung für die Auszeichnung mit dem Deutschen Jugendbuchpreis 1961 hieß es unter anderem: „Er hat damit den Surrealismus in die Kinder- und Jugendliteratur eingeführt.“ (Tabbert 1996: 27) Ende selbst sah sich insofern als Vertreter des Surrealismus, wenn man den Begriff so weit fasse, dass er „nur ein anderes Wort für ‚magisches Weltbild‘, das dem Positivismus und dem rein intellektualistischen Materialismus entgegengesetzt wird“ (Tabbert 1996: 27) ist.

1964 heiratete Ende seine Lebensgefährtin, die Schauspielerin Ingeborg Hoffmann. 1970 zog das Paar nach Italien, wo Ende die erfolgreichen Romane *Momo* (1973) und *Die Unendliche Geschichte* (1979) verfasste. (Vgl. Dankert 2016: 125–177) Seine Kinderbücher waren zwar außergewöhnlich erfolgreich, wurden in viele Sprachen übersetzt und für Film und Fernsehen adaptiert, Ende war aber auch mit scharfer Kritik konfrontiert: Der Schriftsteller Otto F. Gmelin schrieb in Bezug auf *Jim Knopf* von einer „Geschichte voll monströser Geschichtsklitterung [...]“. Bücher dieser Kategorie sind nichts anderes als der verramschte Kolonialismus unserer Großväter“ (Gmelin 1972: 56, nach Pohlmann 2013: 305–306). Nach 1968 wurde der Ruf nach kritischer, gesellschaftspolitischer Kinderliteratur laut – phantastischer Literatur wurde der Vorwurf des Eskapismus gemacht. (Vgl. Pohlmann 2013: 305) Ende dagegen sah seine Kunst nicht als Weltflucht, sondern als Mittel der Wirklichkeitsbewältigung. Der Autor litt außerdem darunter, ausschließlich als Kinderbuchautor wahrgenommen zu werden. Er lehnte eine Trennung von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur ab und wollte bewusst eine gemeinsame Literatur für Kinder und Erwachsene schaffen. (Vgl. Stoyan 2004: 82–83) In den 70er-Jahren zeigte sich Ende besonders mit den Auffassungen der Romantik verbunden:

Ich bin der Meinung, daß die Romantik die bisher einzige original deutsche Kulturleistung war. [...] Deswegen habe ich versucht, dort anzuknüpfen, weil ich mich durchaus als deutscher Autor verstehe und weil ich der Überzeugung bin, daß diese Stimme, die eben typisch deutsch ist, nicht im Konzert der Nationen untergehen sollte. (Braun 1990, nach Stoyan 2004: 81)

Die Romantik bedeutete für ihn „eine Befreiung des Menschen von rein kausallogischem Denken, das Schaffen eines Freiraums für die menschliche Phantasie“ (Stoyan 2004: 81). Er fühlte eine „besondere innere Verwandtschaft“ (Stoyan 2004: 82) mit E.T.A. Hoffmann, der die Spannung zwischen Wirklichkeit und einer höheren mythischen Ebene zur Gestaltung einer scharfen Zeitkritik nutzte. Auch für Ende war seine phantastische Kunst „mit der Hoffnung verbunden, auf die Bewußtseinsveränderung der Menschen einwirken zu können“ (Stoyan 2004: 82). So wandte er sich beispielsweise in dem märchenhaften Roman *Momo* gegen die Unmenschlichkeit der modernen Leistungsgesellschaft und das Geldsystem; in

Jim Knopf machte er Kritik an Ausgrenzung bestimmter Menschengruppen, wie er sie in seiner Jugend unter den Nationalsozialisten kennenlernte, zum Thema.

Nach dem Tod seiner Frau zog Ende nach 15 Jahren in Italien zurück nach München. Er heiratete 1989 die japanische Übersetzerin Mariko Satō. Im selben Jahr erschien das Kinderbuch *Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch*. 1994 erhielt Ende die Diagnose Magenkrebs. Er starb ein Jahr darauf am 28. August 1995 in der Filderklinik bei Stuttgart. (Vgl. Dankert 2016: 253–270)

5.1.2 Otfried Preußler

Otfried Preußler ist einer der bekanntesten Kinderbuchautoren deutscher Sprache. Seine Bücher wurden in mehr als 80 Sprachen übersetzt und seine Bühnenversionen zählen zu den meistgespielten Werken des zeitgenössischen Kindertheaters. (Vgl. Pleticha 1998: 210). Preußler wurde am 20. Oktober 1923 als Otfried Syrowatka im nordböhmischen Reichenberg geboren. Seine Eltern waren Lehrer. Den tschechischen Familiennamen gaben sie zugunsten des deutschen Preußler auf. Otfried Preußler besuchte die deutsche Bürgerschule und das Gymnasium, wo Tschechisch ein Schulfach war. (Maeder 2013: 129–130) Preußlers Werk wurzelt in der lebendigen Erzähltradition seiner Familie. Preußlers Vater war Heimatforscher und Volkskundler und wurde von seinem Sohn oft begleitet, wenn er Sagen und Geschichten aus dem böhmischen Teil des Isergebirges zusammentrug. (Vgl. Paleczek 2013: 87) Auch die Großmutter väterlicherseits, Dora, die dem Buben etliche Geschichten erzählte, die angeblich aus einem alten Geschichtenbuch stammten, prägte den Erzähler Otfried Preußler, wie er später oft berichtete:

Großmutterns dickes altes Geschichtenbuch, das es in Wirklichkeit überhaupt nicht gegeben hat, ist das wichtigste aller Bücher für mich, mit denen ich je im Leben Bekanntschaft gemacht habe; und da [...] die Großmutter Dora eine bescheidene Frau war, würde sie hier mit Nachdruck hinzufügen, dass es beileibe nicht ihr, sondern allenfalls jenem Buch zu verdanken sei, wenn der Enkel an ihrem Beispiel gelernt habe, wie man Kindern Geschichten erzählt. (Preußler 2010: 23)

Preußler verbrachte seine Kindheit und Jugend in Reichenberg. Ein Studium war Preußler zunächst verwehrt. 1942 wurde er zwei Tage nach der Reifeprüfung Soldat. Im Sommer 1944 geriet er in Bessarabien in sowjetische Kriegsgefangenschaft. (Vgl. Pleticha: 209) In dieser Zeit war das Geschichtenerzählen die einzige Möglichkeit, der grausamen Realität für ein paar Augenblicke zu entfliehen:

Das erste Praktikum als Geschichtenerzähler habe ich in den Lagern des Großen Stalin absolviert, am östlichen Rand Europas. Dort habe ich am Beginn der Gefangenschaft, an den endlosen Abenden, in

den Nächten des Hunger- und Seuchenwinters gegen das Heimweh an-erzählt, gegen Verzweiflung und Tod. Damals habe ich erfahren, welche Kraft von Geschichten ausgehen kann, welche Überlebenskraft. (Preußler 2010: 91)

Nachdem Preußler im Juni 1949 nach fünf Jahren Gefangenschaft in verschiedenen Lagern in der tatarischen Republik entlassen wurde, fand er im oberbayrischen Rosenheim seine Angehörigen wieder, die aus der böhmischen Heimat vertrieben worden waren. Noch im selben Jahr heiratete er seine Verlobte aus Reichenberg, Annelies Kind. (Vgl. Preußler-Bitsch 2016) Er absolvierte in München ein pädagogisches Studium, wurde Volksschullehrer und blieb bis 1970 im Schuldienst. Ab Anfang der 1950er-Jahre betätigte sich Preußler nebenberuflich als Schriftsteller. Er schrieb Hörspiele für den Kinderfunk und war als Übersetzer tätig. (Vgl. Pleticha 1998: 209) 1956 gelang ihm sein erster großer Erfolg mit dem Kinderbuch *Der kleine Wassermann*. Die folgenden Jahre waren von großer Produktivität gekennzeichnet. 1957 erscheint *Die kleine Hexe*, 1962 veröffentlichte Preußler *Der Räuber Hotzenplotz* und 1966 *Das kleine Gespenst*. Ab den 1970er-Jahren schrieb Preußler auch Jugend- und Erwachsenenromane. 1971 erschien der Roman um den sorbischen Zauberlehrling Krabat, das zu einem seiner wichtigsten Werke wurde. Am 18. Februar 2013 starb Preußler im Alter von 89 Jahren in Priem am Chiemsee. (Vgl. Preußler-Bitsch 2016)

Erst nach seinem Tod wurde bekannt, dass Preußlers erstes Buch nicht *Der kleine Wassermann*, sondern ein Hitler-Jugend-Roman mit dem Titel *Erntelager Geyer* war. Aufmerksam auf das um 1943/44 im Berliner Verlag Junge Generation publizierte Frühwerk Preußlers wurde der Literaturhistoriker Peter Becher. Der Germanist Murray Hall, der sich eingehend mit dem Buch beschäftigt hat, datiert dessen Entstehungszeit zwischen 1940 und 1942. Das Werk findet in keiner Biografie des Autors Erwähnung und auch Preußler selbst hat sich nie dazu geäußert. (Vgl. Leitner 2015) In einem Interview mit ORF.at sagte Hall: „Vermutlich hat der Autor sich dafür geniert. Also nach dem Motto: Ich stehe nicht mehr dazu oder ich kann und will mich nicht dazu bekennen.“ (Leitner 2015) Das Verfassen solcher Titel ist laut Hall in jener Zeit gang und gäbe gewesen:

Diese Bücher gab es wie Sand am Meer. Alle Verlage haben sogenannte HJ-, Mädel- oder Trommler-Bücher im Programm gehabt. Es herrschte Hochkonjunktur. Erst recht ab 1933, manche Verlage haben aber auch schon früher damit begonnen. (Leitner 2015)

Der Roman, den Preußler im Sommer 1940 im Sudetengau ansiedelte, verbindet „die abenteuerliche Welt eines Burschenlagers mit dem Enthusiasmus für den Nationalsozialismus und der Hochachtung des Bauernstandes“ (Leitner 2015). Diese Begeisterung für den Krieg wurde Preußler während der harten Kriegs- und Gefangenschaftsjahre ausgetrieben.

In einer Festschrift anlässlich seines 75. Geburtstags erklärte er, warum er den Krieg nicht in seinen Büchern thematisiere:

Ich, ein Deutscher des ausgehenden 20. Jahrhunderts, kann von bestimmten Dingen nicht mehr schreiben oder erzählen, vor allem für Kinder nicht. Weil ich den Gestank von verschmortem Menschenfleisch kenne, kann ich meinem Publikum und mir die glühenden Pantoffeln nicht zumuten, in denen die böse Königin sich zu Tode tanzt. (Pleticha 1998: 129–130)

Preußler wurde immer wieder der Vorwurf gemacht, „Heile-Welt-Literatur“ zu veröffentlichen. Der Autor wies diesen Vorwurf von sich: „Meine Devise, und diese Devise hat nichts, sie hat absolut nichts mit ‚heiliger Welt‘ zu tun: Kinder haben ein Recht darauf, Kinder zu sein und bleiben zu dürfen, solange sie Kinder sind [...].“ (Pleticha 1998: 42) Kinderliteratur dürfe Kinder nicht mit den Problemen Erwachsener belasten:

So halte ich's, beispielsweise, für unverantwortlich, Kinder in den für sie bestimmten Geschichten und Büchern mit Problemen zu konfrontieren, um deren Lösung gefälligst wir, die Erwachsenen uns zu bemühen haben. (Pleticha 1998: 41)

Preußler nahm eine Vielzahl böhmischer Sagen- und Legendenstoffe in seine Werke auf. (Vgl. Neubauer 2013: 149) Die Geschichten sowie das Erzählen waren ihm durch seinen Vater und seine Großmutter von Kindheit an vertraut: „Ich bin ein Geschichtenerzähler, und das von Haus aus“ (Pleticha 1998: 86), sagte Preußler über sich selbst. Die ProtagonistInnen seiner Kinderbücher lernte er schon früh durch die Erzählungen seiner Großmutter kennen:

Noch meine Großmutter hat uns Märchen und Sagen erzählt. Auch Märchen und Sagen von Räubern, Hexen, Gespenstern und Drachen. Davon hat sie außerordentlich realistisch berichtet, gleichsam als habe dies alles sich an bestimmten Örtlichkeiten in unserer Nachbarschaft zugetragen, die uns vom Hörensagen bekannt waren – nur eben entfernt genug, als daß wir uns allzusehr vor Großmutter's Räubern, Hexen, Gespenstern und Drachen hätten zu fürchten brauchen. (Pleticha 1998: 131)

Ein literarisches Vorbild für Preußler war der tschechische Maler und Schriftsteller Josef Lada, den er zwar nicht mehr persönlich kennenlernte, dessen Buch vom Kater Mikesch er aber ins Deutsche übersetzte. Auch Lada bezog sich in seinen Kindergeschichten auf das kleine böhmische Dorf, in dem er seine Kindheit verbracht hatte. (Vgl. Pleticha 1998: 64). Einige der Figuren, die in Ladas Erzählungen vorkamen, übernahm Preußler in seiner Trilogie:

[...] [E]s geht dort auch, beispielsweise, um Gespenster und Hexen, die in der Nähe des Dorfes hausen, und immer wieder auch um den Wassermann, der abends am Ufer des Dorfteichs auf einer Weide sitzt und gemütlich sein Pfeifchen schmaucht. Wie jeder böhmische Wassermann trägt er zur roten Wollmütze grüne Kleider. Und aus dem Saum seiner Hosenbeine tropft Wasser. (Pleticha 1998: 65)

Das Verhältnis von Phantasie und Wirklichkeit in seinen Werken beschrieb Preußler folgendermaßen: „Meine Phantasie ist konkret, sie ist an der irdischen Wirklichkeit festgemacht

wie der Drachen an seiner Drachenschnur.“ (Pleticha 1998: 62–63) Phantasie und Wirklichkeit hängen für ihn „ursächlich miteinander [zusammen]“ (Pleticha 1998: 63) und bedingen sich gegenseitig.

5.2 Werkanalysen

In diesem Kapitel wird die Phantastik in Preußlers *Der kleine Wassermann*, *Die kleine Hexe* und *Das kleine Gespenst* sowie in Endes *Jim Knopf* untersucht.

5.2.1 Die „Der-Die-Das-Trilogie“

Otfried Preußler hat mit dem *Kleinen Wassermann* (1956), der *Kleinen Hexe* (1957) und dem *Kleinen Gespenst* (1966) drei Erzählungen geschaffen, die eine Innovation in der damaligen Kinderliteratur darstellten und bis heute populär sind. Sie handeln jeweils von phantastischen Wesen, deren (Gedanken-)Welt jedoch jener der kindlichen LeserInnen ähnelt. Die Figuren der drei Erzählungen Preußlers können mit der Terminologie Max Lüthis als „Jenseitswesen“, die ursprünglich aus der Sagen-Erzählung kommen, bezeichnet werden. Im Märchen werden sie im Gegensatz zur Sage nur noch genannt, nicht mehr geschildert. Preußler stellt die Hexe, den Wassermann und das Gespenst dagegen individualisiert dar und verkehrt ihr ursprünglich bedrohliches und böses Wesen ins Gute und Vertraute. (Vgl. Seibert 2011: 76) Damit entwickelt er „gegenüber Sage und Märchen eine eigene, humoristisch entmythologisierende Erzählweise [...], die in relativ kurzer Zeit die Konturen einer eigenen Gattung gewinnt“ (Seibert 2011: 76).

Nicht nur das Wesen seiner phantastischen ProtagonistInnen, sondern auch mehrere Märchenmotive verkehrt Preußler vom Bedrohlichen ins Gute: So entspricht der Moormann im *Kleinen Wassermann*, der als letzter Gast auf dem Fest zu Ehren des kleinen Wassermanns erscheint, nicht der bösen dreizehnten Fee des Märchens, die die Prinzessin verflucht, sondern er wünscht dem Kind „ein fröhliches Herz“ (*Wassermann*, 14). Die kleine Hexe versucht die beiden Kinder, die sich verlaufen haben und an ihr Hexenhaus klopfen, nicht

wie im Grimm-Märchen *Hänsel und Gretel* mit einer List bei sich zu halten, um sie zu verpeisen, sondern sie bietet ihnen Kuchen an und bricht sogar die Hexenregeln, um die beiden Kinder mit ihren Zauberkünsten zu unterhalten.

Alle drei Erzählungen sind nach dem Modell des barocken Welttheaters aufgebaut: Sie besitzen einen irrealen Rahmen und eine reale Binnenhandlung; am Ende wird das Handeln des/der ProtagonistIn sanktioniert. (Vgl. Seibert 2011: 76) Für Seibert sind die drei Erzählungen Preußlers poetologisch gesehen mehr dem Märchen als der phantastischen Erzählung verwandt: Sie bleiben eindimensional und sind „allenfalls als Umkehrversuche von Rollenbedeutungen des Märchens zu lesen, variieren also deren Symbolik, nicht aber die Tektonik im Verhältnis zwischen Phantasie und Wirklichkeit“ (Seibert 2011: 76). Wie die Analysen der drei Bücher in den folgenden Kapiteln zeigen werden, entsprechen die Erzählungen meiner Ansicht nach allerdings nicht der Eindimensionalität des Märchens. Die Konfrontation zwischen Jenseitswesen und Menschen ist sehr wohl von Unglauben und Schock gekennzeichnet. Aus Sicht der LeserInnen besteht jedoch keine Unsicherheit darüber, was tatsächlich passiert und was der Phantasie der ProtagonistInnen entspringt, wie es etwa in Werken von Mira Lobe oder Erica Lillegg der Fall ist. Preußler war trotz der Phantastik in seinen Texten darauf bedacht, diese klar nachvollziehbaren und logisch konsequenten Abläufe folgen zu lassen:

Alles, was ich ihm [seinem kritischsten Leser, dem kleinen Buben, der er selbst war, Anm.] erzähle, muss Hand und Fuß haben. Es hat sich streng nach den Spielregeln zu vollziehen, die wir für die jeweilige Geschichte miteinander vereinbart haben (was ja nicht ausschließt, dass solche Spielregeln von Fall zu Fall durchaus ungewöhnlicher Art sind). (Preußler 2010: 128–129)

Meißner vertritt die Ansicht, dass die Kinderbücher Preußlers „zwar leicht phantastische Züge [zeigen]“ (Meißner 1989: 114), vom Grundmuster des Phantastischen jedoch erheblich abweichen. Er begründet dies nicht mit formalen Merkmalen, sondern inhaltlich:

Wie bei der Literatur des Imaginären steht bei Preußler die Setzung von Werten und Normen im Vordergrund, während das Grundmuster des phantastischen Kinder- und Jugendbuchs den Widerspruch des Kindes gegenüber einer kinderfeindlichen Normsetzung thematisiert. (Meißner 1989: 114)

Während in der phantastischen Erzählung meist die realistische Ebene die Ausgangsbasis des Textes bildet, kehrt Preußler diese Reihenfolge um: Die LeserInnen werden zu Beginn in die Welt der phantastischen Wesen eingeführt, die im Laufe der Erzählung mit den Menschen konfrontiert werden, die ihnen fremdartig und sonderbar erscheinen. Nicht die Jenseitswesen, die bei Preußler individuelle Züge tragen, sondern die Menschen werden typisiert dargestellt. (Vgl. Meißner 1989: 112–113)

Als Märchen wollte Preußler seine Texte nicht verstanden wissen, er selbst sagte, er schreibe ganz einfach „Geschichten für Kinder“:

Wer immer das, was ich für Kinder schreibe, unter die Rubrik Märchen einreicht, dem widerspreche ich ganz entschieden. Anfangs war im Zusammenhang mit meinen frühen Kinderbüchern von „Märchenhaften Erzählungen“ die Rede, das mag angehen. Für zutreffender halte ich die ganz allgemeine Bezeichnung „Geschichten für Kinder“. (Pleticha 1998: 131)

Auch wenn Preußlers Erzählungen nicht der Struktur der phantastischen Erzählung entsprechen, wie sie sich in Österreich in den 1950er-Jahren entwickelte, sind seine Texte grundlegend für eine neue Entwicklung der phantastischen Literatur. Obwohl in Deutschland bis in die 1950er-Jahre kaum bedeutende Texte entstanden, die „auch nur im Ansatz dieses Prädikat [verdienen]“ (Haas 2003: 186), setzte Preußler „so locker, poetisch und wie selbstverständlich mit einem phantastischen Text ein, als stünde er in einer großen, Sicherheit verbürgenden und stofflich satten Tradition“ (Haas 2003: 187). Gemeinsam mit Michael Endes Erzählungen habe Preußler mit seinen phantastischen Texten „eine Tradition mitausgebildet [...], die Rahmen und Herausforderung zugleich für alles Weitere darstellen, das in diesem Genre sich entwickelte“ (Haas 2003: 187).

5.2.1.1 *Der kleine Wassermann* (1956)

Der kleine Wassermann ist das erste Buch von Otfried Preußlers sogenannter „Der-Die-Das“-Trilogie, deren Erzählungen „kleine“ ProtagonistInnen haben. Das Buch erschien 1956 im deutschen Kinderbuchverlag Thienemann. Illustriert wurde es von Winnie Gebhardt-Gayler, die ein Jahr später auch die Zeichnungen für *Die kleine Hexe* anfertigte.

Die Geschichte beginnt damit, dass der Wassermann und seine Frau, die in einem Haus im Mühlenweiher leben, einen Jungen bekommen. Der kleine Wassermann hat grüne Haare und Augen – „richtige Wassermannsaugen“ (*Wassermann*, 6), wie sein Vater erfreut ausruft, als er seinen Sohn zum ersten Mal sieht. Schnell lernt der kleine Wassermann sprechen und schwimmen und es wird ihm bald zu langweilig, immer nur im Haus herumzuschwimmen. Da besorgt ihm sein Vater ein Paar Hosen aus glänzender Fischhaut, einen schilfgrünen Rock, eine knallrote Zipfelmütze und Stiefel aus gelbem Leder, denn im bloßen Hemd kann der Junge nicht vor die Tür. Bei seinem ersten Ausflug durch den Weiher lernt der kleine Wassermann den Karpfen Cyprinus kennen, der ihn von da an auf seinen Erkundungstouren durch den Weiher begleitet. Begeistert ist der kleine Wassermann jeden Tag von früh bis spät unterwegs, spielt Fangen mit den Elritzen, lernt die Fische und Muscheln

mit Namen kennen und entdeckt alle Ecken des Weihers. In allen drei Erzählungen der „Der-Die-Das-Trilogie“ haben die ProtagonistInnen einen Freund, der die Rolle eines vernünftigen Erwachsenen einnimmt. Im *Kleinen Wassermann* ist es Cyprinus, der dem kleinen Wassermann bei waghalsigen Aktionen ins Gewissen redet. „Du bist wohl nicht recht bei Trost? Dich schwemmen lassen!“ (*Wassermann*, 64), ruft Cyprinus entsetzt aus, als sich der kleine Wassermann durch das Schleusentor des Mühlen Weihers stürzen will. So wie auch Kinder im realen Leben oft nicht auf die vernünftigen Ratschläge ihrer Eltern hören, ignoriert auch der kleine Wassermann die Worte von Cyprinus.

Eines Tages beschließt der Vater des kleinen Wassermanns, dass es Zeit für seinen Sohn sei, das Ufer kennenzulernen. Zum ersten Mal sieht der kleine Wassermann eine Wiese, Blumen und spürt den Wind in seinem Haar. Auch eine Menschenfamilie beobachten die beiden Wassermänner aus einem sicheren Versteck heraus. Als ihm der Vater erklärt, dass die Menschen im Wasser nicht leben können, tun sie dem kleinen Wassermann leid. „Wie gut ist es, dass ich ein Wassermann bin!“ (*Wassermann*, 40), denkt er. Während sich die anderen Bewohner des Weihers von den Menschen fernhalten, sucht der kleine Wassermann ihre Nähe und ist fasziniert von ihren fremden Gewohnheiten. Eines Tages entdeckt er drei Buben auf der Wiese, die ein Feuer gemacht haben und Kartoffeln, die für den Wassermann wie gelbe Steine aussehen, darin braten. Neugierig spricht sie der Wassermannjunge an und sie werden Freunde. Sowohl mit seinen Fischfreunden unter Wasser als auch mit den Menschenkindern am Ufer erlebt der kleine Wassermann verschiedene Abenteuer. Die Geschichte über den kleinen Wassermann endet damit, dass es Winter wird und der Weiher zufriert. Da legt sich die Wassermannfamilie in ihre Betten und verfällt bis zum nächsten Frühjahr in den Winterschlaf. Zufrieden denkt der kleine Wassermann an seine Erlebnisse, von denen er den ganzen Winter lang träumen kann.

Im *Kleinen Wassermann* gibt es kein phantastisches Ereignis, das plötzlich in die Alltagswelt der Menschen bricht. Stattdessen spielt die Geschichte in der märchenhaften Welt der Wassermänner. Ganz so eindimensional wie im Märchen ist die Welt des kleinen Wassermanns freilich nicht. Er beobachtet die Welt der Menschen und freundet sich schließlich sogar mit einigen Buben an: „Es liegt somit durchaus eine sanfte Gegenüberstellung zweier verschiedener Welten vor. Die Eindimensionalität des Imaginären wird durchbrochen.“ (Meißner 1989: 112–13)

Die Erwachsenen, denen der kleine Wassermann begegnet, glauben nicht an die Existenz von Wassermännern, selbst wenn einer vor ihnen steht. „Sehe ich wirklich so dumm

aus, als würde ich noch an den Wassermann glauben? Es gibt keine Wassermänner, verstanden!“ (Wassermann, 101), entgegnet ihm der „Menschenmann“, als sich der kleine Wassermann diesem in den Weg stellt. Die Kinder sind dagegen gar nicht überrascht darüber, dass plötzlich ein Wassermann vor ihnen steht. Sie erstaunt bloß, dass er die Erdäpfel als Steine interpretiert:

„Ja, so was, da bist du ein Wassermann!“, riefen die Jungen. „Das hättest du uns aber sagen müssen! Dann kannst du freilich nicht wissen, was Erdäpfel sind. Komm, wir geben dir welche zu kosten!“ (Wassermann, 108)

Die Kinder verhalten sich gegenüber dem „Jenseitswesen“ Wassermann also „im Sinne eines eindimensionalen Wirklichkeitsverständnisses, wie das Märchen es [...] ausprägt“ (Haas 2003: 185). Für die Erwachsenen stellt die Begegnung dagegen eine Bedrohung, einen Bruch in ihrer rationalen Weltsicht dar. Dem *Kleinen Wassermann* liegt also eine Art Zwei-Welten-Theorie zu Grunde, wenn auch in umgekehrter Reihenfolge, als in der phantastischen Literatur üblich: „Es gibt darin die Welt unter Wasser und die außerhalb dieses Elements, das scheinbar feste Ufer“ (Kaminski 1988: 170). Nicht das Phantastische bricht in eine realistische Alltagswelt ein, sondern die märchenhafte Wassermannwelt öffnet sich der Welt der Menschen. Doch die Anderswelt der Wassermänner hat nichts Bedrohliches an sich, im Gegenteil, sie erinnert stark an die den LeserInnen bekannte Welt: Die Wassermänner leben in einem Haus, das zwar auf dem Grund des Weihers steht, das aber „genauso wie andere Häuser auch“ (Wassermann, 4) ist, nur sind die Fußböden mit weißem Sand bedeckt und die Vorhänge aus Algen und Schlingpflanzen gewebt: „Niemand soll angesichts dieser Anderswelt erschrecken, deshalb betont der Erzähler die Parallelität zu den Erfahrungen und zu der Welt des Lesers [...]“ (Haas 2003: 188). Die Frage, ob Preußlers Erzählungen als phantastisch gelten können, obwohl kein die ProtagonistInnen erschreckender Zusammenstoß von übernatürlicher und real-fiktiver Welt stattfindet, bejaht Haas. Als Argument dafür nennt er unter anderem, dass es sich um eine Wirklichkeitsdarstellung handle, „in der alles mit allem in einem rational nicht aufklärbaren Zusammenhang steht, in der die sinnliche Wahrnehmung, das Bilddenken dominiert“ (Haas 2003: 191). Diese „neuen Kombinationen [wären] in der empirischen Wirklichkeit so nicht möglich“ (Haas 2003: 192).

[Diese Beispiele] belegen, dass Preußlers Hauptwerke der 1950er und 1960er Jahre alle Grundzüge des Phantastischen aufweisen, stark verdeckt allerdings durch die didaktische Absicht, das Grelle, Schreckenerregende, Schockierende und Dunkle, das genuin zur Phantastik gehört, ins Helle, Heitere, Komische aufzulösen und die Texte zu Spiel- und Spiegelflächen kindlicher Aktivität und Lebensfreude zu machen. (Haas 2003: 193)

Nach Hans-Heino Ewers hat man es bei Preußlers Erzählung dagegen „mit einem literarischen Märchen im weitesten Sinne zu tun, präziser: mit einer literarischen Sagen-erzählung“ (Ewers 2008: 231).

Er definiert die Gattung der Erzählung über den Stoff:

Sagen handeln von Jenseitsgestalten, Naturgeistern u.s.w., die innerhalb oder am Rande der menschlichen Welt leben. Diesseits- und Jenseitsgestalten gehören dabei ein und derselben Welt, einem ‚Handlungskreis‘ an, so sehr sie sich in der Sage – im Unterschied zum Märchen – auch schon antagonistisch gegenüberstehen mögen. Die Existenz der Jenseitsgestalten wird, so geheimnisumwittert sie sein mag, nicht prinzipiell angezweifelt. (Ewers 2008: 231)

Ewers bewertet die Erzählung als kinderliterarische Adaption einer Sagenerzählung. Preußler verzichte dabei auf Verfremdung und Ironisierung, wodurch sie als gattungsgemäße Akkommodation an den kindlichen Rezipienten gewertet werden könne. (Vgl. Ewers 2008: 232) Auch für Weinmann ist *Der kleine Wassermann* eine Variante verschiedener Wassermann-Sagen. Dadurch, dass Preußler seine Erzählung an seine kindlichen LeserInnen anpasse, weiche er jedoch vom Gattungsmuster der Sage ab. (Vgl. Weinmann 2013: 285). Er entdämonisiert die ursprünglich bedrohliche Sagengestalt:

Der in volksliterarischen Texten, romantischen Balladen, zeitgenössischen Paraphrasierungen und zahlreichen Illustrationen sich als ein nicht berechenbares Naturwesen darstellende Wassermann ist in Preußlers Text mit kindlichen Zügen ausgestattet, die ihn als solches neutralisieren. (Maeder 2013: 138)

Der kleine Wassermann könne als „Prototyp eines Kindes in den ersten Lebensjahren, ja vielleicht sogar als Archetyp der Preußlerschen Kindheitsvorstellung“ (Maeder 2013: 138) gesehen werden. Dennoch findet sich in der Erzählung eine Episode, die „einen agentypischen Verlauf nimmt“ (Weinmann 2013: 285): Als der kleine Wassermann einem erwachsenen Menschen begegnet, gibt er sich als Wassermann zu erkennen, doch der Erwachsene glaubt ihm nicht. Also erteilt ihm der kleine Wassermann eine Lektion, indem er ihn ins Wasser zertr und untertunkt:

Und weil ihn der Menschenmann so in die Wolle gebracht hatte, tunkte er ihn gleich nochmal und immer noch einmal. Bis der Lange so viel Mühlenwasser geschluckt hatte, dass er rot und blau im Gesicht wurde. Da ließ ihn der kleine Wassermann endlich los. (Wassermann, 103)

In dieser Episode ist das „ursprünglich Angsteinflößende der Sage noch präsent“ (Weinmann 2013: 286). Preußler selbst hat betont, sowohl den kindlichen LeserInnen als auch der ursprünglichen Überlieferung gerecht werden zu wollen:

Als Geschichtenerzähler, der mit Vorliebe Gestalten und Motive aus der volkstümlichen Überlieferung seiner deutschböhmischen Kinderheimat aufgreift, fühle ich mich sowohl dieser Überlieferung als auch den Kindern verpflichtet. (Pleticha 1998: 132)

Nicht an eine böhmische Erzählung, sondern an das Märchen *Dornröschen* erinnert die Szene, als die Wassermanneltern ein Fest zu Ehren der Geburt ihres Sohnes veranstalten und zunächst nur 26 der 27 eingeladenen Verwandten erscheinen. Preußler spielt mit den Erwartungen der LeserInnen, wenn er einen der Anwesenden fragen lässt: „Hast du denn deinen

Schwager, den Moormann, nicht eingeladen? Der hätte doch auch mit dazugehört – oder nicht?“ (*Wassermann*, 11). Unheil verkündend verdunkelt sich der Weiher und die Wassermannfrauen rufen erschrocken: „Zu Hilfe, was ist denn?“ (*Wassermann*, 11) Doch es ist keine böse Fee, die den Neugeborenen verfluchen will, sondern nur der gutmütige Moormann, der einen Schwall kaffeebraunen Moorwassers vor sich herschwemmt.

Der kleine Wassermann unterscheidet sich deutlich von den österreichischen phantastischen Erzählungen jener Zeit. In seiner Darstellung, die auf einem kindlichen Weltbild beruht, lässt sich das Buch eher mit Endes *Jim Knopf* vergleichen. Beide Werke sind in einer verkleinerten Welt angesiedelt. In *Jim Knopf* ist es das in seinem reduzierten Maßstab an eine Spielzeugwelt erinnernde Lummerland, im *Kleinen Wassermann* das kleine Reich der Wassermänner im Mühlenweiher. Preußler selbst widersprach der Auffassung, dass es sich beim *Kleinen Wassermann* um ein Märchen handle. Bevor der Thienemann-Verlag das Buch veröffentlichte, war das Manuskript von einem anderen Verlag mit der Begründung abgelehnt worden, Märchen seien zurzeit nicht gefragt; der Autor solle sich lieber an einer Umweltgeschichte versuchen. (Vgl. Pleticha 1998: 31) Für Preußler handelt es sich bei seiner Erzählung jedoch ohnehin „durch und durch“ (Pleticha 1998: 31) um eine Umweltgeschichte:

Nur spielt sie eben in einer anderen Umwelt als der, die uns Menschenleuten geläufig ist. Und gerade dies scheinen Kinder zu mögen: wie sich da Wohlvertrautes aus einer ungewohnt neuen Perspektive zeigt, aus der Wassermannperspektive zum Beispiel.“ (Pleticha 1998: 31)

Während Preußler also „Wohlvertrautes“ aus einer neuen Perspektive zeigt, werden in der österreichischen phantastischen Erzählung die Handlungs- und Denkräume der kindlichen ProtagonistInnen durch phantastische Figuren oder Ereignisse erweitert.

5.2.1.2 *Die kleine Hexe* (1957)

Die kleine Hexe wurde 1957, ein Jahr nach Otfried Preußlers erstem Kinderbuch, dem *Kleinen Wassermann*, im Thienemann-Verlag veröffentlicht. Die Illustrationen fertigte erneut Winnie Gebhardt-Gayler an. Preußler verfolgte bei dieser Erzählung wieder das Konzept, ein ursprünglich furchteinflößendes Wesen mit kindlichen Zügen auszustatten. In der *Kleinen Hexe* setzte Preußler außerdem verstärkt die Komik ein, „das beste Mittel, um alle Ängste des Kindes vor Gespenstern, Hexen, Riesen und anderen bedrohlichen Gestalten zum

Verschwinden zu bringen“ (Meißner 1989: 205). Nach Meißner ist der Anfang dieser verfremdenden Komik bei Preußlers *Kleiner Hexe* zu suchen. (Vgl. Meißner 1989: 206) Die Geschichte entstand, weil der Autor seinen kleinen Töchtern die Angst vor bösen Hexen nehmen wollte:

Eines Tages behaupteten unsere kleinen Töchter vor dem Zubettgehen, sie hätten schreckliche Angst. – Angst wovor? – „Vor den bösen Hexen!“ – Ich versuchte ihnen klarzumachen, dass man sich heutzutage vor bösen Hexen nicht mehr zu fürchten brauche, weil es keine mehr gebe. – „Und warum gibt es keine mehr?“ – „Ja, warum eigentlich? Ich gestehe, dass ich mir bis dahin keinerlei Gedanken darüber gemacht hatte. Immerhin dauerte es nicht allzu lang, bis die Antwort gefunden war. Auf diese Weise sind die Geschichten von der kleinen Hexe entstanden. (Preußler 2010: 113)

Die kleine Hexe ist zwar schon hundertsevenundzwanzig Jahre alt, aber das ist für eine Hexe noch sehr jung. Sie wohnt mit ihrem sprechenden Raben Abraxas in einem Hexenhaus tief im Wald und übt jeden Tag stundenlang das Hexen. Obwohl es ihr die großen Hexen verboten haben, fliegt sie in der Walpurgisnacht zum Blocksberg, um sich heimlich unter die anderen Tanzenden zu mischen. Sie wird jedoch von der bösen Wetterhexe Rumpumpel erwischt, die sie bestrafen lassen will. Doch die Oberhexe lässt mit sich reden und verspricht der kleinen Hexe, dass sie im nächsten Jahr mittanzen darf, wenn sie bis dahin eine gute Hexe wird. Von nun an lernt die kleine Hexe noch eifriger neue Hexensprüche und bemüht sich, unterstützt vom Raben Abraxas, böartigen Menschen eine Lehre zu erteilen und Hilfsbedürftige zu unterstützen. Als sie ein Jahr später zur Prüfung auf den Blockberg reist, stellt sich allerdings heraus, dass sie die Aufgabe falsch verstanden hatte: Dem Verständnis der anderen Hexen nach sind nämlich nur böse Hexen gute Hexen. All die guten Taten, die die kleine Hexe das ganze Jahr über vollbracht hat, werden ihr negativ ausgelegt. Zur Strafe verprügeln sie die Hexen mit ihren Besenstielen und befehlen ihr, ganz alleine das Holz für das Hexenfeuer zusammenzutragen und drohen ihr, sie während der Walpurgisnacht an einen Baum zu binden. Doch die kleine Hexe denkt nicht daran, sich unterkriegen zu lassen – im Gegenteil, statt Holz zu sammeln, hext sie alle Besen und Hexenbücher der anderen Hexen herbei und verbrennt sie. Nun ist sie die einzige Hexe auf Erden, die hexen kann.

So wie im *Kleinen Wassermann* ist auch in der *Kleinen Hexe* die Welt der Jenseitswesen – in diesem Fall die Welt der Hexen – nicht das Außergewöhnliche und Fremde, sondern es wird die Geschichte aus Sicht des phantastischen Wesens erzählt. Die Erzählung beginnt mit der für Märchen typischen Formel „Es war einmal ...“. Im selben Satz wird jedoch vom Erzähler über das Gesagte reflektiert, wodurch eine Erzählweise etabliert wird, die nicht jener des Märchens entspricht: „Es war einmal eine kleine Hexe, die war erst hundertsevenundzwanzig Jahre alt, und das ist ja für eine Hexe noch gar kein Alter.“ (*Hexe*, 3) Der Erzähler steht auf der Seite der magischen Weltsicht der Kinder: Er stellt Magisches

als Fakten dar, etwa indem er es mit profanen Dingen auf eine Stufe stellt und vergleicht: „Mit neuen Besen ist es genau wie mit jungen Pferden: man muss sie erst zähmen und zureiten.“ (*Hexe*, 26) Die erzählerischen Elemente in Preußlers frühen Erzählungen sind häufig abgewandelte Motive und Stoffe, die Sagen, Legenden und Märchen entnommen sind. So ist der Besuch der beiden Kinder Thomas und Veronika eine Variante des *Hänsel und Gretel*-Motivs, die Episode mit dem neuen Förster enthält ein altes Sagenmotiv. (Vgl. Haas 2003: 192)

Paul-Wolfgang Wührl ordnet Preußlers *Die kleine Hexe* der Gattung des Kunstmärchens zu. Er nennt die Erzählung in einem Kapitel zum allegorischen Märchen: „Eine Allegorie vom erfolgreichen Widerstand des Guten gegen das Böse entwickelte Otfried Preußler (geb. 1923) aus einer spitzfindigen Verharmlosung der Schädigerfigur der Hexe.“ (Wührl 2003: 134) In seiner umfassenden Darstellung des deutschen Kunstmärchens unternimmt Wührl einen Definitionsversuch dieser Gattung: Beim Kunstmärchen gehe es demnach „nicht um eine Nachahmung des Volksmärchens, sondern um ein raffiniertes literarisches Experiment mit der epischen Integration des Wunderbaren“ (Wührl 2003: 2). Die „einfache Form“ (André Jolles) des Volksmärchens wird durch komplexe Erzählformen und ein individualisiertes Märchenpersonal weiterentwickelt. Es verfremdet seine Botschaft, überschreitet die Gattungsgrenzen und ersetzt die „fiktive Wunscherfüllung im Sinne der naiven Moral im Volksmärchen, die das Gute belohnt und das Böse bestraft [...] durch eine skeptische Wirklichkeitssicht“. Sprachlich Dargestelltes berühre „die Grenze zum Unsinn, und die Phantasie wird provoziert, das kaum mehr Vorstellbare zu realisieren“ (Wührl 2003: 2)

Im Gegensatz zum Märchen wird in der *Kleinen Hexe* keine eindimensionale Welt dargestellt, was der Zuordnung als Märchen widerspricht. Die Existenz von Hexen wird von den Menschen nicht als selbstverständlich angesehen, im Gegenteil sorgt die Begegnung der kleinen Hexe mit den Menschen für Unglauben. Die erste Konfrontation mit einem Menschen findet statt, als die kleine Hexe im Dorf einen neuen Besen kauft. Über das Sprechen des Raben staunt der Verkäufer zwar, wundert sich aber nicht weiter: „Herr Pfefferkorn staunte nicht schlecht. ‚Das ist aber ein gelehriger Vogel!‘“, sagte er anerkennend, bevor er fortfuhr: ‚Was wünschen sie außerdem?‘“ (*Hexe*, 22) Erst als sich die kleine Hexe auf den Besen schwingt und davonfliegt, wird der Zusammenprall zweier Welten deutlich: „Herr Pfefferkorn traute seinen Augen nicht. Gott behüte mich! dachte er. Geht das mit rechten Dingen zu – oder träume ich?“ (*Hexe*, 25)

Auch die beiden Kinder, die sie sich verlaufen haben und an das Häuschen der kleinen Hexe klopfen, erschrecken, als sie erfahren, dass sie eine Hexe ist. Sie haben zwar Angst,

glauben im Gegensatz zu den Erwachsenen aber an Hexen: „Ui!“ rief das Mädchen erschrocken, „du bist eine richtige Hexe, die hexen kann?““ (*Hexe*, 56) Geschockt sind auch die Kinder des Dorfes beim Fastnachtsumzug, als die kleine Hexe vor ihren Augen zu fliegen beginnt:

Der Menschenfresser plumpste vor Schreck auf den Allerwertesten. Neger und Türken, Chinesenmädchen und Eskimofrauen verschlug es die Sprache. Dem Wüstenscheich fiel der Turban herunter, der Räuberhauptmann vergaß das Grimassenschneiden. Blutige Wolke, der tapfere Indianerkrieger, erblaßte unter der Kriegsbemalung. (*Hexe*, 91)

Da die kleine Hexe im Gegensatz zum kleinen Wassermann und zum kleinen Gespenst wie ein Mensch aussieht, kann sie ihr Dasein als Hexe verbergen. Ihr ist bewusst, dass sie bei den Menschen für Furcht und Unglauben sorgt und versteckt ihre Hexenkräfte daher meist vor ihnen: „Sie konnte jedoch nicht gut mit dem Besen bis auf den Marktplatz reiten. Das hätte ein großes Hallo bei den Leuten gegeben, und womöglich wäre ihnen dann sogar die Polizei auf den Hals gerückt.“ (*Hexe*, 41) Wenn sie den Besen schultert, anstatt auf ihm zu fliegen, sieht sie aus „wie ein ganz gewöhnliches altes Mütterchen, das zum Schneeräumen ging“ (*Hexe*, 72).

Die kleine Hexe ist neugierig, mutig und setzt sich gerne über die Anweisungen von Autoritäten hinweg. Ihren Plan, trotz des Verbots der großen Hexen am Tanz auf dem Blocksberg teilzunehmen, lässt sie sich vom besorgten Abraxas nicht ausreden: „Pah!“ rief die kleine Hexe. „Verboten ist vieles. Aber wenn man sich nicht erwischen lässt...“ (*Hexe*, 7). Abraxas steht der kleinen Hexe zwar treu zur Seite und nimmt sich ihr gegenüber kein Blatt vor den Schnabel. Er verkörpert die Rolle eines erwachsenen Elternteils und versucht die kleine Hexe zu erziehen. Am Ende ist es jedoch die rebellische kleine Hexe mit ihrem starken Sinn für Gerechtigkeit, die sich nicht wie Abraxas dem Willen der großen Hexen beugt, sondern das Böse besiegt. Auch in Vera Ferra-Mikuras *Zaubermeister Opequeh* sind es die Kinder, die nicht blindlings gehorchen, sondern sich gegen den autoritären Herrscher zur Wehr setzen.

5.2.1.3 *Das kleine Gespenst* (1966)

Das kleine Gespenst ist die dritte Erzählung aus Preußlers „Der-Die-Das“-Trilogie. Sie erschien erst zehn Jahre nach dem *Kleinen Wassermann* und wurde nicht wie die beiden Vorgänger-Werke von Winnie Gebhardt-Gayler, sondern von Franz Josef Tripp illustriert. So wie *Der kleine Wassermann* und *Die kleine Hexe* handelt auch diese Geschichte von einem Jenseitswesen, das durch die individuell gezeichneten, kindlichen Züge entdämonisiert wird. Schon bei der ersten Beschreibung des Gespensts wird darauf hingewiesen, dass man sich nicht vor ihm fürchten muss: "Es war eines jener harmlosen kleinen Nachtgespenster, die niemandem etwas zuleide tun, außer man ärgert sie." (*Gespenst*, 5)

Das kleine Gespenst lebt von den Menschen unbemerkt auf Burg Eulenstein. Tagsüber schläft es in einer Truhe aus Eichenholz auf dem Dachboden. Erst wenn die Turmuhr Mitternacht schlägt, erwacht das kleine Gespenst, schwenkt den Schlüsselbund, den es immer bei sich trägt, um die Kiste zu öffnen, und begibt sich auf Erkundungstour durch das Schloss. Wenn das Wetter es zulässt, schwebt das Gespenst ins Freie, um mit den Fledermäusen zu spielen oder seinen Freund, den Uhu Schuhu, zu besuchen. Der größte Wunsch des kleinen Gespensts ist es, einmal die Welt bei Tageslicht zu sehen. Nacht für Nacht versucht es, wach zu bleiben, doch um ein Uhr nachts schläft es immer ein. Als es eines Tages doch um zwölf Uhr Mittag erwacht, wird es vom ersten Sonnenstrahl, der es trifft, schwarz gefärbt. Das kleine Gespenst erwacht nun immer mitten am Tag und versetzt bald die ganze Stadt in Aufruhr, die „den schwarzen Unbekannten“ fürchtet und ihn einfangen will. Als die Bewohner des Städtchens anlässlich der 325-Jahr-Feier der Belagerung Eulenberg durch die Schweden diese nachspielen, glaubt das Gespenst, dass die Stadt tatsächlich erneut durch den schwedischen Feldherrn Torstenson angegriffen wird, den es einst verjagt hatte, und stürzt sich mit Geheul auf den verkleideten Brauereidirektor. Mithilfe der Apothekerkinder Jutta, Günther und Herbert sowie dem Uhu Schuhu findet das kleine Gespenst, das Heimweh nach den Mondscheinnächten hat, schließlich heraus, dass die Rathausuhr verstellt wurde und es deswegen zur falschen Zeit erwacht. Die Kinder überreden den Uhrmachermeister, die Turmuhr um zwölf Stunden vorzustellen, und so erwacht das Gespenst wieder zur Geisterstunde. Glücklicherweise bedankt es sich bei den Kindern und schwebt in die Nacht hinaus. Als es vom Licht des Mondes getroffen wird, färbt sich das Gespenst wieder weiß.

Eingebettet in die Erzählung ist die Geschichte rund um den General Torsten Torstenson, der auf der historischen Figur Lennart Torstensson beruht. Der schwedische Feldherr Torstensson fiel gegen Ende des Dreißigjährigen Kriegs mehrmals in Böhmen und Mähren

ein und belagerte und eroberte verschiedene Orte und Festungen, darunter auch die Bergfeste Eulenberg (vgl. Dudik 1879), die möglicherweise Namensgeber für die Stadt Eulenberg mit Burg Eulenstein im *Kleinen Gespenst* gewesen sein könnte. In Preußlers Text erzählt das kleine Gespenst dem Uhu Schuhu die Geschichte, wie es dem General Torstenson, der vor dreihundertfünfundzwanzig Jahren mit seiner Armee Burg Eulenstein belagert hatte, in der Nacht einen Besuch abgestattet und ihn so sehr erschreckt hatte, dass er gleich am nächsten Morgen unverrichteter Dinge wieder abgezogen war. Die Episode beruht auf einer böhmischen Sage rund um die Weiße Frau, die Preußlers Großmutter ihm erzählt hatte.

Einmal, so hat uns die Großmutter erzählt, habe die Weiße Frau sogar den gefürchteten schwedischen General Torstenson aus dem Schloss ihrer Väter verjagt, wo er gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges Quartier bezogen hatte. Zu diesem Zweck habe sie ihn um Mitternacht aus dem Bett gescheucht und ihm eine fürchterliche Standpauke gehalten. Es versteht sich von selbst, dass die Großmutter gerade diese Szene jedesmal besonders eindrucksvoll und ausführlich zum Besten gegeben hat. Jedenfalls ist mir das Bild des gefürchteten Kriegshelden, der im Nachthemd vor der Weißen Frau auf den Knien liegt und sie händeringend um Gnade anfleht, für alle Zeit im Gedächtnis haften geblieben. (Preußler 2010: 114)

Preußler entwickelte sein Kinderbuch rund um diese nächtliche Szene, wobei dabei „unversehens aus Großmutter's Weißer Frau ein kleines Gespenst geworden ist“ (Preußler 2010: 115).

Solange es Nacht ist und sich der Raum, in dem sich das kleine Gespenst bewegt, auf seine unmittelbare Umgebung rund um das Schloss begrenzt, ist die Handlung auf die Welt des kleinen Gespensts und des sprechenden Uhus Schuhu beschränkt. Erst durch das Erwachen zur Mittagsstunde öffnet sich eine zweite Welt, nämlich jene der Menschen. Dieses Muster liegt allen Erzählungen Preußlers, die in dieser Arbeit besprochen werden, zu Grunde. Alle drei ProtagonistInnen können in Kontakt zur Welt der Menschen treten, ihre natürliche Umgebung existiert aber abgegrenzt von dieser. Im *Kleinen Wassermann* ist es der Weiher, der die Welt des Jenseitswesens von jener der Menschen trennt, in der *Kleinen Hexe* stehen sich der Wald als Zuhause der Hexe und das Dorf der Menschen gegenüber und im *Kleinen Gespenst* sind es Tag und Nacht, die die Grenze zwischen phantastischer Anderswelt und der Alltagswelt der Menschen bilden.

Für das kleine Gespenst, das seine Umgebung bisher nur im Dunkeln oder im silbernen Schein des Mondlichts gekannt hatte, eröffnet sich eine ganz neue Welt, als es sie zum ersten Mal im hellen Tageslicht erblickt:

„Ah!“ rief es aus und staunte.
Wie hell war die Welt heute! Und wie bunt sie war!
Bisher hatte das kleine Gespenst gemeint, daß die Bäume schwarz seien und die Dächer grau. Nun merkte es, daß sie in Wirklichkeit grün und rot waren. Jedes Ding hatte seine besondere Farbe! (*Gespenst*, 33–34)

Die Alltagswelt, die im *Kleinen Gespenst* beschrieben wird, entspricht der den LeserInnen vertrauten Welt. Es ist keine märchenhafte Welt, in der Menschen und Jenseitswesen vertraut nebeneinander leben, sondern eine Gesellschaft, in der die Menschen nicht an die Existenz von Geistern glauben. Die Kinder, die noch über eine magische Weltsicht verfügen, erschrecken zwar, wenn sie dem kleinen Gespenst begegnen, zweifeln jedoch nicht daran, dass sie es mit einem Geist zu tun haben, wie das Treffen zwischen dem Gespenst und den Apothekerskindern zeigt:

Die Apothekerskinder wußten nicht, was sie tun sollten: schreien und weglaufen – oder bleiben und zuhören.

„Sie sind also – ein Gespenst?“ meinte Herbert mißtrauisch.

„Ja, wenn du nichts dagegen hast.“

„Und warum sind Sie schwarz?“ wollte Günther wissen. „Ich dachte immer Gespenster sind weiß...“ (*Gespenst*, 105)

Während die Kinder nach einem kurzen Moment der Überraschung das kleine Gespenst als Gespenst akzeptieren, bezeichnen die Erwachsenen es als „Schwarzen Unbekannten“. Die Schulklasse, die das Gespenst auf seiner ersten Erkundungstour durch das Schloss bei Tag entdeckt, ist zwar erstaunt über das Gespenst, erkennt es aber sofort als ein solches: „Herr Thalmeyer, Ein Gespenst! Ein Gespenst, Herr Thalmeyer!“ (*Gespenst*, 38), rufen sie ihrem Lehrer zu. Doch der Erwachsene glaubt nicht an Gespenster und ist überzeugt davon, dass es sich um einen Menschen handeln muss. Auch die anderen Erwachsenen, denen das Gespenst begegnet, können die Existenz von Gespenstern nicht mit ihrem rationalen Weltbild vereinen und reden sich daher ein, sie würden etwas anderes sehen. So hält es der Verkehrsschutzmann beispielweise für einen Kanalräumer, als das Gespenst seinen Kopf mitten auf einer Kreuzung aus einem Kanaldeckel steckt. Als Herr Kriminaloberwachtmeister Holzinger den Verdacht äußert, dass es sich bei dem Schwarzen Unbekannten um ein Gespenst handeln könnte, antwortet ihm der Bürgermeister: „Lächerlich, Holzinger! Vollkommen lächerlich! Solche Geschichten können Sie kleinen Kindern erzählen, aber nicht mir!! Ich glaube nicht an Gespenster!!!“ (*Gespenst*, 71–72) Empört gibt sich das Gespenst, das dem Gespräch gelauscht hatte, zu erkennen, indem es ächzend und heulend aus der Truhe steigt. An dieser Stelle schildert der Autor eine Reaktion auf das Irreale, die an Schauerromane erinnert. Das Gespenst löst Grauen und Schock bei den Menschen aus:

Da packte den Bürgermeister das kalte Grausen. Er ließ die Zigarette fallen und japste nach Luft. Auch dem Leiter der Stadtpolizei und dem Herrn Kriminaloberwachtmeister Holzinger standen die Haare zu Berge. Unfähig, sich zu rühren, mußten sie zusehen, wie das kleine Gespenst aus der Truhe herausstieg und schlüsselrasselnd das Zimmer verließ. (*Gespenst*, 72–73)

Für die LeserInnen, die im Gegensatz zu den Figuren wissen, dass es sich beim kleinen Gespenst um ein harmloses, freundliches Wesen handelt, hat diese Stelle jedoch keinen unheimlichen, sondern einen komischen Effekt. Obwohl nicht alle Menschen mit Angst und Ablehnung auf das Gespenst reagieren, sondern es mit den Apothekerskindern auch Freunde unter den Dorfbewohnern gefunden hat, werden die beiden Welten am Ende wieder getrennt. Das kleine Gespenst kehrt in seine vertraute Umgebung zurück. Mit den Menschen will es nichts mehr zu tun haben:

„Lebt wohl da unten, ihr Bürger von Eulenberg! Ihr habt in den beiden letzten Wochen allerlei Ärger mit mir gehabt, doch nun seid ihr mich endlich los, und das ist die Hauptsache. Jedenfalls habe ich nicht die geringste Absicht, mich jemals wieder im Städtchen zu zeigen. Ich bleibe von nun an dort, wohin ich gehöre. Von meiner Burg soll mich nichts mehr weglocken, nicht einmal meine eigene Neugier!“ (*Gespent*, 132)

Während das Phantastische üblicherweise den Horizont der Figuren erweitert, indem es ihnen andere Handlungsräume ermöglicht oder hilft, ein Problem zu überwinden, hat das kleine Gespenst durch seine Abenteuer in der Stadt vor allem gelernt, dass es zuhause doch am schönsten ist.

5.2.1.4 Die *Jim Knopf*-Bücher (1960, 1962)

Ende schrieb ab 1957 an einer Geschichte über ein dunkelhäutiges Findelkind und dessen Freund, den Lokomotivführer. 1958, im Alter von 28 Jahren, stellte er den Text fertig, versuchte allerdings zunächst vergeblich, das Manuskript bei einem Verlag unterzubringen. Ab 1960 erschien es schließlich, aufgeteilt in zwei Bände mit den Titeln *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* und *Jim Knopf und die Wilde 13* im Stuttgarter Thienemann Verlag. (Vgl. Dankert 2006: 97–103) Als Illustrator hatte sich Ende Winnie Gebhardt-Gayler, die Preußlers *Kleine Hexe* illustriert hatte, oder Franz Josef Tripp, der die Zeichnungen für Erica Lilleggs *Feuerfreund* angefertigt hatte, gewünscht – ausgewählt wurde letztendlich Tripp. 1961 wurde *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichnet. (Vgl. Pohlmann 2013: 304)

Die Geschichte beginnt auf der kleinen Insel Lummerland, die nur „ungefähr doppelt so groß wie unsere Wohnung“ (*Jim Knopf I*, 7) ist und zum größten Teil aus einem Berg mit zwei Gipfeln besteht. Nur wenige Bewohner, nämlich Lukas der Lokomotivführer mit seiner Lokomotive Emma, Frau Waas, die Besitzerin des Kaufladens, Herr Ärmel und König Alfons der Viertel-vor-Zwölfte, leben in dem kleinen Land. Eines Tages bringt das Postschiff

ein Paket auf die Insel, in dem ein kleines schwarzes Baby liegt. Der Bub, dem Lukas den Namen Jim gibt, wächst bei Frau Waas auf. Als Jim ins Schulalter kommt, beschließt der König, dass die Lokomotive abgeschafft werden muss, weil die Insel sonst zu klein für die Bewohner ist. Lukas, der sich nicht von Emma trennen will, fasst schweren Herzens den Entschluss, Lummerland zu verlassen. Weil er Jims bester Freund ist, beschließt der Bub, mit ihm zu fahren. Gemeinsam segeln die Freunde auf der schwimmenden Emma über das Meer und erleben phantastische Abenteuer. Im märchenhaften Mandala³, das von durchsichtigen Bäumen und schmalen Brücken aus Porzellan durchzogen ist, gehen sie an Land. Sie schließen Freundschaft mit dem winzigen Ping Pong und erfahren, dass Prinzessin Li Si, die Tochter des Kaisers, geraubt und in die Drachenstadt in Kummerland verschleppt wurde. Die beiden Gefährten erkennen, dass auch Jim nach Kummerland verschickt hätte werden sollen und nur versehentlich in Lummerland gelandet war. Also machen sie sich auf den Weg, um die Prinzessin zu befreien und um das Geheimnis um Jim Knopfs Herkunft zu lüften. Auf dem Weg in die Drachenstadt müssen sie unter Gefahren eine Wüste, in der sie dem Scheinriesen Tur Tur begegnen, und das Gebirge „Die Krone der Welt“ durchqueren. In Kummerland angelangt, hilft ihnen der Halbdrahe Nepomuk den Weg in die Drachenstadt zu finden, wo der böse Drache Frau Mahlzahn Kinder aus allen Teilen der Welt, darunter Prinzessin Li Si, gefangen hält und mit Strenge und Gewalt unterrichtet. Mithilfe der Lokomotive Emma gelingt es den beiden Freunden, den Drachen zu besiegen und Li Si und die anderen Kinder zu befreien. Mit dem gefesselten Drachen im Schlepptau reisen sie zurück nach Mandala, wo sie als Helden empfangen und gefeiert werden. Die Kinder kehren in ihre Heimatländer zurück und Jim, Lukas, Emma und Li Si werden auf dem Staatsschiff des Kaisers nach Lummerland gebracht. Am Weg finden sie, wie es ihnen vom Drachen, der sich in den Goldenen Drachen der Weisheit verwandelt hat, vorausgesagt wurde, eine schwimmende Insel, die sie mitnehmen und neben Lummerland befestigen, wodurch das Platzproblem gelöst wird. Jim und Li Si verloben sich und Jims Wunsch nach einer eigenen Lokomotive erfüllt sich, als Emma die Babylokomotive Molly zur Welt bringt.

Im zweiten Band machen sich die Freunde auf, um die Piratenbande, die „Wilde 13“, zu bekämpfen, die die Kinder geraubt und an den Drachen verkauft hatte. Mit einer List schafft es Jim, die wilden Kerle zu überwältigen, die den Buben daraufhin als ihren neuen Herrn anerkennen. Jim findet das Geheimnis seiner Herkunft heraus: Er ist in Wahrheit Prinz Myrrhen, Nachfahre von Kaspar, dem dunkelhäutigen König der biblischen drei Könige aus

³ In den Ausgaben bis 1983 China (vgl. Dankert 2016: 104).

dem Morgenland, und Herrscher über das Reich Jamballa, das am Ende der Erzählung aus den Tiefen des Meers auftaucht. Es stellt sich heraus, das Lummerland lediglich eine kleine, sichtbare Spitze des versunkenen Lands war. Jim und Prinzessin Li Si vermählen sich und herrschen fortan als König und Königin über Jimballa, wie Jim sein Reich analog zu seinem Namen nennt.

Die *Jim Knopf*-Bücher spielen in einer märchenhaften Welt, die mit der Reise der beiden Protagonisten immer phantastischere Züge annimmt. Zu Beginn ist die Handlung in einer den LeserInnen vertrauten Welt angesiedelt, die jedoch in ihrer Größe an eine kindliche Spielzeugwelt angepasst ist: Lummerland erinnert in seinem verkleinerten Maßstab und den Eisenbahngleisen, die sich durch das kleine Reich ziehen, an eine Modelleisenbahnlandschaft. Ende selbst sagte über die Entstehung des Buchs: „Ich habe es einfach versucht und das geschrieben, was ich in meiner Kindheit geträumt habe, als ich mit der ersten Eisenbahn spielte.“ (Zitiert in: Begeisterte Jugend feierte Autoren ihrer Lieblingsbücher. In: Neue Rhein-Zeitung. 17. 11. 1962, nach Tabbert: 1984: 289) Diese Verkleinerung „trägt das Phantastische schon in sich und ermöglicht die Nachkonstruktion von wirklich existierenden, sozialen oder persönlichen Konflikten“ (Stoyan 2004: 85).

Reinbert Tabbert zählt das Werk zur komisch-phantastischen Kindererzählung. (Vgl. Tabbert 1984: 287) In *Jim Knopf* gibt es keine Zweiteilung in eine reale Alltagswelt und eine phantastische Anderswelt, sondern „die phantastisch überhöhten Merkmale kindlichen Handelns und Denkens [sind] durchgängig anzutreffen, nicht isoliert in einer Figur oder in einem eingegrenzten Bereich“ (Tabbert 1984: 290). Nur der Erzähler macht darauf aufmerksam, dass es sich um einen ungewöhnlichen Ort handelt, indem er gleich zu Beginn der Geschichte auf den Gegensatz zu der den LeserInnen vertrauten Welt hinweist:

Das Land, in dem Lukas der Lokomotivführer lebte, hieß Lummerland und war nur sehr klein. Es war sogar ganz außerordentlich klein im Vergleich zu anderen Ländern wie zum Beispiel Deutschland oder Afrika oder China. (*Jim Knopf I*, 7)

Das Phantastische hebt sich also nicht deutlich von einer Welt der gewöhnlichen Erfahrungen ab – wie es etwa bei Lewis Carrolls' *Alice im Wunderland* (1865) oder Astrid Lindgrens *Karlsson vom Dach* (1955), die Tabbert ebenfalls zu einer Untergruppe der komisch-phantastischen Erzählung zählt, der Fall ist – sondern der Text enthält „durchgängig Merkmale eines kindlichen Weltbilds“ (Tabbert 1984: 287):

In dieser fabulierten ‚tour de force‘ fällt gewöhnliche Realität so gut wie gar nicht auf, tritt aber auch Phantastisches kaum als etwas Besonderes hervor. Die Erinnerung scheint dem Autor in einem Maße geglückt zu sein, daß wir hier nicht nur die Wunschträume eines spielenden Kindes vor uns haben, sondern überhaupt dessen Art, die Welt zu sehen. (Tabbert 1984: 289)

Die Phantastik in der Erzählung zeigt sich neben der Verkleinerung vor allem in den märchenhaften Landschaften und Umgebungen, die die beiden Freunde auf der Reise durchqueren: Da gibt es aus glitzernden Edelsteinen bestehende Höhlen, eine von Drachen bewohnte Stadt, ein rot-weiß gestreiftes Gebirge, Wolkenlandschaften, einen Dschungel aus bunten Glasbäumen und Unterwasserstädte. Auch die Wesen, denen Jim und Lukas begegnen, sind Fabelwesen und vom Autor erfundene Geschöpfe: Die beiden Freunde schließen Freundschaft mit einem Scheinriesen und einem Halbdrachen, dessen Vater ein Drache und dessen Mutter ein Nilpferd war; sie treffen eine Seejungfrau und deren Verlobten, den Schildnöck (eine Art Wasserschildkröte mit menschlichem Kopf) und sehen Einhörner, Schmetterlinge so groß wie Sonnenschirme, zweiköpfige Schlangen und rosafarbene Tanzrehe. Die Lokomotive Emma trägt menschliche Züge – sie kann zwar nicht sprechen, hat aber Gefühle und die Fähigkeit, ein Baby zu gebären.

Weitere Elemente, die die Phantastik in *Jim Knopf* bestimmen, sind ins Irrationale überspitzte technische Möglichkeiten und übertriebene Naturerscheinungen. So gelingt es Lukas, mithilfe eines Magneten aus seiner Lokomotive ein Perpetuum mobile zu basteln, das sogar fliegen kann. „Magie bedeutet hier die Magie der Technik“ (Stoyan 2004: 88), stellt Stoyan treffend fest. Das Schiff der „Wilden 13“, an dem die Kanonenkugeln des kaiserlichen Staatsschiffes abprallen und zurückgeschleudert werden, ist nicht etwa durch Zauberkraft geschützt, sondern „hermetisch gepanzert“ (*Wilde 13*, 189). Auch das Meerleuchten wird einerseits technisch und andererseits durch die Übertreibung eines natürlichen Phänomens erklärt. Ursache für das Schimmern des Meeres in der Tiefe ist ein gewaltiger Magnet im Inneren eines Felsens, der das Sankt-Elms-Feuer erzeugt:

Jim hatte zuerst etwas Angst vor diesen Lichterscheinungen, weil er fürchtete sich zu elektrisieren. Aber Lukas beruhigte ihn. „Es ist nicht gefährlich“, erklärte er, „weil es nämlich kein elektrischer Strom ist, sondern magnetisches Feuer, und das tut dem Menschen nichts. Man nennt es Sankt-Elms-Feuer.“ (*Wilde 13*, 65)

Die Technik ist das wichtigste Hilfsmittel der beiden Lokomotivführer: Immer wieder müssen sie etwas reparieren und benutzen dazu ihren Werkzeugkasten und eine Taschenlampe. Vor allem rund um die Lokomotive Emma spielen technische Erklärungen und Begriffe eine wichtige Rolle. Lukas erklärt Jim zum Beispiel detailliert, wie die Lokomotive präpariert werden muss, damit sie zum Schiff umfunktioniert werden kann. Während der Autor Wert darauf legt, möglichst viele phantastische Phänomene scheinbar rational zu erklären, und bedenkt, dass die Lokomotive immer wieder mit Kohlen- und Wassernachschub versorgt werden muss, damit die Freunde ihre Reise fortsetzen können, ist es andererseits völlig

selbstverständlich, dass Emma in der Lage ist, ein Baby zu bekommen und ihren Durst löschen muss.

Ein weiteres Handlungselement, das die Grenzen der rationalen Welt überschreitet, ist die Überwindung von Entfernungen. Die Reisewege werden in variierender Geschwindigkeit und zum Teil unrealistisch schnell zurückgelegt:

Einen ganzen Tag lang dauerte diese schaurige Reise, denn die Heimat der „Wilden 13“ lag irgendwo in der Nähe des Südpols. Ein anderes Schiff hätte dazu vielleicht Wochen gebraucht, aber dieses Piratenschiff legte die riesige Strecke zurück, noch ehe die Nacht hereinbrach. (*Wilde 13*, 196)

Oft nimmt der Autor tatsächlich existierende Naturerscheinungen als Vorbild – zum Beispiel das Echo oder die Fata Morgana – übersteigert sie aber ins Phantastische. Der Erzähler wendet sich dabei meist an die LeserInnen und erklärt scheinbar wirklichkeitsgetreu, wie die Phänomene zustande kommen. Das tosende Echo im „Tal der Dämmerung“, das sogar die Felswände der Schlucht zum Einstürzen bringt, entsteht etwa folgendermaßen:

Die Felswände standen nämlich so, dass der Schall immer im Zickzack hin und her geworfen wurde und nicht aus dem engen Tal herauskonnte. Wenn das Echo von einem Ende der Schlucht zum anderen gelangt war, konnte es nicht entweichen, sondern es musste umkehren. (*Jim Knopf II*, 29)

Als Folge sind „das Miau einer Katze elfhunderttausendmal zu hören, das Ziwitt eines Spatzen eine Million Mal und das Rieseln eines herabfallenden Steinchens siebenhundert Mal“ (*Jim Knopf II*, 31). In der Wüste erleben Jim und Lukas eine Fata Morgana, die im Sekundentakt immer neue auf dem Kopf stehende Abbilder vor den Augen der erstaunten Freunde entstehen lässt; darunter eine große Windmühle, die auf dem Rücken von zwei Elefanten steht, ein halbes Riesenrad, das in großen Sprüngen durch die Wüste hüpfte, und ein Igel, der auf einem Fahrrad sitzt.

Die Protagonisten staunen zwar über die wunderbaren Dinge, die sie auf ihrer Reise sehen, stellen deren Existenz aber nicht in Frage. Auch die Tatsache, dass es Drachen gibt, überrascht sie nicht. Nur als Jim die Bäume in Mandala, die aus durchsichtigem, buntem Glas zu bestehen scheinen, zum ersten Mal sieht, traut er seinen Augen nicht:

In der rosigen Morgendämmerung erblickt er eine Landschaft von wundervoller Schönheit und Zartheit. Etwas ähnlich Herrliches hatte er noch nie gesehen. Nicht einmal auf Abbildungen. „Nein“, sagte er sich nach einer Weile, „das ist wahrscheinlich gar nicht Wirklichkeit. Bestimmt träum ich nur, dass ich hier stehe und das alles sehe.“ (*Jim Knopf I*, 75)

Die Überraschung angesichts eines phantastischen Phänomens wird auch beschrieben, als Jim und Lukas dem Scheinriesen begegnen. Allerdings sorgt nicht der Riese an sich für Staunen, sondern dass er beim Näherkommen immer kleiner wird: „Aber was nun geschah, war so erstaunlich, dass Jim Mund und Nase aufsperrte und Lukas an seiner Pfeife zu ziehen vergaß.“ (*Jim Knopf II*, 95)

Das eigentliche wunderbare Ereignis, das in die kleine Welt von Lummerland bricht, ist die Ankunft des Pakets, in dem das Baby Jim liegt. An dieser Textstelle häufen sich die Verben, die Überraschung und Staunen ausdrücken: „Eigenartig!“, murmelte der König und schüttelte versonnen den Kopf. Und alle Untertanen schüttelten die Köpfe und murmelten: „Eigenartig!““ (*Jim Knopf I*, 24– 5) Es ist also nicht die Konfrontation mit einem übernatürlichen Phänomen, das die Welt der Figuren für einen Moment aus den Fugen geraten lässt, sondern ein rational erklärbares (wenn auch ungewöhnliches) Ereignis.

Die Grundzüge der Handlung entsprechen beliebten Märchenmotiven: Ein Held zieht aus, um eine Prinzessin aus den Fängen eines Drachen zu befreien, und darf sie zur Belohnung heiraten. Ende übernimmt außerdem die Zahlensymbolik des Märchens, in dem die Dreizahl und die Zahl Sieben eine wichtige Rolle spielen: So hat beispielsweise Prinzessin Li Si sieben Freundinnen und drei Hofdamen und eine der Reisen der Freunde dauert genau sieben Tage lang. Die Piratenbande nennt sich „Wilde 13“, obwohl sie in Wahrheit aus zwölf Mitgliedern besteht. Während die Zahl Zwölf für Vollkommenheit steht, gilt die Zahl Dreizehn als Unglückszahl. Als die Piraten entdecken, dass sie lediglich zwölf sind, hat bereits ihre Wandlung zum Guten stattgefunden.

Nicht nur Märchenmotive, auch biblische Stoffe spielen eine Rolle: Jim ist der Nachfahre von Kaspar, einem der Heiligen Drei Könige. Am Ende des zweiten Bands wird außerdem Endes Vorliebe für den Mythos deutlich, als das Reich Jamballa aus dem Meer auftaucht. Wie das mythische Atlantis lag es Jahrtausende auf dem Meeresgrund. (Vgl. Stoyan 2004: 89) Die Entstehung des Landes erinnert an die Schöpfungsgeschichte: Zur Hochzeitsfeier von Jim und Li Si entzündeten die Piraten in der Hauptstadt, der Edelsteinstadt, Hunderte von Freudenfeuern, wodurch die Stadt in ein vielfarbiges Licht getaucht wird. Die Kinder, die Jim und Lukas aus der Drachenstadt gerettet hatten, und aus allen Teilen der Welt zur Hochzeit angereist waren, säen Samenkörner aus ihren Heimatländern, wodurch bald Prärien und Wälder, Dschungel und saftige Wiesen entstehen. Die ersten Tiere, die das Land bevölkern, sind Vögel, weshalb Jamballa den Namen „Das Land der Kinder und Vögel“ (*Wilde 13*, 272) erhält.

Eine wichtige Rolle in den *Jim Knopf*-Büchern spielt die Komik. Sie wird durch Elemente der Satire, etwa bei der Namensgebung, ergänzt. (Vgl. Stoyan 2004: 85) So heißt der König von Lummerland Alfons der Viertel-vor-Zwölfte, weil er um Viertel vor zwölf geboren worden ist. Sein Charakter und seine Handlungen konterkarieren das Bild eines Herrschers:

Er war ein ziemlich guter Herrscher. Jedenfalls konnte niemand etwas Nachteiliges von ihm sagen, weil man eigentlich überhaupt nichts über ihn sagen konnte. Meistens saß er mit seiner Krone auf dem

Kopf in einem Schlafrock aus rotem Samt und mit schottisch karierten Pantoffeln an den Füßen in seinem Schloss und telefonierte.“ (*Jim Knopf I*, 14–15)

Auch die Bürokratie wird satirisch thematisiert: Die Minister in Mandala tragen den Titel Bonze, der höchste Minister wird Oberbonze genannt. Die machtgierigen Bonzen schieben bürokratische Vorschriften vor, um Jim und Lukas darin zu hindern, zum Kaiser zu gelangen:

„Ohne Ausweis“, sagte der zweite Bonze, „haben Sie ja nicht einmal einen Beweis, dass sie vorhanden sind.“ [...] „Aber wir stehen doch hier!“, bemerkte jetzt Jim. „Also gibt es uns doch.“ „Das kann jeder sagen“, erwiderte der Oberbonze lächelnd. „Das ist noch lange kein Beweis“, sagte der zweite Bonze. „Jedenfalls nicht amtlich gesehen“, fügte der dritte hinzu. (*Jim Knopf I*, 160–161)

Die Komik trägt dazu bei, gefährliche Situationen zu entschärfen. Als Jim und Lukas von den Soldaten des Kaisers mit Schwertern bedroht werden und in Ketten gelegt werden sollen, wird der bösertige Oberbonze der Lächerlichkeit preisgegeben, indem Lukas ihn kopfüber in einen Papierkorb steckt: „Legt sie in Ketten!“, schrie der Oberbonze, der inzwischen wieder auf die Beine gekommen war, aber vergeblich versuchte den Papierkorb von seinem Kopf zu streifen.“ (*Jim Knopf I*, 173) Ein weiteres Beispiel ist Lukas' Gelassenheit in Betracht des Halbdrachen:

Breitbeinig stellte sich das eigenartige Wesen vor Lukas und Jim hin, stemmte die Ärmchen in die Seite und kreischte, so wild es nur konnte: „Ich bin ein Drache! Puh!“ „Das freut mich“, sagte Lukas, „ich bin Lukas der Lokomotivführer.“ (*Jim Knopf II*, 141)

Wie bei Preußler findet auch in *Jim Knopf* zumindest teilweise die Entdämonisierung von Jenseitswesen statt: Während die meisten Drachen zwar böse und furchteinflößende Wesen sind, gibt es auch den freundlichen Halbdrachen Nepomuk, der gar nichts Unheimliches an sich hat. Der Scheinriese Tur Tur ist ein höflicher, alter Mann und Frau Mahlzahn wird durch den Sieg von Jim und Lukas über sie vom Dasein als böser Drache erlöst und verwandelt sich in den guten Drachen der Weisheit. Auch die Piraten machen eine Wandlung von rücksichtslosen Räubern zu Jims loyalen Untergebenen durch.

Die Figurengestaltung der Nebenfiguren ist stark typisiert: Frau Waas, Jims Ersatzmutter, ist stets fürsorglich und besorgt. Herr Ärmel ist ausschließlich folgsamer Untertan: „Er wohnte in dem ganz gewöhnlichen Haus und hatte keinen bestimmten Beruf. Er ging nur spazieren und war eben da. Er war hauptsächlich Untertan und wurde regiert.“ (*Jim Knopf I*, 15) Die Gestaltung der beiden Kinder, Jim und Li Si, entspricht Geschlechterklischees. Jim ist mutig und abenteuerlustig, Li Si ist zwar schlau, aber furchtsam.

Sie weint, wenn sie Angst hat, und darf Jim und Lukas nicht auf ihrer Jagd nach der „Wilden 13“ begleiten:

Du bist ein kleines Mädchen und noch dazu eine Prinzessin. Du bist an so was nicht gewöhnt. Wenn es vielleicht schlimm wird, dann können wir uns nicht um dich kümmern. Und wir können auch nicht wegen dir wieder heimfahren, weil du vielleicht zu empfindlich bist. (*Wilde 13*, 177)

Obwohl Ende in den 1970er-Jahren mit dem Vorwurf des Eskapismus konfrontiert war, sind in *Jim Knopf* sehr wohl moralische und politische Botschaften verpackt: Herr Tur Tur leidet darunter, dass ihn die Menschen aufgrund seines Aussehens vorverurteilen, und hält gegenüber Jim fest:

Eine Menge Menschen haben doch irgendwelche besonderen Eigenschaften. Herr Knopf zum Beispiel hat eine schwarze Haut. So ist er von Natur aus und dabei ist weiter nichts Seltsames, nicht wahr? Warum soll man nicht schwarz sein? Aber so denken leider die meisten Leute nicht. (*Jim Knopf II*, 103)

Auch Kritik am Gedankengut des Nationalsozialismus, den Ende in seiner Jugend miterlebte, wird in der Geschichte deutlich. Der Halbdrache Nepomuk wird von den grausamen Bewohnern der Drachenstadt ausgeschlossen: „Die reinrassigen Drachen lassen mich nicht in die Drachenstadt hinein. Sie behaupten, ich wäre bloß ein Halbdrache. Nur weil meine Mutter ein Nilpferd war!“ (*Jim Knopf II*, 143–144), klagt Nepomuk. Am Eingang zur Drachenstadt hängt ein Schild mit der Aufschrift: „!Achtung! Der Eintritt ist nicht reinrassigen Drachen bei Todesstrafe verboten“ (*Jim Knopf II*, 170).

Persönliche Erfahrungen verarbeitet Ende auch bei der Schilderung der Schule: Der Besuch des Humanistischen Gymnasiums war für den Autor mit Angst verbunden. Das Lernen bereitete ihm Schwierigkeiten, er hatte keine Erfolgserlebnisse und musste ein Schuljahr wiederholen. Die Situation bedrückte ihn so sehr, dass er sich das Leben nehmen wollte. (Vgl. Stoyan 2004: 86) Auch sein Protagonist Jim will keine Schule besuchen und hält es für sinnlos, lesen, schreiben und rechnen zu lernen; im idyllischen Lummerland gibt es nicht einmal eine Schule. Die einzige Schule, die im Buch beschrieben wird, ist jene in der Drachenstadt, in der die SchülerInnen angekettet sind und von einem grausamen Drachen unterrichtet werden. Als Jim Lukas erschrocken fragt: „Is‘ Schule immer so?“, räumt Lukas aber ein: „Gott bewahre! [...] „Manche Schulen sind sogar ganz nett. Allerdings sind dort keine Drachen als Lehrer, sondern einigermaßen vernünftige Leute!“ (*Jim Knopf III*, 17)

Trotz der negativen Darstellung der Schule spielen die Fähigkeiten, rechnen und korrekt schreiben zu können, eine wichtige Rolle. Erst die kluge Li Si klärt die „Wilde 13“ über ihren Irrtum auf, dass ihre Bande nicht aus dreizehn, sondern nur aus zwölf Mitgliedern besteht. Die Schreibschwierigkeiten der Piraten, die nur zwölf Buchstaben des Alphabets

kennen, ist Ursache dafür, dass der Karton, in dem das Baby Jim liegt, in Lummerland statt in Kummerland landet, weil die Adresse nicht leserlich ist.

In *Jim Knopf* vereinen sich „Phantasie und Realität, der Mythos, das Märchen und ein humanistisches Programm in einer für Kinder fassbaren heiteren Szenerie“ (Dankert 2016: 105), beschreibt Birgit Dankert, die eine aktuelle Biografie des Autors verfasst hat, das Werk. Durch die kindliche Weltsicht, die Ende in dieser Geschichte vertritt, in der ähnlich wie im Märchen Phantastisches nicht als Gegensatz zur gewöhnlichen Alltagswelt dargestellt wird, unterscheidet sich das Buch von den österreichischen phantastischen Erzählungen jener Zeit. Allen gemeinsam sind das Kindheitsbild, das die Freiheit und Phantasie von Kindern propagiert, der Humor und das Spiel mit der Sprache, das auch in *Jim Knopf* eine Rolle spielt, wenn auch weniger ausgeprägt als bei den österreichischen Autorinnen, die in dieser Arbeit behandelt werden. Deutliche Parallelen weist das Werk zu Erica Lilleggs Roman *Feuerfreund* auf, auf die im Kapitel zur österreichischen phantastischen Erzählung eingegangen wird.

6 DIE SITUATION DER ÖSTERREICHISCHEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR IN DEN 1950ER- UND 1960ER-JAHREN

Die österreichische Kinder- und Jugendliteratur war in den 1950er-Jahren in hohem Maß durch die sie begleitenden Institutionen geprägt. Der marktbeherrschende Österreichische Buchklub der Jugend sorgte für die literarische Sozialisation der jungen Bevölkerung und bestimmte den literarischen Mainstream. (Vgl. Seibert 2013b: 26) Daher muss zwischen anerkannter, durch die Institutionen gebilligter KJL sowie KJL außerhalb dieses kanonisierten Bereichs unterschieden werden. (Vgl. Seibert 2014: 69) Die Wiederaufbau-Generation nach 1945 verdrängte großteils alles, was an den Krieg erinnerte. Die NS-Zeit wurde weitgehend tabuisiert und war noch nicht aufgearbeitet. Die Werke des NS-Kulturverwalters Karl Sprungenschmid, der 1938 Hauptverantwortlicher für die Bücherverbrennung in Salzburg war und die entsprechende Gesinnung auch in seinen Kinderbüchern, die noch in den 1960ern erschienen, vertritt, erfuhren eine ungebrochene Fortschreibung. (Vgl. Seibert 2013b: 24)

Mitte der 1950er-Jahre kam es jedoch zu einem Paradigmenwechsel. Die Entstehung der phantastischen Erzählung brachte einen Modernisierungsschub, „dem schon zu seiner

Zeit eine geradezu revolutionäre poetologische Bedeutung beigemessen wurde“ (Seibert 2013b: 27). Die allgemeinliterarische Entwicklung in den 1950er-Jahren war durch eine starke Konzentration auf das Thema Kindheit geprägt. (Vgl. Seibert 2013b: 30) Erica Lillegg war die erste österreichische Autorin, die Astrids Lindgrens neues Kindheitsbild, das in dieser Zeit sehr kontrovers diskutiert wurde, aufgriff und mitgestaltete. (Vgl. Seibert 2013b: 27) Dass es zu dieser Zeit in Österreich zum Durchbruch der Phantastik im österreichischen Kinderbuch kam, könnte daran liegen, dass sowohl die Zeit der Reglementierungen des Nationalsozialismus als auch die zehn von Unsicherheit geprägten Jahre nach Kriegsende vorüber waren. Gleichzeitig wurde im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, die hauptsächlich als pädagogisches Werkzeug gesehen wurde, gegen den angeblichen „Schmutz und Schund“ gekämpft. (Vgl. Blumesberger 2011: 142) Einerseits herrschte also eine neue Freiheit, andererseits gab es erneute Einschränkungen im literarischen Bereich, was zu Widerstand führte: „Vom erhobenen Zeigefinger, moralisierenden Texten und Beeinflussungen welcher Art auch immer hatte man genug.“ (Blumesberger 2011: 142)

Richard Bamberger, Begründer des Buchklubs der Jugend, stellte 1965 in *Der österreichische Jugendschriftsteller und sein Werk* 153 AutorInnen vor, 13 (neun Männer und vier Frauen) davon kamen ausführlicher zur Sprache. Zu ihnen zählen Karl Bruckner, Friedrich Feld, Vera Ferra-Mikura, Mira Lobe und Käthe Recheis. (Vgl. Seibert 2014: 70) Durch die Charakteristik der in dieser Publikation hervorgehobenen Werke erscheint das Jugendbild der frühen 1960er-Jahre als „eine pädagogisch künstlich verlängerte Kindheit“ (Seibert 2014: 70), die sich noch kaum der Probleme einer modernen Gesellschaft annimmt. Die politische Unruhe, die 1968 zum Ausbruch kam, ist nicht zu spüren. (Vgl. Seibert 2014: 70)

Mira Lobe und Käthe Recheis gehörten zu den „tonangebenden Kinder- und Jugendbuchautorinnen“ (Seibert 2014: 71); ihre Werke hoben sich „schon damals durch ganz bestimmte Nuancen von den anderen“ (Seibert 2014: 71) ab. Lobe schrieb die Kinderbücher *Hannes und sein Bumpam* (1961) und *Bimbuli* (1964) und die phantastische Erzählung *Die Omama im Apfelbaum* (1965). Recheis wurde durch ihre Indianer- und Tierbücher sowie durch ihren autobiografiebasierten Roman *Das Schattennetz* (1964) bekannt. Vera Ferra-Mikura kreierte in den 1960ern die *Stanisläuse*. Mit *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* (1969) und anderen Werken schrieb sie die phantastische Erzählung fort. Im Jahr 1968 gründete sich – ausgehend von Mira Lobe, Käthe Recheis und Ernst A. Ekker – die Gruppe der Wiener Kinder- und JugendbuchautorInnen. Durch die Gründung eines eigenen Netzwerks wirkten sie der Ausgrenzung und Isolierung entgegen, die durch die Funktionalisierung der AutorInnen durch die Institutionen entstand. (Vgl. Seibert 2014: 74) In den 1960ern verdichtete sich

die phantastische Erzählung, die im Jahrzehnt davor von Lillegg und Ferra-Mikura gegründet worden war, „zu einem poetologischen Programm, das die bisherige Poetik der Kinder- und Jugendliteratur grundsätzlich infrage stellte“ (Seibert 2014: 74).

Die späten 60er-Jahre werden als Paradigmenwechsel bezeichnet, in denen weltweit ein „signifikanter Modernisierungsschub“ (Huemer 2013: 153) in der Kinder- und Jugendliteratur festzustellen ist. In Österreich war es vor allem die Gruppe der Wiener Kinder- und JugendbuchautorInnen, die diesen Wandel zu einem offeneren Verhältnis zwischen den Generationen in ihren Werken vollzog. Die 70er-Jahre, in denen diese Gruppe ihre Hochblüte erlebte, gelten als ein Höhepunkt in der Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. (Vgl. Huemer 2013: 153)

7 DIE ENTWICKLUNG DER PHANTASTISCHEN ERZÄHLUNG IN ÖSTERREICH

Die Gattung der phantastischen Erzählung wurde „in ihren wesentlichen Neuerungen in Österreich entwickelt“ (Seibert 2005b: 262). Der österreichische Beitrag zu Entwicklung der phantastischen Erzählung ist in der deutschsprachigen Diskussion zur Gattung jedoch lange Zeit untergegangen. Die Österreicherin Erica Lillegg, deren 1955 erschienener Roman *Vevi* sehr früh als erste deutschsprachige phantastische Erzählung eingeschätzt wurde, wurde, da der Text im Hamburger Verlag Ellermann publiziert worden war, als deutsche Autorin eingeordnet.

Bamberger setzt den Ursprung bedeutender phantastischer Erzählungen verhältnismäßig früh und mit einem Werk eines deutschen Autors an, nämlich mit Erich Kästners *Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee*, das bereits im Jahr 1932 erschien. Lucia Binder vertritt dagegen die Ansicht, dass Vera Ferra-Mikuras *Zaubermeister Opequeh* (1956) den Beginn der phantastischen Erzählung markiert. (Vgl. Loidl 2011: 16) Kästners Text könne eher dem Nonsens zugeordnet werden, argumentiert auch Sonja Loidl: „Vor allem da das Element des Staunens bzw. der Reaktion auf das Wunderbare [...] komplett fehlt, fällt es aus heutiger Sicht schwer, den Text der Phantastik zuzuordnen.“ (Loidl 2011: 16) Genau genommen muss der Beginn der phantastischen Erzählung allerdings mit Erica Lilleggs *Vevi*, das ein Jahr vor *Zaubermeister Opequeh* erschien, angesetzt werden. Interessanter als die Frage nach dem Erscheinungsjahr ist, wie Seibert feststellt, allerdings der Umstand, dass

sich hier unabhängig voneinander, „aus zwei sehr unterschiedlichen Künstlerkreisen sehr ähnliche Ansätze zur Revolutionierung des herkömmlichen Bildes von Kindheit und Kinderliteratur entwickelten“ (Aigner 2003: 5). Während Erica Lillegg, die viele Jahre in Frankreich lebte, keinen Kontakt zur damaligen österreichischen Literaturszene hatte, war Vera Ferra-Mikura eng in diese eingebunden. Beide hatten jedoch Verbindungen zu bildnerisch-künstlerischen Strömungen dieser Zeit. (Vgl. Aigner 2003: 5). Sowohl Lillegg als auch die fast eine Generation jüngere Ferra-Mikura kamen mit der Wiener Schule des Phantastischen Realismus in Berührung (siehe Kapitel 3).

Seibert weist darauf hin, dass die Werke Erica Lilleggs und ihr nachfolgender Autorinnen phantastischer Erzählungen „Besonderheiten aufweisen, die ihre intertextuelle Verwurzelung in österreichischen Literaturtraditionen erkennbar machen“ (Seibert 2005b: 196). Ihre geistigen Vorfahren findet man bei den magischen Realisten des Prager Kreises, bei Gustav Myrink, Franz Kafka oder Fritz von Hezmanovsky-Orlando. (Vgl. Seibert 2005c: o. S.) Die österreichischen phantastischen Kindererzählungen unterscheiden sich von den Werken deutscher Autoren, die ebenfalls unter diesem Begriff zusammengefasst werden:

Sie unterscheiden sich in erster Linie dadurch, dass dieser von Ferra-Mikura in einem einprägsamen Vergleich entworfene Boden eines Schachbretts mit seinen realen und unrealen Feldern in der österreichischen Literaturtradition einen tatsächlich weit ausgebreiteten Unterboden mit einer sehr fruchtbaren Vermengung von einerseits realistischen und andererseits zauberhaften bis magischen Literaturströmungen aufweist. (Seibert 2005c: o. S.)

Der von Vera Ferra-Mikura entworfene Schachbrettvergleich ist „in der österreichischen Literaturtradition tief verwurzelt [...] und [hat] literarische Mischformen aus realistischen und märchenhaften bzw. magischen Elementen hervorgebracht“ (Seibert 2008: 164).

Charakteristisch für die österreichische Kinder- und Jugendliteratur ist die kindliche Suche nach der Identität in Verbindung mit dem Sich-Auflehnen gegen falsche Autorität. (Vgl. Seibert 2008: 171) Das Spiel mit der Autorität, das auf die Figur des Hanswurst und des Kasperl zurückgeht, hat eine besondere österreichische Tradition, wie Seibert feststellt:

Ohne Zweifel gibt es in Österreich eine besondere Tendenz zu Parodien und Travestien, wobei eine besondere Facette dieses komödiantischen Genres das Spiel mit der Sprache darstellt, wie es besonders im Wiener Volkstheater ausgeprägt war und sich essayistisch bis zur Sprachkritik eines Karl Kraus und philosophisch bis Ludwig Wittgenstein fortsetzt. (Seibert 2005c: o. S.)

Diese Sprachspiel-Momente sind etwa bei Mira Lobe, Vera Ferra-Mikura und Christine Nöstlinger noch deutlich zu erkennen. (Vgl. Seibert 2005c: o. S.) Kennzeichnend für die phantastische Erzählung in Österreich sind Sprachwitz und Sprachkritik. Diese Tradition birgt „das Zusammenpassen von Sprache und Wirklichkeit als philosophisches Problem, als Wahrheitsproblem schlechthin, aber auch als Auslöser für komödiantische Gestaltung in sich“ (Seibert 2008: 52).

Weitere Vertreterinnen dieses Genres, in der Nachfolge von Lillegg und Ferra-Mikura, waren – neben Mira Lobe – etwa Hannelore Valencak, Friedl Hofbauer und Käthe Recheis. (Vgl. Blumesberger 2011: 127) Hofbauer betonte die Vorreiterrolle Ferra-Mikuras bei der Entwicklung der Gattung:

Ich glaube, keiner von uns damals – selbst wenn wir's gewagt hätten – hätte dieses angeblich – „verrückte“, so unkonventionelle Kinderbuch durchgesetzt. [...] Seit dem Erscheinen von Veras Zauberer Opequeh durften wir anderen auch offiziell fantasieren. (Hofbauer 1997: 4ff, nach Blumesberger 2011: 135)

Die phantastische Erzählung in Österreich kann in eine Früh-, eine Hoch- und eine Spätphase eingeteilt werden. In der Frühphase ging es um die allmähliche Ablösung vom Märchen. Sie wurde von Erica Lillegg und Vera Ferra-Mikura Mitte der 1950er geprägt. In der Hochphase wurde die phantastische Erzählung zu einem eigenständigen Genre, das sich zunehmend auch sozialen Themen widmete. In der Spätphase verschwammen die Grenzen zwischen phantastischer Erzählung und Fantasy. (Vgl. Seibert 2008: 55) Die Gattung wurde unter anderem von Christine Nöstlinger weiterentwickelt: Mit ihrem ersten Kinderbuch, *Die feuerrote Friederike* (1970), und der Erzählung *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972) verband sie das Genre der phantastischen Erzählung mit den Ideen der antiautoritären Erziehung nach 1968. (Vgl. Seibert 2005c: o. S.) Zur Spätphase der Phantastischen Erzählung, die in den Paradigmenwechsel der 1970er fällt, zählt außerdem Mira Lobes *Die Räuberbraut* (1974):

[Der Roman] enthält all jene Merkmale, die Anlass sind, von einem Paradigmenwechsel zu sprechen, insbesondere das des politischen Engagements im Zusammenhang mit einer Figurenzeichnung, die zwischen Kindheit und Jugend nicht mehr im herkömmlichen Sinne trennt, sondern das Nicht-Erwachsen-Sein schlechthin als radikalen Gegenentwurf zur literarischen Figurenzeichnung erörtert. (Seibert 2005c: o. S.)

Seibert nennt sieben Werke, die als repräsentativ für die Anfangszeit der phantastischen Erzählung in Österreich angesehen werden können:

- Vera Ferra-Mikura *Zaubermeister Opequeh*. Jungbrunnen, Wien – München 1956
- Vera Ferra-Mikura *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr*. Jungbrunnen, Wien – München 1968.
- Vera Ferra-Mikura *Valentin pfeift auf dem Grashalm*. Jungbrunnen, Wien – München 1970.
- Erica Lillegg *Vevi*. Ellermann Hamburg 1955.
- Erica Lillegg *Feuerfreund*. K. Thienemann, Stuttgart 1957.
- Mira Lobe *Die Omama im Apfelbaum*. Jungbrunnen, Wien – München 1965.
- Käthe Recheis *Martin und die Regengeister*. Herder, Wien – Freiburg – Basel 1971. (Vgl. Seibert 2005b: 197)

Für diese Arbeit, die sich mit den Anfängen der phantastischen Erzählung beschäftigt, schränke ich die Auswahl auf die in den 1950ern und 1960ern erschienenen Werke ein, außerdem werden maximal zwei der Werke der Autorinnen exemplarisch herausgegriffen. Käthe Recheis wird als Weiterentwicklung der phantastischen Erzählung in der Spätphase eingeordnet und daher nicht behandelt. Um die Entwicklung zu verdeutlichen, wird Ferra-Mikuras *Bürgermeister Petersil* (1952) der Auswahl hinzugefügt.

7.1 Autorinnen

Im Folgenden werden die Lebenswege der drei österreichischen Autorinnen Erica Lillegg, Vera Ferra-Mikura und Mira Lobe, deren Beiträge zur phantastischen Erzählung in dieser Arbeit untersucht werden, vorgestellt.

7.1.1 Erica Lillegg

Erica Lillegg zählte lange zu den weniger erforschten und in Vergessenheit geratenen AutorInnen. Sie war in der deutschsprachigen Fachliteratur zwar eine der am meisten genannten Vertreterinnen der phantastischen Erzählung, blieb in Österreich allerdings weitgehend unbekannt. Sie galt aufgrund mangelnder Recherche und aufgrund der Tatsache, dass sie in deutschen Verlagen publizierte, als Deutsche. (Vgl. Seibert 2008: 51) Eine ausführliche Biografie der Autorin, auf die sich auch die folgenden Ausführungen beziehen, ist im Jahr 2011 von Vera Nowak in dem Sammelband *Erica Lillegg-Jené (1907–1988) Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne* erschienen.

Maria Erika Paula Lillegg wurde am 18. Jänner 1907 als zweitjüngstes von sieben Kindern in Graz geboren. Ihr Rufname und späterer Künstlername ist Erica. Mit dem Tod des Vaters im Jahr 1909 wurden die Geschwister zu Halbwaisen, was Lillegg unter anderem in *Vevi* als literarisches Thema verarbeitete (vgl. Nowak 2011, 21) Bereits im Gymnasium zeigte sich das schriftstellerische Talent Lilleggs, doch sie absolvierte nach der Schule zunächst eine Ausbildung zur Chemielaborantin. Danach begann sie an der Universität Wien Germanistik zu studieren und arbeitete als freie Journalistin. Lillegg träumte von einem Leben am Theater und nahm daher Ballett- und Schauspielunterricht. Sowohl ihr Studium als auch die künstlerische Ausbildung brach sie jedoch vorzeitig ab. Den Surrealismus, der großen Einfluss auf Lilleggs Werk hatte, lernte sie durch ihren Ehemann, den Maler Edgar Jené, kennen. Sie begleitete ihn auf Ausstellungsreisen, lernte dadurch wichtige Vertreter dieser Strömung kennen und übersetzte surrealistische Texte aus dem Französischen ins Deutsche. Im Atelier des Ehepaars trafen SchauspielerInnen, AutorInnen und KünstlerInnen zusammen. Zu den Gästen zählten etwa Otto Basil, Curd Jürgens, Gustav Manker und Ursula Schuh. Paul Celan, mit dem Lillegg eine langjährige Freundschaft verbinden sollte, gehörte dazu. Während des Zweiten Weltkriegs arbeitete Lillegg als Sekretärin im Wiener Rathaus, nach Kriegsende war sie als Journalistin tätig. 1948 erschien ihr Erstlingswerk *Jakob war*

ein Schusterjunge und andere Geschichten für Kinder. Lillegg erkrankte an Gebärmutterhalskrebs, wurde jedoch erfolgreich operiert. Wenige Jahre später, 1953, übersiedelte das Ehepaar nach Paris, wo die künstlerische Tätigkeit von Edgar Jené auf ein fruchtbareres Umfeld als in Wien stieß. Dort stellte Lillegg auch ihr phantastisches Kinderbuch *Vevi* fertig. Auch in Frankreich empfing das Künstlerpaar zahlreiche Gäste, was zeitweise so viel Zeit in Anspruch nahm, dass Lillegg nicht zum Schreiben kam. Dennoch verfasste Lillegg eine große Zahl an Kinderbüchern, die teilweise sehr erfolgreich waren, Auszeichnungen erhielten und in Übersetzungen erschienen. Das Ehepaar reiste viel, blieb aber bis zum Tod von Edgar Jené in Frankreich wohnen. Nach dem Tod ihres Mannes, der an Krebs erkrankt war, beschloss Lillegg zu ihrer Schwester nach Kärnten zu ziehen. Bevor der Umzug stattfinden konnte, wurde bei der Autorin jedoch erneut Krebs diagnostiziert. Wenige Wochen später, am 12. Dezember 1988, starb Erica Lillegg in einer Klinik in Burgund. (Vgl. Nowak 2011: 21–33)

Lillegg hob sich nicht nur durch die besondere Vermischung von Phantastik und Realität von der dominierenden Kinderliteratur der 1950er-Jahre ab, sondern auch durch das Kindheitsbild, das sie in ihren Werken, insbesondere in *Vevi*, vermittelte. Das traditionelle Bild des artigen Kindes erlebte nach dem Krieg ein Comeback. Kinder in den 1950er-Jahren hatten sich manierlich und gehorsam zu verhalten. (Vgl. Mattenklott 2009: 21) Das spiegelte sich auch in der Literatur jener Zeit wider. Bei Lillegg steht die Erzählung jedoch auf Seite der wilden und eigensinnigen Protagonistin, nicht auf der Seite der sie maßregelnden, strengen Tante. Der im Gegensatz zur unnachgiebigen Tante „angemessen handelnde Erzieher ist Vevis liebe- und verständnisvoller Bruder“ (Mattenklott 2009: 22):

„Erziehung des Kindes heißt bei Lillegg nicht, es machen lassen was es will, sondern seine kreativen Potenziale anerkennen, seine eigene Moral hoch schätzen und ihm helfen, seine zerstörerischen Impulse zu integrieren, anstatt sie abzuspalten und sie einem selbstzerstörerischen Eigenleben zu überlassen.“ (Mattenklott 2009: 22)

Diese toleranten Erziehungsprinzipien erreichten erst in den 1960er-Jahren gesellschaftliche Breitenwirkung. (Vgl. Mattenklott 2009: 22) Während viele AutorInnen in der Nachkriegszeit Kindheit idealisierten, schrieb Lillegg keine „Heile-Welt-Literatur“. (Vgl. Engländer 2010: 43) Sie thematisierte in *Vevi* sowie in *Feuerfreund* Probleme der Jugendzeit, das Gefühl der Einsamkeit und Ausgrenzung. Auch auf die Kriegsvergangenheit wird in *Vevi* verwiesen, was allerdings in der Österreich-Ausgabe des Obelisk-Verlags größtenteils gekürzt wurde. Die Verschränkung von phantastischer und realer Ebene gestaltet Lillegg „als reibungsloses aber spannungsgeladenes Ineinanderfließen von realem und irrealem Zustand“ (Seibert 2005b: 272).

7.1.2 Vera Ferra-Mikura

Vera Ferra-Mikura wurde als Gertrud Vera Ferra am 14. Februar 1923 in Wien geboren. Ihre Eltern besaßen eine Tierfutter- und Vogelhandlung. Ferra-Mikura wuchs in einem künstlerischen Umfeld auf: Ihr Vater Raimund Ferra schrieb Gedichte, die er auf die Verpackungen des Tierfutters drucken ließ und ihr Bruder Raimund Gregor Ferra war Mitbegründer der Wiener Schule des phantastischen Realismus. Vera Ferra-Mikura besuchte mit 14 Jahren einen Schreibmaschinenkurs, außerdem machte sie nach der Schule einen Nähkurs und besuchte Abendkurse der Handelsschule. Sie war in mehreren Berufen tätig, unter anderem arbeitete sie in der Vogelhandlung ihrer Eltern, wo wahrscheinlich ihre große Tierliebe, die sich auch in ihren Büchern zeigte, ihren Ursprung hat. Später arbeitete sie als Stenotypistin, als Erntehelferin und schließlich als Redaktionssekretärin und Lektorin beim Festungs-Verlag, der auch ihr erstes Buch *Melodie am Morgen* veröffentlichte. Wie Erica Lillegg begann auch Ferra-Mikura früh zu schreiben: Bereits als Jugendliche verfasste sie Gedichte. Als sie 18 Jahre alt war, gab ihre Mutter eine Mappe mit Gedichten zur Begutachtung an den Schriftsteller Ferdinand Kögl, der sie einem Experten in Deutschland vorlegte, was eine „Art Startschuss für eine nicht geplante Karriere als Schriftstellerin“ (Blumesberger 2008: 10) zur Folge hatte. Ferra-Mikura veröffentlichte Lyrik, Prosa und Märchen und bald ihr erstes Kinderbuch. 1948 heiratete sie Ludwig Mikura, Tänzer des Wiener Staatsopernballetts und brachte ihre Tochter Elisabeth zur Welt. 1952 wurde ihr Sohn Ludwig geboren. Nach der Geburt ihrer Kinder arbeitete sie als freie Schriftstellerin und schrieb zahlreiche Kinderbücher, darunter die beliebten *Stanisläuse*-Bände. Die vielfach ausgezeichnete Schriftstellerin war in das schriftstellerische Leben in Wien stark eingebunden: Sie war mit ihren Kolleginnen Friedl Hofbauer, Käthe Recheis, Brigitte und Wilhelm Meissel befreundet und auch innerhalb der Wiener Autorengruppe entstanden Freundschaften. Am 9. März 1997 starb Ferra-Mikura in Wien. (Vgl. Blumesberger 2003: 8–12)

Ferra-Mikura beschrieb ihre phantastischen Kinderbücher als Geschichten, „deren Boden wie ein Schachbrett angeordnet ist, mit realen und irrealen beziehungsweise phantastisch übersteigerten Feldern“ (Tauschinski 1983: 8). Tauschinski erklärte diese Erzählweise mit folgenden Worten:

Aus der Perspektive des lesenden Kindes ist das „Schachbrett“ der Autorin: Die Wirklichkeit, mit Kinderaugen angesehen.

Vom Standpunkt des Literaturkritikers her, handelt es sich um die Anwendung jenes raffinierten Kunstmittels der Verfremdung, das dem Dichter die Möglichkeit gibt, einen schwierigen Gedanken leicht faßlich zu machen. (Tauschinski 1983: 8)

Viele ihre Kinderbücher seien „Musterbeispiele des magischen Realismus“ (Tauschinski 1983: 8). Aus irrationalen, märchenhaften Voraussetzungen entwickle die Autorin einen konsequenten und wirklichkeitsnahen Ablauf der Handlung. Dabei bleibe das Märchenhafte ihrer Werke „konsequent, gezügelt, im Rahmen des Absurden möglich und nachempfindbar“ (Tauschinski 1983: 7). Die Verfremdung nützt Ferra-Mikura auch dazu, soziale Probleme anzusprechen und Kritik zu äußern. So stellt sie im *Zaubermeister Opequeh* (1956) etwa die Gefahren einer Diktatur dar. Dabei legt die Autorin auf eine kindgerechte Darstellung mit einem positiven Ausgang wert, wie sie selbst sagte:

Kinder mögen Geschichten, die ‚gut‘ ausgehen. Zwischendurch darf durchaus etwas traurig oder bedrohlich sein. Doch die Lösung des Problems, Trost und Hoffnung sollen alles ins Gleichgewicht bringen. Ein unklarer oder negativer Schluß hinterläßt Mutlosigkeit. Nicht einmal der erwachsene Mensch, der stärker ist als das Kind, kommt ohne Illusionen aus. (Tauschinski 1983: 5)

Als schlechtes Beispiel für ein „glückliches Ende“ nennt sie das Märchen *Hänsel und Gretel* mit dem Verbrennen der Hexe im Backofen und den Reichtümern, die die Geschwister nach Hause bringen. (Vgl. Tauschinski 1983: 5) Während die Klassiker der Kinderliteratur häufig vom Motiv der Elternferne geprägt sind, ist bei Ferra-Mikuras Werk das Gegenteil der Fall: Bei ihr geht es um die Nähe zwischen den Generationen und um die Generationenversöhnung. (Vgl. Seibert 2008: 164) Ferra-Mikuras Werk steht auch im Zeichen der neuen Literatur der Kindheitsautonomie, wie sie unter anderem Astrid Lindgren vertrat. (Vgl. Burghart 2003: 20) Über ihre Beweggründe für das Schreiben sagte Ferra-Mikura selbst:

Man will zuerst sich selber, dann den Leser unterhalten, Konfliktsituationen schaffen und auflösen, Spannung, Heiterkeit, Empörung oder Mitleid erregen, Reiseerlebnisse oder seelische Zustände schildern, sich der Schönheit der Sprache hingeben, mit Gedanken jonglieren, die Phantasie mobilisieren, die Welt verbessern, Illusionen erzeugen, Träume realisieren, der menschlichen Gesellschaft einen Spiegel vorhalten. (Tauschinski 1983: 5)

In einer Sonderausgabe der KJL-Zeitschrift *Libri liberorum* 2003, dem Jahr, in dem Ferra-Mikura ihren 80. Geburtstag gefeiert hätte, schrieb Käthe Recheis über ihre Freundin und Schriftstellerkollegin Ferra-Mikura: „Sie war – und ist – eine der ganz Großen der österreichischen Kinderliteratur, sozusagen eine der ‚Mütter‘, die den Grundstein legten für ihre weitere Entwicklung.“ (Aigner 2003: 7) Recheis hob Ferra-Mikuras Bedeutung für die Erneuerung der österreichischen Kinderliteratur hervor:

Sie war z.B. die erste in Österreich, die ein phantastisches Kinderbuch schrieb. Und ihr Werk ist so vielseitig! Lange vor der Forderung nach einer sozialkritischen Kinderliteratur schrieb sie solche Geschichten, zeigte die Nöte und Sorgen der kleinen Leute auf, auch der Scheidungskinder. [...] Sie gehörte zu jenen, die aufzeigten, dass Kinderliteratur ‚Literatur‘ ist. Gemeinsam mit Friedl Hofbauer und Christine Busta schuf sie die typische österreichische Kinderlyrik. Ihr Einfluss ist bei allem, was nachfolgte, zu finden. (Aigner 2003: 7)

7.1.3 Mira Lobe

Mira Lobe ist die prominenteste Vertreterin der in dieser Arbeit behandelten österreichischen Autorinnen. Sie verfasste weit über 100 Bücher, von denen viele mehreren Lesegenerationen bekannt sind und heute noch sehr erfolgreich sind:

Ohne Zweifel war sie die Doyenne der sogenannten Szene, eine der erfolgreichsten Autorinnen, eine der am meisten ausgezeichneten, eine der von Schriftstellerkolleginnen und -kollegen am meisten geschätzten und auch eine der am meisten übersetzten Autorinnen. (Seibert 2005c: o. S.)

Lobe wurde am 17. September 1913 als Hilde Mirjam Rosenthal im schlesischen Görlitz geboren. Sie stammte aus einer sozialdemokratisch-bürgerlichen, jüdischen Familie. Ihr Vater betrieb eine Likörfabrik und starb, als Mira 14 Jahre alt war. Ihre Mutter war Mitglied der literarischen Gesellschaft und des Kunstvereins. Mira Lobe entdeckte schon früh die Liebe zum Schreiben: Mit 12 Jahren verfasste sie als Hausaufgabe ein Tiermärchen, das ihr Deutschlehrer nicht beurteilen wollte, weil er nicht glaubte, dass sich ein Mädchen ihres Alters so eine Geschichte ausdenken könnte. Zum Beweis musste sie einen neuen Aufsatz schreiben, der ihr so gut gelang, dass der Direktor ihre Begabung anerkennen musste. Ihre Pläne, Publizistik, Germanistik und Kunstgeschichte zu studieren, musste sie nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 aufgeben, und so lernte sie an der Berliner Modeschule Maschinenstricken und Hebräisch. 1936 emigrierte sie nach Palästina, wohin sie ihre Mutter, ihre Großmutter und ihre Schwester nachholte. Im Sommer 1940 heiratete sie den deutschen Schauspieler und Regisseur Friedrich Lobe. Mit ihrer schriftstellerischen Tätigkeit begann Lobe, die mittlerweile als Buchbinderin arbeitete, 1943, als sie mit ihrer Tochter schwanger war. 1947/48 verfasste sie ihre ersten Kinderbücher, die in hebräischer Sprache veröffentlicht wurden. Eines davon war *Insu-Pu, die Insel der verlorenen Kinder*, das 1951 schließlich in Wien verlegt wurde. Ein Jahr zuvor kam Lobe mit ihrem Mann, ihrer Tochter und dem 1947 geborenen Sohn nach Wien. Ihren Durchbruch hatte Lobe mit *Titi im Urwald*, das 1958 mit dem österreichischen Staatspreis ausgezeichnet wurde. Lobe schrieb zahlreiche Bilder- und Kinderbücher und erreichte mit ihnen große Erfolge. Zu den bekanntesten zählen *Das kleine Ich bin Ich* (1972) und *Die Omama im Apfelbaum* (1965). 1980 erhielt sie den erstmals verliehenen Österreichischen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur. Am 6. Februar 1995 starb die Autorin in Wien. (Vgl. Blumesberger 2005a: 11–16)

In ihren Kinder- und Jugendbüchern vermittelte Lobe ein Wertebewusstsein, „in dem Visionen einer gerechteren Welt anklingen, die sowohl in Einklang mit christlicher Nächstenliebe als auch sozialistischer Solidarität gebracht werden können“ (Huemer 2013: 304). Phantastische Momente erfüllen bei Lobe immer eine Funktion und treiben die Handlung voran, indem sie eine Weiterentwicklung möglich machen. So löst auch die imaginäre Omama einen Erkenntnisprozess bei Andi aus, der ihn innerlich reifen lässt. (Vgl. Huemer 2013: 302)

7.2 Werkanalysen

Wie in den folgenden Textanalysen gezeigt wird, zeichnet sich die österreichische phantastische Erzählung einerseits durch einen speziellen Umgang mit der Sprache, der Wortwitz, Ironie und Sprachkritik vereint, und andererseits durch eine besondere Vermischung der phantastischen und der realistischen Ebene aus. Diese Eigenheiten weisen auf die Auseinandersetzung mit „genuin österreichischen Literaturtraditionen“ (Seibert 2011: 71) hin.

Als Gründungstexte der phantastischen Erzählung gelten Erica Lilleggs Roman *Vevi* (1955) und Ferra-Mikuras *Zaubermeister Opequeh* (1956). Im Folgenden wird die Entwicklung der Gattung – bezogen auf die Anfänge in den 1950er- und 1960er-Jahren – anhand der wichtigsten Werke in chronologischer Reihenfolge nachvollzogen.

7.2.1 *Bürgermeister Petersil* (1952)

Vier Jahre vor *Zaubermeister Opequeh* veröffentlichte Ferra-Mikura die Erzählung *Bürgermeister Petersil*, die als Vorstufe zu *Zaubermeister Opequeh* gesehen werden kann (vgl. Seibert 2005b: 321) und daher an den Beginn meiner Untersuchung zur Entwicklung der phantastischen Erzählung in Österreich gestellt wird.

Bürgermeister Petersil erschien 1952 im österreichischen Verlag Jungbrunnen. Hauptfigur ist Peter, der die vierte Klasse Volksschule besucht und gemeinsam mit seiner Mutter Frau Sil und seinem älteren Bruder Konrad in der Ziegelbergstraße 5 lebt. Weil Peters

Vor- und Nachname schnell ausgesprochen so wie das Petersiliengewächs klingen, wird er von allen nur noch Petersil gerufen. Das kränkt ihn und so verbringt er seine Freizeit alleine oder mit dem jüngeren Nachbarsbuben Toni. Auch den Schneider Herr Greifenscher besucht Peter oft in seiner Werkstätte. Der alte Mann vertraut Peter den Schlüssel zu seiner Gartenhütte an. Jeden Tag nach der Schule spaziert Peter nun zur Hütte und liest dort auf der Treppe vor dem Haus oder in der Dachstube in Herrn Greifenschers Büchersammlung. Eines Tages, als ein heftiges Gewitter tobt, vertieft sich Peter in ein Zwergenbuch, das von einem Zwergendorf und dessen dickem, faulem Bürgermeister handelt. Wenn er an dessen Stelle wäre, würde es den Zwergen besser gehen, denkt Peter noch und schläft ein. Als er erwacht, stehen plötzlich fünfzig Zwerge vor ihm, die Peter zu ihrem neuen Bürgermeister wählen. Zunächst ist er begeistert von seiner neuen Verantwortung, doch schon bald wächst ihm die Aufgabe über den Kopf. Er muss die Zwerge ernähren, ihnen Arbeit und einen Platz für ihr neues Dorf verschaffen. Bald vernachlässigt Peter die Schule und seinen Freund Toni wegen der Zwerge. Der Gedanke daran, wie er ihnen den Bau eines neuen Dorfs ermöglichen soll, macht ihm so zu schaffen, dass der Lehrer ihn aus dem Unterricht nachhause schickt, weil Peter eine fieberheiße Stirn hat. Die Erwachsenen glauben nicht an die Existenz der Zwerge. Dadurch wird Peter mit der Aufgabe, für sie zu sorgen, alleingelassen. Er droht sitzenzubleiben und hat Schulden bei einem Arzt, weil sich einer der Zwerge verletzt hat. In seiner Verzweiflung erzählt er seiner Mutter von seinem Geheimnis und führt sie zu den Zwergen, denen sie vorschlägt, einen anderen Bürgermeister zu wählen. Die Zwerge beschließen außerdem, in ihr Dorf zurückzukehren. Als Abschiedsgeschenk machen sie aus der Wildnis rund um Herrn Greifenschers Hütte einen hübsch angelegten Garten. Traurig über den Verlust seiner kleinen Freunde erwacht Peter und stellt fest, dass alles nur ein Traum war. Dennoch ist er erleichtert, dass die schlimmen Ereignisse nicht Wirklichkeit sind. Er beschließt, den Garten selbst herzurichten und findet seinen Frieden mit seinem Spitznamen Petersil.

Die Schwelle zum Phantastischen ist der Traum bzw. – solange noch nicht klar ist, dass es sich um einen Traum handelt – das Buch, aus dem die Zwerge zu Peter gelangen. Die ersten zwölf Seiten der Erzählung spielen in einer fiktiv-realen Welt, die nichts Irrationales an sich hat. Das Phantastische tritt erst im fünften von 21 Kapiteln mit dem Erscheinen der Zwerge ein: Als er die „Schar bleistiftlanger Gesellen“ (*Bürgermeister*, 16) erblickt, ist Peter „so verblüfft, daß er regungslos sitzenbleibt und den Atem anhält“ (*Bürgermeister*, 16). Er wundert sich zwar, akzeptiert sie aber schnell als real:

„Oh“, ruft er entzückt aus, „du bist der Schreiber Pünktli aus Herrn Greifenschers Zwergenbuch? Wieso bist du denn auf einmal lebendig? Und alle anderen sind auch da und alle bewegen sich und können reden. Nein, so etwas Herziges hab‘ ich noch nie gesehen!“ (*Bürgermeister*, 16)

Der Einbruch des Phantastischen betrifft nur Peter. Die Erwachsenen glauben nicht an die Zwerge: „Zwerge gibt es ja nur im Märchen und du sollst dir in der Nacht nicht solche Geschichten ausdenken, gelt?“ (*Bürgermeister*, 21), antwortet die Mutter ihrem Sohn, als er sie fragt, wieviel Geld man brauche, um für fünfzig Zwerge sorgen zu können. Dass die Mutter nicht an Zwerge glaubt, lässt Peter nicht an deren Existenz zweifeln. Aber „ihm [tut] das Herz weh“ (*Bürgermeister*, 21), weil er ihr sein Geheimnis nicht anvertraut hat. Auch Herr Greifenscher bricht lediglich in Gelächter aus und hält es für einen „gelungene[n] Scherz“ (*Bürgermeister*, 22), als Peter ihm von den Zwergen erzählt.

Funktion des Phantastischen in *Bürgermeister Petersil* ist die Erfüllung von Peters Wunsch, Anerkennung zu finden und Verantwortung zu übernehmen. Peters Familie hat nicht viel Geld, die alleinerziehende Mutter muss hart arbeiten, um sich und ihre Kinder versorgen zu können. Er hat kein großes soziales Netzwerk – zu seinen Bezugspersonen zählen neben seiner Mutter der Schneider Herr Greifenscher und der kleine Toni. Peter ist ein ganz normaler Bub, der neugierig ist und gerne liest. Sein Spottname Petersil grenzt ihn jedoch von den anderen ab, weshalb er nur wenige Freunde hat. Er ist „dünn wie ein Federstiel“ (*Bürgermeister*, 6), weshalb ihn sein Spitzname besonders ärgert, weil er ihn an seine vermeintliche Unzulänglichkeit erinnert. Der Spott der anderen Kinder kränkt und verunsichert ihn. Peter wird als gutherzig und tierlieb beschrieben, so sehr, dass er sogar den toten Schmetterling aus der Sammlung seines Freundes Toni am liebsten befreien würde. Er hat einen ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit. So ärgert er sich über den faulen Zwergenbürgermeister, der sich lieber den Bauch mit Süßigkeiten vollstopft, als sich um die Sorgen und Nöte seiner Bürger zu kümmern. Peter selbst verzichtet dagegen sogar auf sein Pausenbrot und teilt es für die Zwerge in fünfzig gleiche Teile. Als er erfährt, dass sie Weizenkörner aus dem Getreidespeicher für ihr eigenes Brot genommen haben, besteht er darauf, dass sie diese zurückbringen. Peter ist empathisch und macht sich viele Gedanken um das Wohlergehen anderer. Als ihm seine Mutter ein Glas Milch bringt, weil er nicht einschlafen kann, denkt er an den hungrigen Schuster Klopff und es tut ihm leid, dass dieser nicht auch einen Schluck Milch bekommt. Ihm tut das Herz weh, weil er seiner Mutter sein Geheimnis verschweigt. Außerdem verspürt Peter einen großen Wunsch nach Anerkennung: Er fühlt sich geschmeichelt, als der Lagerverwalter ihn mit „mein Herr“ anspricht und sein Amt als Bürgermeister macht ihn stolz und überheblich. Mit dem kleinen Toni, der ihm plötzlich zu kindisch ist, will er nichts mehr zu tun haben.

Die Figurengestaltung der Nebenfiguren ist stereotyp – die liebende, sorgenvolle Mutter, der einsame, alte Herr Greifenscher, der sich des kleinen Buben annimmt, und der

treue Toni. Auch Peter ist ein braver Bub, der keine großen Gefühlsausbrüche oder Stimmungsschwankungen hat. Doch er ist keine flache Figur, er hat Selbstzweifel und ist gleichzeitig von dem Wunsch, sich zu beweisen, getrieben, er ist ein Außenseiter und hat hehre Ansprüche an sich und seine Umwelt. Peter macht insofern eine Entwicklung durch, als er sich am Ende der Geschichte anderen öffnet und sich nicht länger zurückzieht.

Am Ende der Erzählung steht Peters Erkenntnis, dass er mit sich und seinem Namen doch ganz zufrieden sein kann. Auch wenn er keine wirkliche Reise durchmacht, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, so macht er auf eine gewisse Art und Weise doch eine. Nach Haas / Klingberg / Tabbert kann zwischen zwei Arten der phantastischen Reise unterschieden werden: die Reise an fremdartige Orte oder in andere Zeiten, wie zum Beispiel in C. S. Lewis' *Narnia*-Romanen, und die Reise zu sich selbst. Eindrucksvolles Beispiel für den zweiten Erzähltyp ist Michael Endes Roman *Die unendliche Geschichte*. Der „Defizitheld“ Bastian Balthasar Bux gewinnt auf seinem Weg durch die Abenteuer, die er in Phantasien zu bestehen hat, nach und nach an Sicherheit und kehrt als Verwandelter, als selbstbewusster Mensch mit „Mut zum Leben“, wie die Autoren es nennen, in seine Welt zurück. (Vgl. Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 275–276) Wie Bastian unternimmt auch Peter eine Reise zu sich selbst.

Die Schwelle zum Phantastischen ist in *Bürgermeister Petersil* wie in der *Unendlichen Geschichte* ein Buch. Christine Lötscher, die sich mit der Buch-im-Buch-Thematik in ihrem Werk *Das Zauberbuch als Denkfigur* (2014) auseinandergesetzt hat, unterscheidet zwischen zwei Funktionen von Zauberbüchern in phantastischen Romanen: Entweder das Buch wirkt als phantastische Schwelle, durch die die Romanfiguren in die Welt des Buchs treten, oder es wird lebendig und nimmt dadurch den Status von Romanfiguren ein. Es gibt also zwei Bewegungen: „ins Buch hinein, aus dem Buch heraus“ (Lötscher 2014: 17) In den Zauberbuch-Romanen geht es nach Lötscher „um das Lesen als psychischen Akt der Entgrenzung und Selbstfindung“ und darum, „das aufgeklärt-rationalistische Wirklichkeitsmodell der Welt, in dem die lesenden Figuren sozialisiert wurden, durch neue Denk- und Handlungsräume zu erweitern“ (Lötscher 2014: 62).

An der Aufgabe, Bürgermeister für ein Zwergendorf zu sein, muss Peter wachsen. Als er zu scheitern droht, erfährt er Unterstützung durch seine Klassenkameraden, deren Nähe Peter zuvor scheute, weil er sich von ihnen verspottet fühlte. Zwar endet Peters Traum an einem Punkt, als alles schief zu gehen droht – er schafft es im Gegensatz zu Bastian in der *Unendlichen Geschichte*, der der kindlichen Kaiserin einen Namen gibt und dadurch Phantasien rettet, also nicht, seine Aufgabe zu erfüllen – doch beide haben am Ende zu sich

gefunden. Peter ist selbstbewusst genug, um es seinen Freunden nicht mehr zu verübeln, dass sie ihn Petersil rufen und akzeptiert seinen Spitznamen:

„Und Willi und Fredi und Toni, die in den Ferien nie fortfahren können, lade ich ein, bei dieser lustigen Arbeit mitzutun. Ich bin auf keinen mehr böse. Eigentlich ist es doch gar nichts Schlimmes, wenn sie mich Petersil rufen, gelt?“ (*Bürgermeister*, 68)

Die Namensgebung der Hauptfigur hat eine wichtige Funktion für die Geschichte – denn Peters Spotname Petersil ist es, der den Buben kränkt und einsam macht und somit den Wunsch nach einer Gemeinschaft, von der er bewundert wird und die ihn bedeutsam macht, entstehen lässt:

„Bravo, Bürgermeister!“ Das klingt wie herrliche Musik in den Ohren. Oh, er wird seine ganze Kraft aufbieten, damit ihn die Zwerge immer so lieben und bewundern wie in diesem Augenblick. (*Bürgermeister*, 30)

Die Unzufriedenheit mit dem eigenen Namen und die Bedeutung des Namens auf der Suche nach Identität ist in den Werken, die in dieser Arbeit behandelt werden, ein wiederkehrendes Thema. Der Name unterscheidet sie von anderen und begründet, warum eine Geschichte über genau diesen Buben oder dieses Mädchen erzählt wird. Peter „würde sich von den anderen Kindern seines Alters kaum unterscheiden, wenn nicht die Sache mit seinem Namen wäre“ (*Bürgermeister*, 5), heißt es im ersten Absatz der Erzählung. Wie in *Bürgermeister Petersil*, dessen erste Kapitelüberschrift lautet „Warum ein kleiner Bub mit seinem Namen nicht zufrieden ist“, leitet die Beschäftigung mit dem eigenen Namen auch in einigen anderen der untersuchten Bücher die Erzählung ein. „Warum heiße ich Genoveva?“, lautet der erste Satz des zweiten Kapitels von Erica Lilleggs Erzählung *Vevi*. Auch Feuerfreund in Lilleggs gleichnamigem Roman ist auf der Suche nach seinem richtigen Namen. Die Unzufriedenheit mit dem eigenen Namen oder zumindest die Reflexion darüber ist häufig verbunden mit der Elternlosigkeit und der Suche nach Identität.

Das Spiel mit der Sprache, das typisch für Ferra-Mikuras spätere Werke ist, ist in *Bürgermeister Petersil* noch wenig ausgeprägt. Ein Beispiel dafür ist allerdings der Dialog zwischen Peter und dem schwerhörigen Verwalter der Lagerhalle:

Peter stellt sich auf die Zehenspitzen und schreit: „Haben Sie schon jemanden gefunden, der das Lager auskehrt?“

„Wie? Ob jemand das Lager absperrt? Natürlich, das macht Herr Tüchtig, unser Wächter. Und er heißt nicht nur so, er ist wirklich tüchtig!“

„Nein“, stellt der Bub richtig, „ich meine, ob schon jemand wegen der Tafel kam.“

„Ach so! Ja, die Tafel hängt schon draußen. Zuerst fiel sie zweimal herunter, weil der Nagel nicht hielt. Doch jetzt hängt sie draußen. Es meldet sich nur niemand. [...]“ (*Bürgermeister*, 25–26)

Das Missverständnis aufgrund von Schwerhörigkeit ist eine beliebte Methode, um Kommunikationsschwierigkeiten aufzuzeigen. Ansonsten spielt Ferra-Mikura lediglich in der Namensgebung der Figuren mit der Sprache. Sie tragen sprechende Namen, die auf ihren Beruf

hinweisen, wie es beim Schneider, Herrn Greifenscher, der Fall ist, oder auf ihren Charakter oder ihr Aussehen Bezug nehmen. Der dicke Zwergenbürgermeister mit dem runden Bauch heißt Kugeli, der Jäger Bum und der Musikant Trallala.

Bürgermeister Petersil unterscheidet sich deutlich von Ferra-Mikuras vier Jahre später erschienener Erzählung *Zaubermeister Opequeh*. Das frühere Werk ist weniger innovativ und hält sich stärker an traditionelle LeserInnenerwartungen. Das äußert sich unter anderem darin, dass Ferra-Mikura in *Bürgermeister Petersil* ein Ende wählt, das die phantastischen Erlebnisse logisch erklärt, indem sie sich als Traum herausstellen.

Birgit Patzelt beschäftigt sich in ihrer Analyse phantastischer Literatur der DDR mit Erklärungs- und Auflösungsstrategien des Phantastischen. Patzelt folgt nicht Florian Marzins Auffassung, Texte, die nur den Eindruck erwecken, phantastisch zu sein, als pseudo-phantastisch zu bezeichnen. Sie vertritt im Gegenteil die Ansicht, dass auch Texte, bei denen sich die phantastischen Ereignisse am Ende als Traum herausstellen, zur phantastischen Erzählung zu zählen seien. (Vgl. Patzelt 2001: 77–79) Dieser Ansicht schließe ich mich an, denn für die träumende Figur und oft auch für die LeserInnen ist der Unterschied bis zur Auflösung am Ende irrelevant. In Anlehnung an Wünsch beschreibt Patzelt das Phantastische mit Hilfe eines Strukturmodells, „das verschiedene Möglichkeiten der (Auf-)Lösung bzw. auch Nichtauflösung zulässt“ (Patzelt 2001: 78). Das Zusammentreffen einer fiktiv-realen Welt mit einem phantastischen Phänomen findet, auch wenn es am Ende rational erklärt wird, in jedem Fall statt. Folgender Grundsatz, den Patzelt für ihre Arbeit festlegt, soll auch für die in meinem Zusammenhang zu analysierenden Texte gelten: „Der Text soll auch dann als phantastische Erzählung gelten, wenn sich der Status des Phantastischen im Schluss durch eine Erklärung als Traum, Wahn, Einbildung o.ä. ändert.“ (Patzelt 2001: 78) Für die Erzählung *Bürgermeister Petersil* bedeutet das, dass sie sehr wohl als phantastische gelten kann. Allerdings ist durch das Einschlafen Peters die Realität der phantastischen Ereignisse mehr in Frage gestellt als etwa bei den Tagträumen Andis in Mira Lobes *Omama in Apfelbaum*.

Die phantastischen Elemente sind weniger gewagt als in der Erzählung *Zaubermeister Opequeh* – akzeptiert man wie Peter die Tatsache, dass Zwerge in der realen Welt auftauchen, handelt es sich um eine klassische Abenteuergeschichte ohne andere surreale Bezüge. Auch die Illustrationen, die von Gertrude Winkler stammen, sind konservativer als in Ferra-Mikuras späteren Werken. In *Zaubermeister Opequeh*, der in Kapitel 5.2.3 ausführlicher behandelt wird, ereignet sich Unkonventionelleres: Während die phantastischen Ereignisse in *Bürgermeister Petersil* nur einen Buben betreffen und eine logische Erklärung durch

die Auflösung als Traum erfahren, spielt in der späteren Erzählung die ganze Welt verrückt; ein Zauberer ist Herrscher über das Wetter und Tag und Nacht und lässt die Sonne nicht mehr aufgehen. Ferra-Mikura selbst äußerte sich 1976 in einem Brief folgendermaßen über die beiden Werke und ihre persönliche Entwicklung zur phantastischen Erzählung:

[...] ich glaube, dass der Beginn überhaupt recht naiv war. Wie z.B. „Bürgermeister Petersil“ und die folgenden Umweltgeschichten. Aus diesen Ansätzen (das merkt man erst später) ging nichts hervor, was eine persönliche Note oder eine Stufe über dem Durchschnitt hätte erkennen lassen. Da war die Zukunft wirklich eine undurchsichtige Mauer. Eines Tages, wie auf Gongschlag, ging in dieser Mauer eine Tür auf. Sie war einfach da – und ich schrieb das 1956 erschienene Buch „Zaubermeister Opequeh“. Mit dieser Erzählung stand ich sozusagen auf einer dünnen Eisdecke, denn etwas in dieser Art gab es damals in Österreich nicht. (aus dem Nachlass Vera Ferra-Mikuras, zitiert nach Blumesberger 2011: 136)

Kritisch bezeichnet sie *Bürgermeister Petersil* als „naiv“ und nicht originell. Erst mit *Zaubermeister Opequeh* habe sie etwas Neues geschaffen. Tatsächlich sind sowohl der Aufbau der Erzählung als auch die Sprache in *Bürgermeister Petersil* relativ konventionell. Im Gegensatz zu den anderen Werken, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, wirkt der Stil der Erzählung, etwa in Bezug auf die Sprechweise der jungen Protagonisten, überholt. Dennoch zeigt sich hier bereits in Ansätzen, was in Ferra-Mikuras späteren Werken und von anderen Autorinnen in der Folge weiterentwickelt wird.

7.2.2 *Vevi* (1955)

Erica Lilleggs Roman *Vevi* erschien 1955 im Hamburger Verlag Ellermann. In Wien war das Manuskript zuvor von mehreren Verlagen abgelehnt worden. Die Vorreiterrolle, die sie mit dem Werk bei der Entwicklung der phantastischen Erzählung einnahm, schien sowohl Lillegg selbst als auch den Kritikern zunächst nicht bewusst gewesen zu sein: Lillegg fand das Buch „gar nicht besonders schön“, Kritiker lehnten es als verwirrend und zu wenig kindgemäß ab. (Vgl. Blumesberger 2011: 133) Dennoch war der Roman sehr erfolgreich und wurde später als „erste deutschsprachige genuine Phantastische Erzählung“ (Kaminski 1988: 185) bezeichnet.

In Österreich erschien *Vevi* 1969 im Obelisk-Verlag, der jedoch Kürzungen vornahm, die „mehrfach eben die surrealistischen Innovationen dieses ungewohnten Kinderromans betrafen“ (Seibert 201: 72). Eine ausführliche Untersuchung der Unterschiede zwischen den

beiden Fassungen, auf die im Folgenden noch eingegangen wird, hat Vera Nowak in ihrer Diplomarbeit vorgenommen.⁴

Der Text gilt gemeinsam mit Vera Ferra-Mikuras *Zaubermeister Opequeh* (1956) als Gründungswerk der phantastischen Erzählung in Österreich, auch wenn er zunächst fälschlicherweise als Roman einer deutschen Autorin wahrgenommen wurde. So bezeichnete etwa Bettina Hürlimann, die vier Jahre nach Erscheinen von *Vevi* eine Geschichte europäischer Kinderbücher in drei Jahrhunderten veröffentlichte, den Roman als „kleine Revolution im deutschen Kinderbuch“ (Hürlimann 1959: 172). Sie hob hervor, dass hier „die höheren Möglichkeiten des Kindseins überhaupt [...] in allen ihren Möglichkeiten ausgekostet [werden]“ (Hürlimann 1959: 172).

Lilleggs phantastische Erzählung handelt von dem Mädchen Vevi, das gemeinsam mit ihrem älteren Bruder Christian bei ihrer ungeliebten Tante lebt. Das Alter Vevis geht nicht klar aus dem Roman hervor. In der Suchmeldung, mit der nach dem ihr gleichenden Wurzelmädchen gefahndet wird, wird sie als „ungefähr zehn Jahre alt, oder jünger oder älter“ (Vevi, 150) beschrieben. In der Sekundärliteratur wird sie entweder als „vorpubertär“ (Seibert 2005c: o.S.) oder als „pubertierendes, etwa 13-jähriges Mädchen“ (Engländer 2009: 43) bezeichnet. Auf jeden Fall befindet sie sich in einer Phase, in der sie heranreift und auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt ist. Vevi und ihr Bruder sind Waisenkinder, „Doppelwaisen“, wie die Lehrerin zu sagen pflegt. Als Christian, den Vevi liebt und bewundert, zum Studieren nach Paris geht, verliert Vevi ihre einzige Bezugsperson. Um dem strengen Regiment der Tante zu entkommen, verbringt das Mädchen viel Zeit in der Natur und freundet sich mit den Tieren an. Eines Tages beschützt sie eine Mäusefamilie vor einer Schlange. Zum Dank schenkt ihr die Mäusemutter eine magische Wurzel, die zu Vevis Doppelgängerin wird und ihren Platz einnimmt, wenn das Mädchen lieber am Fluss spielt, als Hausaufgaben zu machen. Vevi vermisst ihren Bruder und beschließt, zu ihm nach Paris zu reisen. Das Wurzelmädchen vertritt Vevi so gut, dass sie es für die Dauer ihres Besuchs bei Christian alleine lässt. Eine abenteuerliche, phantastische Reise beginnt, bei der Traum und Wirklichkeit verschwimmen. So legt Vevi einen Großteil des Wegs auf einer Kugel der dicken Berta, einer Kanone, fliegend zurück. Bei Christian angekommen, scheint sich alles zum Guten zu wenden, denn Vevi lernt Isabella, die Schwester ihrer verstorbenen Mutter kennen, die ihr anbietet, bei ihr und Christian zu leben. Doch Vevi hat das Wurzelmädchen trotz Warnung der Mäusemutter zulange alleine gelassen und so hat es während Vevis Abwesenheit ein

⁴ Nowak, Vera: Erica Lillegg – Pionierin einer frühen Modernität in der österreichischen Kinderliteratur. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.

Eigenleben entwickelt. Es richtet allerlei Schaden an und weil es genauso aussieht wie Vevi, halten sie alle für die Übeltäterin. Aufgrund dieser Verwechslung muss Vevi sogar eine Nacht im Gefängnis verbringen. Um dem Ganzen ein Ende zu bereiten, macht sich Vevi auf den Weg zurück und verfolgt das Wurzelmädchen, das ihr immer wieder entwischt und immer üblere Streiche anstellt. Schließlich schafft Vevi es mit Hilfe ihres Bruders, das Wurzelmädchen in die Enge zu treiben und zum Verschwinden zu bringen. Sie verbrennt die Wurzel und fährt mit Christian zurück zu Isabella nach Paris.

Kaminski hat das Werk, wie oben erwähnt, als erste deutschsprachige phantastische Erzählung gewürdigt. Die Worte, mit denen er den Roman charakterisiert, treffen meiner Ansicht nach aber gerade das Besondere des Texts nicht:

Lillegg trägt eine realistisch gehaltene Geschichte vor, in die Phantastisches vermittelt der noch nicht angepassten Imaginationskraft eines Kindes einschlägt. Die Autorin gestaltet die Phantasien Vevis als Fluchtphantasien, als Schutzräume vor einer bedrängenden Wirklichkeit. (Kaminski 1988: 185)

Das Phantastische ist in Lilleggs Roman eben nicht als Imagination der kindlichen Protagonistin gestaltet, sondern die Autorin lässt die Grenzen zwischen Realität und Phantastik verschwimmen. Die real-fiktive und die imaginierte Ebene bzw. Traumebene greifen ineinander und sind sowohl für die kindliche Protagonistin als auch für die LeserInnen nicht trennbar. Vermeintliche Traumerlebnisse treiben die Handlung voran und verschränken sich mit den realistischen Handlungssträngen (zum Beispiel die Reise auf der Kanone, die Vevi tatsächlich nach Paris bringt).

Die ersten drei Kapitel des Romans (von insgesamt 25) spielen in einer real-fiktiven Welt, die das Leben von Vevi und ihrem Bruder Christian bei der hartherzigen Tante beschreiben. Vevis Interesse für ihre Herkunft und ihr Wunsch nach einer liebenden Mutter werden dargestellt. Auch die blühende Phantasie des Mädchens, das Geister im Frühstückskaffee entdeckt und sich Geschichten ausmalt, wird deutlich. Seibert weist in diesem Zusammenhang auf einen „ganz diametralen Gegensatz“ (Seibert 2011: 79) zwischen dem Werk Erica Lilleggs und Otfried Preußlers hin:

Wenn bei Preußlers Frühwerk zu konstatieren ist, es handle sich um die Entmythologisierung von dämonischen Gestalten, so ist bei Erica Lilleggs *Vevi* (1955) und *Feuerfreund* (1957) eher umgekehrt von einer Mythologisierung der Protagonisten zu sprechen, die zunächst ganz alltäglich erscheinen. (Seibert 2011: 79)

Das erste phantastische Ereignis in *Vevi* ist die Ansprache der Mäusemutter, die sich bei Vevi für die Rettung vor der Schlange bedankt. Über die Fähigkeit der Tiere zu sprechen, wundert sich das Mädchen allerdings nicht.

Dass eine Wurzel in der Lage sein soll, sie zu vertreten, wenn die Tante ihr nicht erlaubt, fortzugehen, löst zwar Staunen bei dem Mädchen aus, aber sie schenkt der Maus Glauben:

Es ist ein Stückchen Holz, sonst nichts. Aber sie weiß seit langem, daß Tiere niemals lügen. Wenn die Mausmutter also sagt, daß diese Wurzel etwas kann, dann kann sie es, auch wenn Vevi es nicht versteht. (Vevi, 25)

Die vielfach als Merkmal des Phantastischen formulierte Irritation, die der Einbruch des Wunderbaren bei den ProtagonistInnen auslöst, zeigt sich, als Vevi die Wurzel zum ersten Mal einsetzt: Als sie von ihrem Ausflug ins Freie heimlich durch das Fenster zurück in die Wohnung klettert und das Wurzelmädchen erblickt, fällt sie „vor Schreck und Überraschung fast wieder herunter“ (Vevi, 26).

Der Roman entspricht am ehesten dem Modell der impliziten Sekundärwelt, bei der eine Figur aus einer anderen Welt in der real-fiktiven Primärwelt auftaucht. Allerdings enthält die Alltagswelt mit den sprechenden Tieren weitere wunderbare Elemente und wird mit dem Erstarken des Wurzelmädchens immer phantastischer. Auch eine phantastische Reise findet statt: Vevi fliegt auf der Kugel der dicken Berta nach Paris. Die Reise hat zunächst traumartigen Charakter: Als Vevi in ein Bauernhaus kommt (den ersten Teil der Strecke hat sie zu Fuß und mit dem Zug zurückgelegt), fragt sie nach der dicken Berta, von der Christian ihr erzählt hat. Prompt wird ihr die Köchin als dicke Berta vorgestellt, wie eine Kanone sieht sie aber nicht aus. Enttäuscht legt sich Vevi ins Bett und schläft ein. Als sie erwacht, steht die dicke Berta vor ihr, doch nun glänzt ihr Gesicht metallisch, die Arme und Beine sind steif und rund wie Ofenrohre und sie ächzt wie eine Maschine. Vevi träumt, hört einen Knall und das Bett beginnt sich zu bewegen. „Oh, ist das noch ein Traum?“ (Vevi, 63), fragt sich Vevi mit den LeserInnen. Die Möglichkeit, die Reise auf der Kanonenkugel mit einem Traum zu erklären, verschwindet, als Vevi in Paris ankommt, auf der Polizeistation landet und von einem der Polizisten zum Haus ihres Bruders gebracht wird.

In der Lizenz-Ausgabe des Wiener Obelisk-Verlags aus dem Jahr 1969 wurden zum Teil rigorose Kürzungen vorgenommen. (Vgl. Nowak 2008: 131) Ausgelassen wurde unter anderem die „surreal-phantastische“ (Nowak 2008: 131) Episode im Land der Kugeln. In der Originalfassung von Vevi fliegt die Kanonenkugel, auf der Vevi von der dicken Berta nach Paris geschossen wird, einen Umweg über ihre auf einem entfernten Planeten gelegene Heimat, um ihre Mutter zu besuchen. Diese Reise entspricht dem von Klingberg für die phantastische Erzählung definierten Motiv der Versetzung von Personen aus der Alltagswelt in eine magisch-mythische Welt. (Vgl. Haas / Klingberg / Tabbert 1984: 270) Eine weitere Episode, die in der Neuauflage des Romans nicht mehr enthalten ist, ist die Begegnung Vevis mit einem Marienkäfer, der sie beschuldigt, seine Punkte gestohlen zu haben. Nachdem Vevi

ihm ihre Unschuld bewiesen hat, singt sie eine in „Marienkäfer, fliege“ abgewandelte Version des Lieds „Maikäfer flieg“, das vor allem in Kriegszeiten Verbreitung fand. Nachdem die Diebin der Punkte, eine Raupe, ausgemacht wurde, klebt sich der Marienkäfer die Punkte sorgfältig wieder auf. Ebenfalls ausgespart bleibt in der Neuauflage die Wiederaufnahme des Dialogs Vevis mit dem Polizisten, der sich eine Tante kaufen will: „Die Tante als käufliches, veränderbares Objekt stellt ein surreales Element dar.“ (Nowak 2008: 136) Die Kürzungen betreffen also „nicht nur surreal-phantastische Elemente, sondern auch moralisch wertende Äußerungen sowie Verweise auf die Kriegsvergangenheit“ (Nowak 2008: 136).

Lillegg baut außerdem mehrere Märchenstoffe in den Roman ein: Christian erzählt Vevi das etwas abgewandelte Märchen von einer Mutter, die ihr Kind sucht, bis ihr die Füße bluten und aus den Blutstropfen Mohnblumen entstehen. Die Entstehung von Vevis Doppelgängerin aus der Wurzel erinnert an das Märchen *Vom Knaben, der das Hexen lernen wollte*, an das Vevi selbst denkt, kurz bevor sie die Mäusemutter trifft: „Oh, könnte man es nur so machen wie das Schwesterchen im Märchen, das auf die Schwelle spuckte, und die Spucke sagte: ‚Hier bin ich‘, wenn die Hexe rief!, denkt Vevi.“ (Vevi, 23) Auch von dem Spitznamen „dicke Berta“ für Kanonengeschosse im zweiten Weltkrieg hat ihr Christian erzählt. Die phantastischen Erlebnisse basieren also wie in Mira Lobes *Omama im Apfelbaum* auf Geschichten, die Vevi zuvor erzählt bekommen hat oder bereits kennt. Vevi wird zudem als sehr phantasievolles Mädchen geschildert, das sich gerne Geschichten ausdenkt, um die Wirklichkeit zu verbessern: Als sie eine Füllfeder auf der Straße findet, die sie nicht am Fundamt abgeben will, erzählt sie Christian eine ausgeschmückte Geschichte von einem Stern, der auf einem Mondstrahl zu ihr ins Zimmer gerutscht sei: „[...] und ein Herr hat eine Füllfeder verloren, und ich hab‘ sie aufgehoben, und der Stern hat gesagt, ich darf sie behalten“ (Vevi, 9). Das stützt wiederum die Annahme, dass die phantastischen Ereignisse lediglich Vevis überbordender Phantasie entsprängen, was jedoch durch das Ineinandergreifen der vermeintlichen Traumhandlungen mit Vevis Wirklichkeit ausgeschlossen wird. Während die kindlichen LeserInnen das Wurzelmädchen wohl eindeutig als tatsächlich neben Vevi existierende Person wahrnehmen, führt die komplexe Erzählhaltung bei älteren LeserInnen zu einer Unschlüssigkeit, ob „das Wurzelmädchen als Projektion zu verstehen ist oder als real existierendes Geschöpf“ (Engländer 2009: 45).

Der Unterschied zwischen der rationalen Weltsicht der Erwachsenen und der magischen Weltsicht der Kinder wird von Vevi selbst angesprochen: „Sehen Erwachsene überhaupt nichts oder nur andere Dinge als Kinder?“ (Vevi, 6), fragt sie sich, als ihre Tante die

Geister und das Stück Hexe in ihrem Kaffee nicht wahrnimmt. Christian nimmt eine Ausnahmestellung ein: Der erwachsene Student verfügt zwar nicht mehr über die magische Weltsicht der Kinder, dennoch fördert er Vevis Imaginationskraft. Er fungiert als Bindeglied zwischen der phantastischen Welt Vevis und der rationalen Weltsicht der Erwachsenen. (Vgl. Lexe/Wexberg 2011: 148). Als Vevi ihm vom Wurzelmädchen erzählt, übergeht Lillegg die direkte Reaktion Christians darauf, indem sie ihn ausweichend antworten lässt. Später wird jedoch klar, dass er an die Existenz des Wurzelmädchens glaubt. Er drängt Vevi aber, es aus der Welt zu schaffen: „Es können nicht zwei Vevis in der Welt herumlaufen, das mußt du einsehen, Kleines!“ (Vevi, 95)

Ein Merkmal, das den österreichischen phantastischen Erzählungen gemein ist, ist die Thematisierung von Sprache durch Wortspiele und Sprachkritik. Auch in Lilleggs Vevi werden die Unzulänglichkeiten der Sprache zum Thema. Das kommt schon bei der Frage nach der Herkunft Vevis zum Tragen, die nicht versteht, warum die Lehrerin sie anderen Erwachsenen als Doppelwaise vorstellt: „Wieso doppelt?“, fragt sie ihren Bruder und kommt zu dem Schluss, dass wohl sie und Christian gemeinsam gemeint sein müsse:

„Wenn ich eine Waise bin, bin ich eine Waise. Wenn ich eine Doppelwaise bin, müßte ich zwei Waisen sein, nicht?“ (...) „Aha, ich hab’s! Die Frau Lehrerin meint uns beide. Sie will sagen: Hier ist eine Waise, und in der anderen Schule ist noch eine ... ein ... Waise, das Ganze ist eine Doppelwaise, verstehst du?“ (Vevi, 8)

Die sprachlichen Ungenauigkeiten bzw. Doppeldeutigkeiten sind es auch, die häufig den Fortgang der Handlung bedingen oder zumindest für absurde Episoden sorgen. (Vgl. Seibert 2011: 81) So erzählt Vevi beispielsweise dem alten Peter, dass es in Paris niemals regne, da sie von ihrem Bruder erfahren hatte, dass die heilige Genoveva die Schirmherrin der Stadt ist:

„Wieso? Sehr einfach!“ Vevi ist geschwollen vor Weisheit. „Weil die Genoveva ihren Schirm darüber hält. Das ist eine Heilige, weißt du, man hat sie gebeten um diese Gefälligkeit, und jetzt tut sie es. Immer und immer.“ (Vevi, 30)

Vevi nimmt die Sprache wörtlich. Metaphern und Allegorien versteht sie nicht („Wenn Sie sich also mit der Kleinen wirklich auf die Spur der Übeltäter werfen und unserer lieben Frau Justitia an die Seite treten wollen ...“ [...] „Wer ... Wer ist die Dame?“ – Vevi, 126), Höflichkeitsfloskeln und Redensarten nimmt Lillegg auf die Schaufel: „Aber kann man denn aus Höflichkeit Sachen sagen, die gar nicht wahr sind?“, fragt Vevi Christian, nachdem sie vom Boten des Bürgermeisters als Fräulein angesprochen wird:

„Sag, Christian, soll ich zum Herrn Bürgermeister auch Fräulein sagen?“
„Wieso?“ Jetzt ist es Christian, der die Augen aufreißt.
„Na, weil du doch eben gesagt hast, wenn man zu Leuten Fräulein sagt, die es nicht sind, dann freuen sie sich. Und der Herr Bürgermeister ist doch ganz bestimmt kein Fräulein.“

„O Vevi! Manchmal bist du wirklich ausnehmend dumm! Fräulein kann man nie zu einem Herrn, sondern nur zu einer Dame sagen.“
„Aber ich bin doch auch keine *Dame*!“
„Noch nicht. Doch du kannst eine werden.“
„Der Herr Bürgermeister vielleicht auch. Isabella sagt immer: Man kann nie wissen, was aus einem Menschen wird.“ (Vevi, 123)

Die Geschichte ist ein Identitätsfindungsprozess der Protagonistin. Verbunden ist dieser mit dem Motiv der Elternferne und dem Doppelgängermotiv. Das Waisenkind Vevi ist eine Außenseiterin. Von ihren Mitschülern wird sie als Lügnerin abgelehnt, weil sie sich viele Geschichten ausdenkt, und zuhause erfährt sie ebenfalls keine Liebe und kein Verständnis von ihrer strengen Tante. Also sucht sie sich andere Bezugspersonen: Sie spricht mit den Tieren, mit dem alten Straßenkehrer Peter und versucht sogar, sich mit dem Wurzelmädchen anzufreunden, doch das verschwindet, sobald Vevi sich nähert. „Ich und ich, das geht ja auch nicht“ (Vevi, 33), muss Vevi einsehen. Lillegg selbst sagte über die ProtagonistInnen ihrer Bücher: „[I]ch denke, es gibt einen gemeinsamen Nenner aller meiner Kinder- und Jugendbücher und zwar den, dass es ihre Helden immer schwer haben, nämlich mit sich selbst“ (Lillegg 1961, zitiert nach Engländer 2009: 43).

Ihre Elternlosigkeit beschäftigt Vevi, immer wieder fordert sie ihren Bruder auf, ihr von dem Tag, an dem sie geboren wurde, und von ihren Eltern, an die sie sich nicht erinnern kann, zu erzählen. Stolz macht sie, dass sie nach der Heiligen Genoveva benannt wurde: „[...] ich heiße nämlich auch Genoveva, wenn man jetzt auch nur Vevi zu mir sagt, damit man mich nicht mit der Heiligen verwechselt.“ (Vevi, 30) Das Waisenmotiv und die Zusammenführung mit der Mutter bzw. einer Mutterfigur spielen in *Vevi* ebenso wie in Lilleggs zwei Jahre später erschienenem Text *Feuerfreund* (siehe Kapitel 7.2.4) eine wichtige Rolle. Sowohl Isabella als auch die Mutter von *Feuerfreund* sind idealisierte Figuren. Sie sind wunderschön, ausschließlich liebevoll und sanft.

Ein wichtiges und vielfach in der Sekundärliteratur angesprochenes Motiv ist das Doppelgängermotiv. Dieses ist häufig mit Erfahrungen der Gespaltenheit und Zerrissenheit verbunden und dient der „Darstellung der Vielschichtigkeit und Komplexität der Identität des Menschen“ (Forderer 1999: 12). Christof Forderer, der sich mit Doppelgängern in der Literatur beschäftigt hat, stellt fest,

daß die Herkunft aus der Erfahrung einer problematischen Identität auch fast schon der einzige verallgemeinerbare Zug am modernen Doppelgänger ist. All die verdoppelten, halbierten, sich erscheinenden oder sich selbst entziehenden Menschen [...] haben erfahren müssen, daß ihr Ich nicht selbstverständlich mit sich zusammenpaßt, vielleicht sogar nirgends hinpaßt. (Forderer 1999: 17–18)

Diese Erfahrung einer „zu eng geschnürte[n] Identität“ (Forderer 1991: 18) trifft auch auf Lilleggs Protagonistin zu. Vevi hadert mit den Erwartungen an sie, die sie nicht erfüllt: Anstatt für die Schule zu lernen, wie es ihre Tante von ihr verlangt, verbringt sie ihre Zeit lieber im Freien, wo sie sich beim Spielen die Strümpfe und Kleider schmutzig macht. Sie ist widerspenstig, hat ihren eigenen Kopf und lässt sich nicht in die Rolle eines sanften, braven Mädchens drängen. Selbst von ihrem Bruder wird Vevi ermahnt, sich den Anordnungen der Tante zu fügen: „Sie ist doch fast unsere Mutter, also mußt du ihr folgen“ (Vevi, 21), fordert er sie auf und „Du mußt versuchen, vernünftiger zu sein“ (Vevi, 18), beschwört er sie. Durch die Auseinandersetzung mit ihrer Doppelgängerin stellt Vevi ihre eigene Identität in Frage. (Vgl. Lexe/Wexberg 2011: 149):

„Das werde ich den Leuten schon erzählen und auch, daß das Wurzelmädchen und ich zwei Leute bin ... sind ... bin, ich meine, ich werde ihnen sagen, daß das Wurzelmädchen wer anderer und ich wer anderer bin ... das heißt, ich bin niemand anderer, aber das Wurzelmädchen ist wer anderer ... das heißt, es ist eigentlich auch niemand anderer, sondern immer noch das gleiche; ich meine, früher war es ich, aber jetzt ist es nicht mehr ich, sondern ... uff!“ Vevi kennt sich nicht mehr aus. (Vevi, 114)

Das Doppelgängertum verweist laut Forderer außerdem häufig auf die Frage, inwiefern der Mensch sich selbst steuern kann. (Vgl. Forderer 1999: 78) Das Wurzelmädchen entgleitet im Laufe der Erzählung Vevis Einfluss. Während es zu Beginn noch brav tut, was Vevi wünscht, nämlich dem Willen der Tante zu gehorchen und still die Hausaufgaben zu erledigen, hat Vevi im zweiten Teil der Erzählung keine Kontrolle über die Handlungen ihrer Doppelgängerin, die einen eigenständigen Willen entwickelt und Vevis unangepasste Charakterzüge in verstärkter bis ins Negative verkehrter Weise übernimmt. Nach Aussage der Autorin ist Vevis „zweites Ich“, das Wurzelmädchen, „die figürliche Darstellung ihrer zerstörerischen Instinkte“ (Lillegg in einem Brief an den Ellermann Verlag 1961, zitiert nach Engländer 2009: 42). Das Wurzelmädchen raubt, quält Tiere und nimmt keinerlei Rücksicht auf die Gefühle anderer Menschen. Zeitgleich wird Vevi vernünftiger:

Mit dem nächsten Flugzeug fliegt Vevi zurück. Still und manierlich sitzt sie auf ihrem Platz wie eine Erwachsene. [...] Niemals wieder wird sie ungehorsam sein, niemals wieder wird sie eine Dummheit machen – zumindest keine so große wie die mit dem Wurzelmädchen! (Vevi, 176)

In der Behandlung des Doppelgängermotivs in Lilleggs Erzählung können Ähnlichkeiten zu Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) ausgemacht werden. In Raimunds Besserungsstück verwandelt sich der mit magischen Kräften ausgestattete Alpenkönig Astragalus in den Doppelgänger des verbitterten Menschenfeinds Rappelkopf, um ihn durch die Konfrontation mit seinem hasserfüllten Ich zur Besserung zu animieren. Rappelkopf ist schockiert über sein Verhalten gegenüber seinen Mitmenschen und beschließt sich zu ändern. Vevis Doppelgängerin agiert zwar deutlich bösartiger als es Vevis Charakter

entspricht, dennoch sind Parallelen zu Raimunds Drama erkennbar, da auch Vevi durch die Existenz des Wurzelmädchens zur Selbsteinsicht gebracht wird. Sowohl Rappelkopf als auch Vevi sind den Handlungen ihrer Doppelgänger, die ihre Existenz bedrohen (Rappelkopf droht seine Familie, sein Vermögen und am Ende sogar sein Leben zu verlieren; Vevi wird für die Taten des Wurzelmädchens, mit dem sie verwechselt wird, ins Gefängnis gesperrt), hilflos ausgeliefert. Beide Werke enden mit der Vernichtung der Doppelgänger und dem Versprechen der ProtagonistInnen, sich zu bessern.

Das Ende des Buchs, an dem Vevi die Wurzel verbrennt, wurde unterschiedlich interpretiert. Während Kaminski *Vevi* als eine „Geschichte einer Domestizierung“ (Mattenklott 1989: 40) kritisiert, argumentiert Orlovský, dass das Wurzelmädchen zur Identitätsfindung Vevis beitrage: „Das Mädchen hat mit dem Wurzelmädchen nicht ihre schwarze Seite verbannt, sondern die Extreme abgelegt, die sie aus dem Gleichgewicht gebracht haben [...]“ (Orlovský 2011: 121). Vevi ist weder das extrem brave Mädchen, das ohne Widerspruch den ganzen Tag zuhause sitzt und für die Schule lernt, so wie sich das Wurzelmädchen zu Beginn verhält, damit es den Erwartungen der Tante entspricht, noch das raubende, gemeine und Tiere quälende Mädchen, zu dem ihre Doppelgängerin sich entwickelt. Engländer weist in ihrer Analyse des Werks auf den zeitgeschichtlichen Kontext der Erzählung hin: Berücksichtige man den zeitlichen Hintergrund der Geschichte, „die größtenteils biederer wertkonservativen 50er-Jahre, weist Vevi im Vergleich zu zeitgenössischen Werken fortschrittliche Tendenzen auf“ (Engländer 2009: 44). Lillegg verstehe es „meisterhaft, einen innerpsychischen Konflikt zu verbildlichen“ (Engländer 2009: 45). Durch die Suche nach sich selbst wird Vevi ein Stück weit erwachsen. Das Ende kann also statt als Zähmung auch als Reifung interpretiert werden. Es konterkariert allerdings zu einem gewissen Grad den Rest des Romans, der sowohl in seiner Form als auch in seiner Figurendarstellung mutig und unkonventionell ist. Kaminski hebt daher in seiner kurzen Analyse des Texts, den er wie oben erwähnt, als Traum der Protagonistin interpretiert, das konventionelle Ende hervor: „Zu Beginn widersetzlich und unangepaßt, träumt Vevi zum Schluß hin ‚erziehergerecht‘, und ihre Traumphantasien belehren sie. [...] Lilleggs Erzählung, formal unkonventionell, schließt mit einem konventionell guten Ende [...]“. (Kaminski 1988: 185)

Dennoch sticht der Roman in der Reihe der in dieser Arbeit besprochenen Werke der phantastischen Erzählung heraus. Vevi ist wohl die interessanteste Protagonistin, wenn auch nicht durch äußere Merkmale, wie Feuerfreund mit seinem schwarzen Gesicht, sondern

durch ihre Unangepasstheit, ihren starken Willen und ihre Einbildungskraft. Auch die Grenzen zwischen Phantastik und Realität werden in *Vevi* auf eine außergewöhnliche Weise zum Verschwinden gebracht.

7.2.3 *Zaubermeister Opequeh* (1956)

Zaubermeister Opequeh wurde 1956 im Verlag Jungbrunnen veröffentlicht. Die Illustrationen stammen vom 2015 verstorbenen Künstler Romulus Candea, der auch die Zeichnungen für die *Stanisläuse*-Bände anfertigte und mehrmals ausgezeichnet wurde. Mit dem *Zaubermeister Opequeh* „sprengte Ferra-Mikura die Grenzen des märchenhaften-kinderliterarischen Tons der Nachkriegszeit und eröffnet den literarischen Diskurs der Phantastik“ (Seibert 2005b: 321). Im Gegensatz zu ihrem früheren Werk *Bürgermeister Petersil* verschwimmen im *Zaubermeister Opequeh* die Grenzen zwischen Anderswelt und fiktiv-realer Welt und es gibt keine rationale Erklärung für die phantastischen Geschehnisse, wie etwa die Auflösung, dass alles nur ein Traum war.

Die Geschichte beginnt damit, dass die Geschwister Toni und Käthi erwachen und feststellen, dass die Sonne nicht aufgegangen ist. Der Hahn kräht nicht, die Weckuhr ihres Onkels Titus läutet nicht und sogar die Zeiger der Uhr haben sich eingerollt und schlafen noch. Den Kindern und ihrem sprechenden Pferd Augustin ist langweilig und sie beschließen, trotz der Dunkelheit auf den Markt zu fahren, um Waren zu verkaufen. Doch die Bewohner des Dorfs verjagen die drei Freunde und so machen sie sich auf den Weg in die Stadt hinter dem großen Berg, in der nach wie vor die Sonne scheint. Auf ihrer Reise lernen sie die verwöhnte, aber gutherzige Stute Schimmeline kennen, die sich den Geschwistern anschließt. Als sie erfahren, dass der gefürchtete Zauberer Elemen Opequeh für das Durcheinander von Tag und Nacht verantwortlich ist, beschließen sie, ihn zur Rede zu stellen. Der Zaubermeister besitzt einen Apparat, mit dem er das Wetter sowie Tag und Nacht steuern kann. Anfänglich weigert er sich, diese fantastische Maschine zu zerstören. Im Gespräch mit den beiden Kindern offenbart sich jedoch auch seine verletzbare und menschliche Seite. Er hat nie überwunden, dass sein ehemals bester Freund und Ziehbruder Titus nach einem Streit, als sie beide noch Kinder waren, weglief und nie wiederkam. Durch den Einsatz einer Zauberbrille, mit der Opequeh jeden aufspüren kann, den er zu sehen wünscht, stellt sich heraus, dass sein verlorengeliebter Freund Käthis und Tonis Onkel Titus ist. Glücklicherweise über das Wiedersehen, lässt sich Opequeh überreden, die mächtige Maschine zu zerstören

und verlässt die Erde, um auf seinem Stern, den er nach seinem Ziehbruder Titus benannt hat, zu leben. Tag und Nacht nehmen wieder ihren üblichen Lauf und die beiden Geschwister, Onkel Titus, das Pferdchen Augustin und ihre neue Gefährtin Schimmeline fahren nachhause.

Das phantastische Ereignis, das in die Welt von Käthi und Toni einbricht, ist, dass es nicht Tag wird. Die Sonne geht nicht mehr auf und die Kalenderblätter sind leer. Ferra-Mikura verzichtet darauf, zunächst die normale Alltagswelt zu schildern, sondern es wird gleich im ersten Absatz darauf hingewiesen, dass etwas anders als sonst ist:

Der Knabe Toni und das Mädchen Käthi hatten sehr lange geschlafen. Viel länger als sonst. Doch als sie erwachten, war es ganz dunkel im Zimmer, und auf der Straße und im Haus rührte sich kein Laut. (*Zaubermeister*, 5)

Der erste deutliche Hinweis darauf, dass sie es mit einem Phänomen zu tun haben, das in einer rationalen Welt nicht erklärbar ist, sind die eingerollten Uhrzeiger:

„Die Zeiger haben sich eingerollt und schlafen!“
„Wirklich!“, staunte Käthi. „Sie sind wie Regenwürmer eingeringelt. Das ist eine ganz neue Mode. So etwas haben die Uhrzeiger noch nie getan.“ (*Zaubermeister*, 7)

Durch das ganze Werk zieht sich die Vermischung von realer und phantastischer Ebene. Es gibt keine klare Trennung zwischen Anderswelt und fiktiv-realer Welt und es findet somit auch kein Aufeinandertreffen von zwei Welten statt, sondern es ist eine phantastische Figur, die das gewohnte Leben verändert. Die Erzählung ist von Anfang an in dieser mit phantastischen Elementen gespickten Alltagswelt angesiedelt. So ist es – nicht nur für die Kinder, sondern auch für die erwachsenen Figuren – ganz selbstverständlich, dass das Pferd Augustin sprechen kann. Die Tiere zeigen überhaupt ungewöhnliche Verhaltensweisen: Augustin besteht darauf, sich die Zähne zu putzen, und die verwöhnte Stute Schimmeline frisst nur das Gras von gezuckerten Wiesen.

Burghart fasst die Eigenheiten dieser Welt folgendermaßen zusammen: Die Welt, die Ferra-Mikura im *Zaubermeister Opequeh* entwirft, ist „kein archaisch entrücktes Märchenland, auch kein realistischer Raum, in den phantastische Elemente schleusenartig ‚einbrechen‘“ (Burghart 2003: 19). Der Ort lasse sich vielmehr „als ein der kindlichen Phantasie entlehnter Spielraum definieren, an dem eine entregelte Freiheit herrscht, ähnlich Lewis Carrolls *Wunderland* oder Erich Kästners *Südsee im 35. Mai*“ (Burghart 2003: 19). Damit ist der *Zaubermeister Opequeh* ein Beispiel für das Motiv der verkehrten Welt, das Klingberg zur surreal-komischen Kindererzählung zählt:

[D]ie Personen [verhalten sich] selten so, wie sie der Konvention nach sollten, was verwundert oder hingenommen wird. Kinder sind bei Ferra-Mikura ebenso erwachsen wie die Erwachsenen kindlich sind [...] und darin ist fast so etwas wie der Angelpunkt ihrer verkehrten Welt zu erblicken: Bisweilen

drehen sich die Rollen sogar um: Kinder reden und handeln vernünftig, die Erwachsenen treiben Unfug [...]. (Burghart 2003: 21)

Im Gegensatz zu Lobes *Omama im Apfelbaum* oder Ferra-Mikuras *Bürgermeister Petersil* sind in *Zaubermeister Opequeh* nicht nur die Kinder von den irrationalen Ereignissen betroffen, sondern auch die Erwachsenen erleben die Veränderungen und streiten sie nicht ab. Sie wundern sich nicht darüber und nehmen den Einbruch des Phantastischen einfach hin: „Heute ist kein Tag! Damit basta!“ (*Zaubermeister*, 19), ruft die erboste Frau des Feuerwehrhauptmanns und auch Onkel Titus beschließt, einfach im Bett zu bleiben, solange kein Tag ist. Toni, Käthi und die beiden sprechenden Pferde handeln dagegen.

Zaubermeister Opequeh ist eines der wenigen in dieser Arbeit behandelten Bücher, in dem deutlich gesellschaftspolitische Kritik geäußert wird. Zwar taucht auch wieder das bekannte Thema der Elternferne bzw. -losigkeit auf, da Toni und Käthi bei ihrem Onkel aufwachsen und offenbar keine Eltern mehr haben, doch die Hauptproblematik des elf Jahre nach Ende des nationalsozialistischen Regimes erschienenen Werks ist die Diktatur. Der Zaubermeister übt seine Macht ohne Rücksicht auf seine Mitmenschen aus und die beiden Kinder setzen sich als Einzige gegen die Autorität des rücksichtlosen (auch wenn die Figur ebenso lächerliche, bemitleidenswerte und am Ende sogar mitfühlende Züge zeigt) Herrschers zur Wehr. Der Wirt und seine Frau, bei denen Toni und Käthi auf ihrer Reise übernachten, leiden zwar darunter, dass ihr Leben vollkommen durcheinander geraten ist, weil auf ihrer Seite des Bergs immer Tag ist und die Sonne scheint, doch aus Angst vor dem Zaubermeister trauen sie sich nicht, ihrem Ärger Luft zu machen. Als sich der Wirt gegenüber den Kindern über den Zauberer beschwert, unterbricht ihn seine Frau sofort:

„Oh, dieser Herr Opequeh! Das verdanken wir nur ihm!“
In diesem Augenblick kam die Frau des Wirtes in gelben Strohpanzern aus der Küche und flüsterte: „Ich bitte dich, kein Wort über Herrn Opequeh!“ Dann schaute sie auf Toni, Käthi und das Pferdchen und sagte: „Mein Mann hat natürlich nichts gegen Herrn Opequeh gesagt. Wir sind brave Leute und kümmern uns um nichts. Wir glauben, daß Herr Opequeh ein gescheiter und tüchtiger Mann ist!“ (*Zaubermeister*, 25)

Ferra-Mikura macht damit die Gefahren einer diktatorischen Gesellschaft und das Sich-Auflehnen gegen Autoritäten zum Thema ihres Werks.

Besondere Wertschätzung der Tiere zieht sich durch Ferra-Mikuras Erzählungen. Das Pferd Augustin hat menschliche Züge und führt die Kinder an, indem er die Suche nach dem Zauberer vorantreibt, anstatt lediglich als ein von den Menschen beherrschtes Nutztier zu fungieren.

Als Beispiel dafür, wie gutherzig Onkel Titus ist, wird wie bei Peter in *Bürgermeister Petersil*, der sogar den toten Schmetterling retten wollte, sein respektvoller Umgang auch mit den kleinsten Tieren genannt:

„Ja, Herr Titus kann es nicht mit ansehen, wenn die Falter und Fliegen an das Glas der Laterne taumeln und verbrennen. Sein Herz ist voll Güte, darum scheucht er immer die Falter und Fliegen mit dem Atem fort.“ (*Zaubermeister*, 44)

Auch die Nachteile einer übertechnisierten Welt werden thematisiert. Der Zaubermeister rühmt sich seiner großartigen Erfindungen, doch ihre Lieblingsspeise innerhalb von Sekunden in Form eines einzelnen Tropfens zu schlucken, begeistert die Kinder nicht gerade. Gefährlich sind vor allem die Zaubermaschinen, die Wind, Gewitter und Erdbeben erzeugen können und den Tag zur Nacht machen. Damit macht Ferra-Mikura bereits früh auf die heute sehr aktuellen Themen Umweltschutz und Klimawandel aufmerksam. Im Buch ist es Onkel Titus, der seinen Ziehbruder dafür verurteilt:

„Und du bist ein Feind meiner Zaubermaschine?“
„Ja!“ sagte Herr Titus. „Weil sie die Ordnung der Natur zerstört! Und weil sie niemandem Nutzen bringt! Sie ist keinen Pfifferling wert!“
„So – so – so!“ sagte Herr Opequeh und stöpselte wütend eines seiner Fläschchen zu. „Nichts wert! Also gut, du hast mir den Spaß an meinem Wunderwerk gründlich verdorben! Und du hast über meine Idee, die Gletscher und Eisberge zum Schmelzen zu bringen, böse Worte gesagt! [...]“ (*Zaubermeister*, 110)

Durch den Einsatz einer Maschine, die die Zaubereien ausführt, wird das Phantastische erklärbarer gemacht. Magisches geschieht dagegen mit dem Zaubermeister selbst – wenn er sich ärgert, wird ihm immer heißer, bis er fast explodiert, und auf seiner Nase erscheint dann ein hell leuchtender Punkt.

Die Sprache ist einfach und die Handlung wird vor allem durch die Dialoge vorangetrieben. Immer wieder wird über das Gesagte reflektiert, was einen ironischen Effekt hat: „„Käthi!“ sagte Augustin. „Ich halte eine traurige Rede, und du unterbrichst sie wegen ein paar dummer Mausefallen! Das ist nicht nett von dir!““ (*Zaubermeister*, 44) Das Ausrufen der Waren am Marktplatz erinnert an ein Nonsens-Gedicht, wie es auch im *Sprachbastelbuch* (1975) stehen könnte:

„[...] *Lockenwickler! Mausefallen!*
Sonnenbrillen! Gürtelschnallen!“ (*Zaubermeister*, 16; kursiv im Original)

Vor allem in der Beschäftigung mit dem Durcheinander von Tag und Nacht wird mit den Grenzen der Sprache und den üblichen Bezeichnungen gespielt:

„[...] Gleich morgen tragen wir die Rechnung für die Taschentücher mit Fliederduft zu Herrn Opequeh!“
Wieso morgen?“, fragte Käthi. „Wann ist morgen? Wenn keine Nacht dazwischen ist, gibt es doch keinen nächsten Tag!“ (*Zaubermeister*, 46–47)

„[...] Und die Mondstrahlen kitzeln mich in der Nase! Der Vollmond ist ein boshafter Bursche!“
„Wieso Vollmond?“, fragte Toni. „Das ist doch die Sonne, Augustin!“
„Nicht möglich“, sagte das Pferdchen. „Mitten in der Nacht! Wenn wir uns einbilden, daß jetzt Nacht ist, kann das kaum die Sonne sein, es ist aber doch etwas Leuchtendes, also ist es der Mond!“ (*Zaubermeister*, 48)

Sprachwitz entsteht, wenn die Figuren einzelne Wörter oder metaphorische Phrasen in ihrer wörtlichen Bedeutung verstehen: „Dann gehe ich auf den Mond! Dort sind wenigstens ein paar Mondkälber, mit denen man plaudern oder ein Kartenspiel machen kann!“ (*Zaubermeister*, 73), ruft ein gelangweilter Gehilfe des Zaubermeisters aus. Als Toni die Zaubermaschine, mit der Opequeh Tag und Nacht lenkt, inspiziert, fragt er erstaunt: „Und wo ist das Lenkrad, mit dem die Erde gesteuert wird?“ (*Zaubermeister*, 76)

Das Spiel mit der Sprache zeigt sich außerdem in der Namensgebung: Der Zaubermeister Elemen Opequeh ist nach aufeinanderfolgenden Buchstaben im Alphabet benannt. Petra Niederberger, die sich in ihrer Diplomarbeit mit der phantastischen Erzählung in Ferramikuras Werk beschäftigt hat, interpretiert seinen Namen, der sich ausschließlich aus Buchstaben aus der Mitte des Alphabets zusammensetzt, als Ausdruck für seine Mittelmäßigkeit (vgl. Niederberger 2008: 87). Seine Gehilfen, die mit ihren gelben Schnurrbärten alle gleich aussehen, heißen Herr Sechs, Herr Sieben oder Herr Dreizehn – sie sind nur Ausführungshelfen des Zauberers, die keine individuellen Züge haben.

Auffallend in der Figurengestaltung sind die sprechenden Pferde. Sie stehen auf der Seite der Kinder und sorgen gemeinsam mit ihnen dafür, dass die Ordnung wiederhergestellt wird. Augustin ist höflich und meistens vernünftig, außer in Bezug auf Schimmeline, auf die er eifersüchtig reagiert. Durch seine naiven Einwürfe entschärft das Pferdchen Augustin gewisse Situationen und bricht sie humorvoll. Als die über den Lärm erbosten Bürger die drei Freunde am Marktplatz mit Obst und steinharten Nüssen bewerfen, freut sich Augustin: „„Wunderbar“, rief er, „etwas zu essen! Die Leute sind freundlich! Hebt die Sachen auf, Kinder!““ (*Zaubermeister*, 18) Auch als Opequeh ihnen seine Zaubermaschine zeigt, reagiert Augustin keineswegs ehrfürchtig: „„Aha! Da ist ja das hübsche Spielzeug! Ein putziges Ding! Wirklich, ich muß achtgeben, daß es mir nicht unter die Hufe kommt!““ (*Zaubermeister*, 76)

Die Erwachsenen sind passiv, lassen sich unterdrücken und müssen von den Kindern vor der Herrschaft des Zauberers befreit werden. Interessant ist die Figur des Zaubermeisters. Er tritt erst im elften von insgesamt siebzehn Kapiteln persönlich in Erscheinung. Davor wird er indirekt durch seine Handlungen und die Furcht der Bürger vor ihm beschrieben. Als er den Kindern schließlich gegenübersteht, sieht er gar nicht so furchterregend und mächtig

aus, wie man als Leser/in vermuten könnte. Zwar wird sein Aussehen im Text nicht beschrieben, doch die Illustrationen stellen ihn als kleinen, dicklichen Mann mit Halbglatze, hoher Stirn und traurigen Augen dar. Zunächst ist er streng und barsch, doch nach und nach offenbaren sich auch lächerliche Züge, was ihn weniger bedrohlich erscheinen lässt und entzaubert: Nicht einmal die eigenen Socken kann er stopfen und mit Augustin unterhält er sich übers Zähneputzen. Als er schließlich traurig von seinem verlorengeglaubten Ziehbruder erzählt und zudem langsam ein Einsehen in Bezug auf seine Machenschaften zeigt, stellt Käthi „heimlich fest, dass ihr Herr Opequeh nun ganz gut gefiel. ‚Er hat vielleicht doch ein Herz‘, dachte sie“ (*Zaubermeister*, 78).

Die Kinder Toni und Käthi sind mutig, selbstbewusst und können sich gegen die Erwachsenen behaupten. Im Gegensatz zu allen anderen ProtagonistInnen der in dieser Arbeit behandelten Texte geht es in *Zaubermeister Opequeh* nicht um die Selbstfindung der kindlichen ProtagonistInnen. Zwar wandelt sich der Zaubermeister im Laufe der Erzählung, die Kinder machen aber keine Entwicklung durch. Sie leiden nicht darunter, dass sie keine Eltern haben (zumindest wird es nicht thematisiert) und sehnen sich nicht nach einer Person, von der sie verstanden und geliebt werden. Im Gegenteil sind sie daran interessiert, wieder den Zustand vor dem Einbruch des Phantastischen herzustellen. Das Phantastische wird also nicht durch den Wunsch nach Erfüllung einer bestimmten Sehnsucht der ProtagonistInnen motiviert. Im Vordergrund steht die Entwicklung einer phantastischen Geschichte, nicht die Entwicklung der Figuren.

7.2.4 *Feuerfreund* (1957)

Erica Lilleggs Erzählung *Feuerfreund* (1957) erschien zwei Jahre nach *Vevi* und wurde 1958 mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichnet. Der Text wurde wie *Vevi* in einem deutschen Verlag veröffentlicht, allerdings nicht bei Ellermann, sondern bei Thienemann. Die Zeichnungen stammen von F. J. Tripp, der später unter anderem auch Michael Endes *Jim Knopf*-Bücher (1960, 1962) sowie die *Räuber Hotzenplotz*-Romane (ab 1962) und *Das kleine Gespenst* (1966) von Otfried Preußler illustrierte.

Der Titelheld *Feuerfreund* ist ein Findelkind. Der Bub wächst in einem kleinen Dorf bei der Familie des Wegmachers auf, wo er als Baby von seiner Mutter zurückgelassen wurde. Seinen ungewöhnlichen Namen erhielt er, weil er die Gabe hat, ohne Hilfsmittel

Feuer zu entfachen. Seine Mutter hatte zwar „einen sonderbar klingenden Namen“ (*Feuerfreund*, 7) genannt, doch an diesen konnte sich niemand erinnern. Feuerfreund ist zu Beginn der Erzählung ein zufriedenes Kind. Die Fragen, warum seine Mutter nie zurückgekommen ist, um ihn zu holen, und wie sein wirklicher Name lautet, beschäftigen ihn zwar sehr, aber die Frau des Wegmachers dient als liebevolle Ersatzmutter, er hat viele Freunde und spielt häufig mit den anderen Kindern des Dorfs. Allerdings hat er auch Feinde, den großen, dummen Jokl und den kleinen, listigen Matz, die ihn wegen seiner unbekannten Herkunft ver-spotten und ihm bössartige Streiche spielen. Nachdem sich Feuerfreund beim Maskenlauf an Matz rächt, verflucht ihn dieser mithilfe seines Freunds, dem Wind, der Feuerfreund das Gesicht schwärzt. Von nun an meiden die Menschen im Ort den Buben. Gemeinsam mit dem Feuersalamander Sali, der Einzige, dem es egal ist, dass Feuerfreund ein schwarzes Gesicht hat, macht er sich auf den Weg in die weite Welt, um jemanden zu finden, der ihn von seinem schwarzen Gesicht befreien kann. Auf dem Weg treffen sie auf den aufbrausenden Buben Männchen und den schwarzen Kater Rasibus und die vier Außenseiter beschließen, gemeinsam weiterzuziehen. Mit Zirkusvorstellungen verdienen sie das Geld für die Reise, die sie in Männchens Auto zurücklegen. Durch ein Erdloch geraten sie versehentlich nach China, wo sie sich mit dem Kaiser, einem Pyjama tragenden Buben, anfreunden. Schließlich erfahren sie, dass „eine sonderbare alte Frau“ ihnen helfen kann. Um zu ihr zu gelangen, müssen die Freunde durch eine Einöde ziehen, wo sie von riesenhaften Wesen bedroht werden. Die alte Frau erzählt Feuerfreund die Geschichte von seiner Mutter, einer Tänzerin, die in die weite Welt zog, um berühmt zu werden. Weil sie nicht zu ihrem Sohn zurückfand, wurde sie vor Trauer zu Stein. Nach einem letzten Abenteuer, bei dem Feuerfreund und Männchen im Kampf gegen phantastische Naturgewalten gemeinsam einen Berg erklimmen müssen, erhält Feuerfreund nicht nur seine ursprüngliche Gesichtsfarbe wieder, als er sich in einer Quelle wäscht, sondern findet auch zu seiner Mutter, die sich in einen Menschen zurückverwandelt und beide Buben als Söhne aufnimmt.

Die magischen und realen Elemente sind in diesem Text eng miteinander verzahnt und die Ebene der vertrauten Welt verschwimmt mit der phantastischen Welt. Die Geschichte ist anfangs in einer den LeserInnen vertrauten Alltagswelt angesiedelt, die allerdings magische Elemente hat: Feuerfreund beherrscht das Feuer, sein Widersacher Matz hat den Wind zum Verbündeten und Tiere können sprechen.

Das kleine Dorf, in dem Feuerfreund aufwächst, ist außerdem durch seine Abgeschlossenheit in eine frühere Zeit versetzt, was zur mystischen Atmosphäre beiträgt:

Es lag zwischen hohe Berge gebettet, eine einzige steile Straße führte zu ihm hinauf, die niemand gerne gehen, geschweige denn fahren mochte. Daher kamen selten Fremde ins Dorf, auch waren die Dorfbewohner nicht besonders neugierig, wie es draußen in der weiten Welt zugehen mochte, und es blieb alles so, wie es schon immer gewesen war. (*Feuerfreund*, 8)

Im Rahmen der Erzählung findet zwar keine explizite Reise in eine wunderbare Anderswelt statt, doch je länger die Reise der Freunde andauert und je weiter sie sich von ihrer Heimat entfernen, umso phantastischer werden die Ereignisse: Während zu Beginn der Geschichte noch alltägliche Streiche und Spiele der Dorfkinder geschildert werden, finden sich die Freunde zum Ende der Erzählung durch ein Loch in der Erde plötzlich in China wieder, bekommen es mit riesenhaften Wesen zu tun und müssen Feuerfreunds Mutter aus ihrer Steingestalt in einen Menschen zurückverwandeln. Da die Handlung ab dem Zeitpunkt, da die Reisenden durch das Loch kriechen und versehentlich in China landen, nicht mehr viel damit zu tun hat, was in einer den LeserInnen vertrauten Alltagswelt denkbar ist, könnte das Loch auch als eine Art Schwelle zu einer Anderswelt interpretiert werden.

Dass es in der Geschichte nicht ganz mit rechten Dingen zugeht, ahnt man bereits auf den ersten Seiten, wenn von der besonderen Gabe Feuerfreunds, der so geschickt mit dem Feuer umgehen kann, berichtet wird. Das erste phantastische Ereignis ist – wie in *Vevi* das Sprechen der Maus – das Sprechen der Katze Mutz, die Feuerfreund vor der Bosheit Jokls warnt:

„So ein dumme Kerl,“ sagte sie, während sie ihre Frisur in Ordnung brachte, „glaubt mit seinem ebenso dummen Hund gegen mich etwas ausrichten zu können. Aber dir, mein Lieber, dir wird er noch Unannehmlichkeiten machen, der Jokl!“ (*Feuerfreund*, 13)

Dass die Katze antwortet, überrascht aber höchstens die LeserInnen, Feuerfreund spricht offensichtlich häufig mit ihr. Interessant ist, dass nicht alle Tiere sprechen können: Die Kühe tun dies nur am Heiligen Abend in der Stunde nach Mitternacht, wie es sich die alten Frauen im Dorf erzählen. Der Salamander Sali beginnt erst zu sprechen, als er mit Feuerfreund alleine und außerhalb des Dorfs ist.

Bereits die Ankunft Feuerfreunds in dem Dorf, die auf den ersten Seiten in einer Rückblende erzählt wird, hat etwas Geheimnisumwobenes an sich: In einer kalten Nacht, die so stürmisch ist, dass kein Feuer brennen will, erreicht eine unbekannte junge Frau das Dorf mit einem kleinen Bündel, in dem ihr Sohn, Feuerfreund, liegt. Am nächsten Morgen verschwindet sie wieder, ohne etwas über sich zu verraten, und lässt das Baby bei einer Familie im Dorf zurück. Als die Frau des Wegmachers das Baby neben den Herd legt, ent-

steht plötzlich ein herrliches Feuer darin. Die Erzählweise der Rückblende, die an ein Märchen erinnert – so beginnt sie etwa mit den Worten „[...] er bemühte sich, nicht daran zu denken, daß einmal an einem stürmischen Abend im ganzen Dorf kein Feuer brennen wollte“ (*Feuerfreund*, 5) – wird am Ende der Geschichte wieder aufgenommen, als Feuerfreund den Gipfel eines Berges erklimmen und dabei gegen unnatürliche Wetterphänomene ankämpfen muss. Anfang und Ende der Geschichte tragen also besonders mythische Züge und bilden gemeinsam einen Rahmen.

Auch das die Handlung auslösende und vorantreibende phantastische Ereignis, der Fluch, ist ein Motiv, das aus dem Märchen und der Mythologie stammt. Während die meisten der phantastischen Elemente der Erzählung, wie die sprechenden Tiere, der Graben, der nach China führt, und die Verwandlung der Mutter, nicht für Irritation sorgen, löst die Schwärzung von Feuerfreunds Gesichts Schock und Ungläubigkeit aus. Feuerfreund glaubt zunächst nicht an die Wirkung von Matzls Fluch und versucht, sich sein schwarzes Gesicht mit Ruß zu erklären. Als er jedoch erkennt, dass sich das Schwarz nicht abwaschen lässt, „[...] erschrak Feuerfreund bis ins Herz“ (*Feuerfreund*, 35).

Für Brüche und den Witz in der legendenhaften Handlungsstruktur sorgen die Dialoge und die Figurendarstellung. Feuerfreunds Gefährten, der jähzornige Männchen und der Kater Rasibus, der sich für einen Sekretär hält und in jeder Situation nur an gebratene Gänse denkt, sind herrlich absurd gezeichnet. In den Dialogen zeigt sich das Spiel mit der Sprache, das auch in diesem Werk eine Rolle spielt:

„[...] Wir werden also hinfahren zu diesem Bahnhof.“
„Eisenbahnhof“, korrigierte Rasibus.
„Eisenbahnbahnhof“, korrigierte Männchen, „denn das ist kein Bahnhof für Eisen, sondern für die Eisenbahn, also Eisenbahnbahnhof. Merk‘ dir das, ein Sekretär muß das wissen. Und jetzt werden wir einen Zeltplatz suchen.“
„Einen Zeltzeltplatz!“, sagte Rasibus.
„Wieso Zeltzeltplatz?“
„Nun, einen Zeltplatz zum Zelten“, antwortete Rasibus stolz.“ (*Feuerfreund*, 56)

In manchen Passagen folgt ein Wortspiel auf das andere:

„Wenn es wenigstens die Hände wären, die schwarz sind, da könnte ich Handschuhe anziehen...“
„Vielleicht gibt es einen Gesichtsschuh?“
Rasibus glaubte, es sei nötig zu lachen, so lachte er.
„Du, sei ganz still!“, sagte Männchen. „Du bist überhaupt überall schwarz. Siehst du“, das sagte er zu Feuerfreund, „er ist ganz schwarz und kränkt sich nicht im mindesten.“
„Er ist auch ein Sekretär. Die sind alle schwarz. Ich habe in einem Buch gelesen, daß ein Minister einen Sekretär gehabt hat, der war auch schwarz. Und aus Holz. Merkwürdig, ein Sekretär aus Holz, nicht? Wie der wohl schreiben gelernt hat?“ (*Feuerfreund*, 55)

Auch der trockene, direkte Stil, in dem die Figuren, die sich kein Blatt vor den Mund nehmen, miteinander sprechen, trägt zum Witz des Texts bei:

„Ja, du bist wirklich nicht sehr schön. Ich habe mich auch erschreckt, als ich dich am Wegrand stehen sah, so kohlrabenschwarz. Nun aber habe ich mich an dich gewöhnt, und du kannst so bleiben.“ (*Feuerfreund*, 55)

Die Einträge des Sekretärs Rasibus, der den Auftrag erhalten hat, aufzuzeichnen, was passiert, sind in Schreibschrift in den Text eingefügt und mit Rechtschreibfehlern gespickt. Er schreibt, wie es auch die jungen LeserInnen der Erzählung tun würden: „bedauere ausserordentlich das der Sallamander trotz gänsehaut keine Gans ist“ (*Feuerfreund*, 62), notiert der Kater zum Beispiel.

Feuerfreund ist im Gegensatz zu seinen Gefährten keine überzeichnete Figur und wundert sich selbst über deren Verhalten: „Nicht nur zornig sind die beiden, sie reden auch alles durcheinander, dachte Feuerfreund [...]“ (*Feuerfreund*, 46). Während die Protagonistin der zweiten in dieser Arbeit behandelten phantastischen Erzählung Lilleggs, Vevi, gerne jemand Besonderer sein will und daher auch auf ihren Namen, der wie der der Schirmherrin von Paris lautet, so stolz ist, wäre es Feuerfreund lieber, er wäre kein „besonderer Fall“ (*Feuerfreund*, 5), wie ihn der Schulinspektor nennt. Er wäre „viel, viel lieber genau so gewesen, wie die anderen Bauernkinder“ (*Feuerfreund*, 5). Die Reise, die er antritt, um sein schwarzes Gesicht loszuwerden, ist auch eine Suche nach Zugehörigkeit und macht ihn schließlich vom verstoßenen Außenseiter zum Teil einer Familie. Er schließt Freundschaften, findet seine Mutter und erfährt, dass Feuerfreund sein richtiger Name ist. In einem Brief an den Ellermann-Verlag im Jahr 1961 hat Lillegg einige interpretatorische Aussagen zu ihren Werken getroffen: Feuerfreunds „geglaubtes Anderssein“ gründet demnach im Verschwinden seiner Mutter. Sein schwarzes Gesicht ist Ausdruck dieses Andersseins. (Vgl. Lillegg 1961, zitiert nach Engländer 2009: 42).

Die Erzählung weist Ähnlichkeiten mit mehreren literarischen Texten auf. Auf zwei dieser Werke werde ich abschließend eingehen. Seibert weist auf verschiedene intertextuelle Bezüge hin, unter anderem vergleicht er *Feuerfreund* mit dem Gilgamesch-Epos: Parallelen sieht Seibert beispielsweise in der Rauferei zwischen Feuerfreund und Männchen, die gleich nach ihrer ersten Begegnung entsteht, und dem Ringkampf, den Gilgamesch und sein Freund Enkidu bei ihrem ersten Aufeinandertreffen austragen. Die Handgreiflichkeiten entwickeln sich überraschend aus einem sinnlosen Streit und werden nicht durch die Überlegenheit eines der beiden Kontrahenten entschieden, sondern enden in einem Freundschaftsbund. (Vgl. Seibert 2011: 88–90). Das Epos erzählt den Mythos des Königs Gilgamesch von Uruk, der auf

der Suche nach dem ewigen Leben bis an das Ende der Welt gelangt und schließlich nach zahlreichen Abenteuern vom selbstsüchtigen Herrscher zum „guten Hirten“ für sein Volk wird. Gilgamesch ist nur zu einem Drittel Mensch, zu zwei Dritteln ist er Gott. Um dem Treiben des vergnügungssüchtigen Königs ein Ende zu setzen, erschafft die Muttergöttin Aruru den Ur-Menschen Enkidu. Nach einem Kampf, den keiner der beiden Helden für sich entscheiden kann, werden sie Freunde und brechen gemeinsam zu einer Reise auf, auf der sie verschiedene Abenteuer zu bestehen haben. (Vgl. Maul 2012) Auch wenn die Ähnlichkeiten der Texte nicht sofort offensichtlich sind, sind die Parallelen bei genauerem Hinsehen tatsächlich auffällig: Wichtige Stationen der Handlung ähneln einander: Zwei Rivalen treffen aufeinander, tragen einen Kampf aus, der unentschieden endet, und werden zu Freunden. Gemeinsam reisen sie daraufhin durch die Welt, bestehen verschiedene Abenteuer und werden zu Brüdern, indem die Mutter des einen den anderen an Kindes statt annimmt. (Im Gilgamesch-Epos steht dies allerdings zu Beginn der Abenteuer, während *Feuerfreund* mit der Aufnahme Männchens in Feuerfreunds Familie endet.)

Weitere Elemente, die in beiden Werken eine Rolle spielen, sind die Macht des Windes und das Besteigen eines Bergs, um Rat durch ein Orakel zu empfangen. Außerdem wächst Humbaba, den Enkidu und Gilgamesch besiegen müssen, zu gewaltiger Größe an – und auch Feuerfreund und Männchen müssen sich Jenseitswesen stellen, die ihre Hände bzw. Füße zu riesenhafter Größe anwachsen lassen können. Auf dem Weg erhalten sowohl Feuerfreund als auch Gilgamesch Rat von einer weisen alten Frau – die Wirtin Siduri im Gilgamesch-Epos bzw. die „sehr sonderbare alte Frau“ (*Feuerfreund*, 131), die ihnen den weiteren Weg weist.

Ob Lillegg das Gilgamesch-Epos kannte und sich beim Schreiben von *Feuerfreund* tatsächlich davon inspirieren ließ, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Das Epos erlebte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, also zu jener Zeit als *Feuerfreund* erschien, jedenfalls eine Welle der Popularität. Seither erschienen viele Übersetzungen und unterschiedliche Bearbeitungen des Stoffes. Der Germanist Theodore Ziolkowski hat sich in dem 2011 erschienen Buch *Gilgamesh among Us* mit der Rezeptionsgeschichte des Epos befasst: Die erste nach dem Zweiten Weltkrieg erschienene bedeutende englische Bearbeitung des Stoffs war *Gilgamesh: King of Erech* des britischen Poeten Frank Laurence Lucas aus dem Jahr 1948. Ein weitaus größeres Publikum erreichte das dramatische Gedicht *The Quest of Gilgamesh* von Douglas Geoffrey Bridson, das erstmals 1954 im britischen Hörfunk gesendet wurde. Auch der britische Religionswissenschaftler Theodor H. Gaster nahm den Gilgamesch-Mythos in sein Buch *The Oldest Stories in the World* (1952) auf. Während

das Epos im englischsprachigen Raum in den 1950ern zwar Literaten geläufig war, wurde es einer breiteren Öffentlichkeit erst in den 1960er-Jahren bekannt. In Deutschland wurde das Epos dagegen bereits früher rezipiert: Die AutorInnen wandten sich nach dem Krieg – konfrontiert mit der harschen Realität und den Problemen von Exil und Heimkehrern – verstärkt Mythen und Epen, wie der Odyssee zu, die diese Themen reflektierten – so auch dem Gilgamesch-Epos. Die erste Übersetzung nach dem Krieg war Bruno P. Schliephackes *Gilgamesch sucht die Unsterblichkeit* (1948). Große Teile des Epos hat der Wiener Komponist Alfred Uhl 1956 in Form eines Oratoriums vertont. Es wurde Anfang 1957, im selben Jahr, in dem Lilleggs *Feuerfreund* veröffentlicht wurde, unter dem Titel *Gilgamesch. Oratorisches Musikdrama* im Wiener Musikverein uraufgeführt. (Vgl. Ziolkowski 2011: 47–74) Wie die vorhergehenden Ausführungen zeigen, ist es also gut möglich, dass Lillegg mit dem Epos vertraut war; ob es ihr tatsächlich als Inspiration diente, lässt sich aus heutiger Sicht nicht feststellen.

Feuerfreund weist außerdem Parallelen zu Michael Endes *Jim Knopf*-Büchern auf, die wenige Jahre später erschienen, aber bereits 1954 entstanden sind. Ende kannte Lilleggs *Feuerfreund* und wünschte sich für *Jim Knopf* sogar dessen Illustrator Franz Josef Tripp. (Vgl. Pohlmann 2013: 304) Da *Jim Knopf* zwar erst nach *Feuerfreund* erschien, aber bereits einige Jahre vorher fertiggestellt wurde, kann nicht davon ausgegangen werden, dass Lillegg oder Ende die Idee des jeweils anderen übernommen haben. Ein dunkelhäutiges Kind in den Mittelpunkt einer Erzählung für Kinder zu stellen, war zu dieser Zeit jedenfalls eine Neuerung. Beide Erzählungen handeln von einem dunkelhäutigen Findelkind, das in die weite Welt reist, weil es in seiner Heimat keinen Platz für es gibt. Zwar haben beide eine liebende Pflegemutter, sind aber von den anderen unerwünscht: *Feuerfreund* erfährt Spott und Ausgrenzung wegen seines schwarzen Gesichts und *Jim Knopf* muss gehen, weil die Insel zu klein für den zusätzlichen Bewohner ist.

Auch einzelne Episoden ihrer Reise weisen Ähnlichkeiten auf: Beide begegnen dem Kaiser von China (in *Jim Knopf* ist es der Kaiser des Phantasielands Mandala, das China nachempfunden ist) und treffen auf riesenhafte Gestalten, die auf den ersten Blick anders erscheinen als bei genauerem Hinsehen. In *Jim Knopf* ist es ein Scheinreise, der aus der Ferne eine riesenhafte Größe und aus der Nähe die eines ganz normalen Menschen hat, und in *Feuerfreund* sind es ein gigantischer Fuß und eine riesige Hand, die eigentlich alte, normalgroße Männer sind. Auch als ihnen auf der Fahrt das Geld ausgeht, wählen die Figuren der beiden Werke den gleichen Lösungsansatz: Sie studieren Zirkusnummern ein und verlangen Eintritt dafür. Das Fortbewegungsmittel ist allerdings ein anderes, Jim und Lukas

sind auf der Lokomotive Emma unterwegs, Feuerfreund im Auto von Männchen und später zu Fuß. Am Ende haben beide Findelkinder wieder eine Familie: Feuerfreund findet seine leibliche Mutter und gewinnt dazu noch einen Bruder, indem die Mutter Männchen an Kindes statt annimmt, und Jim Knopf heiratet Prinzessin Li Si und gründet somit eine eigene Familie.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lillegg nach Vevi in *Feuerfreund* zu einer anderen Form der phantastischen Erzählung gefunden hat, die weniger von einer realistischen Alltagswelt als einer mystischen, märchenhaften Welt ausgeht und Legendenstoffe mit viel Sprachwitz und einer humorvollen Figurengestaltung mischt. Gemein sind den beiden Texten das Waisenmotiv und die Suche der eine Außenseiterrolle einnehmenden ProtagonistInnen nach sich selbst und einer Zugehörigkeit.

7.2.5 Die Omama im Apfelbaum (1965)

Die Omama im Apfelbaum, 1965 im Verlag Jungbrunnen erschienen, ist einer der bekanntesten Texte aus dem umfangreichen Werk von Mira Lobe. Mit der *Omama im Apfelbaum* leistete Lobe „ihren wahrhaft bahnbrechenden Beitrag zu jener Gattung der Kinderliteratur, die jedenfalls in formaler Hinsicht den wohl nachhaltigsten Modernisierungsschub des kinderliterarischen Systems mit sich brachte“ (Seibert 2005c: o. S.). Die Illustrationen stammen von Susi Weigel, mit der Lobe bei zahlreichen ihrer Kinderbücher zusammengearbeitet hat.

Die Erzählung dreht sich um den Buben Andi, der traurig ist, weil er im Gegensatz zu den anderen Kindern in seiner Straße keine Großmutter hat. Andis Mutter versucht ihn zu trösten und zeigt ihm ein Foto seiner verstorbenen Großmutter, auf dem diese als Oma verkleidet ist und einen Federhut, unter dem kleine weiße Löckchen hervorschauen, und ein langes, altmodisches Kleid trägt. Als Andi an diesem Nachmittag auf seinen Lieblingsplatz im Apfelbaum klettert, sitzt seine Omama, die genauso aussieht wie auf dem Bild, plötzlich neben ihm. Gemeinsam machen sie einen Ausflug zum Rummelplatz, wo Andi jedes Fahrgeschäft, das er möchte, benutzen darf und jede Menge Süßigkeiten und Würstel isst. Beim Abendessen erzählt Andi seiner Familie von der Omama, aber die anderen Mitglieder seiner Familie glauben ihm nicht. Andis älterer Bruder Jörg verspottet ihn und seine Mutter schärft Andi ein, dass er nicht vergessen dürfe, dass er sich die Oma nur einbilde. Am nächsten Tag eilt Andi nach der Schule zum Apfelbaum und wieder erlebt er – diesmal beim Fangen von Wildpferden in der Steppe – spektakuläre Abenteuer mit der Omama. Eines Tages, als sich

Andi und seine Omama gerade auf einer Seefahrt im stürmischen Meer befinden, wird der Bub von der Stimme eines Möbelpackers zurück in die Realität im Garten der Eltern gerissen. Eine neue Nachbarin, Frau Fink, ist im Haus nebenan eingezogen. Zuerst widerwillig, aber dann mit immer mehr Hingabe hilft Andi der alten Frau beim Einzug und freundet sich mit ihr an. Sogar von seiner Omama kann er ihr erzählen. Statt im Apfelbaum verbringt Andi seine Nachmittage nun bei der freundlichen Frau Fink, der er beim Kochen hilft und die ihm seine Socken stopft. „Ich hab’s gut!“, stellt Andi am Ende fest. „Erst hatte ich gar keine Omama – und jetzt hab ich zwei [...]“ (*Omama*, 109).

Der Einbruch des Phantastischen in Lobes Erzählung geschieht mit dem plötzlichen Auftauchen der Omama. Die Überraschung über dieses phantastische Ereignis wird durch die Typografie angezeigt. Der Satz hebt sich durch Großbuchstaben vom Rest des Textes ab: „AUF EINMAL SASS SIE NEBEN IHM.“ (*Omama*, 12) Auch die zweite Begegnung mit der Omama wird durch Großbuchstaben eingeleitet: „SIE WAR SCHON DA!“ (*Omama*, 36) Die Irritation, die das Aufeinandertreffen von real-fiktiver und phantastischer Welt üblicherweise auslöst, „resultiert jedoch nicht aus seiner kindlichen Verunsicherung über das Erscheinen der Omama im Apfelbaum“ (Lexa 2005: 156). Auf das plötzliche Auftauchen der Omama reagiert Andi keineswegs geschockt, sondern akzeptiert es im Gegenteil sehr schnell und kommt gleich mit ihr ins Gespräch. Die Irritation zeigt sich in „seinem Unverständnis für die ablehnende, belustigte und besorgte Haltung seiner Familie gegenüber des von ihm insistierten Wahrheitsgehaltes seiner Erlebnisse“ (Lexa 2005: 156).

Etwa bis zur Hälfte des Texts ist nicht klar, ob sich Andi die Omama nur ausdenkt oder ob sie tatsächlich existiert. Ins Wanken gebracht wird das Glaubhafte des Phantastischen zwar, als Andis Mutter ihn daran erinnert, dass er am Nachmittag „allein im Apfelbaum“ war und „dass die Großmutter, mit der du Ringelspiel gefahren bist, keine wirkliche Großmutter ist – sondern eine ausgedachte...“ (*Omama*, 30); am nächsten Nachmittag sitzt die Omama aber wie gewohnt und sehr lebendig wieder im Apfelbaum. Zur Verwirrung, ob die Abenteuer mit der Omama wirklich passieren oder nicht, trägt zum Beispiel auch bei, dass Andi nach dem Ausflug auf den Rummelplatz, wo sie sich die Bäuche mit Zuckerwatte und Würstel mit Senf vollschlagen, beim Abendessen zuhause keinen Hunger mehr hat. Da Andi aber auch einen sauren, grünen Apfel im Garten gegessen hatte, bleibt die Möglichkeit offen, dass es daran liegt:

Zum Nachtmahl gab es Grießschmarren mit Kompott. Das war erfreulich, weil Grießschmarren mit Kompott zu Andis Lieblingsspeisen gehörte. Aber gerade heute war es nicht so erfreulich, weil er keinen Appetit hatte. Ob es an dem grünen Apfel lag? Oder an den Würsteln mit dem vielen Senf und an dem gesponnenen Zucker? (*Omama*, 27)

Dass sich Andi nicht wirklich, sondern lediglich in Gedanken auf seine phantastischen Reisen mit der Omama begibt, wird deutlich, als ihn eines Tages ein Möbelpacker mit den Worten „He! Du Kleiner da oben im Baum!“ (*Omama*, 66) aus seinem Tagtraum reißt und Andi sich innerhalb von Sekunden nicht mehr auf hoher See, sondern im elterlichen Garten befindet.

Das Tor zu Andis Phantasiewelt ist der Apfelbaum. Nur wenn er es sich an eine Astgabel gelehnt im Baum gemütlich gemacht hat, erscheint die Omama. Die abenteuerlichen Ausflüge der beiden beginnen nicht nur im Baum, sondern enden auch dort: „Sie hatten es eilig, nach Hause zu kommen, und als sie auf den Apfelbaum hinaufkletterten, rief Andis Mutter durch den Garten: ‚Nachtmahl! Christl! Jörg! Andi! Wo seid ihr?‘“ (*Omama*, 26) An einer anderen Stelle heißt es: „Sie ritten durch das Gartentor, stiegen ab und kehrten auf den Apfelbaum zurück.“ (*Omama*, 54) Die Begegnungen mit der Omama sind also an den Apfelbaum gebunden. Wenn es regnet und Andi daher nicht in den Baum klettern kann, trifft er sie auch nicht. Die Grenze der „phantastischen Kind-Welt“ (Lexa 2005: 155) wird außerdem mit dem Auftreten der Erwachsenen bestimmt: Als Andis Mutter zum Abendessen ruft, verschwindet die Omama; das Gleiche geschieht, als der Möbelpacker unter dem Apfelbaum erscheint und Andis Aufmerksamkeit verlangt. Andis Mutter erinnert ihn zudem immer wieder daran, dass es die Omama nicht wirklich gibt: Als er sie beim Gute-Nacht-Kuss fragt, „Bist du böse – auf die Omama?“, antwortet sie ihrem Sohn: „Aber Andi! Wie kann ich denn auf jemanden böse sein, den es gar nicht gibt?“ (*Omama*, 60) Sie sorgt sich offenbar, dass Andi nicht zwischen Phantasie und Wirklichkeit unterscheiden kann und sich in seinen Tagträumen verlieren könnte. Frau Fink kann Andi dagegen verstehen, auch sie selbst denkt sich ihre Enkelkinder, die weit weg leben, oft an ihre Seite. Sie verkörpert, ebenso wie der ältere Bruder der Protagonistin in Erica Lilleggs phantastischem Roman *Vevi*, die Verbindung zwischen der phantastischen Welt des Kindes und der rationalen Weltsicht der Erwachsenen.

Im Gegensatz zu den beiden Erzählungen von Erica Lillegg sowie zum *Zaubermeister Opequeh* von Vera Ferra-Mikura ist die Alltagswelt, in der Lobe die *Omama im Apfelbaum* ansiedelt, nicht durch Elemente des Wunderbaren angereichert. Es kommen keine sprechenden Tiere vor und die Welt hat nichts Märchenhaftes an sich. Phantastisches geschieht nur im Beisein der Omama. Die phantastischen Ereignisse haben jeweils einen Bezugspunkt in der real-fiktiven Welt: Alles, was Andi über seine reale, verstorbene Großmutter erfahren hat, überträgt er auf seine Phantasieomama. Sie sieht genauso aus wie auf dem Foto, das Andi sich eingeprägt hat, und trägt die gleiche altmodische Kleidung. Auch die

phantastischen Abenteuer, die Andi mit seiner Omama erlebt, haben jeweils eine Parallelhandlung in der Wirklichkeit. Vom Rummelplatz hat ihm sein Freund Gerhard erzählt, über Seeräuber unterhält er sich mit seinem Bruder beim Abendessen und die Pferde spielen eine wichtige Rolle im Leben seiner Schwester Christl. Als Andi erfährt, dass die Verse, die ihm seine Mutter diktiert, damit er die Rechtschreibung übt, von seiner Großmutter stammen, begrüßt ihn die Omama bei ihrem nächsten Treffen mit einem ähnlichen Vers: „Ich warte seit Jahren“, kicherte sie, „und habe erfahren, dass Scharen von Staren zu Besuch bei dir waren...“ (Omama, 37)

Durch die Diktate baut Lobe das für die österreichische phantastische Erzählung typische Spiel mit der Sprache ein: „Wer konnte denn auch wissen, dass ein Kamel rein gar nichts mit Mehl zu tun hat, wenn es doch hinten genauso klingt?“ (Omama, 30) Das Gedicht der Omama, in dem sie ihren Unmut darüber zum Ausdruck bringt, dass Kindern so viele Verbote auferlegt werden, erinnert an das 1975 erschienene Sprachbastelbuch, für das neben Lobe unter anderem Vera Ferra-Mikura, Christine Nöstlinger und Ernst A. Ekker ein Schimpfwörter-Abc, Gedichte und andere Sprachspiele schufen. „Was Kinder alles nicht dürfen: / beim Trinken schlürfen / beim Essen schmatzen; auch das Schneiden von Fratzen“ (Omama, 43), lauten die ersten Zeilen des Gedichts.

Phantasie und Wirklichkeit werden in der Erzählung durch Andis Tagträume, die nicht explizit als solche bezeichnet werden, verwoben. Obwohl die Phantastik nicht tatsächlich in die reale Welt einbricht, sondern es sich lediglich um Tagträume des Protagonisten handelt, entspricht das Werk dem Muster der phantastischen Erzählung, da die „Als-Ob-Gedanken des Protagonisten [...] handlungsbestimmende Priorität [erlangen]“ (Seibert 2005b: 294) und der Protagonist „die Verdoppelung der Welt [...] tatsächlich als eine solche empfindet und dieses Empfinden den Angehörigen der realen Welt gegenüber verbergen muss“ (Seibert 2005b: 294).

Seibert beschreibt Lobes *Die Omama im Apfelbaum* als „konsequente[n] Weiterentwicklung ihres bisherigen poetologischen Konzeptes“ (Seibert 2005a: 173), das darauf basiert, die Rahmentchnik zu verwenden, um kindliche Innenwelt und erwachsene Außenwelt einander gegenüber zu stellen. In dieser neuen Gestaltungsart werden die bislang getrennten Ebenen von Magischem und Realistischen auf eine neue Weise verschränkt. (Vgl. Seibert 2005a: 173)

Auch in Lobes knapp zehn Jahre später erschienenem Jugendbuch *Die Räuberbraut* (1974) ist der Tagtraum das Tor zur phantastischen Welt der Protagonistin Mathilde, die sich

in ihren Träumen Isabella nennt. Im Gegensatz zu Andi gesteht Isabella sich und den LeserInnen gegenüber jedoch ein, dass sie sich den Räuberhauptmann und die Erlebnisse mit ihm ausdenkt: „Es ist wahr: mein Räuberhauptmann ist frei erfunden. Und daß er für mich, ich meine für Isabella, wirklicher ist als sämtliche Olympiasieger der Welt, das würde Angelika kaum verstehen.“ (*Räuberbraut*, 72) Isabella, die einige Jahre älter ist als Andi, reflektiert sogar darüber, warum sie sich die Traumwelt erschafft:

Aber das ist ja gerade das Schöne am Phantasieren – ich konnte sie alle so haben, wie ich wollte: Don Diego und die Räuber edel und tapfer und gut, die Stiefs kalt und böse. Und mich selbst: eine unübertreffliche Räuberbraut namens Isabella della Ponte... (*Räuberbraut*, 72)

So wie Andis Omama basiert auch Isabellas Don Diego auf einem Vorbild aus dem echten Leben: Er hat die schwarzen Locken und den Gerechtigkeitssinn des jungen Mannes, den sie am Tag bevor sie sich zum ersten Mal zu den Räubern träumt, vor der Polizei verteidigt. Don Diegos Gefährten kennt sie aus der Literatur: „Die Grünen Gesellen waren bei Robin Hood ausgeborgt. Nur die Stiefs stammten von mir.“ (*Räuberbraut*, 72)

In der *Räuberbraut* verschwimmen die Grenzen zwischen Tag- und Nachttraum ineinander. Isabella erlebt die Abenteuer mit Diego und seiner Räuberbande abends, wenn sie im Bett liegt. Andi dagegen begegnet der Oma ausschließlich am Tag. Ernst Bloch, der sich in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1954–1959) unter anderem auch dem Tagtraum widmet, versteht diesen als „jugendliche Bastion der Hoffnung“ (Seibert 2013a: 81). Anders als der Nachttraum zeichne der Tagtraum „frei wählbare und wiederholbare Gestalten in die Luft, er kann schwärmen und faseln, aber auch sinnen und planen“ (Bloch 1959: 96). Der oder die Träumende kann den Inhalt bewusst bestimmen: „Er steht in unserer Macht, das Ich startet eine Fahrt ins Blaue, stellt sie ein, wann es will.“ (Bloch 1959: 98) Auch Andi kehrt, als ihn der Möbelpacker anspricht, „von der weitesten Ausschweifung auf einen Wink wieder zurück“ (Bloch 1959: 98). Die Erlebnisse können nach den eigenen Vorstellungen gestaltet werden und nehmen keine unerwünschten Wendungen: „Auch wird das wache Traumhaus mit lauter selbstgewählten Vorstellungen eingerichtet, während der Einschlafende nie weiß, was ihn hinter der Schwelle zum Unterbewußtsein erwartet.“ (Bloch 1959: 98–99) Was Andi mit seiner Omama erlebt, bleibt in den Grenzen, die sich der Bub selbst steckt und entwickelt sich nie zu einem furchteinflößenden Albtraum. So muss er sich dem Kampf mit den Seeräubern, die Andi nach der Schauergeschichte Jörgs doch ein bisschen Sorgen bereiten, letztendlich nicht stellen:

„Hast du schon ein paar Seeräuber getroffen?“
„Ein ganzes Dutzend. Ich musste sie wegschicken, weil du nicht da warst.“ (*Omama*, 69)

Auch Andis Ambivalenz in Bezug auf die Geisterbahnfahrt erfährt eine befriedigende Lösung: Die Großmutter verliert die Eintrittskarten.

Die Omama im Apfelbaum ist der Prototyp der imaginären Gefährtin. (Vgl. Merl 2014: 139) Merl, die sich in ihrer Diplomarbeit mit dem/der imaginären GefährtInnen als kinderliterarischem Motiv befasst hat, fasst die Funktion der FantasiegefährtInnen als „Strategie der kindlichen Selbstwerdung“ sowie als „Möglichkeit ihrer Darstellung aus individueller kindlicher Sicht“ (Merl 2014: 103) zusammen. Andis Omama hat nur die Eigenschaften, die Andi sich für sie ausgedacht hat und die er mit den wenigen Dingen, die er über seine verstorbene Großmutter in Erfahrung gebracht hat, verbindet:

„[...] der Fantasiegefährte kann ohne die Figur, die ihn (bewusst oder unbewusst) erdacht hat, nicht sein; er kann nur wissen, was das imaginierende Kind weiß und er hat nur die Biografie, die dieses Kind (oder dessen Unterbewusstsein) ihm andichtet.“ (Merl 2014: 104)

Interessanterweise ist Andis imaginäre Gefährtin eine Erwachsenenfigur, auch wenn sie vor allem kindliche Charakterzüge trägt und in ihrer rebellischen Art, ihrem Mut und ihrer Ungewöhnlichkeit an Lindgrens Pippi Langstrumpf erinnert. Überhaupt kommen in der Erzählung abgesehen von Andi und dessen Geschwistern, die sich aber bereits in der Pubertät befinden, keine Kinderfiguren vor. Andis Bezugspersonen, die in der Handlung eine Rolle spielen – seine Mutter, Frau Fink und die ausgedachte Omama – sind allesamt Erwachsene. Andis Ersatzgroßmütter könnten kaum unterschiedlicher sein. Die Omama ist wild und unvernünftig. Im Straßenverkehr ist sie unachtsam – „Ob ein Auto kam, ob die Ampel grün oder rot leuchtete, das war ihr ganz egal, sie spazierte einfach drauflos. Hätte Andi nicht Acht gegeben, sie wäre bestimmt ins nächste Motorrad hineingelaufen“ (*Omama*, 15) – und sie hält nicht viel von Verboten. So zieht sie beispielsweise an der Klingelschnur in der Straßenbahn: „Das darf man nicht!“, flüsterte Andi erschrocken zurück. „Sonst musst du Strafe zahlen!“ Die Omama seufzte und schaute weiter hinauf. „Wenn ich doch aber so sehr große Lust habe...“ (*Omama*, 25) Sogar ans Steuer ihres Sportwagens lässt sie Andi, der konfrontiert mit diesem Leichtsinn die Rolle des vernünftigen Erwachsenen einnimmt: „Ich chauffieren? Kinder unter achtzehn dürfen das nicht!“ (*Omama*, 42)

Während die Omama ein teures Auto hat und Andi am Rummelplatz alles kauft, was er haben möchte, muss Frau Fink sparsam leben und kann ihm keine Extravaganzen bieten. Doch das macht Andi nichts aus – im Gegenteil werden die alltäglichen Hausarbeiten für ihn zum Abenteuer. Durch Frau Fink baut Liebe auch eine moralische Botschaft ein: Die alte Frau besitzt weder einen Eiskasten noch einen Fernseher.

Trotzdem weist sie Andi zurecht und macht ihn darauf aufmerksam, dass es Menschen gibt, die ärmer sind als sie:

„Du tust ja so, als wäre man selbst der einzige Mensch, den man beschenken kann“, sagte die alte Frau. „Weißt du denn nicht, dass es Leute gibt, die im Winter frieren, weil die Kohlen so teuer sind? Die keine Butter aufs Brot haben und in zerlöchernten Schuhen herumgehen?“ (*Omama*, 86)

Die Omama ist eine sehr rüstige Rentnerin – sie kämpft mit Seeräubern und reitet wilde Pferde. Frau Fink dagegen ist dick, hat Rheuma und hinkt. Die Sprache in der Textstelle, als Andi Frau Fink kennenlernt und ihr beim Einräumen der Wohnung hilft, verdeutlicht die langsamen Bewegungen der alten Frau: „Dann kamen die Polsterbezüge dran. Dann die Tischtücher. Dann die Handtücher.“ (*Omama*, 77) In den Szenen, die Andis Erlebnisse mit der Omama beschreiben, verwendet die Autorin dagegen häufig Verben, die Geschwindigkeit signalisieren: „Das Auto sauste blitzgeschwind zweimal im Garten herum ... Dann schoss es durchs Tor auf die Straße hinaus.“ (*Omama*, 40); „Andis Rappe stob voraus, die andern Pferde stürmten ihm nach – und das Auto sauste hinterdrein.“ (*Omama*, 47)

Mit dem Eintreten von Frau Fink in Andis Leben tritt die Omama in den Hintergrund: „Sie war fort, und Andi wusste, sie würde heute nicht mehr wiederkommen.“ (*Omama*, 77) Andi hat im zweiten Teil der Erzählung keine Zeit mehr, in den Apfelbaum zu klettern, oder es regnet und er besucht stattdessen die neue Nachbarin. Die Omama verschwindet zwar nicht vollständig, tritt aber im Laufe der Handlung nicht mehr persönlich auf, sondern nur noch durch Andis Erzählungen und Gedanken an sie: „Wie er die Segel einholte, wie er die Pferde und das Auto festband, wie furchtbar hoch die Wellen schlugen – das alles schilderte er ganz genau.“ (*Omama*, 109) Sprachlich zeigt sich das Schwinden der Bedeutung der Omama für Andi durch die Verwendung des Konjunktivs:

Sie hätte den Federhut geschüttelt und gefragt, ob er denn nicht wisse, dass ihr Vater königlicher Oberhofgärtner im Lande So-und-so gewesen sei und dort die kostbarsten Rosen gezüchtet habe [...]. Dann wären sie beide in einem Düsenflugzeug ins Land So-und-so geflogen, wo die Omama von ihrem Vater einen märchenhaft schönen Garten geerbt hatte [...] (*Omama*, 103–104).

Die Verwendung des Konditionals zeugt von einer „geschwächte[n] Qualität des Wunderbaren“ (Illetschko 2014: 209). In den Illustrationen lebt das Wunderbare jedoch fort. (Vgl. Illetschko 2014: 209) Sie zeigen den märchenhaften Garten, den sich Andi ausdenkt, und die Tigerjagd der Omama, die Andi auf der Textebene nicht miterlebt.

Während in vielen Erzählungen die imaginären GefährtInnen verschwinden, sobald die ProtagonistInnen ihren Halt in der realen Welt gefunden haben, muss sich Andi nicht zwischen realem Leben und seiner Phantasie entscheiden – Frau Fink ermuntert ihn sogar, weiter seine erfundenen Abenteuer mit der Omama zu erleben: „Ich möchte nicht, dass du meinetwegen deine andere Omama vergisst, Andi!“ (*Omama*, 107) Die erträumte Omama

wird also nicht durch die neue Nachbarin ersetzt, sondern existiert neben ihr weiter. Auch die Illustration auf der letzten Seite der Erzählung verdeutlicht das: Andi geht Hand in Hand mit seinen beiden neuen Großmüttern.

8 FAZIT

Ein wichtiges Merkmal der phantastischen Erzählung, wie sie in dieser Arbeit bestimmt wurde, ist die besondere Vermischung von Realität und Phantastik, die oft keine klare Auflösung und Unterscheidung der beiden Ebenen zulässt. Vor allem in *Vevi* wird diese Irritation meisterhaft umgesetzt. Einfluss auf die AutorInnen dieser Gattung hatten unter anderem der Surrealismus bzw. die Wiener Schule des Phantastischen Realismus. Sowohl Erica Lillegg und Vera Ferra-Mikura als auch Michael Ende kamen mit der Kunstströmung in Kontakt.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Werken der beiden ausgewählten deutschen Autoren und den Texten der österreichischen Vertreterinnen der phantastischen Erzählung ist, dass bei Otfried Preußler und Michael Ende kein Einbruch des Phantastischen erfolgt. Auch wenn in Preußlers Werken keine eindimensionale Welt dargestellt wird, spielt die Spannung zwischen Rationalität und Irrationalität nur eine untergeordnete Rolle. Die ProtagonistInnen sind die phantastischen Wesen selbst, deren Existenz dadurch selbstverständlich ist und keiner Erklärung bedarf. In den *Jim Knopf*-Büchern, die nach Tabbert als surreal-komische Erzählung gelten, wird eine geschlossene phantastische Welt geschildert.

Die Kindheitsadressierung spielt eine wichtige Rolle bei der Ausgestaltung der Phantastik in den in dieser Arbeit behandelten Texten. Wenn in Definitionen zur phantastischen Literatur das bei den LeserInnen hervorgerufene Grauen vor dem phantastischen Fremden betont wird, wird dabei außer Acht gelassen, dass dies meist nicht für kinderliterarische Phantastik gilt. Der Einbruch des Phantastischen ruft in den meisten besprochenen Texten keine Furcht bei den kindlichen ProtagonistInnen hervor. Sie sind im Gegenteil schnell bereit, das Phantastische zu akzeptieren und an dessen Existenz zu glauben. Obwohl durch die Kindheitsadressierung das für die phantastische Literatur typische Grauen nicht ausgelöst wird, gibt es sehr wohl Momente, in denen das Phantastische bedrohliche und angsteinflößende Züge annimmt – zum Beispiel in den sagenhaften Episoden der Erzählungen Preußlers

oder in den an Mythen erinnernden Szenen in Lilleggs *Feuerfreund*, in denen der Protagonist etwa gegen Blitze aus Schlangen und andere übernatürliche Wetterphänomene ankämpfen muss.

Im Gegensatz zur österreichischen phantastischen Erzählung, bei der die Einsamkeit, häufig im Zusammenhang mit einem Außenseiterdasein und der Elternlosigkeit der ProtagonistInnen, Auslöser für das Phantastische ist oder zumindest thematisiert wird, leben Preußlers ProtagonistInnen in einem liebevollen, behüteten Umfeld. Der kleine Wassermann wurde als ideale Kindheitsvorstellung Preußlers beschrieben, das kleine Gespenst ist zwar elternlos, hat aber seinen guten Freund Uhu Schuhu, und auch die kleine Hexe wird zwar von den großen Hexen ausgeschlossen, lebt aber zufrieden in Gesellschaft ihres Raben Abraxas. Was die ProtagonistInnen der österreichischen phantastischen Erzählung dagegen vereint, ist, dass sie einsam sind und sie sich nach einem Kameraden sehnen. Peter wird von den anderen Kindern verspottet und sehnt sich nach Anerkennung, Andi wünscht sich eine Großmutter, Feuerfreund ist ein Findelkind, das vom Dorf verstoßen wird, und die Waise Vevi vermisst ihre einzige Bezugsperson, ihren Bruder. Auch die Geschwister im *Zaubermeister Opequeh* sind Waisenkinder, die bei ihrem Onkel aufwachsen.

Charakteristisch für die österreichische phantastische Erzählung ist außerdem das Spiel mit der Sprache, das in allen untersuchten Texten eine wichtige Rolle einnimmt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die phantastische Erzählung in Österreich auf spezifisch österreichischen Literaturtraditionen gründet, was sich unter anderem im Sprachwitz sowie in der besonderen Vermischung von phantastischen und realen Elementen zeigt. Die Autorinnen Erica Lillegg und Vera Ferra-Mikura begründeten mit ihren phantastischen Erzählungen Mitte der 1950er-Jahre diese neue Gattung, die unter anderem von Mira Lobe weiterentwickelt wurde und sich von vergleichbaren Texten deutscher Autoren zu jener Zeit unterscheidet. Zeitlich kann die phantastische Erzählung von Mitte der 1950er-Jahre bis zum Paradigmenwechsel 1970 eingegrenzt werden. Die Werke der frühen 1970er-Jahre, etwa Christine Nöstlingers *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972) oder Mira Lobes *Räuberbraut* (1974), in denen deutlicher gesellschaftspolitische Kritik geäußert wird und phantastische und reale Ebene klarer getrennt sind, können als Weiterentwicklung der Gattung gesehen werden.

9 LITERATURVERZEICHNIS

9.1 Primärliteratur

Ende, Michael: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. Teil 1. Stuttgart: Thienemann 1960 (Zitiert nach der Ausgabe von 2008).

Ende, Michael: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. Teil 2. Stuttgart: Thienemann 1960 (Zitiert nach der Ausgabe von 2008).

Ende, Michael: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer. Teil 3. Stuttgart: Thienemann 1960 (Zitiert nach der Ausgabe von 2008).

Ende, Michael: Jim Knopf und die Wilde 13. Stuttgart: Thienemann 1962 (Zitiert nach der Ausgabe von 2004).

Ferra-Mikura, Vera: Bürgermeister Petersil. Wien: Jungbrunnen 1952.

Ferra-Mikura, Vera: Zaubermeister Opequeh. Wien, München: Jungbrunnen 1956 (2. Aufl. 1972).

Lillegg, Erica: Feuerfreund. Stuttgart: Thienemann 1957 (Zitiert nach der Ausgabe von 1958).

Lillegg, Erica: Vevi. Hamburg: Ellermann 1955 (Zitiert nach der Ausgabe von 1959).

Lobe, Mira: Die Omama im Apfelbaum. Jungbrunnen: Wien 1965 (Zitiert nach der Ausgabe von 1997).

Lobe, Mira: Die Räuberbraut. Jungbrunnen: Wien 1988.

Preußler Otfried: Das kleine Gespenst. Stuttgart: Thienemann 1966. (Zitiert nach der Ausgabe des Österreichischen Bundesverlags 1966).

Preußler, Otfried: Der kleine Wassermann. Stuttgart. Thienemann 1956.

Preußler, Otfried: Die kleine Hexe. Stuttgart: Thienemann 1957 (Zitiert nach der Ausgabe von 1968).

9.2 Sekundärliteratur

Aigner, Harald (Mitarb.): Vera Ferra-Mikura (1923-1997). Wien: Praesens 2003 (Libri liberorum, Sonderheft März 2003).

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kapitel 1–37. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.

Blumesberger, Susanne: Mira Lobe. Stationen eines bewegten Lebens. In: Lexe, Heidi, Seibert, Ernst (Hrsg.): Mira Lobe ... in aller Kinderwelt. Wien: Praesens 2005a, S. 11–17.

Blumesberger, Susanne: Vera Ferra-Mikura. Eine biografische Skizze. In: Aigner, Harald (Mitarb.): Vera Ferra-Mikura (1923 - 1997). Wien: Praesens 2003 (Libri liberorum, Sonderheft März 2003), S. 8–18.

Blumesberger, Susanne: Vom Verlassen markierte Wege. Der Geist des Surrealismus in der österreichischen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Seibert, Ernst / Nowak, Vera (Hrsg.): Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011, S. 127–145.

Braun, Astrid: E.T.A. Hoffmann, Tieck und Kafka. Gespräch der Börsenblatt-Korrespondentin (Astrid Braun) mit Michael Ende. In: Börsenblatt 102. (21. 12.1990). S. 3985.

Burghart, Wolfgang: Die Anfänge der phantastischen Kinderliteratur und ihre Entwicklung bis 1960. Dargestellt an ihren österreichischen Beispielen. Diplomarbeit. Univ. Wien 1999.

Burghart, Wolfgang: „Die Vorschriften für Erwachsene sind wirklich zu streng“. Vera Ferra-Mikuras verkehrte Welt. In: Aigner, Harald (Mitarb.): Vera Ferra-Mikura (1923 - 1997). Wien: Praesens 2003 (Libri liberorum, Sonderheft März 2003), S. 19–27.

Dankert, Birgit: Michael Ende. Gefangen in Phantasien. Darmstadt: Lambert Schneider 2016.

Dudik, Beda Franziskus: Schweden in Böhmen und Mähren. 1640–1650. Nach kaiserl. österreichischen und königl. schwedischen Quellen dargestellt, und mit Unterstützung der kais. Akademie der Wissenschaften herausgegeben. Wien: Carl Gerold's Sohn 1879.

Engländer, Teresa: Die vergessene Schriftstellerin. Erica Lillegg und ihr kinderliterarisches Werk. In: JuLit, 36. Jg., H. 1 (2010), S. 41–46.

Engländer, Teresa: Die Zeitlosigkeit von Erica Lilleggs kinder- und jugendliterarischem Werk. In: Seibert, Ernst (Hrsg.): Erica Lillegg-Jené und der Phantastische Realismus im Kinderbuch. Wien: Praesens 2009 (Libri liberorum, Sonderheft April 2009), S. 42–50.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder- und Jugendliche. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink 2008.

Forderer, Christof: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800. Stuttgart / Weimar: Metzler 1999.

Freund, Winfried: Phantasie und Phantastik im Kinder- und Jugendbuch. In: Literatur für Leser, H. 4 (1980), S. 197–208.

Gmelin, Otto F.: Böses kommt aus Kinderbüchern. Die verpaßten Möglichkeiten kindlicher Bewußtseinsbildung. München: Kindler 1972.

Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren. Frankfurt am Main: Lang 2003.

Haas, Gerhard: Moderne Inhalte und Formen des Erzählens in der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Lange, Günter / Steffens, Wilhelm (Hrsg.): Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 63–81.

Haas, Gerhard / Klingberg, Göte / Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Stuttgart: Reclam 1984, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, S. 267–295.

Hofbauer, Friedl: „Zeit ist mit Uhren nicht meßbar“. Für Vera Ferra-Mikura. In: Tausend und Ein Buch, H. 4 (1997), S. 4–11.

Huemer, Georg: Mira Lobe – Doyenne der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Diss. Universität Wien 2013.

Hürlimann, Bettina: Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten. Zürich: Atlantis 1959.

Illetschko, Marcel: Aufbruch in die Fantastik. Realitätskonzepte in der Frühphase der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Seibert, Ernst / Huemer, Georg / Noggler, Lisa (Hrsg.): Ich bin Ich. Mira Lobe und Susi Weigel. Wien: Residenz Verlag 2014, S. 208–211.

Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 8., unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer 2006.

Kaminski, Winfred: Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit von 1945 bis 1960. In: Doderer, Klaus (Hrsg.): Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945-1960. Weinheim, Basel: Beltz 1988, S. 17–207.

Kaulen, Heinrich: Tolkien und kein Ende. Aktuelle Trends in der phantastischen Literatur. In: Ewers, Hans-Heino / Terlinden, Roswitha (Hrsg.): Anderswelten in Serie. Tutzingen: Evangelische Akademie 2003, S. 29–52.

Krüger, Anna: Das Buch – Gefährte eurer Kinder. Stuttgart: Ernst Klett 1954.

Leitner, Carola: „Erntelager ‚Geyer‘ – stillgestanden!“. <http://orf.at/stories/2297235/2294577/> [6.9.2015; abgerufen am 24.7.2016].

Lexe, Heidi: Darstellung autonomer Kindheit in ausgewählten Werken Mira Lobes. In: Lexe, Heidi, Seibert, Ernst (Hrsg.): Mira Lobe ... in aller Kinderwelt. Wien: Praesens 2005, S. 151–157.

Lexe, Heidi / Wexberg, Kathrin: Das böse alter ego in der Kinderliteratur. In: Seibert, Ernst / Nowak, Vera (Hrsg.): Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011, S. 147–158.

Loidl, Sonja: Weltenübertritt und Tod in der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Dissertation. Univ. Wien 2011.

Lötscher, Christine: Das Zauberbuch als Denkfigur. Lektüre, Medien und Wissen in zeitgenössischen Fantasy-Romanen für Jugendliche. Zürich: Chronos 2014.

Lüthi, Max: Märchen. 10., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2004.

Lüthi, Max: Volksmärchen und Sage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung. Bern: Francke 1961.

Maeder, Elisabeth: Kolportierte kollektive Erinnerung in Otfried Preußlers Werken. In: Seibert, Ernst / Kovačková, Kateřina (Hrsg.): Otfried Preußler – Werk und Wirkung. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 129–148.

Mattenklott, Gundel: Eigensinnig, verträumt, wild. Störende und störrische Kinder in der Geschichte der Erziehung und der Kinderliteratur. In: JuLit, 35. Jg., H. 3 (2009), S. 16–23.

Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Stuttgart: Metzler 1989.

Maul, Stefan M.: Das Gilgamesch-Epos. München: C.H. Beck 2012.

Meißner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989.

Merl, Rosemarie: Der imaginäre Gefährte als kinderliterarisches Motiv. Diplomarbeit. Univ. Wien 2014.

Muschik, Johann: Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus. 2. Auflage. Wien / München: Jugend und Volk 1976.

Neubauer, Rahel Rosa: „Im Iser- und Riesengebirge daheim“. Die böhmische Thematik im Werk Otfried Preußlers. Die Bekanntschaft mit nordböhmischem Erzählgut. In: Seibert, Ernst / Kovačková, Kateřina (Hrsg.): Otfried Preußler – Werk und Wirkung. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 149–174.

Niederberger, Petra: „Auf dem Schachbrett der Literatur“. Zu den Anfängen und der Entwicklung Vera Ferra-Mikuras phantastischer Erzählungen. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.

Nowak, Vera: Erica Lillegg – Pionierin einer frühen Modernität in der österreichischen Kinderliteratur. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.

Nowak, Vera: Erica Lillegg – Werkgeschichte im biographischen Kontext. In: Seibert, Ernst / Nowak, Vera (Hrsg.): Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011, S. 21–34.

Orlovský, Sarah Michaela: Sei artig und du wirst einsam sein. Zur Figurengestaltung bei Erica Lillegg und Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Seibert, Ernst / Nowak, Vera (Hrsg.): Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011, S. 103–126.

Paleczek, Raimund: Vom Isergebirge bis in den Böhmerwald: Anmerkungen zur böhmischen Herkunft von Otfried Preußler (1923-2013). In: Seibert, Ernst / Kovačková, Kateřina (Hrsg.): Otfried Preußler – Werk und Wirkung. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013 S. 87–106.

Patzelt, Birgit: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre. Strukturen – Erklärungsstrategien – Funktionen. Frankfurt am Main: Lang 2001. (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik; Bd. 16)

Pleticha, Heinrich (Hrsg.): Sagen Sie mal, Herr Preußler ... Festschrift für Otfried Preußler zum 75. Geburtstag. Stuttgart / Wien / Bern: Thienemann 1998.

Pohlmann, Carola: Michael Ende, *Jim Knopf*. In: Bräuer, Christoph Reinhard (Hrsg.): Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur. Göttingen: Wallstein 2013, S. 297–312.

Prestel, Marco: Wundersame Wirrnis. Eine Einführung in die Theorie der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur und die Poetik der Fantasy. In: Mairbäurl, Gunda u.a. (Hrsg.): Kinderliterarische Mythen-Translation: Zur Konstruktion phantastischer Welten bei Tove Jansson, C. S. Lewis und J. R. R. Tolkien. Wien: Praesens; Zürich: Chronos 2013, S. 25–54.

Preußler, Otfried: Ich bin ein Geschichtenerzähler. Herausgegeben von Susanne Preußler-Bitsch und Regine Stigloher. Stuttgart: Thienemann 2010.

Preußler-Bitsch, Susanne: Portrait. <http://www.preussler.de/portrait/> [abgerufen am 27.7.2016].

Reichert, Klaus: Hinweis auf George MacDonald. In: Drews, Jörg (Hrsg.): Zum Kinderbuch. Frankfurt am Main: Insel 1975, S. 95.

Seibert, Ernst: Der Mythos ist der Kindheit zumutbar. Das Andere und Große der Literatur Erica Lilleggs. In: Seibert, Ernst / Nowak, Vera (Hrsg.): Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011, S. 71–91.

Seibert, Ernst: Gattungswandel und Motivkonstanten im Werk von Mira Lobe. In: Lexe, Heidi, Seibert, Ernst (Hrsg.): Mira Lobe ... in aller Kinderwelt. Wien: Praesens 2005a, S. 159–184.

Seibert, Ernst: Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005b.

Seibert, Ernst: Österreichische Kinder- und Jugendliteratur in den 1950er-Jahren – eine „Abgelegte Zeit“?. In: *kjl&m*, 65. Jg. (2013b), S. 23–32.

Seibert, Ernst: Österreichische Kinder- und Jugendliteratur in den 1960er-Jahren. Abkehr vom Jugendschrifttum. In: *kjl&m*, 66. Jg. (2014), S. 69–77.

Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder- und Jugendliche. Wien: Facultas wuv 2008.

Seibert, Ernst: Vom Paradigmenwechsel zur Postmoderne. Beispiele der neueren Kinder- und Jugendliteratur in Österreich. In: *TRANS*. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, No. 16 (2005c), http://www.inst.at/trans/16Nr/10_1/seibert16.htm [abgerufen am 4.7.2016].

Seibert, Ernst: Wachtraum als poetisches Modell im Roman *Der weiße Wolf*. Oder: Das Prinzip Hoffnung in der Kinderliteratur. In: Lexe, Heidi/Wexberg, Kathrin (Hrsg.): *Der genaue Blick. Weltbild und Menschenbild im Werk von Käthe Recheis*. Wien: Praesens 2013a, S. 68–83.

Seibert, Ernst / Nowak, Vera (Hrsg.): Erica Lillegg-Jené (1907-1988). Kinderliteratur auf dem Weg zur Moderne. Wien: Praesens 2011.

Stoyan, Hajna: Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

Tabbert, Reinbert: Die komisch-phantastische Kindererzählung. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Stuttgart: Reclam 1984, 3. völlig neu bearbeitete Auflage, S. 285–295.

Tabbert, Reinbert: Zwischen Kinderzimmer und literarischem Salon – Nachdenken über Michael Ende. In: *Beiträge Jugendliteratur und Medien*, 48. Jg., H. 1 (1996), S. 26–34.

Tauschinski, Oskar Jan: Vera Ferra-Mikura. Zur Verleihung des Österreichischen Würdigungspreises für Kinder- und Jugendliteratur am 22.3.1983. Wien: Jungbrunnen 1983.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013.

Weinkauff, Gina / von Glasenapp, Gabriele: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010.

Weinmann, Andrea: Otfried Preußler, ein Geschichtenerzähler zwischen volksliterarischer Tradition und Leserbezug, dargestellt am Beispiel einiger Wassermannsagen. In: Seibert, Ernst / Kovačková, Kateřina (Hrsg.): Otfried Preußler – Werk und Wirkung. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 267–295.

Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2003.

Ziolkowski, Theodore: Gilgamesh among Us. Modern Encounters with the Ancient Epic. Ithaca / London: Cornell University Press 2011.

10 Anhang

10.1 Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wird die phantastische Erzählung der 1950er- und 1960er-Jahre untersucht. Es wird versucht, die Besonderheiten der phantastischen Erzählung in Österreich, wie das Spiel mit der Sprache und die besondere Vermischung zwischen realer und phantastischer Ebene, herauszuarbeiten, und sie dadurch als eigenständige Gattung zu definieren, die sich von den Werken, die zur selben Zeit in Deutschland entstanden, unterscheidet. Zunächst werden Theorien zur phantastischen Literatur behandelt. Dabei wird auf die phantastische Erzählung als kinderliterarisches Genre, auf deren Abgrenzung zu anderen verwandten Gattungen, auf die Erzählmodelle der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur sowie auf die Funktionen des Phantastischen eingegangen. Außerdem werden Einflüsse auf die österreichische phantastische Erzählung, wie die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, behandelt. Im Hauptteil der Arbeit werden ausgewählte Texte der österreichischen Autorinnen Erica Lillegg, Vera Ferra-Mikura und Mira Lobe analysiert. Aus Deutschland werden die frühen phantastischen Kinderbücher der Autoren Michael Ende und Otfried Preußler herangezogen, um einen Vergleich mit der österreichischen phantastischen Erzählung herzustellen. Es soll gezeigt werden, dass die phantastische Erzählung, die in den 1950er-Jahren durch Lillegg und Ferra-Mikura begründet wurde, bestimmte Merkmale besitzt, die in spezifisch österreichischen Literaturtraditionen wurzeln, und somit von anderen phantastischen Texten jener Zeit abgegrenzt werden kann.