



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

*„Eine ziemlich außergewöhnliche Henne.
Eine narratologische Analyse
des kinderliterarischen Werkes von Felix Mitterer.“*

verfasst von / submitted by

Felix Lanmüller

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 333 350

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

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

Mag.a Dr.in Sonja Loidl

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, Felix Lanmüller, an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht.

Wien, am 27. Januar 2020

Unterschrift

Danksagung

An dieser Stelle sei allen Personen gedankt, die mich bei dieser Arbeit ermutigt, angespornt und beraten haben. Mein großer Dank gilt Sonja Loidl, die als erste an mich und mein Thema geglaubt hat und mich bei ungezählten Mittagessen, Kaffees und Gesprächen ganz wundervoll unterstützt hat. Meine Dankbarkeit gebührt zudem Dominik Eisenmann, ohne den ich Hanna nie kennengelernt hätte und der mir mit unglaublicher Geduld zur Seite gestanden hat.

Darüber hinaus möchte ich mich bei meinen Eltern, Michael und Christine Lanmüller, bedanken. Ihr unterstützt mich in sämtlichen Höhen und Tiefen dabei, alle Ziele zu erreichen, die ich mir in den Kopf gesetzt habe. Ebenso danke ich meiner Schwester, Florentina Lanmüller, die mich zu einem Superhelden erklärt hat, bevor ich wusste, dass ich tatsächlich einer sein kann.

Zu guter Letzt bin ich dem G&G Kinderbuchverlag überaus dankbar für die Bereitstellung der Illustrationen und Bilderbuchseiten, die diese Arbeit maßgeblich bereichern. Insbesondere verdanke ich dies Romana Bito und Ricarda Grasser, die sich die Mühe gemacht haben, auf meine Wünsche einzugehen und mir alle erbetenen Auszüge zur Verfügung zu stellen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	8
2. Methodik	12
2.1 Narratologische Grundlagen	12
2.2 Das Erzählen	16
2.2.1 Zeit	16
2.2.2 Modus	20
2.2.3 Stimme	22
2.2.4 Serielle Narration	24
2.2.5 Das Bilderbuch	30
2.3 Das Erzählte	36
2.3.1 Motiv, Thema, Symbol	37
2.3.2 Der diegetische Raum	40
2.3.3 Das Sujet	42
3. Textanalyse	46
3.1 Form und Aufbau	47
3.2 Stil und Sprache	49
3.3 Das Erzählen	53
3.3.1 Serielle Narration	56
3.3.2 Das Bilderbuch	58
3.4 Das Erzählte	63
3.4.1 Die Figuren	63
3.4.2 Superheldin Hanna	67
3.4.3 Motive	70
3.4.4 Themen	72
3.4.5 Sujets	77

3.5 Zusammenfassung der erarbeiteten Elemente	80
4. Kategorisierung	82
4.1 Festlegung der Kategorien	82
4.2 Gattungsmerkmale.....	82
4.2.1 Märchen und Fabeln.....	82
4.2.2 Superheld*innen und Comics	84
4.2.3 Moderne Kinderromane	86
4.3 Merkmale des Mitterer-Stils	87
4.3.1 Sprachliches	87
4.3.2 Thematisches	88
5. Fazit.....	90
6. Bibliographie	92
6.1 Primärliteratur	92
6.2 Sekundärliteratur.....	93
6.3 Internetquellen	99
6.4 Abbildungen	100
6.5 Tabellen	101
7. Anhang	102
7.1 Abstract.....	102
7.2 Inhaltsangaben	103
7.2.1 <i>Superhenne Hanna</i> (1977)	103
7.2.2 <i>Superhenne Hanna gibt nicht auf</i> (2004)	104
7.2.3 <i>Superküken Hanna</i> (2007)	105

1. Einleitung

Der Autor Felix Mitterer ist vorrangig für seine Theaterstücke und Drehbücher wie *Kein Platz für Idioten*, *Kein schöner Land*, *In der Löwengrube* oder *Die Piefke-Saga* bekannt. Der Dramatiker, der sich selbst als „Tiroler Heimatdichter und Volksautor“ beschreibt, gilt als ein wichtiger Vertreter des kritischen österreichischen Volkstheaters, dessen Dramen in formaler und thematischer Hinsicht aus dem ländlichen Volksstück sowie dem Schwank hervorgehen.¹

Neben seinem Schaffen für Bühne und Film sind von Mitterer außerdem vier Werke im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur erschienen. *Die Jagd nach dem Hohen C* wurde 2005 publiziert und entstand in Zusammenarbeit mit seiner Tochter Anna. Daneben bilden die übrigen drei Bücher ein gemeinsames Ganzes, da sie sich alle um die tierische Protagonistin Hanna drehen. Nachdem diese Werke aus Mitterers Œuvre bisher kaum im literaturwissenschaftlichen Kontext bearbeitet wurden, wird die vorliegende Diplomarbeit sich der genaueren Analyse der Titel *Superhenne Hanna*, *Superhenne Hanna gibt nicht auf* und *Superküken Hanna* widmen.

Der Untersuchungsgegenstand besteht also aus drei erzählenden Texten, welche der Kinder- und Jugendliteratur zuzuordnen sind. Das Dilemma dieser Zuordnung ist die Polyvalenz des Terminus Kinder- und Jugendliteratur, denn er schließt je nach Definitionsansatz eine Mehrzahl sich überlappenden Korpora an Texten und Medienformen ein.

Ganz allgemein ist daher zuerst zwischen Literatur und Lektüre zu unterscheiden. Kinder- und Jugendlektüre umfasst alles, was von Kindern gelesen oder in anderer Form rezipiert wird, wohingegen Kinder- und Jugendliteratur eine gewisse ästhetische Verfasstheit eines Textes impliziert, die verschiedene Ausformungen annehmen kann. Die daraus abzuleitenden Kriterien, welche die Klassifizierung eines Textes als Literatur zulassen, werden unter dem Begriff des *Symbolsystems* zusammengefasst:

¹ Vgl. Pfoser-Schewig, Kristina und Stefan Alker: Felix Mitterer In: Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 8. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2016, S. 261.

Zum Symbolsystem ‚Literatur‘ gehören nach unserer Definition sowohl (kinder- und jugend-)literarische Werke wie auch ungeschriebene und geschriebene (kinder- und jugend-)literarische Normen und Konventionen.²

Auf der anderen Seite wird Literatur – insbesondere die an Kinder und Jugendliche gerichtete – auf textexterner Ebene bestimmt. Genauer gesagt werden durch die Personen, die innerhalb gewisser institutioneller Rahmen mit Texten agieren, Zuschreibungen und Einordnungen vorgenommen, welche einen Text zu einem Teil des kinder- und jugendliterarischen Kanons erklären. Das heißt, dass sich durch die Handlungsmuster von Buchmarkt, Verlagswesen, Bibliotheks- und Büchereiwesen, Lehrenden und Literaturvermittler*innen, Fachjurs, der literarischen Öffentlichkeit sowie aller Formen des Kinder- und Jugendtheaters ein vielseitiges System ergibt. In diesem *Handlungssystem* wird auf verschiedene Arten an und mit Texten gearbeitet.³

Handlungs- und Symbolsystem stehen demnach miteinander in Beziehung und ergeben ein Spannungsfeld, über das Kinder- und Jugendliteratur definiert werden kann. Innerhalb dieser lassen sich natürlich unterschiedlichste Ausformungen identifizieren. Ob der umstrittenen und nicht eindeutig definierbaren Bedeutung des Genrebegriffs, werden alle formal und inhaltlich abzugrenzenden Ausprägungen im Rahmen dieser Arbeit als Gattungen bezeichnet.

In diesem Sinne handelt es sich bei den zu untersuchenden Texten um zwei Kinderromane (*Superhenne Hanna* und *Superhenne Hanna gibt nicht auf*) und ein Bilderbuch (*Superküken Hanna*).

Der Begriff ‚Kinderroman‘ bezeichnet alle romanhaften Darstellungen der spezifischen Kinderliteratur, die sich an ein Lesepublikum von etwa acht bis zwölf Jahren wenden.⁴

² Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Wilhelm Fink 2008 (UTB 2124), S. 176.

³ Vgl. Ewers (2008), S. 41-92.

⁴ Daubert, Hannelore: Moderne Kinderromane. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, S. 87.

Das Bilderbuch kennzeichnet ein komplexes Wechselspiel aus Darstellen und Erzählen zwischen Bild und Text, daher wird dieser narrativen Gattung und ihren Spezifika ein eigenes Kapitel gewidmet.

Es ist darauf hinzuweisen, dass zum Zweck dieser Arbeit diese drei Bücher, die in der Kinderliteratur eingeordnet werden, in Zusammenhang mit Mitterers literarischem Gesamtwerk betrachtet werden. Ernst Seibert warnt jedoch vor einer typologischen Verwechslung von Schreibenden, die gelegentliche „Ausflüge“ in die Welt der Kinder- und Jugendliteratur unternehmen, mit denjenigen, die primär Kinder- und Jugendliteratur schaffen.⁵ Um eine solch prekäre Situation zu vermeiden, sei also hier darauf aufmerksam gemacht, dass Felix Mitterer vorrangig für ein erwachsenes Publikum schreibt und nicht in erster Linie als Autor von Kinderliteratur anzusehen ist. Wie eingangs gezeigt wurde, sieht er sich schließlich auch selbst primär in einer anderen Rolle.

Hier ist es das Vorhaben, die Texte in den Mittelpunkt zu stellen und auf ihre narrativen Strukturen hin zu untersuchen. Um die Verschränkung zwischen theoretischer Grundlage und Textanalyse zu gewährleisten, wird von der Besprechung der Inhalte abgesehen – kurze Inhaltsangaben aller drei Bücher finden sich im Anhang der Arbeit.

Die Grundlage der Arbeitsweise bietet die Erzähltheorie nach Gérard Genette mittels derer die Analysekategorien auf zwei Ebenen ansetzen. Die Darstellungsebene nimmt Form und Art in den Blick, in welcher die Erzählung den Lesenden präsentiert wird. Auf der Handlungsebene sind dagegen motivische und thematische Bestandteile innerhalb der erzählten Welt auszumachen, die besondere Funktionen erfüllen – etwa Hannas Fähigkeit, zu sprechen. Des Weiteren soll die Erzählung dahingehend überprüft werden, ob sie nach dem Literaturwissenschaftler Jurij M. Lotman Grenzüberschreitungen beinhaltet, welche eine sujethafte narrative Dynamik initiieren.

Die Arbeit gliedert sich daher in drei Abschnitte. Im ersten Teil werden die theoretischen und methodischen Grundlagen ausgeführt sowie die Unterteilung in Darstellungs- und Handlungsebene vorgenommen.

⁵ Vgl. Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas 2008, S. 111-112.

Aus Gründen der Nachvollziehbarkeit wird anschließend auch die Textanalyse dieser Zweiteilung folgen. Da sich einige Zusammenhänge allerdings auch im Zusammenspiel der Resultate aus den beiden Teilbereichen ergeben können, werden im Anschluss an die Analyse sämtliche Ergebnisse gemeinsam gesammelt.

Danach sollen diese in einem dritten Schritt kategorisiert werden, um hervorzuheben, welchen Funktionen die ermittelten Strukturen der Erzähltexte dienen. Hierbei werden in einer Kategorie alle gefundenen Anleihen an bekannten literarischen Gattungen gruppiert. Die zweite Kategorie bilden jene Komponenten, welche dem Autor zuzuordnen sind, sie werden unter dem Begriff des „Mitterer-Stils“ subsumiert.

Abschließend werden die gewonnen Erkenntnisse in einem ausführlichen Fazit zusammengefasst und mögliche weiterführende Forschungsbereiche eröffnet.

2. Methodik

2.1 Narratologische Grundlagen

Die Erzähltheorie ist ihrem strukturalistischen Grundansatz entsprechend per se eine Theorie, welche die Segmentierung als Methode wählt, um die Teilaspekte eines Phänomens isoliert zu betrachten.⁶ Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts beschreibt der russische Formalist Boris Tomaševskij die grundlegende Herangehensweise eines theoretischen Zugangs zu literarischen Phänomenen:

Jedes Werk wird bewußt in seine Bestandteile zerlegt; im Aufbau des Werkes werden die *Verfahren* [priemy] eines solchen Aufbaus unterschieden, d. h. die Methoden, nach denen Wortmaterial zu künstlerischen Einheiten kombiniert wird.⁷

Ziel dieser Arbeitsweise ist somit die Untersuchung poetischer und literarischer Verfahren hinsichtlich ihrer künstlerischen Zweckmäßigkeit.⁸ Von dieser Basis ausgehend analysiert die Erzähltheorie einen erzählenden Text in seinen Teilaspekten, um deren Funktion offenzulegen.

Nach Gérard Genette lässt sich der Begriff *Erzählung* auf drei Arten verstehen. Zunächst beschreibt der Ausdruck den mündlichen oder schriftlichen Diskurs, in der von Ereignissen berichtet wird. Ebenso bezeichnet *Erzählung* den Gegenstand dieses Diskurses, also das, was erzählt wird. Weiters beinhaltet das Wort eine dritte Bedeutung, welche den Akt der Narration meint.⁹

⁶ Vgl. Nünning, Ansgar: Erzähltheorie. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 514.

⁷ Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur, Poetik. Hg. von Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden: Harrassowitz 1985 (Slavistische Studienbücher, Neue Folge 1), S. 20.

⁸ Vgl. Tomaševskij (1985), S. 20.

⁹ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. Hg. von Jochen Vogt. Paderborn: Fink 2010, S. 11.

Dieser Dreiteilung Genettes folgend, lassen sich für die Analyse diese drei Aspekte deutlich unterscheiden:

1. Die *Erzählung* als die narrative Aussage, in der Ereignisse wiedergegeben werden; diese wird für in der vorliegenden Arbeit auch als Darstellungsebene, oder discours, der Erzählung bezeichnet.
2. Die *Geschichte*, auch Handlungsebene oder histoire, entspricht der Abfolge der Ereignisse, die den Gegenstand einer Erzählung ausmachen; auf dieser Ebene wird demnach die erzählte Welt betrachtet.
3. Die *Narration* beschreibt den Akt des Erzählens.

Diesbezüglich ist zudem zu erwähnen, dass diese Unterscheidung für reale und fiktive Handlungen gleichermaßen Gültigkeit besitzt, da die Geschichte in jedem Fall das Produkt des narrativen Diskurses (der *Erzählung*) und damit abhängig vom erzählerischen Akt (der *Narration*) ist.

Ohne narrativen Akt gibt es folglich keine narrative Aussage und mitunter nicht einmal einen narrativen Inhalt.¹⁰

Im Fall der *Superhenne Hanna*-Serie handelt es sich allerdings unzweifelhaft um fiktionale Texte. Ein faktualer Text erschafft einzig eine reale Kommunikationssituation zwischen dem*der realen Autor*in, dessen*deren Aussagen von dem*der realen Leser*in gelesen und als tatsächliche Behauptungen verstanden werden können. Die Kommunikation zwischen Autor*in und Leser*in findet daher direkt statt, während in fiktionalen Texten noch eine zweite, imaginäre Kommunikationssituation entsteht. Nach wie vor schreibt ein*e reale*r Autor*in den Text und dieser wird von realen Leser*innen rezipiert; die Kommunikation zwischen beiden verläuft jedoch indirekt, da die sprechende Erzählperson im Text nicht mehr mit dem*der Autor*in gleichgesetzt werden kann.¹¹

Der Autor produziert also Sätze, die zwar *real*, aber *inauthentisch* sind – denn sie sind nicht als Behauptungen des Autors zu verstehen. Dem fiktiven Erzähler hingegen sind dieselben Sätze als *authentische*

¹⁰ Genette (2010), S. 11.

¹¹ Vgl. Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2012, S. 19-21.

Sätze zuzuschreiben, die aber *imaginär* sind – denn sie werden vom Erzähler behauptet, jedoch nur im Rahmen seiner imaginären Kommunikationssituation. Durch das reale Schreiben eines realen Autors entsteht so ein Text, dessen imaginär authentische Sätze eine imaginäre Objektivität schaffen, die eine fiktive Kommunikationssituation, ein fiktives Erzählen und eine fiktive erzählte Geschichte umfasst. [Hervorhebungen im Original] ¹²

Daraus ergibt sich überdies, dass der*die Sprecher*in eines fiktionalen Textes im Gegensatz zur erzählenden Instanz in einem faktualen Text eine nicht-empirische Person ist und daher auch nicht den Regeln menschlicher Rede unterliegt. ¹³

All diese Merkmale können an der *Superhenne Hanna*-Serie festgemacht werden. Denn Felix Mitterer hat sie zwar geschrieben, es spricht aber Hanna selbst zu den Leser*innen:

Ich bin eine Henne. Ja, eine Henne! Ein Huhn. Ein Huhn kann kein Buch schreiben? Normalerweise nicht, das stimmt. Aber ich bin eben keine normale Henne. ¹⁴

Fiktionale Erzähltexte können sich durchaus in einem realistischen Handlungsrahmen bewegen, der sich an der empirischen Welt orientiert. Mit einem sprechenden Tier als Erzählerin wird gleichwohl dieser Rahmen gesprengt. Es ist also zu verstehen, dass ein sprechendes Huhn geradeso wie die Existenz des Vampirs, den Florian Marzin in seiner Gattungsstudie zur phantastischen Literatur als Beispiel anführt, einem Bruch mit der allgemeinen Welterfahrung gleichkommt. ¹⁵ Demnach handelt es sich um die Gegenüberstellung zweier Wirklichkeitssysteme, an deren Bruchstelle das Moment des Fantastischen verortet werden kann.

¹² Martínez/Scheffel (2012), S. 20.

¹³ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 18.

¹⁴ Mitterer, Felix: *Superhenne Hanna*. Wien: G&G ²⁸ 2016, S. 7.

¹⁵ Vgl. Marzin, Florian F.: *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1982 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 569), S. 111.

Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert die phantastische Literatur folgendermaßen:

In allgemeinster Bestimmung eine Form (insbesondere: Erzählform) nicht-mimetischer Literatur, die in eine „real mögliche Welt“ eine andere, z.B. „mythische Welt“ einbrechen läßt, die dem dominierenden kulturellen Wissen des jeweiligen Publikums als unmöglich gilt. [...] Die dargestellte *Textwelt* [Hervorhebung im Original] besteht aus zwei oppositionellen Teilwelten, deren erste als in der Realität mögliche und deren zweite als nicht-mögliche erscheint.¹⁶

Im Vergleich dazu steht die „Zweitwelt“ in der Fantasy nicht in Opposition zu einer Normrealität, sondern stellt die einzig existierende Realität dar und hat somit keinerlei Anspruch auf faktische Glaubwürdigkeit zu erfüllen. Andere Formen wie die Science Fiction oder die Utopie sind ebenfalls räumlich oder zeitlich in einer solchen Entfernung zu unserer empirischen Realität, dass ihre Regeln als selbstverständlich gelten können.¹⁷

Vereinfacht gesagt befinden sich Werke wie *Der Herr der Ringe* im Bereich der Fantasy, da sie eine autarke Welt mit eigenen (Natur)Gesetzen erschaffen. Dagegen können in Werken der Phantastik – etwa in *Harry Potter* oder auch *Superhenne Hanna* – zusätzlich zu einer realistisch möglichen Welt andere unmögliche Elemente existieren.

In den folgenden Kapiteln soll nun die theoretische Grundlage der Analyse weiter ausgeführt werden. Nach Genette handelt es sich bei den Analysekategorien allerdings nicht um Hypostasen, sondern vielmehr um Relationen zwischen der Darstellungsebene (*Erzählung*), der Handlungsebene (*Geschichte*) und der *Narration*. Die zu untersuchenden Merkmale werden deshalb der Übersichtlichkeit halber unterteilt in jene, die das Erzählen, und jene, die das Erzählte betreffen.

¹⁶ Wünsch, Marianne: Phantastische Literatur. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 71.

¹⁷ Vgl. Wünsch (2007), S. 72.

2.2 Das Erzählen

Entlang der Theorie Genettes ist eine *Erzählung* als überaus komplexes sprachliches Produkt zu verstehen, weshalb er sich in der Benennung der Kategorien für die Analyse an den grammatischen Kategorien des Verbs bedient und die zu untersuchenden Aspekte der *Erzählung* in *Zeit*, *Modus* und *Stimme* einordnet.¹⁸ Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei diesen Kategorien nicht um starre Konstrukte, vielmehr spielen sie auf der Ebene der Beziehungen zwischen *Erzählung*, *Geschichte* und *Narration* zusammen.

2.2.1 Zeit

Das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens.¹⁹

Aus diesem Verhältnis lassen sich zweierlei zeitliche Ebenen ableiten, welche Günther Müller als *Erzählzeit* und *erzählte Zeit* bezeichnet. Als *Erzählzeit* versteht sich die Zeit, die für das Erzählen der *Geschichte* aufgewandt wird; diese Größe kann im Umfang der Druckseiten eines erzählenden Textes gemessen werden und ist nicht mit dem Zeitraum zu verwechseln, in dem eine Erzählung entsteht (also geschrieben wird). Die *erzählte Zeit* auf der anderen Seite stellt eine innerdiegetische Größe dar, es handelt sich um jenen Zeitraum, den eine *Geschichte* umfasst.²⁰

Diese Differenz zeigt sich am Beispiel der vorliegenden Texte folgendermaßen: Während *Superhenne Hanna* einen Umfang von 143 Seiten hat, schließt die *erzählte Zeit* in etwa die Spanne eines Dreivierteljahres vom unbestimmten Beginn im Sommer bis zu Hannas Genesung nach dem Verlust ihres Beines ein. Im Bilderbuch *Superküken Hanna* wiederum findet die *Erzählung* auf 24 Doppelseiten statt und die *Geschichte* spielt sich im Rahmen von zwei Wochen und drei Tagen ab.

¹⁸ Vgl. Genette (2010), S. 14.

¹⁹ Martínez/Scheffel (2012), S. 32.

²⁰ Vgl. Müller, Günther: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze herausgegeben von Elena Müller. Tübingen: Niemeyer 2019, S. 250-258.

Nach Genette kann das Verhältnis zwischen der Zeit der *Erzählung* (*Erzählzeit*) und der Zeit der *Geschichte* (*erzählte Zeit*) anhand von drei Charakteristika beschrieben werden – die temporale Ordnung der Ereignisse, die Dauer der diegetischen Segmente und die Frequenz, in der sich wiederholende oder nicht wiederholende Ereignisse dargestellt werden.²¹

Die Anordnung der zeitlichen Segmente eines narrativen Diskurses lässt sich auf ihre Reihenfolge sowie den daraus entstehenden Anachronien untersuchen. So ist es im Spannungsfeld zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* möglich, dass Ereignisse, die in der *Geschichte* vorher bereits passiert sind oder erst nachher passieren, in der *Erzählung* an anderer Stelle vorkommen. Aus diesem Bruch zwischen der Chronologie der Geschichte und der Chronologie der *Erzählung* entstehen narrative Rückgriffe und Vorausdeutungen, welche Genette *Analepsen* und *Prolepsen* nennt.²²

In der *Superhenne Hanna*-Serie finden sich ausgesprochen wenige dieser Anachronien; etwa wird in *Superhenne Hanna* bloß zu Beginn zurückgegriffen, um Hannas Ankunft auf dem Bauernhof zu beschreiben:

Der Großvater – er lebt nicht mehr – erzählte uns jedenfalls, dass ich schon da war, als er zur Welt kam. Sein Vater, sagte er, habe mich eines Tages von einer Roma-Familie geschenkt bekommen, die gegen Beginn des vorigen Jahrhunderts ins Dorf kam.²³

Auf ähnliche Weise knüpft die Erzählerin auch in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* nur auf den ersten Seiten der *Erzählung* durch eine *Analepse* an die Ereignisse des ersten Buches an.²⁴ Ein weiterer Rückblick ist zudem im letzten Kapitel von *Superhenne Hanna* zu finden, in welchem die Protagonistin etwa ein halbes Jahr nach den Ereignissen den Ausgang der Geschichte reflektiert und ergänzt.²⁵

Es ist anzunehmen, dass diese Linearität in Hinblick auf das junge Lesepublikum beabsichtigt ist, um die Übersichtlichkeit der Geschichte zu bewahren. Diese vereinfachte Gestaltungstendenz innerhalb der kinderliterarischen Phantastik führen

²¹ Vgl. Genette (2010), S. 18.

²² Vgl. Genette (2010), S. 39-47.

²³ Mitterer (2016), S. 12.

²⁴ Vgl. Mitterer, Felix: *Superhenne Hanna gibt nicht auf*. Wien: G&G ¹⁰ 2017, S. 9.

²⁵ Vgl. Mitterer (2016), S. 146-148.

Weinkauff und von Glasenapp auf die Ursprünge kinderliterarischer Erzählformen zurück, deren zentrale Merkmale neben fiktiver Erzählsituationen und direkter Ansprache der Leser*innen auch eine einprägsame Figurengestaltung sowie übersichtliche Handlungskonstruktionen umfassen.²⁶

Während ein erzählender Text durchaus ohne Anachronien auskommen kann, ist hinsichtlich der Dauer der einzelnen Segmente einer *Erzählung* festzustellen, dass die Erzählgeschwindigkeit zwangsweise variiert.

Eine annähernde Übereinstimmung von Erzählzeit und erzählter Zeit liegt wohl nur dann vor, wenn im eigentlichen Sinne nicht mehr erzählt, sondern szenisch dargestellt wird, das heißt wenn z.B. in einer Dialogszene die Figurenrede ohne Auslassungen oder Erzählereinschübe wörtlich wiedergegeben wird.²⁷

Ausgehend von einem solchen, relativ zeitdeckenden Erzähltempo lassen sich aus dem Verhältnis zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* fünf Geschwindigkeiten unterscheiden. Diese sollen analog zu den Ausführungen von Martínez und Scheffel²⁸ in der folgenden Tabelle festgehalten werden:

Szene	Erzählzeit (annähernd) gleich zur erzählten Zeit
Dehnung	Erzählzeit länger als erzählte Zeit
Raffung	Erzählzeit kürzer als erzählte Zeit
Ellipse	Erzählung steht still, Geschichte geht weiter (Zeitsprung)
Pause	Erzählung geht weiter, Geschichte steht still

Tabelle 1: Erzählgeschwindigkeiten nach Martínez/Scheffel (2012).

²⁶ Vgl. Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: Kinder- Und Jugendliteratur. Paderborn: Schöningh 2018, S. 110.

²⁷ Martínez/Scheffel (2012), S. 41.

²⁸ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 42-47.

Im Fall der *Superhenne Hanna*-Serie sind nur selten szenische Erzähltempi festzustellen²⁹, häufig kommen auch in den Dialogen Einschübe der Erzählstimme vor³⁰. Diese befinden sich sozusagen in einer Grauzone zwischen Szene und Dehnung; sie sind am akkuratesten als fast- oder halbszenisch zu beschreiben.

Andere Geschwindigkeitsformen können jedoch an diversen Beispielen aus der *Superhenne Hanna*-Serie veranschaulicht werden. Beispielsweise sind an einigen Stellen zeitliche Raffungen vorzufinden, wenn Informationen weitergegeben werden, die den Lesenden bereits bekannt sind.

Ich flog durchs offene Fenster hinein und setzte mich zu ihnen. Nach der Begrüßung erzählte ich dem Bauern, was ich gesehen hatte.
„Ja, das wollte ich dir ohnehin erzählen“, sagte er.³¹

Neben dem fast zeitdeckenden, halbszenischen Erzählen wirken sich die Ellipsen, die in allen drei Werken mehrfach auftreten, ebenso auffällig auf das Erzähltempo aus.

Zwei Wochen später passierte etwas ziemlich Schlimmes.³²

Wie zuvor erwähnt, kann als dritte Möglichkeit der zeitliche Aspekt unter dem Blickwinkel der Frequenz betrachtet werden. Nachdem auch dieses Charakteristikum das Verhältnis zwischen *Erzählung* und *Geschichte* untersucht, muss die folgende Unterscheidung vorgenommen werden: Ein bestimmtes Ereignis ist auf der Ebene der *Geschichte* nicht zwangsweise einzigartig, sondern kann sich wiederholen. Selbiges Ereignis kann demnach auch unterschiedlich oft erzählt werden. Aus dem Vergleich zwischen der Zahl der Wiederholungen eines Ereignisses in der *Geschichte* und der Anzahl seiner Erwähnungen in der *Erzählung* ergeben sich Genette zufolge drei Arten von Beziehungen. Ist die Frequenz eines Ereignisses *singulativ*, so wird von dem besagten Ereignis ebenso oft berichtet wie es vorkommt. Dies ist der Regelfall eines erzählenden Textes; es wird einmal erzählt, was sich einmal ereignet hat. Dieselbe Regel gilt jedoch auch für sich wiederholende Ereignisse, bei denen die Häufigkeit des Vorkommens in der *Erzählung* zum Auftauchen in der *Geschichte* im Verhältnis eins

²⁹ Vgl. Mitterer (2017), S. 58-59.

³⁰ Vgl. Mitterer (2017), S. 34.

³¹ Mitterer (2016), S. 22.

³² Mitterer, Felix und Tina Nagel: *Superküken Hanna*. Wien: G&G 2018, S. 29. [Unpaginiert, die Zählung erfolgt für diese Arbeit ab der Schmutztitelseite.]

zu eins steht. Übersteigt aber die Zahl der Anführungen die Zahl der Wiederholungen eines Ereignisses, wird von einer *repetitiven Erzählung* gesprochen. In diesem Fall wird mehrmals erzählt, was sich nur einmal – oder zumindest weniger oft – zugetragen hat. In der dritten Form, der *iterativen Erzählung*, wird hingegen weniger häufig von etwas erzählt, das sich in der *Geschichte* wiederholt abgespielt hat.³³

Die *singulative* Art des Erzählens wurde anhand der vorherrschenden Linearität unter dem Aspekt der zeitlichen Ordnung bereits festgehalten. Daneben treten in geringem Ausmaß quer durch alle drei Teile der Serie *iterative* Formen auf; etwa wenn das Alltagsleben auf dem Bauernhof beschrieben wird³⁴, Hanna mit ihren Schützlingen auf ihrer Flucht wiederholt riskantes Gelände durchqueren muss³⁵, oder von dem Eintritt einer neuen Jahreszeit berichtet wird:

Wieder einmal war der Frühling gekommen und der Hahn krächte
frohen Mutes auf dem Misthaufen.³⁶

2.2.2 Modus

Der Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivierung des Erzählten.³⁷

Genette erklärt den Modus der *Erzählung* als die Art und Weise, in der eine *Geschichte* mehr oder weniger nachdrücklich und aus verschiedenen Blickwinkeln erzählt werden kann. Daraus leitet sich auf der einen Seite die Distanz ab, welche die *Erzählung* zur *Geschichte* einnimmt; es wird auch von narrativer Mittelbarkeit gesprochen. Auf der anderen Seite beschreibt die Fokalisierung die Sicht, aus der ein Geschehen den Lesenden präsentiert wird.³⁸

³³ Vgl. Genette (2010), S. 73-81.

³⁴ Vgl. Mitterer (2016), S. 9-10.

³⁵ Vgl. Mitterer (2017), S. 130.

³⁶ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 4].

³⁷ Martínez/Scheffel (2012), S. 32.

³⁸ Vgl. Genette (2010), S. 103.

Anhand des Grades an Mittelbarkeit entsteht in mehreren Abstufungen die Illusion von Nähe respektive Distanz zum Erzählten. Je unmittelbarer etwas erzählt wird, umso eher entspricht die Darstellungsform dem dramatischen Modus, welcher die Präsenz einer Erzählfigur scheinbar bis auf null reduziert.³⁹

„Wir brechen jetzt auf“, sagte ich zum Bauern.⁴⁰

Die hier dargestellte, zitierte Rede erzeugt ein anderes Näheverhältnis, als wenn Mitterer beispielsweise in einem narrativeren Modus schreiben würde: „Hanna verkündete dem Bauern, dass sie nun aufbrechen würde.“

Die Frage der Fokalisierung ist nicht auf den Erzählperspektive zu beschränken, sondern betrifft auch hier die Beziehung zwischen der Darstellungsebene und der Handlungsebene; konkret wird danach gefragt, in welchem Verhältnis Erzähler*in und Figur(en) zueinander stehen. Dies führt zu einer wichtigen Differenzierung zweier Standpunkte: die Figur als Person, die das Geschehen wahrnimmt und die sprechende Person, die davon erzählt.⁴¹

Es lassen sich somit 3 Typen von Fokalisierung entwerfen. Mit dem, was Genette *Nullfokalisierung* oder *nicht fokalisierte Erzählung* nennt, ist die häufigste narrative Form gemeint – der*die Erzähler*in besitzt die Übersicht über die Geschichte und weiß mehr als die Figuren. Von einer *aktorialen* oder *internen Fokalisierung* wird hingegen gesprochen, wenn der*die Erzähler*in nichts wiedergibt, das über den Wahrnehmungshorizont der Figuren hinausgeht. In solch einem Fall kann die Fokalisierung *fest* an eine Figur gebunden sein, *variabel* zwischen den fokalen Figuren wechseln oder sogar mehrere Figuren zugleich fokalisieren (*multipl*). Bei *externer Fokalisierung* nimmt sich nun die erzählende Person soweit zurück, dass eine scheinbar objektive Außensicht geschaffen wird und den Lesenden weniger mitgeteilt wird, als die handelnden Figuren wahrnehmen beziehungsweise wissen.⁴²

³⁹ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 50.

⁴⁰ Mitterer (2016), S. 99.

⁴¹ Vgl. Genette (2010), S. 120-124.

⁴² Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 66-70.

Betrachtet man nun Mitterers Erzählungen rund um die Superhenne Hanna unter dem Gesichtspunkt des Modus, findet sich etwa mit Hanna eine Erzählerin, die ihre eigene Geschichte erzählt und dabei teilweise recht unmittelbar an die Leserschaft herantritt:

Liebe Kinder, ich bin's, die Henne Hanna mit dem roten Federkleid
und mit dem Holzbein.⁴³

Es handelt sich also mit einer *internen Fokalisierung* zu tun, welche an der Protagonistin festgemacht ist. Interessanterweise wechselt die Fokalisierung allerdings in *Superküken Hanna* auf eine auktoriale *Nullfokalisierung*:

Martha fand das sonderbar, freute sich aber sehr und erzählte die
Neuigkeit sogleich dem ganzen Hühnervolk.⁴⁴

Die Position einer außenstehenden Erzählperson, die mehr Übersicht über das gesamte Geschehen hat als die Figur Hanna selber, wurde wohl gewählt, um die Geschichte ihrer Geburt für das jüngere Publikum des Bilderbuchs zugänglicher zu präsentieren.

Ein Nebeneinander von verschiedenen Fokalisierungstypen (*Polymodalität*) innerhalb eines Buches kann jedoch nicht nachgewiesen werden.

2.2.3 Stimme

Der Akt des Erzählens, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser umfasst.⁴⁵

Die dritte Kategorie stellt nun den Akt der *Narration* in den Vordergrund und fragt nach der zeitlich-räumlichen Stellung der erzählenden Instanz gegenüber der *Geschichte* sowie dem lesenden Publikum.⁴⁶

⁴³ Mitterer (2017), S. 9.

⁴⁴ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 4].

⁴⁵ Martínez/Scheffel (2012), S. 32.

⁴⁶ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 70-72.

Zum Zeitpunkt des Erzählens wurde in Kapitel 2.2.1 bereits festgehalten, dass in den zu untersuchenden Texten nicht dem Geschehen vorausgegriffen wird; es ist daher mit dem Begriff Genettes keine *frühere Narration*⁴⁷ gegeben. Ebenso wenig tritt eine Gleichzeitigkeit von *Geschichte* und *Narration* auf, vielmehr folgen alle drei Bücher dem Regelfall des *späteren Erzählens*, wie mittels der durchgängigen Verwendung des Präteritums evident wird.

Die Frage nach den räumlichen Bedingungen der *Narration* ähnelt jener nach der Distanz, geht aber aus der Richtung der Person aus, welche den narrativen Akt vollzieht. Zunächst ist also zwischen einer Erzählfigur, die Teil der erzählten Welt ist (*homodiegetisch*), und einer solchen, die auf der Ebene der *Geschichte* nicht vorkommt (*heterodiegetisch*), zu unterscheiden. Wie bereits zuvor erwähnt, handelt es sich bei Hanna um eine Erzählerin, die nicht nur selbst Teil der Diegese, sondern auch noch die Heldin der *Geschichte* ist. Nach Genette kann die tierische Protagonistin also als *autodiegetische* Erzählerin identifiziert werden.⁴⁸

Nachdem damit das Verhältnis zwischen erzählendem Subjekt und erzählter Handlung klar ist, soll zudem noch jenes zwischen der Erzählerin Hanna und den Lesenden beleuchtet werden. Im vorigen Kapitel wurde bereits ein Beispiel für Hannas unmittelbaren erzählerischen Modus angeführt, es bleibt allerdings noch zu klären, aus welcher Position heraus sie erzählt.

Genette zufolge ist zwischen zwei grundsätzlichen Standpunkten der erzählenden Instanz zu differenzieren: eine Position innerhalb der erzählten Welt einer Geschichte nennt man *intradiegetisch*, während die gegenübergestellte Außenposition als *extradiegetisch* bezeichnet wird. So kann also auch eine Binnenerzählung im Rahmen einer *Erzählung* vorkommen; noch eine weitere Ebene darunter würde eine *metadiegetische Erzählung* stattfinden.⁴⁹

Eines der bekanntesten Beispiele für solche narrativen Ebenen in der Kinder- und Jugendliteratur findet sich in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*. Hier findet zu Beginn die *extradiegetische Erzählung* rund um Bastian im Antiquariat von Karl Konrad Koreander statt, welche anschließend mit der *intradiegetische Erzählung* Phantásiens

⁴⁷ Vgl. Genette (2010), S. 140.

⁴⁸ Vgl. Genette (2010), S. 158-164.

⁴⁹ Vgl. Genette (2010), S. 147-152.

abwechselt. Zu einer *intradiegetischen Erzählung* gehört auch ein *intradiegetischer Adressat* – die *Erzählung* ist in diesem Fall schließlich an Bastian und nicht an die *extradiegetische* Leserschaft gerichtet.

Hierin liegt die Grenze zwischen *extra-* und *intradiegetischer Erzählung*, denn jede Erzählstimme wendet sich an eine*n bestimmte*n Adressat*in. Es stellt sich also immer die Frage, aus welcher Position erzählt wird und zu wem die narrative Distanz spricht.⁵⁰ Jede Überschreitung dieser Grenze im Akt der Narration – sei es von der einen oder der anderen Seite – bedeutet eine *Metalepse* (analog zu den zeitlichen Sprüngen *Prolepse* und *Analepse*).⁵¹

Martínez und Scheffel nennen eine solche Aufhebung der Trennlinie treffend einen narrativen Kurzschluss⁵², wie sie in Hannas *Erzählung* in versteckter Form ebenfalls vorkommt. Die Superhenne berichtet als *intradiegetisch* handelnde Figur von ihren Abenteuern, wendet sich aber gelegentlich direkt an ein *extradiegetisches* Publikum⁵³.

2.2.4 Serielle Narration

In den vorangegangenen Kapiteln wurden die Werke rund um die tierische Protagonistin Hanna als *Superhenne Hanna*-Serie bezeichnet. Im Folgenden soll nun geklärt werden, was eine literarische *Serie* ausmacht und ob es sich im gegebenen Fall tatsächlich um eine solche handelt.

Umberto Eco fasst mit einem Griff sämtliche mehrteiligen künstlerischen Werke unter dem Begriff *Serie* zusammen und liefert mit rezeptionsästhetischem Blick eine recht schlichte Erläuterung:

⁵⁰ Vgl. Genette (2010), S. 166-170.

⁵¹ Vgl. Genette (2010), S. 152-154.

⁵² Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 82-91.

⁵³ Vgl. Mitterer (2017), S. 10.

Bei den Serien glaubt man, sich an der Neuheit der Geschichte (die immer die gleiche ist) zu erfreuen, tatsächlich erfreut man sich aber an der Wiederkehr des immer konstanten narrativen Schemas.⁵⁴

Für den italienischen Wissenschaftler und Philosophen befinden wir uns derzeit im Zeitalter der Wiederholung⁵⁵, weshalb er die *Serie* als Ergebnis industriell forcierter Prozesse von Repetition und Variation ansieht. Diese Hypothese wird von ihm zwar aufgestellt, eine detailliertere Auseinandersetzung mit Serialität überlässt er aber den nachfolgenden Generationen an Forscher*innen.

20 Jahre später stellt Vincent Fröhlich fest, dass die erste Hürde im Verständnis von Serialität darin besteht, serielle Erzählformen als Werke zu bestimmen, da bereits hier die serielle Narration nicht den definitorischen Ansprüchen auf Ganzheitlichkeit und Abgeschlossenheit entspricht.⁵⁶

Im Kontext von Literatur und Literaturwissenschaft – für die bildende Kunst oder die Musik ist der Gebrauch analog – meint *Werk* das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernder Form vorliegt, so daß es dem Zugriff des Produzenten ebenso entzogen ist wie dem Verbrauch durch den Rezipienten. Texte, allgemeiner Kunstgebilde, die vom Urheber nicht vollendet oder die durch die Überlieferung verstümmelt wurde, bezeichnet man im Gegensatz dazu als FRAGMENTE [Hervorhebungen im Original].⁵⁷

Es ließe sich demnach schließen, einzelne Texte, die einer Serie zugehörig sind, wären keine Werke, sondern Fragmente. Doch diese Definition greift zu kurz, denn sie ist nur vorübergehend schlüssig solange noch nicht alle Teile erschienen sind,

⁵⁴ Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Herausgegeben von Michael Franz und Stefan Richter. Leipzig: Reclam ³1995, S. 305.

⁵⁵ Vgl. Eco (1995), S. 301-304.

⁵⁶ Vgl. Fröhlich, Vincent: Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik. Bielefeld: Transcript 2015 (Edition Medienwissenschaft 18), S. 47-50.

⁵⁷ Thomé, Horst: Werk. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin: Walter de Gruyter 2007, S. 832.

wohingegen die Vollständigkeit schließlich gegeben ist, sobald alle Einzelteile publiziert wurden.

Ist jede Form der seriellen Narration also durch ihre Publikationsform bestimmt? Das hieße jedoch, dass jedweder abgeschlossene Text, ein Roman beispielsweise, durch die Veröffentlichung in Etappen als *Serie* zu betrachten ist.

An diesem Punkt bringt Hans Krah in seiner Definition von Mehrteilern (wie es etwa die Feuilleton- oder Fortsetzungsromane des 19. Jahrhunderts sind) die Dimension der Konzipierung ein:

Der *Mehrteiler* [Hervorhebung im Original] unterscheidet sich von der Serie durch den Narrationstyp, insofern die Einzelfolgen nicht selbständig sind, sondern aufeinander aufbauen, indem sie Teile eines übergreifenden Handlungszusammenhangs sind, der erst in der letzten Folge abgeschlossen ist.⁵⁸

Es ist daher zu unterscheiden, ob ein serielles Werk bereits zum Zeitpunkt der Entstehung als solches konzipiert war, oder beispielsweise durch die Stückelung eines einzigen Textes dazu gemacht wurde. Genauso können ursprünglich unzusammenhängende Teile mittels serieller Anordnung in Beziehung zueinander gesetzt werden.⁵⁹

Als dritte Möglichkeit bleiben schließlich noch Texte, die eine werkimmanente serielle Struktur aufweisen und somit von den Lesenden als serielle Erzählung wahrgenommen werden.⁶⁰ Solche Texte müssen nicht einmal seriell produziert oder veröffentlicht worden sein – man denke etwa an den *Decameron* von Giovanni Boccaccio. Zusammenfassend kann serielle Narration folglich auf drei Ebenen entstehen, auf der Produktionsebene, auf der Publikationsebene oder auf der

⁵⁸ Krah, Hans: Serie. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin: Walter de Gruyter 2007, S. 433.

⁵⁹ Vgl. Blättler, Christine: Einleitung. In: Blättler, Christine (Hg.): Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten. München: Wilhelm Fink 2010, S. 8.

⁶⁰ Vgl. Fröhlich (2015), S. 58-59.

Strukturebene des Werkes. Fröhlich weist aber darauf hin, dass die Grenzen zwischen den Ebenen fließend sind und ständig unter gegenseitiger Beeinflussung stehen.⁶¹

Ferner sind serielle Textformen aus der Medienwissenschaft heraus als Zusammensetzung aus zwei Komponenten verstehen, dem Mikro- und dem Makrotext:

Seriell Erzählen besteht immer aus Teilen und dem Ganzen, das die einzelnen Teile zusammen ergeben. [...] Viele Mikrotexe (Folgen) die zusammen einen Makrotext (Serie) ergeben.⁶²

Andere Herangehensweisen konzentrieren sich wiederum auf die Anordnungsformen der seriellen Einzelteile. So unterscheidet Birgit Schlachter zwischen syntagmatischer oder horizontaler sowie paradigmatischer oder vertikaler Serialität. Erstere umfasst die Adaption eines seriellen Werkes durch Prequels, Spin-Offs und Medienwechsel – Formen, die zum Beispiel im Kontext von *Harry Potter* geläufig sind. Zweitere beschreibt den Zusammenhang zwischen verschiedenen, für sich jeweils geschlossenen seriellen Erzählungen, die sich durch Wiederholung und Variation von Genre-Schemata auszeichnen.⁶³ Diese Unterteilung betrachtet jedoch bloß die Oberfläche serieller Anordnungsformen und erweist sich damit als unzureichend für die genauere Analyse. Denn immerhin wird hier nur zwischen zwei Dimensionen von Serialität differenziert, doch die einzelnen Formate werden nicht genauer definiert.

Zu diesem Zweck lohnt es sich, zunächst die Begriffe *Zyklus*, *Serie* und *Reihe* genauer zu betrachten, um sie voneinander trennen zu können. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* erklärt den *Zyklus* als

Gruppe von selbständigen, in narrativer Sukzession oder thematischer Variation aufeinander bezogenen Gedichten, Dramen oder Erzähltexten.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Fröhlich (2015), S. 59.

⁶² Fröhlich (2015), S. 60.

⁶³ Vgl. Schlachter, Birgit: Syntagmatische und paradigmatische Serialität in der populären Jugendliteratur. In: Anders, Petra und Michael Staiger: *Serialität in Literatur und Medien*. Band 1: Theorie und Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 100-111.

⁶⁴ Ort, Claus-Michael: *Zyklus*. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin: Walter de Gruyter 2007, S. 899.

Ausschlaggebend ist in dieser Definition die Unmöglichkeit der vollständigen Autonomie der Mikrotex te, da diese sich in einem System von kreishafter Geschlossenheit befinden.⁶⁵

Christine Mielke greift ebenjene Begriffsbestimmung auf und grenzt sie genauer zur *Serie* ab. Sie verortet die Gemeinsamkeiten der beiden Formate im gleichmäßigen Ablauf sowie in der thematischen Verbundenheit der Einzelteile. Unterschiede sieht sie in der Linearität der *Serie* im Kontrast zu zyklischen Kreisform, welche das Thema der Mikrotex te auf eine übergeordnete Ebene transformieren.⁶⁶ Das leuchtet ein, kollidiert aber zum Teil mit Krah s Auffassung des Begriffs *Serie*:

Unter einem strukturellen Aspekt ist unter *Serie* [Hervorhebung im Original] ein fiktionales und narratives Textkorpus zu verstehen, bei dem die relativ selbständig rezipierbaren Einzelfolgen zusammen genommen doch eine größere narrative Einheit bilden.⁶⁷

Es muss demnach noch andere Kriterien für die Abgrenzung geben – auch Krah verweist hierzu auf das Vorhandensein einer spezifischen diegetischen Chronologie der *Serie* im Gegensatz zur kreisförmigen erzählerischen Bewegung des *Zyklus*. In der Gegenüberstellung ist außerdem festzuhalten, dass der Makrotext in beiden Formaten jeweils unterschiedlich beschaffen ist. Versteht man den *Zyklus* als Sammlung selbstständiger Mikrotex te, werden diese durch ein übergeordnetes gemeinsames Thema oder eine Rahmenerzählung – etwa der zuvor erwähnte *Decameron* - in einem Makrotext zusammengehalten und sind nicht zwangsweise an eine genaue Abfolge gebunden. In der *Serie* entsteht die Verbindung hingegen durch die Reihenfolge der Mikrotex te.

Bei Mielke findet man ein weiteres Kriterium; sie erklärt serielles Erzählen aufgrund eines vermeintlich fehlenden kausal-logischen Abschlusses als narrativ auf Endlosigkeit angelegt.⁶⁸ Allerdings lässt sie den Begriff der *Reihe* aus, welcher – zwar nahe verwandt mit der *Serie* – sich dennoch davon abhebt.

⁶⁵ Vgl. Ort (2007), S. 899.

⁶⁶ Vgl. Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin: Walter de Gruyter 2006, S. 42.

⁶⁷ Krah (2007), S. 433.

⁶⁸ Vgl. Mielke (2006), S. 47.

Gerhart Pickerodt definiert die *Reihe*

[...] als Folge von Episoden, die in sich abgeschlossen sind und wo allenfalls der Schauplatz, die Figuren usw. übertragen werden.⁶⁹

Hier wird also ebenfalls nicht von Linearität der Abfolge gesprochen, die Krah in seinem Lexikoneintrag ebenfalls verneint. Vielmehr entsteht der Zusammenhang durch gemeinsame Handlungsträger*innen, wiedererkennbare Handlungsmuster und wiederkehrende formale Gestaltungselemente.⁷⁰ In einer *Reihe* ist es demzufolge möglich, als Leser*in wahlweise vorwärts oder rückwärts zu schauen und sich unabhängig von der fixierten Chronologie einer *Serie* oder der kreisförmigen Bewegung eines *Zyklus* zwischen den Mikrotexten zu bewegen.

Joan Bleicher wirft im *Metzler Lexikon Literatur* zudem die hilfreiche Unterscheidung zwischen additivem und kumulativem Erzählen auf. Dort wird die additive Erzählung als Gesamtheit in sich geschlossener Einzelteile beschrieben, wohingegen die kumulative Erzählung aus einzelnen Episoden besteht, welche zwar abgeschlossen sind, aber zusätzlich einen übergeordneten Handlungsstrang erkennen lassen.⁷¹ Diesem Verständnis schließt sich ebenfalls Albert Klein im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* an:

Streng definiert, folgt die Reihe – anders als die S[erie]. – mehr einem additiven Prinzip nach weitgehend äußerlichen, formalen und losen inhaltlichen Zuordnungskriterien.⁷²

Folglich lässt sich zusammenfassen, dass sich die literarische *Reihe* durch das Fehlen einer strikten Chronologie respektive einer kreisförmigen Rückführung auf eine höhere Erzählebene von der *Serie* und dem *Zyklus* unterscheidet, was die einzelnen Mikrotexte in ihrer Reihenfolge relativ frei rezipierbar macht. Der Zusammenhalt wird stattdessen über die handelnden Figuren, formale Strukturen und Erzählmuster

⁶⁹ Pickerodt, Gerhart: Diskussion: Etwas Aufregung und etwas Abregung. In: Giesenfeld, Günter: Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim u.a.: Olms Weidmann 1994 (Germanistische Texte und Studien 43), S. 35.

⁷⁰ Vgl. Krah (2007), S. 433.

⁷¹ Vgl. Bleicher, Joan: Serie. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart u.a.: Metzler 2007, S. 704.

⁷² Klein, Albert: Serie. In: Daubert, Hannelore und Klaus Doderer (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 3. Weinheim u.a.: Beltz 1979, S. 381.

geschaffen. Dadurch werden *Reihen* – ähnlich wie *Zyklen* – endlos verlängerbar und weisen wenig bis gar keine zeitliche Progression auf.⁷³

Betrachtet man nun den Untersuchungsgegenstand, lassen sich die Werke rund um die Superhenne Hanna klar als *Serie* bestimmen. Alle drei Einzelwerke weisen die gleichen Handlungsträger*innen und zumindest im Fall der beiden Romane auch vergleichbare Handlungsmuster auf. Obschon das Bilderbuch *Superküken Hanna* zuletzt publiziert wurde, während die Handlung sich weit vor dem Einsetzen des ersten Romans abspielt, ist eine eindeutige chronologische Abfolge zu erkennen. *Superküken Hanna* kann daher als Prequel gesehen werden, das sich der Kindheitsgeschichte der Superhenne widmet. Aufgrund von Hannas langer Lebensdauer könnten durchaus noch weitere Texte an *Superhenne Hanna gibt nicht auf* anschließen und auch ihre 99 Lebensjahre zwischen Kindheit und *Superhenne Hanna* bieten genügend Platz für Abenteuer, die bisher noch nicht erzählt wurden. Nichtsdestotrotz folgt die *Superhenne Hanna*-Serie einer festgelegten Chronologie ist nicht als endlos fortsetzbar anzunehmen, da sie nicht vom Voranschreiten der Zeit befreit ist, wie beispielsweise an Hannas Älterwerden abzulesen ist:

Neuerdings auch mit Brille, denn mein Alter macht sich nun doch schön langsam bemerkbar.⁷⁴

Des Weiteren treibt die *Superhenne Hanna*-Serie über den einzelnen Texten liegende *Themen* und *Motive* voran, auf deren Beschaffenheit in Kapitel 2.3.1 näher eingegangen wird.

2.2.5 Das Bilderbuch

Ähnlich wie im vorigen Kapitel, lohnt auch hier zuerst ein Blick auf die Definitionen des Untersuchungsgegenstandes, um einen klaren Rahmen zu schaffen. Was ist also ein Bilderbuch und wie erzählt es?

⁷³ Vgl. Pick, Carl: Serielle Narration in der Kinderliteratur. Diplomarbeit. Univ. Wien 2009, S. 17.

⁷⁴ Mitterer (2017), S. 9.

Fängt man beim übergeordneten Begriff der Bildergeschichte an, lässt sich diese als Gattung der erzählenden Literatur verstehen, welche nicht zwangsweise auf Text angewiesen ist:

Im Unterschied zum illustrierten Text entwickelt die Bildgeschichte auch mit ihrer visuellen Komponente ein Handlungskontinuum. Vom verwandten Phänomen innerhalb der Bildenden Kunst, dem Bilderzyklus, unterscheidet sie sich durch ihren die Leserichtung der Schriftsprache adaptierenden linearen Aufbau und die relative Unselbständigkeit der sie konstituierenden Einzelbilder.⁷⁵

Es handelt sich somit um eine Form des Erzählens, in der die Bilder in einer klaren Abfolge stehen und auch unabhängig von der Präsenz eines Textes eine *Geschichte* vermitteln.

Das *Metzler Lexikon Literatur* geht einen Schritt weiter und beschreibt im Gegensatz zum *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* das Bilderbuch konkret als Unterform der Bildergeschichte im Medium Buch, dessen kleinste Einheit das Einzelbild ist.⁷⁶ Das Bilderbuch gilt daher als narrative Gattung, die im Zusammenspiel von sprachlichen und graphischen Mitteln eine Erzählung voranträgt.

Bilderbücher werden zwar häufig als eine auf kindliches Publikum ausgerichtete Gattung bezeichnet, bei genauerer Überlegung hält dieses Kriterium jedoch nicht stand. Tobias Kurwinkel verweist darauf, dass das Bilderbuch tiefgreifende Entwicklungen auf inhaltlicher, gestalterischer und erzählerischer Ebene durchlaufen hat, bereits über diese engen Altersgrenzen hinaus rezipiert wird und sich in vielen Fällen auch explizit an Erwachsene wendet wie beispielsweise Christina Röckls *Und dann platzt der Kopf*.⁷⁷

⁷⁵ Dolle-Weinkauff, Bernd: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 227.

⁷⁶ Vgl. Leubner, Martin: Bilderbuch. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart u.a.: Metzler 2007, S. 87.

⁷⁷ Vgl. Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Unter Mitarbeit von Katharina Dürkop. Tübingen: Francke 2017, S. 13-14.

Ein valides Kriterium stellt hingegen das Verhältnis zwischen Bild und Text dar, da sich anhand der Qualitäten dieses gemeinsamen Wirkens etwa auch Unterscheidungen zu anderen Bild-Text-Verbindungen wie dem Comic oder der Graphic Novel treffen lassen.

Erzählformen im Bilderbuch ergeben sich durch das dialogische Verhältnis von Bild und Text.⁷⁸

Nach Thiele handelt es sich demnach ebenfalls nicht um eine bloße Beigabe des Bildes zu dem literarischen Text, vielmehr konstituieren diese beiden Ebenen ein Spannungsfeld.⁷⁹ Im Bilderbuch stehen Bild und Text in einer Wechselwirkung, welche für das Erzählen konstitutiv ist; das Bilderbuch erzählt also aus dieser Bild-Text-Interdependenz heraus:

Erst in der Verzahnung beider „Stränge“, aber auch in der nicht auflösbaren Differenz beider Systeme, entwickelt sich die „Sprache“ des Bilderbuchs.⁸⁰

Ein grundlegender Aspekt der hier genannten Differenz von Bild und Text besteht in ihren Möglichkeiten, erzählerische Modi wiederzugeben. Ein Bild kann im Gegensatz zur Schrift immer bloß einen bestimmten Moment abbilden, was (analog zu Kapitel 2.2.2) dem dramatischen Modus entspricht. Jede Bewegung, die auf der Bildebene wahrgenommen wird, entsteht erst in der Rezeption durch die Herleitung aus dem Weltwissen und der Interpretation von unterstützenden Elementen wie Bewegungslinien.⁸¹

In each case, the reader's interpretation that movement is involved depends on prior knowledge, gained either from real life experience or from earlier reading.⁸²

⁷⁸ Thiele Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, S. 223.

⁷⁹ Vgl. Thiele, Jens (Hg.): Das Bilderbuch. Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption. Oldenburg: Isensee 2003, S. 12.

⁸⁰ Thiele (2003), S. 47.

⁸¹ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 47-50.

⁸² Nikolajeva, Maria und Carole Scott: How picturebooks work. New York u.a.: Routledge 2006, S. 140.

Im Verhältnis zwischen Bild und Schrifttext ergänzen sich beide Ebenen und die Leser*innen füllen die Zusammenhänge dazwischen assoziativ auf.⁸³

Die konkrete Wechselwirkung zwischen Bild- und Schriftebene können wiederum in eine Typologie aufgeteilt werden, wobei zu beachten ist, dass Mischformen der verschiedenen Bild-Text-Interdependenzen durchaus üblich sind. Jens Thiele beschreibt ein dreiteiliges System von Beziehungen zwischen Bild und Text, welches hier um die Kategorien von Maria Nikolajeva und Carole Scott ergänzt werden, die sich aus der Weiterentwicklung von Thieles Gliederung und anderer Typologien aus dem englischsprachigen Raum ergeben.

Unter der gängigsten Vorstellung einer dialogischen Beziehung zwischen Text und Bild versteht Thiele eine Form der Parallelität, die er allerdings nicht als bloße Verdoppelung, sondern als produktiv korrespondierendes Verhältnis beider Ebenen begreift.⁸⁴ Nikolajeva und Scott bezeichnen im Unterschied dazu die Doppelung derselben Aussage in Bild und Schrift als symmetrisches Verhältnis (symmetrical relationship); die ergänzende Parallelität Thieles heißt bei ihnen dagegen Anreicherung (enhancement).⁸⁵

Einigkeit herrscht indes bei einer Ausformung, die Thiele metaphorisch den geflochtenen Zopf tauft⁸⁶, Nikolajeva und Scott hingegen komplementäres Erzählen (complementary) nennen.⁸⁷

Eine definitorisch komplexere Form der Bild-Text-Korrespondenz liegt vor, wenn beide narrativen Ebenen ineinander greifen und abwechselnd das Erzählen übernehmen.⁸⁸

Eine kontrapunktische Beziehung von Bild- und Schrifttext ist gegeben, wenn beide Ebenen (auf der Ebene der *Erzählung*) unterschiedliche Informationen enthalten, jedoch eine gemeinsame *Geschichte* vermitteln – die Botschaft ergibt sich aus dem

⁸³ Vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Aus dem Amerikanischen von Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen 2001, S. 160.

⁸⁴ Vgl. Thiele (2011), S. 224.

⁸⁵ Vgl. Nikolajeva/Scott (2006), S. 12-17.

⁸⁶ Vgl. Thiele (2011), S. 225.

⁸⁷ Vgl. Nikolajeva/Scott (2006), S. 12-17.

⁸⁸ Thiele (2011), S. 225.

Widerspruch beider Ebenen.⁸⁹ Nikolajeva und Scott sprechen in einem solchen Fall ebenso von counterpointing; schließen sich die Informationen allerdings gegenseitig aus oder sind unvereinbar, wird diese Form als Widerspruch (contradiction) bezeichnet.⁹⁰

In der nachfolgenden Tabelle werden die vorgestellten Ordnungskategorien einander gegenübergestellt, angelehnt an die Aufstellung von Tobias Kurwinkel⁹¹, welche sich wiederum auf Michael Staigers Vergleich⁹² der Systeme von Thiele sowie Nikolajeva und Scott bezieht.

Jens Thiele (2003)	Maria Nikolajeva & Carole Scott (2006)
Parallelität	Symmetrisches Verhältnis
	Anreicherung
Geflochtener Zopf	Komplementäres Verhältnis
Kontrapunktische Spannung	Kontrapunktisches Verhältnis
	Widerspruch

Tabelle 2: Ordnungskategorien von Bild-Text-Interdependenzen nach Staiger (2014).

Rückt man nun das Bild selbst in den Fokus der Betrachtung, ergeben sich erneut eigene Kriterien für die Analyse. Wie im zuvor in Kapitel 2.2.4 über serielle Narration ausgeführt, kann eine kumulative Erzählung mehrere Handlungsstränge aufweisen; ähnlich verhält es sich auch in der bildlichen Narration. Stellt also eine einzelne Bildfläche mehrere Handlungen dar, spricht man von einem *pluriszenischen* Bild; der entgegengesetzte Fall, die Abbildung einer einzelnen Aktion, heißt *monoszenisch*.⁹³

⁸⁹ Vgl. Thiele (2011), S. 226.

⁹⁰ Vgl. Nikolajeva/Scott (2006), S. 17.

⁹¹ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 162.

⁹² Vgl. Staiger, Michael: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Knopf, Julia und Ulf Abraham (Hg.): BilderBücher. Bd. 1: Theorie. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2014, S. 20.

⁹³ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 83.

Für die eingehendere Analyse der bildlichen Erzähldimension finden sich hervorragend herausgearbeitete Methoden bei Tobias Kurwinkel unter Bezugnahme auf die vorangegangenen Ausführungen Michael Staigers. Letzterer entwirft ein Modell, das fünf Dimensionen des Bilderbuchs als erzählendes Medium berücksichtigt: die narrative, die verbale, die bildliche, die intermodale sowie die paratextuelle Dimension.⁹⁴ Kurwinkel lehnt sich an diesen Vorschlag an und verfeinert die Analysekategorien; daraus entsteht seine narratoästhetische Bilderbuchanalyse, an deren Kategorien sich in der Untersuchung des Bildtextes in *Superkücken Hanna* bedient werden soll. Auf der Bildebene können einzelne Formen, die Farbgebung oder die Komposition betrachtet werden.⁹⁵

Bei der Analyse der Form als textinterner Aspekt der Mikroanalyse werden auf Ebene des Bildtexts Elementarformen wie Punkt und Linie untersucht, die sich durch ihre Ausdehnung auf der Ebene oder im Raum als Flächen bzw. Körper darstellen. Kategorien dieser Analyse sind Quantität, Qualität, Gerichtetheit, Abgrenzung und Struktur.⁹⁶

Die Gerichtetheit ist hierbei als Ausrichtung von Formen zu verstehen, durch die sich in einem Bild eine bestimmte Dynamik ergibt; die Abgrenzung beschreibt den Grad der Kontur(un)schärfe der Formelemente.⁹⁷

Direkt an die Form ist die jeweilige Farbgebung gekoppelt, welche in Hinblick auf Farbton, -helligkeit und -intensität ebenso wie auf Kontraste und Wirkungen hin betrachtet werden kann.⁹⁸ Als dritter Aspekt vereint die Komposition in sich den Einsatz von Gestaltungselementen, die Beziehung von Format und Bildelementen untereinander und daraus resultierende Perspektiven und Räumlichkeiten der Bildebene.⁹⁹

⁹⁴ Vgl. Staiger (2014), S. 13.

⁹⁵ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 52.

⁹⁶ Kurwinkel (2017), S. 129.

⁹⁷ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 133-134.

⁹⁸ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 136-143.

⁹⁹ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 143-152.

Es ist darauf hinzuweisen, dass unter dem Begriff Komposition natürlich ebenfalls der Aufbau der Seiten als zentraler Gesichtspunkt zu berücksichtigen ist. Da es sich bei dem Bilderbuch um eine höchst genau geplant und strukturierte Buchform handelt, sind auch die Momente des Umblätterns als dramaturgisches Element von Bedeutung. Lawrence Sipe bietet folgende Erklärung zu diesen *page breaks*:

Page breaks can function as signals of changing perspectives, psychological states, or changing emotions on the part of the characters in the book; they may redirect our feelings or our attention. They may create suspense and drama, they may confirm or foil our predictions, and they may represent gaps in the narrative that the reader or viewer must bridge.¹⁰⁰

Derartige Abschnittswechsel lassen sich in *Superküken Hanna* durchaus klar erkennen. Das Buch zeichnet sich bereits auf den ersten Blick durch den Doppelseitenaufbau aus – jede Doppelseite ist komplett mit einem meist *monoszenischen* Bild ausgefüllt. Der *page break* kennzeichnet damit das dramaturgische Moment des Übergangs von einer Handlung zur nächsten (auch wenn diese in kausalem Zusammenhang stehen). Vereinfacht ließe sich sagen, dass der Protagonistin Hanna (sogar bereits als Ei) auf jeder Doppelseite etwas Anderes widerfährt.

2.3 Das Erzählte

Im nächsten Abschnitt wird der Blick von der Darstellungsebene (*Erzählung*) auf die Handlungsebene (*Geschichte*) verschoben – es wird also das raumzeitliche Universum der Geschichte, die sogenannte *Diegese*, untersucht.¹⁰¹ Diese lässt sich in Analogie zur *Erzählung* ebenfalls in drei Teilbereiche zerlegen: die Figuren, die Handlung sowie Aufbau und Räumlichkeit der diegetischen Welt.¹⁰²

¹⁰⁰ Sipe, Lawrence: Picturebooks as Aesthetic Objects. In: Literacy, Teaching and Learning 6/1 (2001), S. 38.

¹⁰¹ Vgl. Genette (2010), S. 58.

¹⁰² Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 25.

In der vorliegenden Analyse sollen auch die Figuren mit ihren Charakteristika und Beziehungen zueinander berücksichtigt werden, das Hauptaugenmerk wird jedoch unter Verwendung von Theorieentwürfen des russischen Formalismus auf der Handlung und der erzählten Welt liegen. Die grundlegenden Aspekte sind hierbei die Unterscheidung zwischen *Motiv* und *Thema*, der diegetische Raum und das Konzept des *Sujets* nach Jurij Michailowitsch Lotman.

2.3.1 Motiv, Thema, Symbol

Die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „Motiv“ führt leicht zu unterschiedlichen Auffassungen, daher sei hier vorab diese Unklarheit bereinigt. Boris Tomaševskij definiert den Terminus des *Motivs* als kleinste, nicht weiter unterteilbare Einheit der Handlung¹⁰³, während Heinz Stolte es weitaus blumiger die Seele der poetischen Einheit nennt.¹⁰⁴

Daraus kann man schließen, dass die Rolle des *Motivs* für die Bedeutungsebene der Handlung über jene eines simplen Ereignisses hinausreicht. Ein *Motiv* ist vielmehr ein inhaltsbezogenes Schema, welches unabhängig von einem einzelnen Werk verschiedenen Stoffen angehören kann. Seinen Wiedererkennungswert erhält es, da es als Element des thematischen Materials durch sein wiederholtes Vorkommen in den Text eingewebt ist und textbildend wirkt.¹⁰⁵

Zu unterscheiden ist allerdings Tomaševskij zufolge zwischen zwei Arten von *Motiven*:

Motive, die die Situation verändern, sind *dynamische Motive*; Motive dagegen, die die Situation nicht verändern, *statische Motive*.
[Hervorhebungen im Original]¹⁰⁶

¹⁰³ Vgl. Tomaševskij (1985), S. 218.

¹⁰⁴ Vgl. Stolte, Heinz: Eilhart Und Gottfried. Studie über Motivreim und Aufbaustil. Halle/Saale: Niemeyer 1941 (Sprache, Volkstum, Stil 1), S. 23.

¹⁰⁵ Vgl. Drux, Rudolf: Motiv. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 638.

¹⁰⁶ Tomaševskij (1985), S. 220.

Das *Motiv* wirkt strukturbildend auf den Text und veranschaulicht *Themen*; es ist somit Sinnträger des geistigen Grundgedankens eines Textes.¹⁰⁷

Hierin findet sich auch gleichzeitig ein Hinweis auf die Definition des *Themas* als jene Problemstellung oder Gedankenkonstellation, die einem Text zugrunde liegt. Es ist darauf hinzuweisen, dass mit diesem Begriff demnach immer eine abstrakte Größe benannt wird, welche erst in der tatsächlichen *Geschichte* eine konkrete Form bekommt. Armin Schulz differenziert im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zum Beispiel folgendermaßen:

Anders als *Stoff* bezeichnet *Thema* [Hervorhebungen im Original] nicht das konkrete, an Figurenkonstellationen und Handlungszüge gebundene Material, das in einem Text verarbeitet wird, sondern die darin enthaltene Problemkonstellation [...] ¹⁰⁸

So existiert etwa von Sophokles und Euripides jeweils eine Tragödie zum Elektra-Stoff rund um die mykenische Königstochter, das zugrundeliegende *Thema* der Rache ist jedoch auch in gänzlich anderen *Geschichten* auffindbar.

Mit den Worten Tomaševskijs lassen sich die Eigenheiten der Beziehung zwischen *Thema* und *Motiv* treffend zusammenfassen:

Der Begriff des *Themas* ist ein *summarischer* Begriff [Hervorhebung im Original], der das verbale Material eines Werkes vereinigt. Das ganze Werk kann ein Thema haben, und zugleich verfügt jeder Teil des Werkes über ein eigenes Thema.¹⁰⁹

In der *Superhenne Hanna*-Serie wird beispielsweise das wiederkehrende *Motiv* des leidenden Tieres zum allgemeinen *Thema* des Umgangs, den Menschen mit Nutztieren pflegen, summiert. Zugleich wird dieses *Thema* allerdings in den

¹⁰⁷ Vgl. Daemmrich, Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke 1995, S. XV.

¹⁰⁸ Schulz, Armin: Thema. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 634.

¹⁰⁹ Tomaševskij (1985), S. 217.

Einzeltexten unterschiedlich ausgeformt und bezieht sich mal auf Massentierhaltung, mal auf medizinische Versuche an Tieren.

„So eine Gemeinheit!“, dachte ich. „Zuerst sperren sie die Hühner so eng zusammen, dass sie böse werden und sich gegenseitig wehtun. Und was macht man, um das zu verhindern? Man stutzt ihnen den Schnabel! Statt dass man ihnen etwas mehr Platz und Freiheit ließe! [...]“¹¹⁰

Das *Thema* eines Textes setzt sich also aus den *Motiven* als Darstellungskomponenten zusammen und ist diesen übergeordnet. Auf dieser Grundlage lässt sich die folgende Unterscheidung vornehmen: das *Motiv* als Element auf der Handlungsebene grenzt sich nach oben vom *Thema* ab, nach unten kann es vom *Symbol* unterschieden werden. Die jeweils untergeordnete Kategorie stellt Bausteine für die darüber liegende dar:

Der Stoff kann zum Motiv konzentriert, das Motiv zum Symbol überhöht werden.¹¹¹

Auch wenn Elisabeth Frenzel hier die Begriffe Stoff und *Thema* synonym verwendet, ist die Reihung klar ablesbar; doch es bleibt zu erläutern, welche Eigenschaften nun das *Symbol* auszeichnen.

Zunächst ist das literarische *Symbol* vom semiotischen *Symbol* abzugrenzen, das als arbiträres Zeichen verstanden wird.¹¹² Gemeinsam ist beiden Auffassungen jedoch die Tatsache, dass das *Symbol* auch aus poetologischer Sicht über zwei Seiten verfügt: einerseits die verweisende Funktion (den Symbolwert), andererseits hat es davon unabhängig ebenfalls einen semantischen Eigenwert.¹¹³

¹¹⁰ Mitterer (2016), S. 56.

¹¹¹ Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- Und Symbolforschung. Stuttgart: J.B. Metzler 1978 (Sammlung Metzler 28: Realien Zur Literatur: Abt. E, Poetik), S. 24.

¹¹² Vgl. Jeßing, Benedikt: Symbol. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2007, S. 744.

¹¹³ Vgl. Müller Farguell, Roger W.: Symbol. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 550.

In anderen Worten wird der Begriff des *Symbols* in der Literaturtheorie

[...] im Sinne eines Gegenstandes gebraucht, der sich auf einen anderen Gegenstand bezieht, der aber auch als Gegenstand selbst, als Darstellung, Aufmerksamkeit beansprucht.¹¹⁴

Demnach lenken Gegenstands- oder Handlungsmotive die Aufmerksamkeit auf sich selber oder sie beziehen sich symbolhaft auf andere, wobei der tatsächliche Gegenstand in den Hintergrund rückt.

In Bezug auf die drei Werke rund um die Superhenne wird in der Analyse auszumachen sein, ob symbolische Verweise auffindbar sind, welche *statischen* und *dynamischen Motive* nachweislich eine relevante Bedeutung für die Struktur der *Geschichte* haben und wie diese das *Thema* konstruieren.

Spezielle narrative Dynamiken können sich außerdem aus dem Aufbau der erzählten Welt ergeben. Im folgenden Kapitel werden daher die Grundlagen für die Strukturierung literarischer Räume erläutert.

2.3.2 Der diegetische Raum

Der Raum als Bestandteil der erzählten Welt orientiert sich zunächst unabhängig davon, ob er real oder erfunden ist, an der räumlichen Strukturierung, die die klassische Geometrie vorgibt.¹¹⁵ Das bedeutet, der literarische Raum funktioniert in seiner Oberflächenstruktur nach Koordinaten wie oben, unten, rechts, links, Nord und Süd.

Das gilt unabhängig davon, ob diese Schauplätze real oder erfunden, ja sogar, ob sie möglich oder unmöglich sind. Die unvermeidlichen räumlichen Implikationen literarischer Handlungen werden auch daran

¹¹⁴ Wellek, René und Austin Warren: Theorie der Literatur. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch 1972, S. 201.

¹¹⁵ Vgl. Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart: Metzler 2010, S. 93.

deutlich, dass nicht nur von realen, sondern auch von erfundenen Welten Illustrationen und Karten gezeichnet werden können.¹¹⁶

Das Phänomen der Karten literarischer Orte ist bereits aus vielen Werken der phantastischen Literatur bekannt und unterstreicht die Tatsache, dass die erzählten Welten in Aufbau und Struktur jeweils bestimmten Regeln folgen, auch wenn diese der empirischen Realität widersprechen. Doch wie lässt sich eine genauere Typologie literarischer Räume erstellen?

Eine erste Unterscheidung der Raumformen kann anhand ihrer Konkretisierung vorgenommen werden. Es lassen sich also die explizit benannten *Schauplätze* als Vordergrund der Handlung von den wenig bis gar nicht bestimmten *Hintergrundräumen* trennen.¹¹⁷

Zudem ist die Realität des erzählten Raumes ein wichtiger Differenzierungsfaktor, da die Referenz auf textexterne reale *Schauplätze* geographisches oder kulturelles Hintergrundwissen aufrufen kann. Die Nähe zur realen Geographie kann allerdings auch auf unterschiedliche Weise abgeschwächt werden; man spricht dementsprechend von realen und modifiziert realen Räumen. Darüber hinaus trifft man in der fiktionalen Literatur natürlich auch auf fiktive Räume, die auf verschiedene Art und Weise abstrakt sein können.¹¹⁸

So enthält die *Superhenne Hanna*-Serie zwar weder tatsächliche noch erfundene Ortsnamen, Verweise auf die textexterne Realität können dennoch gefunden werden. Beispielsweise bedient sich besonders das erste Buch in der Beschreibung des Bergbauernhofes sowie der dortigen Lebenssituation von Menschen und Tieren durchaus einiger Aspekte, die dem Tirol der Siebzigerjahre entnommen scheinen:

Es gibt zwar vier Kinder, aber zwei davon sind schon weggezogen.
Robert arbeitet im Ausland als Holzfäller und kommt nur selten heim.
Und Hans hat ins Nachbardorf geheiratet und sich dort eine
Fremdenpension gebaut. Er ist Maurer, im Winter ist er Schilehrer.¹¹⁹

¹¹⁶ Martínez/Scheffel (2012), S. 151.

¹¹⁷ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 152.

¹¹⁸ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 151-155.

¹¹⁹ Mitterer (2016), S. 8.

Obschon hier weder das namenlose Ausland noch das Nachbardorf konkreter benannt werden, konstruiert Mitterer durch die latente Beanspruchung regionaler Geographie und Lebensumstände sowie die damit einhergehende Referenz auf die außertextliche Welt ein recht klares Bild der diegetischen Welt.

Da der Bauernhof im ersten Kapitel von *Superhenne Hanna* ausführlich beschrieben wird, ist er zwar den *Schauplätzen* zuzuordnen, es sind jedoch andere Orte, die zentrale *Schauplätze* der Handlung darstellen.

Im ersten Buch stehen eindeutig die Hühnerfabrik und die Höhle im Gebirge, in der Hanna die befreiten Hühner versteckt, im Mittelpunkt. Als wichtige *Schauplätze* in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* sind zweifellos das Klotzinger-Institut, wo sich der Großteil der *Geschichte* zuträgt, sowie das bewaldete Tal, in dem sich auch der abschließende Kampf abspielt, zu identifizieren.

Dagegen gibt es in *Superküken Hanna* eine Vielzahl verschiedener *Hintergrundräume*. Der entscheidende Schauplatz ist allerdings der Hühnerstall – schließlich bildet er sowohl den Ausgangspunkt, von dem Hanna als Ei entführt wird, wie auch den Ort, an dem sie mit der glücklichen Rückkehr mit ihrer Mutter wiedervereint ist.

Eine weiterführende Betrachtung der Interaktion von handelnden Figuren im diegetischen Raum folgt mit Lotmans Konzept der Grenzüberschreitung.

2.3.3 Das Sujet

Im russischen Formalismus wird das *Sujet* als die Form gesehen, in welcher die einzelnen Elemente die Handlung hervorbringen.¹²⁰ Der Literaturwissenschaftler Jurij M. Lotman stellt jedoch im Gegensatz zu anderen theoretischen Entwürfen der Erzählforschung nicht die zeitliche, sondern die räumliche Konstitution der Erzählung in den Fokus seiner Sujettheorie. Er folgt also mit Blick auf die Raumdarstellung erzählender Texte der formalistischen Sicht und sieht das *Sujet* nicht in kleineren Abschnitten der Handlung an; vielmehr betrachtet Lotman die globale Struktur der

¹²⁰ Vgl. Daemmrich/Daemmrich (1995), S. XII.

Handlung.¹²¹ Sein Ziel besteht darin, die Tiefenstruktur eines Textes in die sichtbare Oberflächenstruktur zu überführen. Es lässt sich damit das *Motiv* als strukturbildendes Teilstück des thematischen Materials klar vom *Sujet* unterscheiden, welches erst in der Gesamtstruktur des Textes zum Vorschein kommt.

Nach Lotman setzt sich das *Sujet* aus folgenden drei Elementen zusammen:

1. Die erzählte Welt als semantisches Feld, welches in zwei komplementäre Untermengen geteilt ist;
2. eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die normalerweise unüberbrückbar ist, sich für die Heldenfigur aber als überwindbar erweist;
3. den Held oder die Heldin, welche*r die Handlung trägt.

Die Grenzüberschreitung zwischen den beiden Teilräumen markiert den Entstehungspunkt einer *sujethaften* narrativen Dynamik.¹²²

Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über Grenze des semantischen Feldes hinaus.¹²³

Ein Ereignis ist damit allerdings noch nicht mit einem *Sujet* gleichzusetzen, denn der relative Wert eines *Sujets* bemisst sich an der normativen Formung semantischer Felder und dem daraus abzuleitenden Status der Außergewöhnlichkeit einer Grenzüberschreitung.¹²⁴

Der sujetlose Text bestätigt die Unerschütterlichkeit dieser Grenzen.
Der sujethaltige Text wird auf der Grundlage des sujetlosen als dessen Negation aufgebaut.¹²⁵

¹²¹ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 156.

¹²² Vgl. Lotman, Jurij M.: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800), S. 542.

¹²³ Lotman (2006), S. 535.

¹²⁴ Vgl. Lotman (2006), S. 535-537.

¹²⁵ Lotman (2006), S. 539.

Der Theorie Lotmans folgend entsteht die Grenzziehung der komplementären Gegensatzräume auf drei Ebenen.

1. Topologische Ebene

Zunächst lässt sich der diegetische Raum, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, nach geometrischen Koordinaten beschreiben, welche wiederum in Oppositionspaare zusammengefasst werden können. Topologisch kann der erzählte Raum also zwischen Gegensätzen wie hoch/tief, innen/außen oder links/rechts aufgespannt werden.

2. Semantische Ebene

Auf der zweiten Ebene werden die Gegensatzpaare mit nicht-topologischen, semantischen Oppositionen verbunden, beispielsweise gut/böse, natürlich/künstlich, vertraut/fremd. Lotman spricht in diesem Zusammenhang von einer *Semantisierung des Raums* im literarischen Text.

3. Topographische Ebene

Dieser semantisch aufgeladene und geordnete Raum wird schließlich auf der dritten Ebene mittels topographischer Oppositionen konkretisiert und an örtliche Gegensätze wie Berg/Tal, Stadt/Land, Himmel/Hölle gebunden.¹²⁶

Zusammenfassend ist demnach der erzählende Text auf den drei Ebenen so aufgebaut, dass nicht-räumliche Charakteristika den räumlichen Relationen eingeschrieben werden und diese umgekehrt ausdrücken.

Anhand dieser Grenzziehung können außerdem zwei Gruppen von Figuren ausgemacht werden: jene unbeweglichen, die der semantischen Struktur des Raumes unterworfen sind und jene beweglichen Figuren, die die Fähigkeit besitzen, die Grenze zu überqueren.¹²⁷

Wenn Orpheus also auf der Suche nach Eurydike die Unterwelt betritt, bewegt er sich über eine Linie, die für andere Figuren unüberwindbar bleibt. Des Weiteren muss die

¹²⁶ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 157.

¹²⁷ Vgl. Lotman (2006), S. 539.

Überschreitung der semantischen Grenze nicht notwendigerweise immer gelingen, sondern kann – wie im zuvor genannten Fall des Sängers aus der griechischen Mythologie – auch scheitern oder rückgängig gemacht werden.

In Mitterers Serie können derartige topographische Gegensätze ebenfalls nachgewiesen werden. So ist zum Beispiel der Bergbauernhof außerhalb des Dorfes und wird als höhergelegen beschrieben.¹²⁸ Die Höhle, in der sich die befreiten Hühner aus den Legebatterien verstecken befindet sich ebenso weit oben im Gebirge.¹²⁹

Beiden Orten ist gemeinsam, dass sie Hanna oder den Legehennen Rückzug, Zuflucht und Schutz bieten – etwa nach dem Kampf mit dem Bauunternehmer Klotzinger, bei dem die Protagonistin ihr Bein verliert.¹³⁰

In gleichem Maße wird auch in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* der Unterschied zwischen der Versuchsanstalt im Klotzinger-Institut und der Außenwelt semantisch unterstrichen. Während das Leben in Freiheit durch den natürlichen Wechsel der Tageszeit gekennzeichnet ist, werden die Lichtverhältnisse im Labor künstlich reguliert und selbst bei Nacht brennt ein kaltes bläuliches Licht.¹³¹

Es sind demnach eindeutige Grenzziehungen zwischen semantisch aufgeladenen Bereichen auffindbar. Nun stellt sich daher die Frage, ob auch Hannas Flucht in die Berge (im ersten Buch), die Befreiungen der Versuchstiere (im zweiten Buch) oder Hannas Schlüpfen (im Bilderbuch) solche Dynamiken hervorrufen, in denen die semantische Grenze für die Heldin permeabel ist.

Aus diesem Grund findet sich in Kapitel 3.4.5 eine tiefergehende Analyse der Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen.

Damit folgt nun der Einstieg in die Untersuchung der Texte; die daraus resultierenden Ergebnisse werden in Kapitel 3.5 gesammelt und sollen im Anschluss kategorisiert werden.

¹²⁸ Vgl. Mitterer (2016), S. 74.

¹²⁹ Vgl. Mitterer (2016), S. 87.

¹³⁰ Vgl. Mitterer (2016), S. 144-145.

¹³¹ Vgl. Mitterer (2017), S. 85.

3. Textanalyse

Angesichts der Tatsache, dass die Analyse von der Darstellungs- zur Handlungsebene voranschreitet, wird sich die Untersuchung in gleichem Maße von außen nach innen bewegen. Dementsprechend wird sich dieses Kapitel zuerst auf paratextuelle Merkmale sowie Form und Aufbau der Texte konzentrieren und anschließend auf die verschiedenen Aspekte der *Erzählung* eingehen. Das Bilderbuch *Superküken Hanna* wird hinsichtlich seiner besonderen Erzählform aus Bildtext und Schrifttext in einem eigenen Unterkapitel analysiert, wird jedoch auch in den übrigen Kapiteln gemeinsam mit *Superhenne Hanna* und *Superhenne Hanna gibt nicht auf* behandelt.

Bereits die Publikationsgeschichte der *Superhenne Hanna*-Serie erscheint ungewöhnlich für Kinderbücher. So erschien *Superhenne Hanna* 1977 als Mitterers erstes Buch und brachte ihm einen überraschenden Erfolg ein. Wenige Monate später, im September desselben Jahres, folgte die Umarbeitung seines Hörspiels *Kein Platz für Idioten* in ein Theaterstück und der Autor wandte sich den dramatischen Texten für Bühne und Film zu.¹³² Fast 30 Jahre dauerte es, bis Mitterer auf Drängen des Verlags 2004 den zweiten Teil schrieb; *Superküken Hanna* entstand schließlich drei Jahre darauf 2007.¹³³

Dieser große Abstand ist unüblich für die Kinderliteratur – immerhin ist das Publikum des ersten Buches bereits nach wenigen Jahren der Zielgruppe entwachsen – und zeugt darüber hinaus von der anhaltenden Popularität der Superhenne über mehrere Generationen von Leser*innen hinweg. Die lange Publikationspause widerspricht allerdings nicht der in Kapitel 2.2.4 getroffenen Beschreibung der Werke als literarische *Serie*. Es kann daraus zwar verstanden werden, dass Mitterer seine *Erzählung* nicht ursprünglich als Mehrteiler angelegt hat, trotzdem hält er sich die Möglichkeit einer Fortsetzung auf der letzten Seite des ersten Buches offen.¹³⁴

¹³² Vgl. Mitterer, Felix: Mein Lebenslauf. Innsbruck u.a.: Haymon 2018, S. 59-68.

¹³³ Vgl. Mitterer (2018), S. 387.

¹³⁴ Vgl. Mitterer (2016), S. 150.

3.1 Form und Aufbau

Aus formeller Sicht sind die beiden Romane ähnlich aufgebaut. Sowohl *Superhenne Hanna*, als auch *Superhenne Hanna gibt nicht auf* umfassen weniger als 200 Seiten und sind in elf, beziehungsweise zehn Kapitel unterteilt. Das Bilderbuch



Abb. 1: *Superhenne Hanna gibt nicht auf* (Mitterer 2017)

Superküken Hanna ist dagegen mit einem Gesamtumfang von 24 Doppelseiten bedeutend kürzer und weist keine weitere Unterteilung in Kapitel auf.

Bei der Betrachtung der ersten beiden Bücher stechen gleich zu Beginn die illustrierten Kapitelüberschriften hervor, in denen bereits angekündigt wird, was im jeweiligen Kapitel geschehen wird (Abb. 1 und Abb. 2).

An diesem Punkt ist die Rolle der Illustrationen in den Kinderromanen zu betonen, die eine klare Abgrenzung zwischen einem Bilderbuch und einem illustrierten Buch veranschaulichen,

[...] da die Bilder in letzterem kein Handlungskontinuum entwickeln, sondern eine den Schrifttext erläuternde, kommentierende und oft nur dekorierende Funktion einnehmen.¹³⁵



Abb. 2: *Superhenne Hanna* (Mitterer 2016)

Anhand der Kapitelvignetten wird deutlich, dass die Bildelemente tatsächlich nicht mehr tun, als zu illustrieren – sie veranschaulichen den Inhalt des Geschriebenen.

¹³⁵ Kurwinkel (2017), S. 14.

Ebenso verhält es sich mit den ganzseitigen Illustrationen, auf denen prägnante Momente der *Geschichte* gezeigt werden. Sie kommen damit auch dem von Kurwinkel benannten Anspruch der Dekorationsfunktion nach. Etwa wenn die Situation abgebildet ist, in der Hanna als junge Henne von einer vorbeiziehenden Roma-Familie der Bäuerin geschenkt wird (Abb. 3).

Die nachrangige Position der Bilder im Vergleich zum Schrifttext lässt sich ebenfalls an der geringen Anzahl erkennen. Ohne die Kapitelvignetten enthält das erste Buch fünfzehn seitengroße Illustrationen, das zweite kommt gar mit nur elf Stück aus.



Abb. 3: *Superhenne Hanna*
(Mitterer 2016)

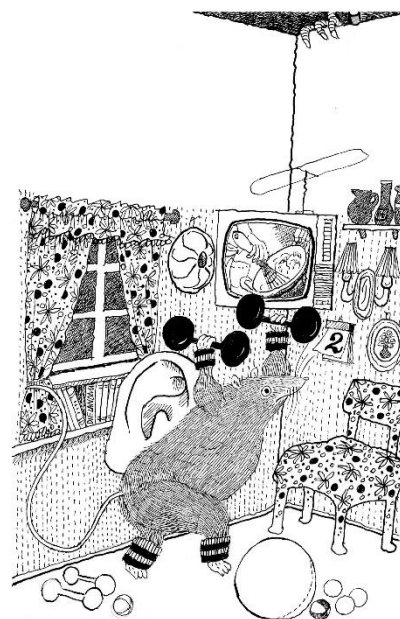


Abb. 4: *Superhenne Hanna gibt nicht auf* (Mitterer 2017)

Des Weiteren ist erwähnenswert, dass die Illustrationen zu beiden Büchern von verschiedenen Illustratorinnen gestaltet sind; dies wird in der Gegenüberstellung von Abb. 3 und Abb. 4 ersichtlich. Die Illustrationen von Helga Meinhart für *Superhenne Hanna* weisen eine stärkere Flächigkeit des Schwarzen und dadurch auch höhere Kontraste auf. Im Unterschied dazu zeigen die Illustrationen von Angelika Kaufmann in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* detailliertere Muster und ein breiteres Spektrum an Grauabstufungen, wie insbesondere an der Abbildung der skurrilen Lebenssituation der Labormaus Arnold zu sehen ist. Somit ist jedes Einzelwerk der Serie von einer anderen Künstlerin illustriert.

Im Vergleich zu den anderen beiden Teilen fällt in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* die Auflistung der handelnden Personen (und Tiere) ins Auge.¹³⁶ Eine solche Einführung ist üblicherweise aus der dramatischen Literatur bekannt, bei Prosatexten jedoch eher ungewöhnlich. Es kann angenommen werden, dass dieses Verzeichnis vorrangig dem Zweck bestimmt ist, die verschiedenen Tiere identifizieren zu können. Schließlich tauchen in diesem Buch – im Gegensatz zu *Superhenne Hanna* – nicht nur Hühner und Füchse, sondern auch Schafe, Ziegen, Hunde, Katzen, Kaninchen, Schweine, Tauben, Mäuse, Ratten und ein Orang-Utan auf.

3.2 Stil und Sprache

Noch vor Beginn der *Erzählung* treffen die Lesenden in beiden Romanen außerdem bereits auf ein Glossar mit Begriffserklärungen, die Mitterer liebevoll

Ein paar Wörter, die vielleicht nicht gleich jeder versteht (einige davon sind vor allem im Süddeutschen und Österreichischen gebräuchlich)¹³⁷

nennt. Hier finden sich neben Erklärungen von Wörtern, die ohne Erläuterung ein bestimmtes Vorwissen vom kindlichen Lesepublikum erfordern würden, wie „Batteriehaltung“, „Roma und Sinti“, „Klon“ und „Gentechnologie“ auch andere Ausdrücke, beispielsweise „damisch“, „Habedieehre“, „Ohrwaschl“ und „geschneckerlt“. Wie Ludwig Breuer feststellt, erscheinen die im Glossar angeführten Wörter ausschließlich in der direkten Rede.¹³⁸ Zusätzlich baut der Autor weitere Wendungen und Konstruktionen aus verschiedenen umgangssprachlichen und dialektalen Registern in den Text ein, auch wenn sich Hanna als Erzählerin sprachlich zumeist recht neutral verhält:

Lange Zeit tat ich mich sehr schwer damit, doch heute bin ich das Holzbein schon gewöhnt und laufe fast so gut wie früher.¹³⁹

¹³⁶ Vgl. Mitterer (2017), S. 8.

¹³⁷ Mitterer (2016), S. 6.

¹³⁸ Vgl. Breuer, Ludwig M.: Husch, verschwind, geh weg da! Was das Österreichische in der KJL zu(m) sagen hat In: 1000 und 1 Buch 2 (2014), S. 26.

¹³⁹ Mitterer (2016), S. 146.

Der Unternehmer Klotzinger stellt zu Hannas Ausdrucksweise einen eindeutig beabsichtigten Gegenpol dar, wenn er sich in jedem seiner zahlreichen Wutanfälle in Rage redet und dabei immer aufs Neue in umgangssprachliche Register kippt:

„Meine Geschäftsmethoden gehen dich einen Schmarrn an, verstanden! Eine Henne möchte sich mit mir über meine Geschäftsmethoden unterhalten! [...]“¹⁴⁰

Doch welche Funktion erfüllen diese sprachlichen Formen in der *Erzählung*? Zur Beantwortung dieser Frage sei zunächst festgehalten, dass das Österreichische mehr als ein bloßer Dialekt ist:

Wie Süddeutschland zeichnet auch Österreich eine schier unüberblickbare, im Hinblick auf zu bestimmende Varietäten in ihren Varianten geradezu unendlich kombinationsfähige sprachliche Vielfalt aus.¹⁴¹

Österreichisches Deutsch ist also eine Ansammlung sprachlicher Besonderheiten, welche sich auf phonologischer, morphologischer, syntaktischer und besonders auf lexikalischer Ebene auffinden lassen.¹⁴² Es ist außerdem zu betonen, dass viele der linguistischen Phänomene im österreichischen Sprachraum in vielfältigen Ausgestaltungen auftauchen und somit ein äußerst differenziertes Spektrum sprachlicher Varietäten ergeben.¹⁴³ Obendrein zeichnet sich das Österreichische durch den fließenden Übergang zwischen Standardsprache und Dialektformen aus, welcher je nach Handlungssituation variieren kann.¹⁴⁴ Mitterer steht damit ein großer Pool sprachlicher Möglichkeiten zur Verfügung. Die Ausdrucksformen, die er verwendet sind allerdings nicht, wie man vermuten könnte, den Tiroler Regionalismen entnommen, sondern entstammen vielmehr einer österreichweiten umgangssprachlichen Varietät, die womöglich aus Verständnisgründen gewählt wird.

¹⁴⁰ Mitterer (2016), S. 132.

¹⁴¹ Scheuringer, Hermann: Sprachvarietäten in Österreich. In: Stickel, Gerhard (Hrsg.): Varietäten des Deutschen. Regional- und Umgangssprachen. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 1997 (Jahrbuch / Institut für Deutsche Sprache 1996), S. 332.

¹⁴² Vgl. Wiesinger, Peter: Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte. Wien u.a.: Lit-Verlag 2008 (Austria: Forschung und Wissenschaft – Literatur 2), S. 50.

¹⁴³ Vgl. Scheuringer (1997), S. 332.

¹⁴⁴ Vgl. Ebner, Jakob: Österreichisches Deutsch. Mannheim u.a.: Duden 2008, S. 13.

Mittels der Ausdrücke, die der Autor in seine Texte einstreut, wird eine klare Wirkung erzielt. Wie Breuer bemerkt, werden durch den Gebrauch umgangssprachlicher Wörter zum Beispiel bei Bauer Georg¹⁴⁵ oder dem Fuchs Bartholomäus¹⁴⁶ Assoziationen zu einem ländlichen Umfeld erweckt. Ebenso wird die lautliche Nähe zum Gesprochenen mit Apokopen und Synkopen schriftlich festgehalten, wodurch ein authentischer Sprachgebrauch wiedergegeben werden soll.¹⁴⁷

„Was willstn von mir?“, fragte Bartl und beäugte mich misstrauisch.¹⁴⁸

Nicht nur Bartholomäus, auch Klotzingers Arbeiter*innen in der Hühnerfabrik und im Versuchslabor zeigen in ihrem Sprachgebrauch solche stilistischen Besonderheiten.

Und beide riefen: „Husch, verschwind, geh weg da!“¹⁴⁹

Die sprachliche und stilistische Modifikation des Erzähltextes, durch den Wegfall unbetonter Vokale im Wortinneren oder Lauten am Wortende, mit dem Ziel, eine glaubwürdige Erzählsprache zu kreieren, welche gleichzeitig für das präsumtive Publikum möglichst verständlich ist, bezeichnet Ewers als sprachliche und stilistische Akkomodation.¹⁵⁰ Gemeint ist damit die Anpassung an die kindlichen Leser*innen, welche dann erforderlich ist, wenn das literarische Angebot erst durch die Modifikation von Textmerkmalen kind- und jugendgemäß wird.¹⁵¹ Im vorliegenden Fall sollen beispielsweise gesprochene Alltagssprache und Dialekt angedeutet werden, zugleich muss der Text aber für Kinder verständlich und leicht zugänglich bleiben.

Auch in *Superküken Hanna* lassen sich auf sprachlicher Ebene Auffälligkeiten bestimmen. Gleich auf der ersten Doppelseite wird die *Erzählung* mit einer bekannten Märchenformel eingeleitet:

Es war einmal eine alte Henne, die legte schon lange keine Eier mehr.¹⁵²

¹⁴⁵ Vgl. Mitterer (2016), S. 24-25.

¹⁴⁶ Vgl. Mitterer (2016), S. 19-22.

¹⁴⁷ Vgl. Breuer (2014), S. 26.

¹⁴⁸ Mitterer (2016), S. 19.

¹⁴⁹ Mitterer (2016), S. 38.

¹⁵⁰ Vgl. Ewers (2008), S. 211-213.

¹⁵¹ Vgl. Ewers (2008), S. 206-207.

¹⁵² Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 2].

Dieser oft wiederholte Einstieg geht auf das Volksmärchen zurück und verdankt seinen Wiedererkennungswert der ursprünglichen mündlichen Weitergabe. Gleichzeitig erfüllt diese Gleichförmigkeit dem Schweizer Märchenforscher Max Lüthi zufolge ein ganz spezifisches menschliches Bedürfnis nach Regelmäßigkeit und Erwartbarkeit. Auch diese beiden Aspekte der Märchendichtung sind der Grund für die lange Lebensdauer und die bis heute anhaltende Faszination mit der vielseitigen Gattung des Märchens.¹⁵³

Des Weiteren finden sich im Bilderbuch auch andere Stilfiguren, etwa mehrere rhetorische Fragen:

Doch, was war das – da vorne?¹⁵⁴

Ebenso fällt das gezielte Abweichen der *Erzählung* von der *Geschichte* auf, wie im zweiten Satz auf Abb. 5 zu lesen ist, wenn die Essensgewohnheiten des Fuchses erläutert werden.



Abb. 5: *Superküken Hanna* (Mitterer/Nagel 2018)

¹⁵³ Vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Max Rölleke. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler ¹⁰2004 (Sammlung Metzler 16), S. 30-31.

¹⁵⁴ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 40].

Nachdem das Bilderbuch sich an ein merklich jüngeres Publikum wendet als der Kinderroman, ist zu erwarten, dass ein Großteil der Leser*innen noch nicht selbstständig lesen kann. Da Vorlesen eine eigene Form des Lesens ist und eine besondere Auseinandersetzung mit dem Text bedingt, spielen solche Stilmittel eine wichtige Rolle. Sie regen somit zur intensiven Beschäftigung mit dem Buch an und bieten einen Sprechanlass genauso wie einen Verknüpfungspunkt zwischen Bildebene und Schriftebene, denn beide bieten hier unterschiedliche Informationen an.

3.3 Das Erzählen

Zur zeitlichen Ebene in Mitterers Buchserie ist zu bemerken, dass vereinzelt Brüche in der Geschwindigkeit der *Erzählung* auftauchen. Wie bereits in Kapitel 2.2.1 festgestellt, wirken sich besonders die Ellipsen in allen drei Büchern äußerst stark auf das Erzähltempo aus, da sie im Verhältnis zur *erzählten Zeit* immer einen recht großen Zeitraum überspringen:

21 Tage später.¹⁵⁵

Bedenkt man, dass die gesamte *Handlung* nicht viel mehr als einen Monat dauert, ist ein Sprung, der einen Großteil dieser Zeit überspringt, durchaus ungewöhnlich. Obschon die sprachliche Nähe zum Mündlichen eine gewisse Einfachheit vorgaukelt, lassen sich in diesen Zeitsprüngen Ansätze einer übergreifenden Entwicklung erkennen, welche die moderne Kinderliteratur ab den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts durchlebt.

Das gebräuchliche kinderliterarische Erzählmuster der chronologischen, einfachen Handlungsführung auf einer einzigen Geschehensebene wird aufgegeben und von differenzierteren, zugleich aber auch anspruchsvolleren, das Rezeptionsverhalten der Leser/innen fordernden abgelöst.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Mitterer (2017), S. 78.

¹⁵⁶ Armbröster-Groh, Elvira: Der moderne realistische Kinderroman. Themenkreise, Erzählstrukturen, Entwicklungstendenzen, didaktische Perspektiven. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1997 (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur 21), S. 25.

Gewiss sind solche Steigerungen der Komplexität erzählender Texte in anderen Werken noch viel auffälliger. Dennoch ist hervorzuheben, dass ebenjene Wechsel des Erzähltempos genauso wie *Analepsen* und *Prolepsen* in der *Superhenne Hanna*-Serie unbemerkt in die *Erzählung* einfließen und die zeitlichen Übergänge und Sprünge nur selten explizit erwähnt werden. Weitere damit verbundene Elemente auf der Handlungsebene finden sich in Kapitel 3.4.4.

In Bezug auf den Modus der *Erzählung* wurde zuvor festgehalten, dass *Superküken Hanna* als einziges Werk der Serie eine auktoriale *Nullfokalisierung* aufweist. Interessant ist im Fall des erzählerischen Modus gleichermaßen die Verschiebung des Schwerpunktes in Bild- und Schrifttext im Verlauf des Buches. Ab dem Zeitpunkt ihres Schlüpfens tritt Hanna merklich ins Zentrum der Aufmerksamkeit und ihre Wahrnehmung wird mit viel Intensität beschrieben (Abb. 6). Davor stehen noch die anderen Tiere im Mittelpunkt der Schriftebene und das Ei wurde als Objekt behandelt, an welchem deren Handlungen ausgeübt werden. Zeitgleich wird das Küken auch auf der Bildebene deutlich größer und im Vordergrund dargestellt, wohingegen es noch als Ei eher klein abgebildet ist. Dieser Wechsel unterstreicht dadurch auf allen Ebenen Hannas Eintritt in die eigene Handlungsfähigkeit und Empfindsamkeit (Abb. 6).

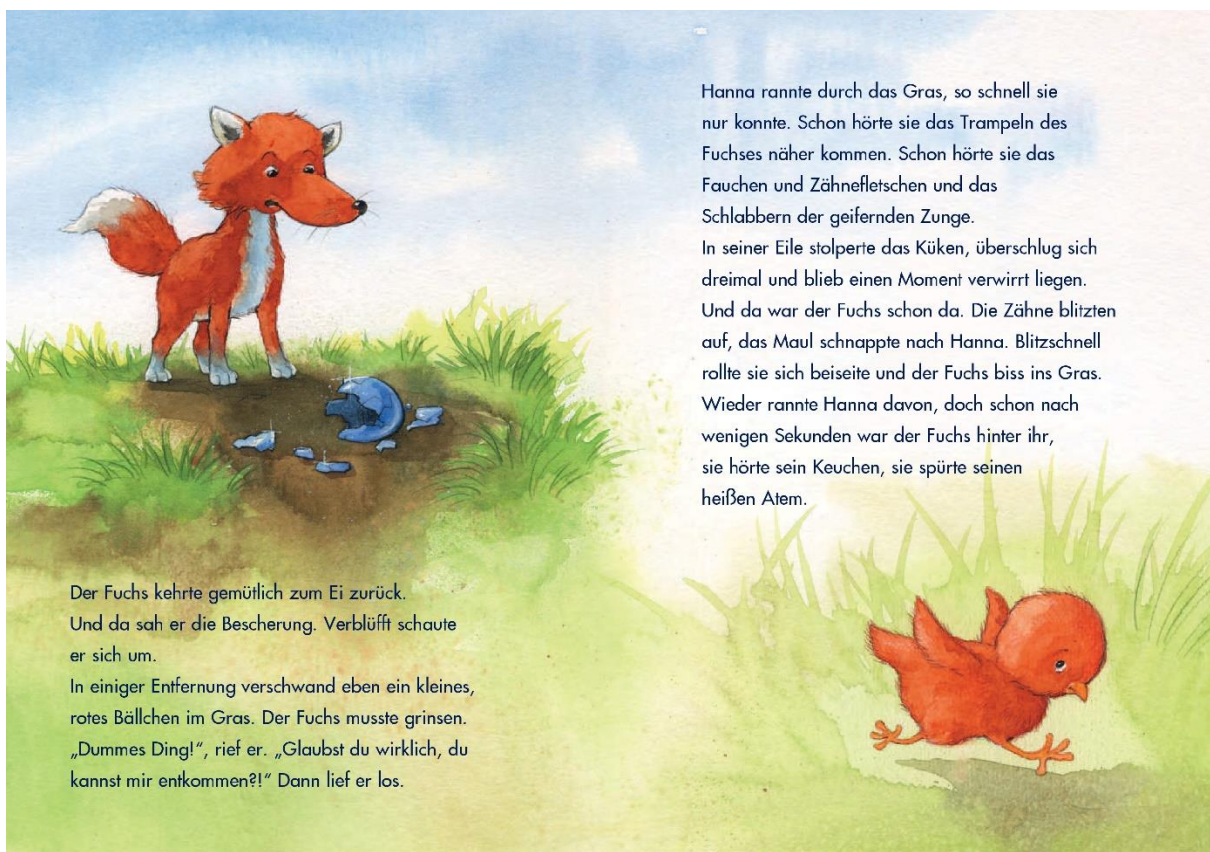


Abb. 6: *Superküken Hanna* (Mitterer/Nagel 2018)

Im Hinblick auf die Erzählstimme macht die Erzählerin Hanna ihre Ansprache an ein *extradiegetisches* Publikum in beiden Romanerzählungen besonders zu Beginn und Ende der Bücher klar:

Versucht doch einmal mit einem Holzbein auf der Maschine zu tippen!

Das strengt ganz schön an, mein lieber Schwan!¹⁵⁷

Bloß im Bilderbuch bleiben direkte Anreden an die Lesenden aus, was unter anderem daran liegen könnte, dass diese oftmals nicht komplett selbstständig rezipiert werden.

Einen besonderen Fall bildet das vierte Kapitel in *Superhenne Hanna*, da hier die *Erzählung* nicht allein von Hannas Stimme getragen wird (wie auch die Kapitelvignette in Abb. 7 verrät). Stattdessen werden hier verschiedene Ansichten zur Legebatteriehaltung von Hühnern in Briefen an die lokale Tageszeitung dargelegt, während Hanna und Bauer Georg die Briefe dazwischen in kurzen Einschüben kommentieren.

„Ja das ist doch der Gipfel!“, rief ich. „Das darf wohl nicht wahr sein!“

„Siehst du“, sagte der Bauer, „das hab ich erwartet. Genau das hab ich erwartet!“¹⁵⁸

Das damit entstehende Schema ist nicht ganz als *Erzählung* in der *Erzählung* definierbar, ein Wechsel der Erzählstimme kann schließlich nicht eindeutig nachgewiesen werden. Denn Hanna rückt zwar als Erzählerin teilweise in den Hintergrund, aber bleibt



Abb. 7: *Superhenne Hanna* (Mitterer 2016)

dennoch präsent und rezipiert die Briefe gemeinsam mit den Leser*innen. Nichtsdestoweniger wird eine neue Diskursebene eröffnet, auf der die unterschiedlichen Positionen einander gegenübergestellt werden.

¹⁵⁷ Mitterer (2016), S. 8.

¹⁵⁸ Mitterer (2016), S. 65.

Hannas Erzählhaltung erschafft überdies eine Erzählsituation, die gezielt den Anschein von Mündlichkeit erwecken will.

In diesem Sinne lassen sich die angeführten Merkmale der Textgestaltung mit den Worten von Heidi Lexe treffend zusammenfassen:

Der Gestus der Unmittelbarkeit, mit dem einem vorgestellten kindlichen Gegenüber eine Geschichte erzählt wird, prägt die Klassiker der Kinderliteratur.¹⁵⁹

Diese Aufbereitung der *Erzählung* schließt sprachliche und stilistische Aspekte, das direkte Herantreten an die Lesenden sowie die Beschreibung des Handlungsraumes¹⁶⁰ zu Beginn eines jeden Buches gleichermaßen mit ein.

3.3.1 Serielle Narration

Wesentliche Stellen für die Struktur der *Erzählungen* als Teil einer Serie sind insbesondere die Anfänge und Enden der einzelnen Mikrotex te und ihr Zusammenhang im Kontext des Makrotex tes. Eine zentrale Position kommt hierbei dem Ende der Einzelfolge zu, denn

Es muss Auflösung und Abschluss bieten, gleichzeitig aber die LeserInnen an die nächste Folge binden.¹⁶¹

Obschon *Superhenne Hanna* ursprünglich nicht als serielles Werk konzipiert war, räumt Mitterer diese Option in den letzten Sätzen der *Erzählung* ein:

Und kürzlich erzählten mir die Kinder, dass es üblich ist, an Tieren schmerzhaft e Versuche anzustellen, um bessere Heilmethoden für kranke Menschen herauszufinden. Man fügt den Tieren Verletzungen zu, löst Krankheiten an ihnen aus und tötet sie am Ende. Das finde ich

¹⁵⁹ Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstell ation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Ed. Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5), S. 70.

¹⁶⁰ Vgl. Lexe (2003), S. 71.

¹⁶¹ Pick (2009), S. 25.

nicht sehr freundlich. Ganz und gar nicht. Ich denke, da muss ich was unternehmen. Theresa und Sebastian helfen mir bestimmt dabei.¹⁶²

Das Ende von *Superhenne Hanna gibt nicht auf* signalisiert hingegen mit der Abreise der Tiere in eine neue unbekannte Heimat klare Abgeschlossenheit des Makrotextes – zumindest hinsichtlich der innerdiegetischen Chronologie. Denn die Handlung des anschließend erschienenen Bilderbuches spielt sich bereits Jahre zuvor in Hannas Kindheit ab.

Zugleich ist anzumerken, dass Hannas harmonische Verbundenheit mit ihren geklonten Küken¹⁶³ ein elegantes Pendant zur Wiedervereinigung mit ihrer Mutter am Ende von *Superküken Hanna* bildet:

Das kleine Superküken kuschelte sich an die warme Brust seiner Mutter und schlief sofort ein.¹⁶⁴

Damit schließt das Bilderbuch zwar die Handlung eines Mikrotextes, hält jedoch die Möglichkeit für weitere Kindheitsabenteuer der jungen Hanna offen. Im Gegensatz dazu enthält das Ende von *Superhenne Hanna* eine durchaus explizite Vorschau auf den Inhalt des zweiten Buches.

Auch die Anfänge der drei Texte gestalten sich merklich verschieden. So wird *Superküken Hanna* nicht nur durch eine unbekannte Erzählstimme, sondern auch mit der Einführung einer neuen Figur eröffnet – es handelt sich nämlich um Hannas Mutter Martha:

Ihr Federkleid war braunrot gesprenkelt, nur der linke Flügel war rot wie eine Rose. Da man sie dadurch ganz leicht von allen übrigen Hühnern unterscheiden konnte, hatten die Bauersleute ihr einen Namen gegeben, nämlich Martha.¹⁶⁵

¹⁶² Mitterer (2016), S. 148-150.

¹⁶³ Vgl. Mitterer (2017), S. 160.

¹⁶⁴ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 48].

¹⁶⁵ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 2].

Anders verhält es sich bei den Romananfängen, die anhand der Definition von Annette Retsch als metatextuelle Einstiege identifiziert werden können. Solche Anfänge sind

[...] daran zu erkennen, dass der Erzähler den Erzählprozess thematisiert und/oder legitimiert oder einen Kommentar beispielsweise über die Menschheit abgibt.¹⁶⁶

So wird etwa das gesamte erste Kapitel in *Superhenne Hanna* dazu genutzt, dass die Protagonistin sich und ihr Lebensumfeld vorstellt.¹⁶⁷ Darüber hinaus weist sie in beiden Texten gleich zu Beginn auf ihre Funktion als Erzählerin hin, indem sie betont, die Bücher selbst verfasst zu haben.¹⁶⁸

Somit lässt sich feststellen, dass die jeweiligen Textanfänge und -enden trotz ihrer Unterschiede eindeutige Signale hinsichtlich der Anknüpfung an die anderen Texte respektive ihrer Abgeschlossenheit enthalten.

3.3.2 Das Bilderbuch

Die Bilderbuchanalyse kann keinem starren Schema folgen, sondern muss sich auf die jeweilige Bild-Text-Struktur sowie auf die ästhetischen, dramaturgischen und thematischen Besonderheiten des Buches einlassen.¹⁶⁹

Es kann Thiele zufolge also keine einheitliche Herangehensweise geben, denn jedes Bilderbuch zeichnet sich durch sein einzigartiges Verhältnis von Text und Bild aus. Beide Ebenen haben im Bilderbuch ein theoretisch unbegrenztes Repertoire an möglichen Beziehungen, die eingegangen werden können.¹⁷⁰

Im Sinne der Zielsetzung dieser Arbeit wird daher der Fokus auf die narrativ bedeutsamen Aspekte in *Superküken Hanna* gelegt. Da viele Gesichtspunkte des Schrifttextes zuvor genannt wurden, beziehungsweise in Kapitel 3.4 noch untersucht

¹⁶⁶ Retsch, Annette: Paratext und Textanfang. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 18), S. 140.

¹⁶⁷ Vgl. Mitterer (2016), S. 7-17.

¹⁶⁸ Vgl. Mitterer (2016), S. 7-8 und Mitterer (2017), S. 9.

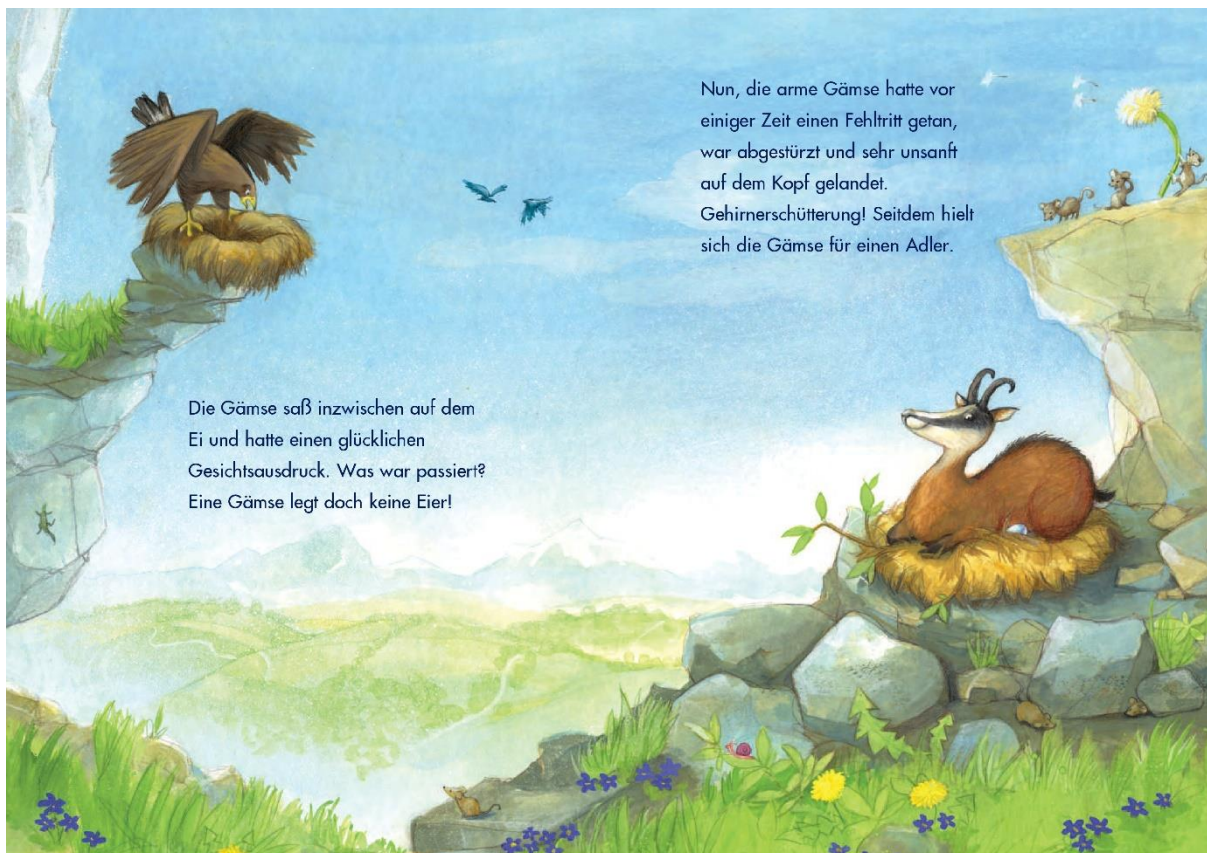
¹⁶⁹ Thiele (2003), S. 13.

¹⁷⁰ Vgl. Thiele (2003), S. 74.

werden, sollen im Folgenden die Bild-Text-Interdependenzen und anschließend die Spezifika des Erzählens auf der Bildebene genauer betrachtet werden.

Wie bereits in Kapitel 2.2.5 ausgeführt wurde, gibt es verschiedene Klassifikationen der Wechselwirkung zwischen Bild- und Schrifttext, wobei die vorliegende Analyse sich an den Typologien von Jens Thiele sowie Maria Nikolajeva und Carole Scott orientiert. Die Struktur der Seiten in *Superküken Hanna* präsentiert sich einheitlich mit 24 Doppelseiten, die jeweils komplett mit einem Bild ausgefüllt sind und keine Weißräume aufweisen. Der Schrifttext ist an unterschiedlichen Positionen auf diesen Bildern platziert und bedient sich einer gleichförmigen, schlichten Schriftart.

Nachdem jedes Doppelseitenbild klar einen bestimmten handlungsbezogenen Augenblick abbildet, können die Einzelbilder der Definition Thieles entsprechend als monoszenisch bezeichnet werden.¹⁷¹ Neben den handelnden Figuren treten zudem Mäuse, Vögel sowie diverse Insekten auf den meisten Bildern als kleine Randfiguren im Hintergrund auf, die das Geschehen beobachten und durch Mimik und Gestik wortlos kommentieren.



Nun, die arme Gämse hatte vor einiger Zeit einen Fehltritt getan, war abgestürzt und sehr unsanft auf dem Kopf gelandet. Gehirnerschütterung! Seitdem hielt sich die Gämse für einen Adler.

Die Gämse saß inzwischen auf dem Ei und hatte einen glücklichen Gesichtsausdruck. Was war passiert? Eine Gämse legt doch keine Eier!

Abb. 8: *Superküken Hanna* (Mitterer/Nagel 2018)

¹⁷¹ Vgl. Thiele (2003), S. 57.

Das Verhältnis zwischen Bild und Schrift bewegt sich durchwegs zwischen Parallelität und Anreicherung, da der geschriebene Text oftmals etwas mehr Informationen liefert als das Bild alleine abbildet. Dies ist beispielsweise auf Abb. 8 zu sehen, wenn die schriftsprachliche *Erzählung* auf einen Zeitpunkt außerhalb der *Geschichte* zurückgreift, um zu erklären, wieso die Gämse dem Adler das Ei gestohlen hat.

Gleichwohl folgt der dramaturgische Aufbau der *Erzählung* von Bild und Text in seiner Gesamtheit einer klar linearen Abfolge, wobei die *page breaks* auf beiden Ebenen gleichermaßen die Momente des Übergangs von einer Handlung zur nächsten markieren.

Nimmt man nun die Bilder der Illustratorin Tina Nagel in den Blick, ist zunächst die Frage der Perspektive ausschlaggebend. Generell verbleibt der Blickwinkel innerhalb einer Doppelseite immer statisch und bietet zumeist einen Fluchtpunkt an, in dessen Zentrum die jeweils gerade handelnde Figur steht. Diese wechseln mit jedem Umblättern die Position und werden gelegentlich auch gedoppelt, wenn zwei Figuren an unterschiedlichen Positionen in den Blick genommen werden, wie etwa auf Abb. 6 und Abb. 8 erkennbar ist.

Obwohl die Fluchtpunktperspektive in den meisten Fällen von einem relativ zentral positionierten Betrachtungspunkt ausgeht, werden vereinzelt eindringlichere Perspektiven gewählt. So wählt Nagel zum Beispiel für den Moment nach dem Absturz des Fuchses in den Gebirgsbach eine Froschperspektive, die in direktem Gegensatz zur erzählten Perspektive steht, die der Schrifttext auf dieser Doppelseite einnimmt:

Küken Hanna aber schwebte im Gleitflug davon. Sie blickte hinunter in die Schlucht und sah den Fuchs hektisch rudern. Schließlich gelang es ihm, ans Ufer zu schwimmen, und pudelnass kroch er ins Gebüsch.¹⁷²

¹⁷² Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 44].

Im Zusammenspiel mit dem geschriebenen Text wird außerdem die Bedeutungsperspektive verwendet, in der das Größenverhältnis durch die Bedeutung der abgebildeten Figuren bestimmt wird.¹⁷³ Diese Darstellungsform ist identifizierbar, wenn die brütende Martha deutlich größer erscheint als die übrigen Hühner¹⁷⁴ oder der Fuchs beim Einbruch in den Hasenbau im Vordergrund steht.¹⁷⁵

In der genaueren Betrachtung der Formen, aus denen die Einzelbilder aufgebaut sind, fällt die dynamische Strichführung ins Auge, derer Nagel sich bedient, um nuancierten Oberflächen wie Tierfell, Strohnester oder Grashalme abzubilden. Da die Illustratorin kaum Konturlinien verwendet erscheinen Bewegungen wie das nervöse Flattern der Hühner in Abb. 9 besonders lebhaft. Zugleich nimmt die Unschärfe im Hintergrund stark zu – so ist zum Beispiel der Fuchs hinter dem Menschen nur mehr als verschwommener Schemen zu erahnen.



Abb. 9: *Superküken Hanna* (Mitterer/Nagel 2018)

¹⁷³ Vgl. Rabus, Silke: Blickwechsel! Perspektiven im Bilderbuch. Wien: 2017 (Skriptum im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE fokus), S. 10.

¹⁷⁴ Vgl. Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 8-9].

¹⁷⁵ Vgl. Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 30-31].

Dieser weiche Zeichenstil evoziert außerdem das Bewusstsein, dass keines der Tiere das Ei aus reiner Bosheit stiehlt; selbst der Fuchs wirkt nicht bedrohlich, eher unterhaltsam durch seine Tollpatschigkeit.

Die farbliche Gestaltung unterstützt diesen vorrangig freundlichen Eindruck und zeichnet sich durch die Flächigkeit und den Einsatz von hellen Aquarellfarben aus. Sarah Wildeisen weist darauf hin, dass jede künstlerische Technik eine spezifische bildästhetische Qualität und damit einen bestimmten Eindruck erzeugt.¹⁷⁶ Es ist also davon auszugehen, dass bewusst gewisse Farben und Techniken gewählt wurden, welche als fröhlich wahrgenommen werden.

So finden sich auf den Bildern hauptsächlich heitere Grün- und warme Brauntöne; nicht einmal die Nacht ist wirklich dunkel, sondern wird von sanften Blautönen dominiert. Vor diesen Farbräumen können sich insbesondere die beiden zentralen Figuren, nämlich Hanna und der Fuchs in kräftigem Rot abheben. Durch den Komplementärkontrast¹⁷⁷ zwischen Grün und Rot treten sie merklich in den Mittelpunkt.

Die Abfolge der Doppelseitenbilder wurde bereits thematisiert, in Bezug auf die Komposition der Einzelbilder werden nun die Gestaltungsmittel in ihrer Anordnung und Relation zueinander untersucht.¹⁷⁸ Die vorherrschenden Kompositionsprinzipien im Bildaufbau sind durchaus als dramaturgisches Element zu bezeichnen, da sie ebenso wie der *page break* eine bestimmte ästhetische Wirkung erzielen sollen.¹⁷⁹

Im Fall von *Superküken Hanna* wird ein spezifischer Eindruck verfolgt, der eine Nähe zum Drama anmuten lässt. Den Hintergrund bilden zumeist vage Formen, in denen je nach Handlungsort Wiesen- oder Gebirgslandschaften zu erkennen sind. Diese sind jedoch nicht eindeutig zuzuordnen und erscheinen durch ihre Austauschbarkeit meist wie ein Bühnenbild. Des Weiteren sind auf jeder Doppelseite abgesehen von den Randfigurchen nur wenige handelnde Figuren zu sehen – oft sind es nicht mehr als zwei, die klar im Vordergrund stehen. Vergleicht man also die erzählerische Dramaturgie im Bilderbuch mit der eines Bühnenstückes, lassen sich die einzelnen

¹⁷⁶ Vgl. Wildeisen, Sarah: Kunst am Bilderbuch. Aspekte einer bildfokussierten Bilderbuchanalyse. In: *kj|l&m* 1 (2013), S. 4.

¹⁷⁷ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 141.

¹⁷⁸ Vgl. Kurwinkel (2017), S. 143.

¹⁷⁹ Vgl. Wildeisen (2013), S. 4.

Doppelseiten mit Szenen gleichsetzen. Auch Thiele erkennt an, dass eine *Geschichte* über bildästhetische Entscheidungen vermittelt wird, die er mit Bühnenszenierungen vergleicht.¹⁸⁰

Abschließend ist noch die starke Ähnlichkeit des Fuchses in *Superküken Hanna* mit Bartholomäus in den beiden Romanen hervorzuheben, sowohl hinsichtlich seines Aussehens, als auch seines Verhaltens. Da es auf der Ebene der *Geschichte* nicht möglich ist, dass es sich um denselben Fuchs handelt, er nichtsdestoweniger in Analogie zu den Titeln der beiden Romane auf dem Titelbild des Bilderbuchs gemeinsam mit Hanna abgebildet ist, ist sein Auftreten als intertextuelle Referenz auf die anderen beiden Texte der Serie zu werten.

3.4 Das Erzählte

3.4.1 Die Figuren

Wechselt man nun auf die Handlungsebene, sticht als Erstes die markante Trennung zwischen Haupt- und Nebenfiguren ins Auge. Während die erste Gruppe durch ihr Handeln für das Voranschreiten der *Geschichte* verantwortlich zeichnet, leistet die zweite Gruppe dazu bloß Unterstützungshandlungen. Vladimir Propp erklärt die auftretenden Figuren als unterscheidbar anhand der Funktion ihrer Handlungen:

Unter Funktion wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird.¹⁸¹

Auch wenn seine Arbeit auf der Analyse der vielfältigen russischen Zaubermärchen fußt, lässt sich sein strukturalistisches Figurenkonzept problemlos auf andere erzählende Texte umlegen. Mitterer rückt in der *Superhenne Hanna*-Serie augenscheinlich die handlungsfunktionalen Figuren in den Vordergrund. Diese sind neben der titelgebenden Protagonistin sowohl der Fuchs Bartholomäus, als auch der Unternehmer Klotzinger. Darüber hinaus bietet jeder Einzelteil ein ergänzendes

¹⁸⁰ Vgl. Thiele (2003), S. 68.

¹⁸¹ Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Herausgegeben von Karl Eimermacher. Übersetzt von Christel Wendt. München: Carl Hanser 1972, S. 27.

Ensemble an Charakteren, welche die Handlung fördern – in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* sind dies unter anderem Gott Wumm, Arnold, Aljoscha und weitere Labortiere; in *Superküken Hanna* trifft der*die Lesende auf Hannas Mutter Martha sowie den namenlosen Fuchs, der Bartls Züge trägt. Alle diese Figuren tragen nicht nur eindeutig zum Fortschritt der *Geschichte* bei, sie werden außerdem sehr viel genauer beschrieben und charakterlich ausgeformt als etwa die Kinder Theresa und Sebastian.

Die Gesamtheit aller Informationen zu einer Figur lässt sich unter dem Begriff der *Charakterisierung* zusammenfassen, die durch die Abwesenheit einer auktorialen Fokalisierung als *figural* zu kennzeichnen ist.¹⁸² Sucht man nach Unterschieden zwischen *expliziter* und *impliziter Figurencharakterisierung*¹⁸³, finden sich diese beide im Unternehmer Klotzinger vereint. Wird er noch vor seinem ersten Auftritt sehr deutlich durch die Erzählungen des Bauern Georg typisiert¹⁸⁴, gibt er kurz darauf in seinem Brief an die Tageszeitung auch durch seine Ausdrucksweise sein Temperament zu erkennen.¹⁸⁵ Überdies begünstigt natürlich der klingende Nachname ebenfalls das Bild einer massigeren Körperlichkeit und einem sturen Gemüt – eine Vorstellung, die der Mitterers Bösewicht natürlich erfüllt.

Interessant gestaltet sind auch die Unterschiede in der Charakterisierung zwischen dem ersten und dem zweiten Roman; das Bilderbuch sei hier für einen Augenblick ausgeklammert, denn darin findet schließlich ein Wechsel der Erzählstimme statt. In *Superhenne Hanna* werden die eingesperrten Hühner in den Legebatterien vorrangig von der Superhenne beschrieben und erweisen sich auch im Verlauf der *Geschichte* großteils als ziemlich unselbstständig. Dagegen weisen die Versuchstiere aus dem Labor in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* durchaus differenziertere Persönlichkeiten und Gedankengänge auf, zudem sind sie in der Lage sich und ihr Lebensumfeld bis zu einem gewissen Grad selbstreflexiv zu erläutern.

¹⁸² Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 149.

¹⁸³ Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 149.

¹⁸⁴ Vgl. Mitterer (2016), S. 60-61.

¹⁸⁵ Vgl. Mitterer (2016), S. 64-65.

Ein Charakteristikum der meisten Figuren, das ebenso erwähnt werden muss, ist die Tatsache, dass es sich um sprechende Tiere handelt. Bemerkenswert ist hierbei, dass nicht alle Tiere auch mit Menschen sprechen; Hanna kann als Einzige sowohl alle tierischen, als auch verschiedene menschliche Sprachen sprechen.

Ich konnte damals schon einige Sätze sprechen. Zuerst allerdings nur in der Sprache der Roma. Doch sehr schnell lernte ich auch den deutschen Dialekt, der in unserem Tal gebräuchlich ist.¹⁸⁶

Der Einsatz tierischer Charaktere ist ein bekannter Usus in der Kinderliteratur, der verschiedenen Zwecken dienen kann. So können Figuren zwar in tierischer Gestalt auftreten, aber gleichzeitig starke menschliche Züge, Schwächen und sogar Kleidung besitzen, um Charaktereigenschaften auf diesem Umweg als erwünscht oder unerwünscht darzustellen. Tiere als Protagonist*innen sind darüber hinaus nicht an Kategorien wie Alter, Gender oder sozialen Status gebunden, wodurch Distanz zu gesellschaftlichen Regeln und Normen hergestellt werden kann.¹⁸⁷

Dies ermöglicht Hanna einen außenstehenden Blick auf soziale Konstrukte und im Besonderen auf den Umgang von Menschen mit Tieren. Im Gegensatz zu anderen Tieren ist es ihr allerdings möglich, ihre Ansichten den Menschen mitzuteilen:

„Es stimmt schon, dass die Hühner nicht besonders gescheit sind, aber deswegen sind sie doch in der Lage, Gefühle zu haben. Genauso wie ihr Mensch, können sie sich wohl oder unwohl fühlen. [...]“¹⁸⁸

Auf die *Superhenne Hanna*-Serie trifft jedoch keiner dieser Gesichtspunkte gänzlich zu. Hannas Sinn für Gerechtigkeit ist zwar menschlich, doch wird sie wie alle anderen Tiere unmissverständlich in ihrem tierischen Verhalten dargestellt:

Oberhalb des Hauses halten wir uns besonders oft auf, denn dort besteht der Boden aus wunderbarem, feinem Sand. Und es gibt nichts

¹⁸⁶ Mitterer (2016), S. 13.

¹⁸⁷ Vgl. Nikolajeva/Scott (2006), S. 92.

¹⁸⁸ Mitterer (2016), S. 79.

Herrlicheres, als in diesem Sand zu baden, wenn er von der Sonne angenehm erwärmt ist.¹⁸⁹

Auch Bartls Vorliebe für Hühner- und Rabenfleisch wird nicht verschwiegen.¹⁹⁰ Genauso wenig wird im Bilderbuch verheimlicht, was der diebische Fuchs mit dem gestohlenen Ei vorhat:

Dazu muss man wissen, dass Eier, abgesehen von Hühnern, zu den Lieblingsspeisen der Füchse gehören.¹⁹¹

Die Tiere erzeugen auch keineswegs Distanz zu den Menschen, indem sie etwa in einer Parallelwelt leben oder autonome Tiergesellschaften ausbilden. Vielmehr entsteht der Kontrast unter den Tieren durch das untypisches Auftreten und die Gewohnheiten derjenigen, die in Gefangenschaft leben:

„Soll das heißen, ihr hattet nie Federn?“

„Aber nein, Monsterhenne, wir waren immer schon so! Ist doch normal, oder?“

„Nein, ganz und gar nicht“, antwortete ich verdutzt. „Was macht ihr denn im Winter? Ist euch da nicht zu kalt?“

„Was ist denn Winter, Monsterhenne?“, fragte eine.¹⁹²

Wie damit deutlich wird, verläuft die Differenzierungslinie also nicht zwischen Tier und Mensch, sondern zwischen den eingesperrten Tieren und jenen in Freilandhaltung. Die erste Gruppe wird außerdem oft durch ihr Äußeres charakterisiert, zum Beispiel erweisen sich die zerzausten und schwachen Hühner aus der Legebatterie erwartungsgemäß auf der Flucht vielfach als mut- und antriebslos.¹⁹³ Einzig die Bilderbuchfiguren erscheinen vor allem auf der Bildebene durch ihr angedeutetes Lächeln durchwegs als freundlich, wie bereits in Kapitel 3.3.2 bemerkt wurde.

¹⁸⁹ Mitterer (2016), S. 9.

¹⁹⁰ Vgl. Mitterer (2016), S. 20-22.

¹⁹¹ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 14].

¹⁹² Mitterer (2017), S. 23.

¹⁹³ Vgl. Mitterer (2016), S. 100-102.

3.4.2 Superheldin Hanna

Sieht man einmal von der Animalität der Charaktere ab, erblickt man noch weitere Aspekte, die einzelne handlungsfunktionale Figuren von anderen abheben. So ist Hanna weitaus mehr als die titelgebende Hauptfigur, sie ist nicht diejenige, der die *Geschichte* passiert, stattdessen übernimmt sie eine formende Rolle für deren Verlauf. Katharina Maier verortet darin einen zentralen Punkt, in welchem sich Held*innen von jenen Figuren abheben, die über viel weniger gestalterische Handlungsmöglichkeiten verfügen:

Solche Figuren sind nicht das Subjekt ihrer Geschichte, sondern das Objekt. Ihnen *wird* [Hervorhebung im Original] etwas getan, anstatt dass sie etwas tun. Sie sind Patiens, der ‚Betroffene‘ der Handlung, statt Agens, der Handelnde selbst. Sie erleiden ihre Geschichte, statt sie zu gestalten. Sie sind nicht aktiv und tätig, sondern passiv und reaktiv.¹⁹⁴

Ferner stellt Hanna auch eine weitere Eigenschaft unter Beweis, die für jede Heldenfigur ausschlaggebend ist: einen unerschütterlichen moralischen Kompass.¹⁹⁵

Ich war entsetzt. Entsetzt und wütend, dass die Menschen so mit meinen Schwestern umgehen. Niemals die Sonne sehen, niemals an die frische Luft kommen, niemals im Sand scharren, niemals herumflattern! Und das tun die Menschen mit „Lauf- und Scharrtieren“ – wie über uns im Lexikon steht! Ich war empört, maßlos empört! Und ich war fest entschlossen, etwas zu tun. Ich musste meinen Schwestern helfen.¹⁹⁶

Selbst nach Rückschlägen und dem Verlust ihres Beines, hält die Superhenne vor allem den Menschen gegenüber unbeugsam an ihren Wertvorstellungen fest:

¹⁹⁴ Maier, Katharina: Moderne Helden. Welten retten mit Old Shatterhand, Superman, Gandalf, Mr. Spock und Sherlock Holmes. Bamberg u.a.: Karl-May-Verlag 2018, S. 16.

¹⁹⁵ Vgl. Maier (2018), S. 20.

¹⁹⁶ Mitterer (2016), S. 26-28.

Denn eines sollte sich der Mensch merken: Alles, was uns Tieren schadet, das schadet den Menschen noch mehr.¹⁹⁷

Hanna erfüllt durch ihr aktives Handeln, ihre Position im Mittelpunkt der *Geschichte* sowie ihre hohen Ideale und edlen Taten alle Anforderungen, um als Heldin zu gelten. Allerdings ist sie kein durchschnittliches Huhn, sondern Mitterer verweist mit dem Präfix in „*Superhenne*“ eindeutig auf die Existenz besonderer Eigenschaften. Schon die unklare Herkunft der Henne, die als Geschenk einer durchziehenden Roma-Familie auf dem Bauernhof ankommt, verleiht ihr etwas Mystisches. Obendrein legt Hanna ungewöhnlich viele Eier, erreicht ein erstaunlich hohes Alter und übertrifft selbst den Hahn bei seinem Versuch, einen Weltrekord im Krähen aufzustellen. Hannas außergewöhnlichste Talente sind jedoch ihre Fähigkeit zu fliegen und mit Mensch wie Tier sprechen zu können. Diese stellt sie außerdem in allen drei Büchern unter Beweis, selbst als junges Küken:

Und tatsächlich – das Küken erhob sich plötzlich in die Luft.¹⁹⁸

Hannas Flugbegabung erfüllt zudem einen weiteren Zweck. Lexe identifiziert das Fliegen als nicht durchgängiges *Motiv*, das auf die Naturnähe der Figur verweist.¹⁹⁹ Im vorliegenden Fall unterstreicht es daher Hannas Animalität, gleichzeitig verweist es *symbolisch* auf ihre Außergewöhnlichkeit.

Es handelt sich bei der Protagonistin daher nicht nur um eine Heldin, vielmehr ist sie eine Superheldin. Dieses Dasein wird ihr jedoch nicht allein durch die speziellen Fähigkeiten zugeschrieben, es entsteht aus dem Zusammenspiel mit den Eigenschaften, die Hanna auch zur Heldin machen wie Loeb und Morris konstatieren:

Superhelden sind außergewöhnlich mächtige Personen, die aber auch mit Schwächen versehen sind, und deren nobler Charakter sie unglaubliche Taten vollbringen lässt.²⁰⁰

¹⁹⁷ Mitterer (2017), S. 10.

¹⁹⁸ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 38].

¹⁹⁹ Vgl. Lexe (2003), S. 96.

²⁰⁰ Loeb, Jeph, und Tom Morris: Helden und Superhelden. In: Etter, Lukas; Thomas Nehrlich und Joanna Nowotny (Hrsg.): Reader Superhelden. Theorie - Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript 2018 (Edition Kulturwissenschaft 133), S. 110.

Darüber hinaus unterstützt die Handlungskonstruktion von Hannas *Geschichte* ihre Rolle als Superheldin durch eine spezifische Struktur. Heidi Lexe attestiert derartigen Strukturen in anderen kinderliterarischen Werken einen „Âventiure-Charakter“. Dieser zeichnet sich weniger durch epische Breite aus als einen stationenhaften Aufbau, der die Henne vor immer neue Herausforderungen stellt, welche sie zu überwinden hat.²⁰¹

Auslöser dieser âventiurehaften Bewährungsproben ist beinahe ausnahmslos der Bauunternehmer Klotzinger. Da jede Superheldin nämlich eine*n Gegenspieler*in benötigt, stellen auch die wiederholten Konfrontationen der Henne mit ihrem Antagonisten – exemplarisch dargestellt in Abb. 10 – eine Komponente ihres Superheldinnentums dar:

Der Klotzinger stürzte sich auf mich, aber ich wich aus, er fiel hin und ich versetzte ihm mit der Kralle einen Hieb auf die rechte Wange.²⁰²

Als ordentlicher Bösewicht erhält der Unternehmer in *Superhenne Hanna gibt nicht auf* natürlich weitere Unterstützung bei seinen Machenschaften von einem Wissenschaftler, der ethische Fragen als nachrangig betrachtet.

Gott Wumm war kein Gott, sondern nur ein von Ehrgeiz besessener Wissenschaftler ohne Moral. Und Klotzinger hatte sein Leben lang nur der Profit interessiert, nicht nur die Tiere, auch die Mitmenschen waren ihm vollkommen egal.²⁰³

Wie damit klar wird, erzeugt nicht nur die einzelne Figur durch ihre Eigenschaften oder Taten Heldenhaftigkeit, sie entsteht hingegen gleichermaßen auf tieferliegenden Strukturen wie dem Verhältnis der Figuren zueinander.



Abb. 10: *Superhenne Hanna* (Mitterer 2016)

²⁰¹ Vgl. Lexe (2003), S. 73.

²⁰² Mitterer (2016), S. 110.

²⁰³ Mitterer (2017), S. 86.

Sehr wohl dem „Äventiure-Charakter“ im epischen Sinne jedoch entsprechen Gefährten, Helferfiguren und Gegenspieler.²⁰⁴

Die Figurenkonstellation komplettiert schließlich der Fuchs Bartholomäus, der als Helferfigur immer dann zur Stelle ist, wenn die Situation ausweglos erscheint und durchaus Erinnerungen an die Sidekicks weckt, die archetypischen Comicsuperheld*innen üblicherweise zur Seite stehen.

„Braucht ihr noch jemanden fürs Team?“, meldete sich plötzlich eine helle, vergnügte Stimme. [...] Es war mein alter Freund Bartholomäus, der Fuchs. Sofort verdoppelten sich meine Lebensgeister. [...] „Und ob wir dich brauchen, Bartl!“, sagte ich. „Du kommst gerade zur rechten Zeit!“ „Klar doch! Wie immer!“²⁰⁵

3.4.3 Motive

In diesem Sinne sind Hannas moralische Werte ebenso wie ihre besonderen Fähigkeiten und die Figurenkonstellation – in anderen Worten, sämtliche Aspekte, die ihren Status als Superheldin konstituieren – als *Motive* anzusehen, die durch ihr wiederholtes Auftreten den Text formen.

Die Zugehörigkeit dieser *Motive* zur Figur der Superhenne dient somit der Wiedererkennbarkeit der Protagonistin und konzentriert die Aufmerksamkeit der Lesenden auf ihr. Wie Tomaševskij festhält, fungiert in einem solchen Fall die Figur als Leitfaden für die Bedeutung bestimmter *Motive* und die Heldin erhält eine deutliche emotionale Färbung. Dadurch sorgt Hanna für Sympathie und emotionale Teilnahme, sie erzeugt bei den Lesenden Mitleid, Freude und Kummer.²⁰⁶

²⁰⁴ Lexe (2003), S. 74.

²⁰⁵ Mitterer (2017), S. 87.

²⁰⁶ Vgl. Tomaševskij (1985), S. 238-239.

Der traditionelle tugendhafte („positive“) Held und der Bösewicht (der „negative Held“) sind unmittelbarer Ausdruck dieses bewertenden Moments im Kunstwerk. Der Leser soll in seiner Sympathie und in seinen Emotionen eine Orientierung erfahren.²⁰⁷

Die Überzeugungskraft der emotionalen Wertung wird daher offenkundig stark durch die Figur der Superheldin Hanna geleitet, sie bedarf allerdings auch der weiteren Zuschreibungen zu den Mit- und Gegenspieler*innen.

So unterstützen die emotionale Beziehung zu Bartl, der aus Respekt vor Hanna keine Hühner mehr frisst²⁰⁸, sowie die Abneigung gegenüber Klotzinger und Doktor Wumm aufgrund ihrer selbstsüchtigen und verwerflichen Schandtaten ebenfalls die Orientierung der Leser*innen.

Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass die emotionale Färbung der Figuren durch den Autor Felix Mitterer vorgegeben ist. Die Heldin ist genauso wie die übrigen Figuren kein unabdingbarer Bestandteil der *Erzählung*, sondern ein Ergebnis der Formung der *Geschichte*. Sie sind also ein Mittel, um *Motive* aufzureihen, hervorzuheben und zu *Themen* zu konzentrieren.²⁰⁹

Als Geschöpf, das den Gesetzmäßigkeiten einer empirischen Welt widerspricht, stellt Hanna eine phantastische Figur innerhalb eines realistischen Umfeldes dar. Wie Michael Sahr betont, kommt solchen Figuren als ergänzende und kompensierende Komponente zur realen Daseinswelt eine besondere Bedeutung für Kinder zu, da sie auf konkrete Lebensprobleme aufmerksam machen und allgemeingültige Werte vermitteln können.²¹⁰

Unterstützt wird diese Funktion außerdem durch die Animalität der Protagonistin:

Bücher über Tiere sind immer auch menschlich relevant. Ihnen kommt eine *Doppelfunktion* [Hervorhebung im Original] zu: Sie vermitteln

²⁰⁷ Tomaševskij (1985), S. 214.

²⁰⁸ Vgl. Mitterer (2017), S. 15.

²⁰⁹ Vgl. Tomaševskij (1985), S. 239-240.

²¹⁰ Vgl. Sahr, Michael: Ein ABC der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001, S. 122-128.

Einsichten über bestimmte Aspekte der Welt und gleichzeitig auch Aspekte des eigenen Daseins.²¹¹

So kann Hanna als Huhn die Ansichten der Tierwelt wiedergeben, vermittelnd zwischen Tier und Mensch agieren und sich zugleich mit ihren außergewöhnlichen Fähigkeiten gegen Ungerechtigkeit durchsetzen.

Die Superhenne ist also dank ihrer dreifachen Stellung als Superheldin, als phantastische Figur und als Tier in der Lage, realweltliche Problemstellungen aufzuwerfen, einfache Zugänge zu Natur und Umwelt zu erschließen und Ideen über das Zusammenleben von Menschen und Tieren zu vermitteln. Durch die an ihr festgemachten *Motive*, die ihr mit diesen drei Positionen eingeschrieben sind, verdeutlicht sie den Texten zugrundeliegende *Themen*.

3.4.4 Themen

Mitterer schlägt mit seiner Themenwahl in die Kerbe der modernen Kinderbücher, deren Entstehung in den Siebzigerjahren ihren Ausgangspunkt hat – ebenjene Zeit, zu der *Superhenne Hanna* erstmals publiziert wurde. Zu Beginn von Kapitel 3.3 wurden bereits einige Merkmale dieser Entwicklung auf der Darstellungsebene festgehalten.

Es sind vorrangig die beiden Romanerzählungen, die sich auf thematischer Ebene in den Habitus des modernen Kinderromans einfügen – genauer gesagt in die Unterform des sozialkritisch-problemorientierten Kinderromans. Als Grundsatz dieser erzählerischen Form gilt,

[...] dass keine Problemkreise von Kindern ferngehalten werden sollen.²¹²

Laut Hannelore Daubert sind die gesellschaftspolitischen Umbrüche nach 1968, die neu entstehenden Studierenden-, Frauen-, und Friedensbewegungen sowie neue pädagogische Konzepte dafür verantwortlich, dass sich in der deutschsprachigen

²¹¹ Sahr (2001), S. 148.

²¹² Portugal, Katharina: Kinderroman. Wien: 2015 (Skriptum im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE spektrum 03), S. 8.

Kinder- und Jugendliteratur ein neuer emanzipatorischer Kindheitsbegriff durchsetzt, der auf Prinzipien der Gleichheit und Mündigkeit fußt.²¹³

So konfrontiert auch Mitterer die jungen Leser*innen mit komplexen realweltlichen *Themen* und stellt oftmals ethische Probleme ins Zentrum seiner Texte. Als zentrale *Themen* der beiden Kinderromane sind also Massentierhaltung und Tierversuche, beziehungsweise deren Auswirkungen auf die Tiere, auszumachen. Darunterliegende Teilaspekte, die ebenso oftmals zur Sprache kommen, sind die Frage, was als tiergerechte Haltung gelten darf, und welche Rahmenbedingungen Tieren schaden.

Dem Schema von guter Superheldin und bösem Antagonisten folgend, beziehen Mitterers Figuren in Bezug auf die jeweiligen *Themen* natürlich auch eindeutige Positionen.

Darin ist eine klare Kritik an der Art und Weise wie Menschen mit Tieren umgehen und deren Ausbeutung zugunsten von mehr Ertrag und finanziellen Gewinn abzulesen:

„[...] Fast auf der ganzen Welt wird das heute so gemacht. Durch die Massentierhaltung kommt die sogenannte Produktion der Eier eben billiger. Deshalb ist es den Menschen egal, was mit den Hühnern geschieht. Und wenn es den Menschen egal ist, dann kannst du überhaupt nichts ändern. [...]“²¹⁴

Und auch der Fuchs Bartholomäus macht deutlich klar, was er von den Tätigkeiten im Klotzinger-Institut hält:

„Das ist kein Bauernhof, Bartl, das ist eine Versuchsanstalt.“
„Na, das hab ich allerdings schon mitgekriegt. Dieser bärtige Trottel, den sie Gott Wumm nennen, versucht anscheinend herauszufinden, auf wie viele Arten man ein Tier möglichst qualvoll um die Ecke bringen kann.“²¹⁵

²¹³ Vgl. Daubert (2011), S. 89.

²¹⁴ Mitterer (2016), S. 28.

²¹⁵ Mitterer (2017), S. 88.

Als Ziel dieser Darstellungsweise kann die Anregung eines kritischen Umweltbewusstseins bei den lesenden Kindern verstanden werden – nicht ohne Grund stehen schließlich die Tiere im Mittelpunkt der *Geschichte*, während die meisten Menschen entweder Bösewichte darstellen oder Helferpositionen bekleiden.

Sahr hebt hervor, dass Literatur, die Kindern einen adäquaten Zugang zur eigenen Lebensumwelt und ein angemessenes Verhältnis dazu verschaffen will, ein zutreffendes und realitätsgerechtes Abbild dieser Umwelt und kein gänzlich problemloses, aufgehelltes Zerrbild wiederzugeben hat.²¹⁶

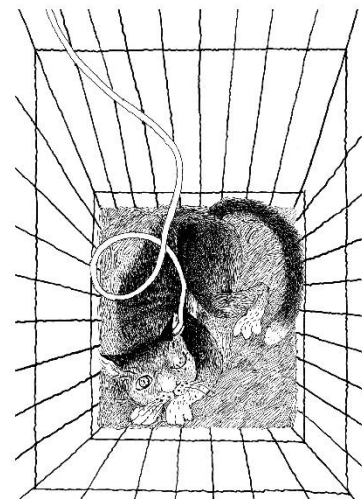


Abb. 11: *Superhenne Hanna gibt nicht auf* (Mitterer 2017)

Dementsprechend schonungslos präsentiert Mitterer sowohl die guten als auch die schlechten Dinge, die einem Tier durch Menschenhand zustoßen können. Besonders aussagekräftig passiert dies zum Beispiel in Kapitel 3 in *Superhenne Hanna gibt nicht auf*, welches treffenderweise in der Überschrift bereits darauf verweist, dass Hanna nun die Hölle kennenlernt, in der ihre Erlebnisse von eindeutigen Illustrationen veranschaulicht werden (Abb. 11.).

Arnold zeigte zu einem Tisch. Dort waren Kaninchen und Meerschweinchen auf dem Bauch liegend und mit ausgestreckten Beinchen an den Tisch fixiert. Das Rückenfell hatte man ihnen abgeschoren. Die Haut an den haarlosen Stellen war zum Teil von Ausschlägen und Geschwüren bedeckt, zum Teil schon weggefressen bis aufs blutige Fleisch. Manche der Tierchen lagen ganz ruhig, andere zuckten mit den Körpern, wanden sich vor Schmerzen.²¹⁷

Es wird in den Texten folglich aus der Sicht der tierischen Figuren mit sozialkritischem Blick das Zusammenleben mit Menschen unter die Lupe genommen. Ernst Seibert sieht hier einen unmissverständlichen Zusammenhang mit Mitterers Anliegen, einen

²¹⁶ Vgl. Sahr (2001), S. 152-153.

²¹⁷ Mitterer (2017), S. 47-48.

gesellschaftskritischen Realitätsbezug herzustellen, welcher klar von den Tieren und Kindern getragen wird.

Die Bauernfamilie, in der sich besonders die Kinder zur Mithilfe an der Befreiungsaktion bewegen lassen, steht für die natürliche Vernunft und gegen die Unvernunft einer Ausbeutung der Natur aus Profitgründen.²¹⁸

Abgesehen von dieser kritischen Position werden andere Aspekte der Tierhaltung als durchaus üblich und wertfrei dargestellt. Die Tatsache, dass Hühner als Nutztiere nicht bloß Eier legen, sondern auch geschlachtet werden, wird etwa gleich im ersten Kapitel von *Superhenne Hanna* aufgebracht²¹⁹ und selbst im Bilderbuch nicht ausgespart:

Und wenn man einem Tier einen Namen gibt, dann mag man es nicht in den Kochtopf stecken und verspeisen. Eben deshalb hatte Martha ein derart hohes Alter erreicht.²²⁰

Was den Tod von Tieren betrifft, zeigt Hanna überdies sogar Verständnis, als ein Fuchs eines der befreiten Hühner aus der Legebatterie frisst, da dieses Verhalten als natürlich angesehen wird und dem betreffenden Raubtier keine böse Absicht unterstellt werden kann.²²¹

Im Gegensatz dazu wird von Menschen verursachtes Tierleid nachdrücklich verurteilt:

Einige Hunde und Katzen lagen mit aufgeschnittenem Körper angeschnallt und bei vollem Bewusstsein auf Operationstischen. Eine unglaubliche Wut packte mich. „Gehen die einfach alle ins Wochenende und lassen die Tiere sinnlos leiden!“²²²

Ein weiterer solcher Gesichtspunkt des Lebens von Tieren, der je nach Kontext eine positive oder negative Konnotation erfährt, ist die Fortpflanzung. Eher beiläufig wird

²¹⁸ Seibert (2008), S. 61.

²¹⁹ Vgl. Mitterer (2016), S. 10.

²²⁰ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 2].

²²¹ Vgl. Mitterer (2016), S. 135.

²²² Mitterer (2017), S. 122.

die Alltäglichkeit des sexuellen Aktes erwähnt und dadurch normalisiert, wenngleich dies mit euphemistischen Ausdrücken wie „lieben“²²³ oder „küssen“²²⁴ geschieht.

Dagegen unterstreichen die außergewöhnlichen Verformungen und Missbildungen von fünf der Küken, die Doktor Wumm aus Hannas Erbmaterial kloniert, die Unnatürlichkeit dieses Prozesses:

Beim dritten Küken waren die Augen zugewachsen oder gar nicht vorhanden, so genau konnte ich es nicht sehen. Das vierte aber war kohlschwarz und wie angefault, es zuckte nur ein paarmal und schnappte nach Luft, dann war es tot. Und das am schlimmsten anzusehende hatte übermäßig große Krallen und einen riesigen Kopf, der größer war als der ganze Körper, und es besaß einen Rabenschnabel, aus dem aufgeregt eine spitze, blaue Zunge schnellte.²²⁵

Felix Mitterer bezieht sich somit in der *Superhenne Hanna*-Serie auf realweltliche Themen. Seine Problemstellungen werden zudem durch die Sicht der Unterdrückten eindeutig gewertet und in scharfen Kontrasten beleuchtet.

Ähnlich verfährt er bei vielen anderen Werken seines Œuvre, beispielsweise beruht *Kein Platz für Idioten* auf einer Situation, in der der Autor beobachtete, wie ein Wirt eine Mutter mit ihrem behinderten Kind aus dem Gasthaus verwies.²²⁶ Das anschließend entstandene Theaterstück zeigt eine vergleichbare Situation, darin steht jedoch der behinderte junge Mann Wastl als Opfer der Drangsalierung im Mittelpunkt der tragischen Handlung.

Eine finale Umkehr der oppressiven Machtverhältnisse findet sich im vorletzten Kapitel von *Superhenne Hanna gibt nicht auf*. Hier begehren die Ratten und Mäuse aus dem Versuchslabor gegen Doktor Wumm auf, überwältigen ihn und fressen ihn bei lebendigem Leib auf.²²⁷ In diesem „Gemeinsam sind wir stark“-Moment werden also

²²³ Vgl. Mitterer (2016), S. 15.

²²⁴ Vgl. Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 8].

²²⁵ Mitterer (2017), S. 80.

²²⁶ Vgl. Steiner, Bettina: Felix Mitterer: Ein Platz für alle. In: Die Presse. Online-Ausgabe vom 08.10.2013. <https://www.diepresse.com/1452543/felix-mitterer-ein-platz-fur-alle> (13.12.2019).

²²⁷ Vgl. Mitterer (2017), S. 148.

die thematisierten Machtverhältnisse durch den Zusammenschluss der Kleinsten und die Vernichtung des Unterdrückers aufgelöst.

3.4.5 Sujets

Ein weiteres zentrales Element der *Superhenne Hanna*-Serie ist die äventurierehafte Reise, die der Bewährung und Entwicklung der Heldin dient. Lexe bezeichnet die literarische Reise als

[...] Gestus der schrittweisen Entwicklung durch die Konfrontation des Helden/der Heldin mit einer sich wandelnden Umwelt [...] ²²⁸

Besonders evident tritt die Reise in *Superküken Hanna* hervor, ausschlaggebend ist hierfür das Moment der Elternferne – die Protagonistin ist von ihrer Mutter isoliert und muss anfallende Probleme selbstständig bewältigen. Im Verlauf dieser Reise fällt Hanna als Ei verschiedenen Tieren in die Hände, nimmt jedoch jeden Teil dieses Vorgangs wahr.²²⁹ Da es selbst noch nicht handlungsfähig ist, muss es über sich ergehen lassen, dass die Tiere sich gegenseitig das Ei stehlen. Der Eierdiebstahl lässt sich allerdings aufgrund seines wiederholten Vorkommens und der damit verbundenen Situationsveränderungen als *dynamisches Motiv* ausmachen.

Den entscheidenden Entwicklungsschritt durchläuft das Küken schließlich, indem es die bewusste Entscheidung trifft, aus seinem Ei zu schlüpfen.

Es war also höchste Zeit, wieder abzuhausen. Aber diesmal fühlte sich Hanna schon kräftig genug, um die Flucht auf andere Weise durchzuführen.²³⁰

Nach Lotman ist Hannas Schlüpfen als Ereignis zu werten, welches das kleinste Glied des Sujetaufbaus formt.²³¹ Die Grenzziehung verläuft in diesem Fall allerdings nicht

²²⁸ Lexe (2003), S. 87.

²²⁹ Vgl. Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 33].

²³⁰ Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 33].

²³¹ Vgl. Lotman (2006), S. 532.

durch die gesamte erzählte Welt, sondern schließt die Protagonistin als passives Objekt von der aktiven Beteiligung am Geschehen aus.

Auf der topologischen Ebene grenzt sich also das Innen von dem Außen ab, welche semantisch mit passiver und aktiver Teilnahme an der Handlung verbunden werden. Topographisch lassen sich diese Gegensätze am Ei festmachen – solange Hanna im Ei steckt, ist sie Beobachterin und kann kaum in die sie umgebende Welt eingreifen. Als Hanna jedoch aus dem Ei schlüpft, tritt sie damit zugleich in ihre eigene Handlungsfähigkeit ein.

Hanna schüttelte sich und streckte ihre Stummelflügelchen aus. Und dann begann sie zu laufen.²³²

Mit diesem neuen Handlungsspielraum entdeckt das Küken auch schnell seine Flugfähigkeit und kann dem Fuchs entkommen. Sie ist nun außerdem in der Lage, ihre Reise zu beenden und zu ihrer Mutter zurückzukehren. Die Protagonistin hat demnach mit ihrem Übertritt der Grenze, die *Geschichte* maßgeblich beeinflusst und eine *sujethafte* narrative Dynamik hervorgerufen.

Anders ausgeformt sind die *Sujets* hingegen in den beiden Kinderromanen. Wie in Kapitel 2.3.3 bereits erwähnt wurde, liegen in *Superhenne Hanna* sowohl der Bergbauernhof, als auch die Höhle im Gebirge deutlich höher als die übrigen Orte. Topologisch wird die erzählte Welt also entlang einer Oben-Unten-Achse aufgespannt, an der die Orte wahlweise in den Bergen oder im Tal liegen. Die Grenze verläuft daher zwischen diesen beiden landschaftlichen Bereichen, welche semantisch aufgeladen werden, indem beispielsweise die Höhle als sicherer, beinahe paradiesischer Zufluchtsort beschrieben wird. Die Hühnerfabrik wird dagegen als karges, unpersönliches und mitleidloses Gefängnis präsentiert.

Dementsprechend liegt der Moment der Grenzüberschreitung nicht allein im Ausbruch aus der Legebatterie, sondern in der anschließenden Flucht ins Gebirge. Mitterer unterstreicht diesen Übergang zusätzlich durch das Ende des nächtlichen Marsches und dem Sonnenaufgang, der für die befreiten Hühner eine faszinierende Neuigkeit darstellt:

²³² Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 35].

Als aber der Tag graute und wir schon den großen Felsen sehen konnten, in dem sich die Höhle befand, da war die Verzweiflung meiner Schwestern wie weggeblasen. Die Spitze des Zuges war bereits bei der Höhle angelangt, da stieg hinter den Bergen die Sonne auf. Stumm und mit aufgerissenen Augen starrten die Hühner nach der Sonne, als ob sie ein Wunder sähen.²³³

Da die Entführung der Hühner aber darauf abzielt, den Unternehmer Klotzinger zum Bau eines neuen Stalls mit Freilaufgehege zu bewegen, kehren sie nach einiger Zeit wieder zurück über die semantische Grenze und finden eine neue, veränderte Umwelt vor. Der Akt der Grenzüberschreitung löst somit diese Veränderungen aus und markiert den Text als *subjektiv*.

Ähnlich verläuft der Grenzübertritt in *Superhenne Hanna gibt nicht auf*, allerdings findet darin keine Rückkehr statt. Die Labortiere überqueren mit ihrem Ausbruch aus dem Klotzinger-Institut zwar ebenso eine semantische Grenze, ihre tatsächliche Freiheit müssen sie jedoch erst noch im Kampf mit Klotzinger und Doktor Wumm durchsetzen.

Die Veränderung, die hervorgerufen werden, nachdem Hanna die Tiere aus dem Labor führt, spielen sich in diesem Fall primär auf psychologischer Ebene ab. Die Versuchstiere, die in Doktor Wumms Labor ziemlich apathisch und teilweise auch schlicht faul geworden sind, entdecken plötzlich ihren eigenen Handlungsspielraum und erkämpfen sich eigenständig das Recht auf ein selbstbestimmtes Leben.

„Resi, zum ersten Mal hast du etwas selbst getan, ganz allein, ganz aus dir heraus!“

„Ja, ich hab was getan!“, blökte Resi mit froher Stimme. „Ich hab ganz alleine etwas getan! Ich bin ich! Ich bin ich! Und du bist du, Rosi! Jetzt brauchen wir uns nicht mehr zu streiten. Jetzt können wir uns lieb haben!“²³⁴

Es finden sich somit in allen drei Texten *subjektive* narrative Dynamiken, die in jedem Text unterschiedliche Ausformungen annehmen.

²³³ Mitterer (2016), S. 103.

²³⁴ Mitterer (2017), S. 150.

3.5 Zusammenfassung der erarbeiteten Elemente

An dieser Stelle werden die aufgezeigten Gesichtspunkte der narrativen Texte zusammengefasst, um die Einordnung im nachfolgenden Kapitel übersichtlich zu gestalten. Entsprechend der Vorgangsweise in der Textanalyse werden zunächst folgende Aspekte auf der Darstellungsebene festgehalten:

- Die beiden Kinderromane sind illustriert; die Illustrationen entwickeln allerdings kein eigenes Handlungskontinuum, sondern veranschaulichen das Erzählte.
- Mitterer setzt Ausdrücke und Konstruktionen aus umgangssprachlichen und dialektalen Registern ein, die im Sinne der Verständlichkeit vereinfacht werden.
- In *Superküken Hanna* kommen Märchenformeln und gezielte Abweichungen der *Erzählung* von der *Geschichte* zum Einsatz.
- Durch Wechsel des Erzähltempo, *Analepsen* und *Prolepsen* sowie die Ebene der Leserbriefe erfährt der Text eine Steigerung hinsichtlich seiner Komplexität.
- Hannas spontane Erzählhaltung²³⁵ erweckt den Anschein von Mündlichkeit.
- Die drei Texte bilden eine *Serie*, in der die einzelnen Mikrotexte zwar in sich abgeschlossen sind, jedoch in einer klaren chronologischen Ordnung zueinander stehen.
- Das Bilderbuch zeichnet sich im Bildtext durch einen bühnenhaften Kompositionsstil, dynamische Strichführung und freundliche Farbgebung aus.

Weitere markante Elemente, die auf der Handlungsebene hervortreten, sind hier gesammelt:

- Durch die Charakterisierung der Figuren entsteht eine klare Abgrenzung zwischen Haupt- und Nebenfiguren.
- Die meisten handlungstragenden Figuren sind Tiere, von denen allerdings nur Hanna mit Menschen sprechen kann.
- Dank ihrer Charakteristik, ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten sowie der Figurenkonstellation ist Hanna als Superheldin zu identifizieren („Äventiure-Charakter“).
- Mitterer konzentriert die *Motive*, die Hannas Superheldinnentum ausmachen, auf der Figur, um emotionale Zuschreibungen hervorzurufen.

²³⁵ Vgl. Lexa (2003), S. 70-71.

- Als phantastische Figur kann Hanna losgelöst von der empirischen Welt allgemeingültige Werte vermitteln.
- In den beiden Kinderromanen stehen komplexe ethische Probleme (Massentierhaltung, Tierversuche) im Mittelpunkt.
- Der Autor stellt zusammen mit den Illustratorinnen verschiedene Aspekte der Tierhaltung wie sexuelle Fortpflanzung, Tod, aber auch Missbrauch von Tieren recht schonungslos dar.
- Aus den Texten geht eindeutige Gesellschaftskritik an von Menschenhand hervorgerufenem Tierleid im Gegensatz zur natürlichen Lebensweise von Tieren hervor.
- Die Handlung im Bilderbuch ist stark episodenhaft aufgebaut und stellt eine selbstständige Entwicklungsreise der Heldin dar (*Motiv* der Elternferne).
- Den ausschlaggebenden Moment stellt Hannas Schlüpfen aus dem Ei dar, wodurch der Text eine *subjektive* narrative Dynamik erhält.
- In *Superhenne Hanna* findet die Überschreitung der semantischen Grenze mit der Flucht ins Gebirge statt, allerdings folgt später die Rückkehr in eine neue, veränderte Umwelt.
- In *Superhenne Hanna gibt nicht auf* entsteht das *Sujet*, indem Hanna die Labortiere befreit, und diese ihre Selbstständigkeit erlernen.

4. Kategorisierung

4.1 Festlegung der Kategorien

In diesem letzten Schritt sollen die Ergebnisse der Textanalyse dahingehend beleuchtet werden, welche Funktion sie in den narrativen Texten erfüllen und auf welchen Ursprung sie zurückgehen.

Einige der nachgewiesenen Strukturen lassen sich auf bekannte literarische Gattungen wie etwa das Märchen zurückführen und können als Anleihen gedeutet werden. Diese Aspekte werden im Folgenden nach ihren Gattungsbezügen gegliedert und unter dem Begriff Gattungsmerkmale subsumiert.

Des Weiteren werden auch thematische sowie motivische Bestandteile auszumachen sein, die nicht deutlich eingeordnet werden können. Solche Merkmale werden unter Rückgriff auf Analysen anderer Werke des Œuvres von Felix Mitterer dem Mitterer-Stil zugeordnet und in sprachliche sowie thematische Gesichtspunkte unterteilt.

4.2 Gattungsmerkmale

4.2.1 Märchen und Fabeln

Das Wort „Märchen“ umfasst ein äußerst weites Feld, in welchem heute zumeist Zaubermärchen verortet werden, im weiteren Sinne aber auch *Erzählungen*, die beispielsweise dem Mythos oder der Sage näherstehen.²³⁶ Max Lüthi prägt dafür den Begriff des europäischen Volksmärchens, das er vom Kunstmärchen unterscheidet:

Zum Begriff des Volksmärchens gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert.²³⁷

²³⁶ Vgl. Lüthi (2004), S. 1-5.

²³⁷ Lüthi (2004), S. 5.

Im Gegensatz dazu grenzt sich die Fabel trotz vieler Ähnlichkeiten durch ihren Belehrungscharakter und die ihr eingewobene Moral von den Märchen ab.²³⁸ Generell werden beide Gattungen jedoch durch vergleichbare Charakteristika geprägt, zum Beispiel durch den Einsatz formelhafter Wendungen, Typisierung von Figuren, starker Kontrastierung und Polarisierung und natürlich das Happy End.²³⁹

Einige dieser Wesenszüge finden sich auch in den Büchern der *Superhenne Hanna*-Serie. So eröffnet Mitterer etwa das Bilderbuch mit der festgeprägten Anfangsformel „Es war einmal...“.²⁴⁰ Auch der episodenhafte Aufbau von *Superküken Hanna*, das mit beinahe jedem *page break* einen neuen Handlungsabschnitt einläutet, erinnert an den Aufbau eines Märchens.²⁴¹

Dagegen erinnert in den Kinderromanen der Anschein von Mündlichkeit, den die Protagonistin Hanna durch ihre unmittelbare Erzählweise sowie ihre *metaleptischen* Sprünge, vage an die mündliche Erzähltradition des europäischen Volksmärchens.

Am markantesten treten allerdings die Figuren im Zusammenhang mit Märchen und Fabeln hervor. Zunächst wird eindeutig zwischen handlungsfunktionalen Figuren und solchen, die bloße Unterstützungsfunktion haben, unterschieden. Wie bereits zuvor erwähnt, zeichnen sich Märchen und Fabel durch klare Kontrastierung und Polarisierung aus. Genauer gesagt, wird den Lesenden deutlich vermittelt, wer die Heldin und wer der Bösewicht, wer für die *Geschichte* wichtig und wer entbehrlich ist.

Nur was in die Fläche der Handlung tritt, nur was den hell beleuchteten
Weg des Helden kreuzt, wird sichtbar, dafür aber scharf und genau.²⁴²

In diesem Sinne handeln sowohl Hanna (die Heldin), als auch Bartholomäus (der Helfer) und Klotzinger (der Gegenspieler) nur innerhalb der festgelegten Handlungskreise typischer Märchenfiguren.

²³⁸ Vgl. Lüthi (2004), S. 12.

²³⁹ Vgl. Lange, Günter und Werner Ziesenis: Märchen. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, S. 233.

²⁴⁰ Vgl. Mitterer/Nagel (2018), unpag. [S. 2].

²⁴¹ Vgl. Lange (2011), S. 232.

²⁴² Lüthi (2004), S. 30.

Zu guter Letzt sei noch die Animalität vieler Figuren angeführt. Dass Märchen und Fabeln häufig Tiere zu Handlungsträger*innen machen, ist nicht neu. Meist stellen sich die tierischen Protagonist*innen allerdings als anthropomorphisierte Abbilder menschlicher Verhaltensweisen heraus – oftmals auch in menschlicher Kleidung.

Fables, which represent human faults in animal figures, were considered during certain historical periods to be suitable for children.²⁴³

Tierische Charaktere, die in Hannas Fall auch noch mit Menschen sprechen können, sind für Märchen und Fabeln also nichts Ungewöhnliches. Die Tierfiguren rund um die Henne Hanna bleiben aber ihren animalischen Handlungsweisen und Bedürfnissen treu, zudem äußern sie des Öfteren ihr Unverständnis über das Gebaren der Menschen.

4.2.2 Superheld*innen und Comics

Erzählungen rund um Superheld*innen erfreuen sich bereits seit vielen Jahrzehnten großer Beliebtheit und werden auch heute noch mit dem Medium Comic in Verbindung gebracht, in dem sie sich herausgebildet haben.²⁴⁴ Es ist anzunehmen, dass die Kombinationsmöglichkeiten von Bild- und Schrifttext sowie die Nähe zur filmischen Narration dazu beigetragen hat, dass der Comic

[...] Ende der 1930er Jahre geeignet schien, die zeichenhaften Körper der Superhelden und ihre actionlastigen Geschichten in Szene zu setzen und gleichzeitig die primäre Zielgruppe zu erreichen.²⁴⁵

²⁴³ Nikolajeva/Scott (2006), S. 92.

²⁴⁴ Vgl. Ditschke, Stephan, und Anjin Anhut: Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics. In: Etter, Lukas; Thomas Nehrlich und Joanna Nowotny (Hg.): Reader Superhelden. Theorie - Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript 2018 (Edition Kulturwissenschaft 133), S. 117.

²⁴⁵ Ditschke/Anhut (2018), S. 118.

Dass es sich bei der Protagonistin Hanna um eine Superheldin handelt, wurde in Kapitel 3.4.2 bereits festgehalten. Immerhin verfügt sie über die erforderlichen Voraussetzungen: sie hat herausragende Fähigkeiten, handelt ohne Rücksicht auf ihr eigenes Wohl und agiert in Notfällen intentional so, dass die existenziellen Bedürfnisse anderer gesichert sind.

Da es eine Menge verschiedener *Erzählungen* zu Superheld*innen gibt, welche sich nicht nur auf Comics beschränken, ergibt sich eine Vielzahl möglicher Charakteristika. Aus der Familienähnlichkeit innerhalb dieses Geflechts erkennen Ditschke und Anhut neben den typologischen Voraussetzungen für eine Zuordnung noch weitere narrative Elemente, die als Konventionen für das Erzählen von Superheld*innen gelten können.²⁴⁶ Da Hanna allerdings weder ein Kostüm trägt, noch eine zweite Identität oder eine tragische *origin story* aufweisen kann, erfüllen die Texte einzig durch ihre Serialität eine Konvention der Superheld*innencomics.²⁴⁷

Als Ausgangspunkt einer Superheld*innenerzählung identifizieren Ditschke und Anhut drei zentrale narrative Strukturen.

1. Der*die Superheld*in lebt in einer fiktionalen Welt, die einem problemlos geordneten Alltag folgt.
2. Der*die Superheld*in gehört der gesellschaftlichen Ordnung der Welt an, hebt sich durch die Superkräfte jedoch von den übrigen Bewohner*innen ab.
3. Es tritt ein Problem auf, das die gesellschaftliche Ordnung in ihrem Bestehen bedroht und nur von dem*der Superheld*in gelöst werden kann.²⁴⁸

Diese Grundkonstellation findet sich auch in den Texten der *Superhenne Hanna*-Serie wieder:

Wir Hühner führen ein herrliches Leben auf unserem Hof. Und ich glaubte natürlich, dass es allen Hühnern so gut gehe wie uns. Doch an einem schönen Sommertag erfuhr ich, dass es auch anders sein kann.²⁴⁹

²⁴⁶ Vgl. Ditschke/Anhut (2018), S. 122-124.

²⁴⁷ Vgl. Ditschke/Anhut (2018), S. 139.

²⁴⁸ Vgl. Ditschke/Anhut (2018), S. 125.

²⁴⁹ Mitterer (2016), S. 18.

Der diegetische Raum zerfällt aber – wie Ditschke und Anhut mit Verweis auf Lotman hervorheben – in verschiedene semantische Teilräume, denen die verschiedenen Figuren (Superheld*in, Gegenspieler*in, etc.) angehören.²⁵⁰ Zur Lösung des Problems muss der*die Superheld*in demnach die semantische Grenze überqueren und eine *sujethafte* narrative Dynamik hervorrufen.

Somit können in der *Superhenne Hanna*-Serie sowohl die einzelnen *Motive* von Hannas Superheldinnencharakteristik, wie auch die *Sujets* ihrer Grenzüberschreitungen als Anleihen an den Erzählungen über Superheld*innen verstanden werden.

4.2.3 Moderne Kinderromane

Mit Beginn der Siebzigerjahre vollziehen sich in vielen Bereichen starke gesellschaftliche Umbrüche, durch die auch die traditionelle Kinderliteratur in den Brennpunkt gerät, der vorgeworfen wird, realitätsferne, geschönte und illusionistische Weltbilder vorzugaukeln.²⁵¹ Dies führt zur Auflösung alter Erzählmuster und der Ausformung neuer narrativer Formen, in deren Nähe besonders *Superhenne Hanna* mit der Erstpublikation 1977 fällt.

Wie bereits im Verlauf der Textanalyse ausgeführt wurde, können Merkmale des modernen problemorientierten Kinderromans auf allen Ebenen der Texte nachgewiesen werden. Dazu gehören etwa die komplexeren Erzählstrukturen, die Zeitsprünge und zusätzliche Ebenen wie die Leserbriefe nahtlos in den Text einfügen.

Auf der Handlungsebene sind außerdem neben den zentralen *Themen* wie Massentierhaltung und Tierversuche auch andere realweltliche Aspekte der Tierhaltung wie sexuelle Fortpflanzung und das Schlachten von Nutztieren anzutreffen. Damit tritt Mitterers Serie eindeutig in die Entwicklung der modernen Kinderliteratur mit ein.

²⁵⁰ Vgl. Ditschke/Anhut (2018), S. 128.

²⁵¹ Vgl. Armbröster-Groh (1997), S. 20.

Geradezu typisch für die neuen Produktionen ist der Anspruch, keine Themen der Wirklichkeit vor den Kindern zu verbergen, sie mit einer unverschleierte Realität zu konfrontieren.²⁵²

Entgegen dem Modus des modernen Kinderromans steuert der Autor jedoch mit der klaren emotionalen Wertung, die vor allem seine Hauptfigur vornimmt. Oftmals verbleiben die Autor*innen in der modernen Kinderliteratur im Hintergrund, beschränken sich auf eine differenzierte Beschreibung der Situation und überlassen es den jungen Leser*innen, selbst ein Urteil zu fällen.²⁵³

Zudem erfüllt die *Superhenne Hanna*-Serie nicht zur Gänze die Vorstellungen des problemorientierten Kinderbuchs, da dieses hauptsächlich durch den aufkommenden sozialkritischen Realismus geprägt ist.²⁵⁴ In Mitterers Büchern bleibt hingegen trotz des thematischen Realitätsbezugs, die Handlung dennoch phantastisch.²⁵⁵

Andererseits ist Hanna als phantastische Figur natürlich losgelöst von den Beschränkungen der empirischen Welt und kann somit unabhängig davon Gesellschaftskritik üben. Ihre phantastische Herkunft ermöglicht ihr daher, allgemeingültige Werte zu vermitteln ohne dabei belehrend zu wirken – schließlich ist sie kein menschliches Vorbild, sondern ein sprechendes Huhn.

4.3 Merkmale des Mitterer-Stils

4.3.1 Sprachliches

In Kapitel 3.2 wurde ausgeführt, dass sich Felix Mitterer in den Büchern um die *Superhenne Hanna* diverser Versatzstücke aus verschiedenen Registern des Österreichischen bedient. Diese treten indessen fast ausschließlich in der direkten Rede bestimmter Figuren – vorrangig Bartholomäus – in Erscheinung.

²⁵² Armbröster-Groh (1997), S. 23.

²⁵³ Vgl. Daubert (2011), S. 99.

²⁵⁴ Vgl. Armbröster-Groh (1997), S. 21.

²⁵⁵ Vgl. Seibert (2008), S. 61.

Breuer merkt dazu an, dass diese Ausdrücke neben der Wiedergabe eines authentischen Sprachgebrauchs auch Assoziationen mit sozialen Gruppierungen im ländlichen Raum geweckt werden sollen.²⁵⁶

Der Einsatz eines derart lebensnahen sprachlichen Stils ist keine Ausnahme, vielmehr ein Kennzeichen, das besonders aus Mitterers Theaterstücken bekannt ist.²⁵⁷ Erwähnenswert ist auch, dass es sich nicht um einen stilisierten Kunstdialekt handelt; Vera Bernhauser attestiert dem Autor in seinen Volksstücken einen Hang zu einer allgemeinen Tiroler Umgangssprache, da die große Anzahl an diatopischen Variationen in Tirol bei der Wahl einer einzelnen leicht zu Unverständnis unter den Lesenden führen könnte.²⁵⁸

Im Fall der *Superhenne Hanna*-Bücher ist der Einsatz regionalsprachlicher Wendungen und Konstruktionen als prägnantes Merkmal des Mitterer-Stils zu werten, welcher durch die Vereinfachung für ein kindliches Publikum akkomodiert wird.

So verweist der Autor etwa auch in den Anmerkungen zur Sprache in *Kein Platz für Idioten* darauf, das Stück zwecks der Lesbarkeit beabsichtigt nicht in reinem Dialekt geschrieben zu haben.²⁵⁹

4.3.2 Thematisches

Wenn Mitterer schreibt, dann geht es ihm um etwas. Um die Art, wie wir Tiere halten, um alte Menschen im Heim [...], um das Elend der Flüchtlinge, um die Ausgrenzung Behinderter. [...] Wer erzählen will, woran niemand gern erinnert wird, was keiner gern hört, dem hilft die Kraft des Volksstücks, seine kräftige Sprache, seine effektvolle Dramaturgie.²⁶⁰

²⁵⁶ Vgl. Breuer (2014), S. 26.

²⁵⁷ Vgl. Bernhauser, Vera: Felix Mitterer: Gesellschaftskritik publikumswirksam aufgebaut. Diplomarbeit. Univ. Wien 2014, S. 33.

²⁵⁸ Vgl. Bernhauser (2014), S. 43.

²⁵⁹ Vgl. Mitterer, Felix: Kein Platz für Idioten. Volksstück in drei Akten. Wien u.a.: Thomas Sessler 1981, S. 9.

²⁶⁰ Steiner (2013), <https://www.diepresse.com/1452543/felix-mitterer-ein-platz-fur-alle> (13.12.2019).

Felix Mitterer bedient in seinem umfassenden Œuvre eine breite Palette an *Themen*, denen gleichwohl immer ein sozialkritischer Impetus zugrunde liegt.

Ein Großteil seiner Werke beruht zudem auf wahren Begebenheiten und stellt Einzelschicksale, wie das des behinderten jungen Mannes in *Kein Platz für Idioten*, in den Mittelpunkt.²⁶¹ Die von ihm behandelten Problematiken zeichnen sich also zumeist durch Unmittelbarkeit sowie soziale Relevanz aus und geben das Versagen der Gesellschaft anhand konkreter Fälle wieder.²⁶²

Auf dieses Versagen kommt der Autor beispielsweise im Vorwort zu *Die Beichte*, einem Stück, das von sexuellem Missbrauch von Kindern in der Obhut der katholischen Kirche berichtet, zu sprechen:

Und niemand mag daran rühren. Warum eigentlich? Es gibt doch nichts Schlimmeres, als sich an Kindern zu vergehen, die einem anvertraut sind. Noch dazu, wenn die Täter Priester sind, von Berufs wegen dazu angehalten, die enge Sexualmoral der Kirche zu predigen.²⁶³

Wie Bernhauser anhand von Mitterers Theaterstücken feststellt, ist Mitterer als gesellschaftskritischer Autor zu werten, der bewusst Werke mit schockierenden Inhalten schreibt. Diese dienen allerdings nicht vorsätzlich dazu, das Publikum zu provozieren oder abzuschrecken, sondern um Mitleid und Empathie für Unterdrückte und Ausgestoßene auszulösen.²⁶⁴

In diesem Sinne sind nicht nur die Themenwahl, sondern auch deren Umsetzung in *Superhenne Hanna* und *Superhenne Hanna gibt nicht auf* als markante Gesichtspunkte von Felix Mitterers Erzählduktus anzusehen. So wird das von Menschen verursachte Tierleid mit Nachdruck verurteilt und die Tiere stehen als Unterdrückte im Zentrum der Handlung. Nichtsdestoweniger wollen die Texte vorrangig Mitleid mit den misshandelten Tieren erwecken, während die Kritik an den Taten von Klotzinger und Wumm weniger wichtig ist.

²⁶¹ Vgl. Bernhauser (2014), S. 36.

²⁶² Vgl. Bernhauser (2014), S. 47.

²⁶³ Mitterer, Felix: *Die Beichte*. Innsbruck u.a.: Haymon 2004, S. 7.

²⁶⁴ Vgl. Bernhauser (2014), S. 39-41.

5. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war die narratologische Untersuchung der drei Erzähltexte rund um die Superhenne Hanna. Im Verlauf der Analyse wurden daher auf verschiedenen Ebenen erzählerische Strukturen festgehalten, die als funktional für die Texte zu gelten haben.

Wie sich gezeigt hat, stellten sich primär zwei Herausforderungen in der Arbeit an den Texten. Zum Ersten handelt es sich bei den behandelten Werken um verschiedene Textformen. Da für das Erzählen im Bilderbuch die Wechselwirkung zwischen Bildtext und Schrifttext konstitutiv ist, hat die Analyse einem Schema zu folgen, das sich flexibel an das jeweilige dialogische Verhältnis von Bild und Schrift anpassen kann. Zu diesem Zweck mussten hinsichtlich der Gestaltung und Komposition der Doppelseitenbilder sowie deren dramaturgischer Abfolge einige Analysekategorien aus Tobias Kurwinkels narratoästhetischer Bilderbuchanalyse entnommen werden. Die Untersuchung der Bild-Text-Interdependenzen folgte hingegen vorrangig der Theorie Jens Thieles.

Im Kontrast zur erzähltheoretischen Untersuchung der beiden Kinderromane hat sich herausgestellt, dass sich gewisse Aspekte durch alle drei Werke ziehen, wohingegen andere isoliert in einzelnen Texten auftreten. So sind es in erster Linie Merkmale auf der Handlungsebene wie etwa die Gesichtspunkte von Hannas Superheldinnenstatus, oder die Sujethaftigkeit der Geschichte, die in allen drei Texten nachweisbar ist. Auf der anderen Seite steht beispielsweise der merkbliche Wechsel von Erzählstimme und Erzählmodus auf der Darstellungsebene; ebenso fehlen in *Superküken Hanna* Anbindungen an die übrigen Teile der Serie.

Die zweite Herausforderung ergibt sich aus der Tatsache, dass Felix Mitterer zumeist für ein erwachsenes Publikum schreibt und hauptsächlich dramatische Texte verfasst. Dies bedeutet, dass er als Autor von Volksstücken und Drehbüchern durchaus bereits im literaturwissenschaftlichen Kontext Bearbeitung erfahren hat, seine erzählenden Texte dagegen bisher kaum untersucht wurden. Diese Arbeit ist daher vermutlich die erste umfangreiche Analyse der *Superhenne Hanna*-Serie, hatte sich aus diesem Grund aber auch gewissen Hindernissen zu stellen.

Abschließend ist zu den Büchern über die Superhenne festzuhalten, dass es sich – wie bereits vermutet – um ein außergewöhnliches kinderliterarisches Werk handelt. Als Schreiber, der nicht in der Kinder- und Jugendliteratur beheimatet ist, sorgt Mitterer für eine äußerst interessante Mischung verschiedener narrativer Elemente.

Dementsprechend vereinen die untersuchten Werke vielseitige Merkmale in sich – nachgewiesen wurden zum Beispiel Elemente, die Märchen und Fabeln, Superheld*innenerzählungen und modernen Kinderromanen entlehnt wurden. Zugleich scheint Felix Mitterers eigener Stil, der sein theatralisches Œuvre prägt, vor allem in den romanhaften Erzählungen *Superhenne Hanna* und *Superhenne Hanna gibt nicht auf* durch. Dies lässt sich an sprachlichen Besonderheiten gleichermaßen festmachen wie an motivischen und thematischen Bestandteilen, die in Verbindung mit seinen anderen Werken hervorstechen.

Zu guter Letzt sei hier darauf hingewiesen, dass die österreichische Kinderliteratur ein vielschichtiges Forschungsfeld ist, welches weiterer Bearbeitung harret. In diesem Sinne lässt sich Ludwig Breuer folgend etwa zu weiterer Forschung zum Einsatz von Umgangssprache und diatopischen Variationen in der Kinderliteratur anregen.²⁶⁵ Des Weiteren bieten auch die Darstellung des ländlichen Raumes sowie seine Gestaltung im literarischen Text noch spannende Ansätze für literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung.

Der Titel dieser Arbeit entspricht Hannas Beschreibung von sich selbst. Die passenden Schlussworte sind indessen an dieser Stelle vom Fuchs Bartholomäus geliehen:

„Servus, Hanna, du wildeste Henne, die ich kenne!“²⁶⁶

²⁶⁵ Breuer (2014), S. 27.

²⁶⁶ Mitterer (2016), S. 22.

6. Bibliographie

6.1 Primärliteratur

Boccaccio, Giovanni: Decameron. Zwanzig ausgewählte Novellen. Herausgegeben von Peter Brockmeier. Stuttgart: Reclam 2005. (Reclams Universal-Bibliothek 8449)

Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Stuttgart/Wien: Thienemann ¹⁵2004.

Euripides: Elektra. Herausgegeben von Ernst Buschor. Frankfurt am Main: Insel 1951. (Insel Bücherei 256)

Mitterer, Felix: Kein Platz für Idioten. Volksstück in drei Akten. Wien u.a.: Thomas Sessler 1981.

Mitterer, Felix: Die Beichte. Innsbruck u.a.: Haymon 2004.

Mitterer, Felix: Superhenne Hanna. Illustr. v. Helga Meinhart. Wien: G&G ²⁸2016.

Mitterer, Felix: Superhenne Hanna gibt nicht auf. Illustr. v. Angelika Kaufmann. Wien: G&G ¹⁰2017.

Mitterer, Felix und Tina Nagel: Superküken Hanna. Wien: G&G 2018.

Mitterer, Felix: Mein Lebenslauf. Innsbruck u.a.: Haymon ³2018.

Röckl, Christina: Und dann platzt der Kopf. Mannheim: Kunstanstifter 2014.

Schwab, Gustav: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Wien: Wiener Verlag 1976.

Sophokles: Die Tragödien. München: dtv 1977.

6.2 Sekundärliteratur

Armbröster-Groh, Elvira: Der moderne realistische Kinderroman. Themenkreise, Erzählstrukturen, Entwicklungstendenzen, didaktische Perspektiven. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1997. (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur 21)

Bernhauser, Vera: Felix Mitterer: Gesellschaftskritik publikumswirksam aufgebaut. Diplomarbeit. Univ. Wien 2014.

Blättler, Christine: Einleitung. In: Blättler, Christine (Hg.): Kunst der Serie. Die Serie in den Künsten. München: Wilhelm Fink 2010, S. 7-14.

Bleicher, Joan: Serie. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler ³2007, S. 703-704.

Breuer, Ludwig M.: Husch, verschwind, geh weg da! Was das Österreichische in der KJL zu(m) sagen hat In: 1000 und 1 Buch 2 (2014), S. 26-27.

Daemmrich, Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke ²1995.

Daubert, Hannelore: Moderne Kinderromane. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, S. 87-105.

Ditschke, Stephan, und Anjin Anhut: Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics. In: Etter, Lukas; Thomas Nehrlich und Joanna Nowotny (Hg.): Reader Superhelden. Theorie - Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript 2018 (Edition Kulturwissenschaft 133), S. 117-156.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 227-229.

Drux, Rudolf: Motiv. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 638-641.

Ebner, Jakob: Österreichisches Deutsch. Mannheim u.a.: Duden 2008.

Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Herausgegeben von Michael Franz und Stefan Richter. Leipzig: Reclam ³1995, S. 301-325.

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Mit einer Auswahlbibliographie Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. München: Wilhelm Fink 2008.

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- Und Symbolforschung. Stuttgart: J.B. Metzler ⁴1978. (Sammlung Metzler 28: Realien Zur Literatur: Abt. E, Poetik)

Fröhlich, Vincent: Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik. Bielefeld: Transcript 2015. (Edition Medienwissenschaft 18)

Genette, Gérard: Die Erzählung. Herausgegeben von Jochen Vogt. Paderborn: Wilhelm Fink ³2010.

Jeßing, Benedikt: Symbol. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler ³2007, S. 744.

Klein, Albert: Serie. In: Daubert, Hannelore und Klaus Doderer (Hg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. Bd. 3. Weinheim u.a.: Beltz 1979, S. 381-383.

Krah, Hans: Serie. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 433-435.

Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Unter Mitarbeit von Katharina Dürkop. Tübingen: Francke 2017.

Lange, Günter und Werner Ziesenis: Märchen. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, S. 231-251.

Leubner, Martin: Bilderbuch. In: Burdorf, Dieter und Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler ³2007, S. 87.

Lexe, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Wien: Ed. Praesens 2003. (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich 5)

Loeb, Jeph, und Tom Morris: Helden und Superhelden. In: Etter, Lukas; Thomas Nehrlich und Joanna Nowotny (Hg.): Reader Superhelden. Theorie - Geschichte – Medien. Bielefeld: Transcript 2018 (Edition Kulturwissenschaft 133), S. 109-116.

Lotman, Jurij M.: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 529-545. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800)

Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Max Rölleke. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler ¹⁰2004. (Sammlung Metzler 16)

Maier, Katharina: Moderne Helden. Welten retten mit Old Shatterhand, Superman, Gandalf, Mr. Spock und Sherlock Holmes. Bamberg u.a.: Karl-May-Verlag 2018.

Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck ⁹2012.

Marzin, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1982. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 569)

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Aus dem Amerikanischen von Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen 2001.

Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin: Walter de Gruyter 2006.

Müller, Günther: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze herausgegeben von Elena Müller. Tübingen: Niemeyer ²1974.

Müller Farguell, Roger W.: Symbol. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 550-555.

Nikolajeva, Maria und Carole Scott: How picturebooks work. New York, NY u.a.: Routledge 2006.

Nünning, Ansgar: Erzähltheorie. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 513-517.

Ort, Claus-Michael: Zyklus. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 899-901.

Pfoser-Schewig, Kristina und Stefan Alker: Felix Mitterer In: Kühlmann, Wilhelm (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 8. Berlin u.a.: Walter de Gruyter ²2016, S. 261-262.

Pick, Carl: Serielle Narration in der Kinderliteratur. Diplomarbeit. Univ. Wien 2009.

Pickerodt, Gerhart: Diskussion: Etwas Aufregung und etwas Abregung. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim u.a.: Olms Weidmann 1994 (Germanistische Texte und Studien 43), S. 33-37.

Portugal, Katharina: Kinderroman. Wien: 2015. (Skriptum im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE spektrum 03)

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Herausgegeben von Karl Eimermacher. Übersetzt von Christel Wendt. München: Carl Hanser 1972.

Rabus, Silke: Blickwechsel! Perspektiven im Bilderbuch. Wien: 2017. (Skriptum im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE fokus)

Retsch, Annette: Paratext und Textanfang. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 18)

Sahr, Michael: Ein ABC der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001.

Scheuringer, Hermann: Sprachvarietäten in Österreich. In: Stickel, Gerhard (Hg.): Varietäten des Deutschen. Regional- und Umgangssprachen. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 1997 (Jahrbuch / Institut für Deutsche Sprache 1996), S. 332-345.

Schlachter, Birgit: Syntagmatische und paradigmatische Serialität in der populären Jugendliteratur. In: Anders, Petra und Michael Staiger: Serialität in Literatur und Medien. Band 1: Theorie und Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 100-114.

Schulz, Armin: Thema. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 634-635.

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

Sipe, Lawrence: Picturebooks as Aesthetic Objects. In: Literacy, Teaching and Learning 6/1 (2001), S. 23-42.

Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler 2010, S. 91-108.

Staiger, Michael: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Knopf, Julia und Ulf Abraham (Hg.): BilderBücher. Bd. 1: Theorie. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2014, S. 12-23.

Stolte, Heinz: Eilhart Und Gottfried. Studie über Motivreim und Aufbaustil. Halle/Saale: Niemeyer 1941. (Sprache, Volkstum, Stil 1)

Thiele, Jens (Hg.): Das Bilderbuch. Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption. Oldenburg: Isensee ²2003.

Thiele Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günter (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2011, S. 217-230.

Thomé, Horst: Werk. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 832-834.

Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur, Poetik. Hg. von Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden: Harrassowitz 1985. (Slavistische Studienbücher, N.F. 1)

Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: Kinder- Und Jugendliteratur. Paderborn: Schöningh ³2018.

Wellek, René und Austin Warren: Theorie der Literatur. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch 1972.

Wiesinger, Peter: Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte. Wien u.a.: Lit-Verlag ²2008. (Austria: Forschung und Wissenschaft – Literatur 2)

Wildeisen, Sarah: Kunst am Bilderbuch. Aspekte einer bildfokussierten Bilderbuchanalyse. In: kjl&m 1 (2013), S. 3-10.

Wünsch, Marianne: Phantastische Literatur. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 71-74.

6.3 Internetquellen

Steiner, Bettina: Felix Mitterer: Ein Platz für alle. In: Die Presse. Online-Ausgabe vom 08.10.2013. <https://www.diepresse.com/1452543/felix-mitterer-ein-platz-fur-alle>

(13.12.2019).

Superhenne Hanna im Produktkatalog des G&G Verlags:
<https://www.ggverlag.at/produktkatalog/superhenne-hanna/> (03.11.2019).

Superhenne Hanna gibt nicht auf im Produktkatalog des G&G Verlags:
<https://www.ggverlag.at/produktkatalog/superhenne-hanna-gibt-nicht-auf/>
(03.11.2019).

Superküken Hanna im Produktkatalog des G&G Verlags:
<https://www.ggverlag.at/produktkatalog/superkueken-hanna/> (03.11.2019).

6.4 Abbildungen

S. 47	Abb. 1	Mitterer, Felix: Superhenne Hanna gibt nicht auf. Illustr. v. Angelika Kaufmann. Wien: G&G ¹⁰ 2017, S. 85.
S. 47	Abb. 2	Mitterer, Felix: Superhenne Hanna. Illustr. v. Helga Meinhart. Wien: G&G ²⁸ 2016, S. 7.
S. 48	Abb. 3	Mitterer, Felix: Superhenne Hanna. Illustr. v. Helga Meinhart. Wien: G&G ²⁸ 2016, S. 11.
S. 48	Abb. 4	Mitterer, Felix: Superhenne Hanna gibt nicht auf. Illustr. v. Angelika Kaufmann. Wien: G&G ¹⁰ 2017, S. 33.
S. 52	Abb. 5	Mitterer, Felix und Tina Nagel: Superküken Hanna. Wien: G&G 2018, unpag. [S. 14-15].
S. 54	Abb. 6	Mitterer, Felix und Tina Nagel: Superküken Hanna. Wien: G&G 2018, unpag. [S. 36-37].
S. 55	Abb. 7	Mitterer, Felix: Superhenne Hanna. Illustr. v. Helga Meinhart. Wien: G&G ²⁸ 2016, S. 59.
S. 59	Abb. 8	Mitterer, Felix und Tina Nagel: Superküken Hanna. Wien: G&G 2018, unpag. [S. 18-19].
S. 61	Abb. 9	Mitterer, Felix und Tina Nagel: Superküken Hanna. Wien: G&G 2018, unpag. [S. 10-11].
S. 69	Abb. 10	Mitterer, Felix: Superhenne Hanna. Illustr. v. Helga Meinhart. Wien: G&G ²⁸ 2016, S. 111.
S. 74	Abb. 11	Mitterer, Felix: Superhenne Hanna gibt nicht auf. Illustr. v. Angelika Kaufmann. Wien: G&G ¹⁰ 2017, S. 57.

6.5 Tabellen

S. 18	Tabelle 1	Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2012, S. 42-47.
S. 34	Tabelle 2	Staiger, Michael: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Knopf, Julia und Ulf Abraham (Hg.): BilderBücher. Bd. 1: Theorie. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2014, S. 20.

7. Anhang

7.1 Abstract

Der Tiroler Volksautor Felix Mitterer hat neben seinen bekannten Theaterstücken und Drehbüchern wie *Kein Platz für Idioten*, *Kein schöner Land* oder *In der Löwengrube* auch eine Kinderbuchserie verfasst, welche sich um die tierische Protagonistin Hanna dreht. Ziel der vorgelegten Arbeit ist die Herausarbeitung der im Text enthaltenen Elemente, die als prägnant für die Erzählungen gelten.

Als Basis der Analyse dient Gérard Genettes narratologisches Grundlagenwerk *Die Erzählung*, welche den Text in die drei Ebenen der *Erzählung*, der *Geschichte* sowie der *Narration* unterteilt. Darüber hinaus wird die Untersuchung um ausgewählte Kategorien aus dem russischen Formalismus nach Boris Tomaševskij und Jurij M. Lotman erweitert. Nachdem es sich bei einem der Werke um ein Bilderbuch handelt, werden zudem die Spezifika dieser Erzählform ebenso beleuchtet wie die Aspekte der seriellen Narration. Des Weiteren werden die gewonnenen Ergebnisse anschließend in Rubriken geordnet, welche in zwei übergeordnete Kategorien gegliedert sind. Auf der einen Seite stehen Anleihen an bekannten literarischen Gattungen, auf der anderen Seite jene Komponenten, die dem Autor selbst zuzuordnen sind.

7.2 Inhaltsangaben

7.2.1 *Superhenne Hanna* (1977)

Henne Hanna ist bereits 99 Jahre alt, trägt ein rotes Federkleid und kann darüber hinaus fliegen sowie mit Menschen und anderen Tieren sprechen. Sie lebt gemeinsam mit einigen anderen Hühnern bei einer Bauernfamilie, die sie bereits vor zwei Generationen von einer vorbeiziehenden Gruppe Roma als Dankesgeschenk erhielt.

Als sie die Legehennenfabrik des Bauunternehmers Klotzinger entdeckt, in der 8000 Hühner auf engstem Raum gehalten werden, ist Hanna entsetzt. Mithilfe des Fuchses Bartholomäus und der beiden jüngeren Bauerskinder, Sebastian und Theresa, schleicht sich die Superhenne in die Legebatterie und macht sich selbst ein Bild vom Zustand der eingesperrten Hühner. Ihre Versuche, durch Briefe an die lokale Tageszeitung die Situation der Legehennen zu verbessern, scheitern und auch der Besitzer der Legehennenfabrik lässt sich ebenso wenig überzeugen wie der Präsident des Landwirtschaftsverbundes.

Gemeinsam mit der Bauernfamilie und Bartl befreit Hanna die Hühner aus der Legebatterie, führt sie ins nahe gelegene Gebirge und versteckt sie dort in einer Höhle. Anschließend setzt sie Herrn Klotzinger unter Druck und kündigt an, die Hühner erst zurückzubringen, wenn die Fabrik durch einen Stall mit Freilaufgehege ersetzt wurde. Dieser stimmt widerwillig zu und nachdem die Hühner in ihren neuen Stall zurückgebracht werden, kommt es zum Kampf zwischen dem Unternehmer und der Henne. Durch das Eingreifen von Bartl werden beide Seiten jedoch vor schlimmeren Schäden bewahrt, auch wenn Hanna ein Bein und Herr Klotzinger ein Auge verliert.

Altersempfehlung: ab 9 Jahren²⁶⁷

²⁶⁷ vgl. *Superhenne Hanna* im Produktkatalog des G&G Verlags: <https://www.ggverlag.at/produktkatalog/superhenne-hanna/> (03.11.2019).

7.2.2 Superhenne Hanna gibt nicht auf (2004)

Als Hanna mit den anderen Hühnern einen heißen Julitag am Fluss verbringt, taucht unerwartet Herr Klotzinger auf und entführt die Superhenne in sein neues „Klotzinger-Institut“. In diesem Komplex werden im Auftrag des Unternehmers gentechnologische Experimente an verschiedenen Tieren durchgeführt; unter anderem werden auf dem Rücken des Mäuserichs Arnold ein neues Ohr und in Rudi, dem Orang-Utan, ein neues Herz sowie eine neue Leber gezüchtet.

Nach und nach lernt Hanna einige der kuriosesten Insass*innen der Versuchsanstalt kennen. Neben Arnold und Rudi trifft sie auf Helga, die Milchkuh, Monika, das Schwein, Gerda, die Ziege, Resi und Rosi, die geklonten Schafe, Aljoscha, den Samojeden und Lena, das Kätzchen. Schließlich wird sie dem Leiter des Instituts vorgeführt, Doktor Wumm, den die Tiere unter sich „Gott Wumm“ nennen. Dieser zeigt sich von Hannas außergewöhnlich hohem Alter fasziniert und plant, das zuständige Gen auf den Menschen zu übertragen. Kurz darauf präsentiert Doktor Wumm der Henne acht Eier, die er aus ihrem Erbgut geschaffen hat und Hanna verbringt – von Muttergefühlen überwältigt – drei Wochen damit, diese auszubrüten.

Es stellt sich jedoch heraus, dass nur drei der geklonten Küken überlebensfähig sind, während die übrigen deformiert oder leblos auf die Welt kommen. Nachdem Wumm ihr den Nachwuchs abgenommen hat, taucht überraschend Bartholomäus im Labor auf und bietet seine Hilfe für den bevorstehenden Ausbruch der Labortiere an. Mit weiterer Unterstützung durch Theresa und Sebastian bewegt das Superhuhn die meisten der übrigen Tiere zur gemeinsamen Flucht in den Wald. Zwei Tage später holen Klotzinger und Wumm mit einem Hubschrauber allerdings die entflohenen Tiere ein und es folgt ein gewalttätiges Duell zwischen den beiden Parteien. Arnold erliegt anschließend seinen Verletzungen, die er sich im Zuge des Kampfes zugezogen hat; Doktor Wumm wird von den Ratten und Mäusen aus dem Labor lebendig aufgeessen.

Anschließend entschließen sich die Tiere mit Franz, dem Bruder des Bauern Georg und Kapitän eines Ausflugschiffes, in Richtung Osten aus der Reichweite Klotzingers zu reisen; Hannas drei Küken sind natürlich ebenso mit an Bord.

Altersempfehlung: ab 10 Jahren²⁶⁸

7.2.3 Superküken Hanna (2007)

Als die alternde Henne Martha überraschend noch ein Ei legt, stellt sie fest, dass darin auf unerklärliche Weise ein Küken heranwächst, das sie Hanna taufen will. Nachts bricht jedoch jemand in den Hühnerstall ein und stiehlt das Ei, welches gleich darauf von einem Fuchs stibitzt wird.

Daraufhin beginnt eine abenteuerliche Odyssee, in deren Verlauf das Ei nacheinander einem Adler, einer Gämse, einem Murmeltierpärchen, einer Hasenfamilie und schließlich wieder dem Fuchs in die Hände fällt. Dieser beschließt, das Ei selbst auszubrüten, um anschließend ein ganzes Huhn als Mahlzeit zu haben. Dem Küken gelingt es aber, in einem unbeobachteten Moment zu schlüpfen und durch ihre neu entdeckte Flugfähigkeit dem Fuchs zu entkommen. Zu guter Letzt sind Hanna und ihre Mutter glücklich wiedervereint.

Altersempfehlung: ab 3 Jahren²⁶⁹

²⁶⁸ vgl. *Superhenne Hanna gibt nicht auf* im Produktkatalog des G&G Verlags: <https://www.ggverlag.at/produktkatalog/superhenne-hanna-gibt-nicht-auf/> (03.11.2019).

²⁶⁹ vgl. *Superküken Hanna* im Produktkatalog des G&G Verlags: <https://www.ggverlag.at/produktkatalog/superkueken-hanna/> (03.11.2019).