



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Auf dem Schachbrett der Literatur“

Zu den Anfängen und der Entwicklung Vera Ferra-Mikuras
phantastischer Erzählungen

Verfasserin

Petra Niederberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt
Studienrichtung lt. Studienbuchblatt
Betreuer

A 332
Deutsche Philologie
Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert

Dank

Ich möchte mich beim Institut für Jugendliteratur in Wien, insbesondere bei Frau Barbara Burkhardt für die Bereitstellung von Material für die vorliegende Arbeit, aber auch für die vielen Gespräche und die freundliche Unterstützung bedanken.

Weiters danke ich Herrn Prof. Ernst Seibert für die konstruktive Betreuung dieser Diplomarbeit.

Großer Dank gilt meinen Freundinnen, vor allem Inge, Mavi, Teresa, Xandi, Monika und Martina, die immer ein offenes Ohr für mich hatten, mich ermutigten und auch in schwierigen Zeiten zu mir standen. Martina danke ich außerdem für unsere „Ramschtouren“, die ich immer sehr genossen habe. Der TGA, und besonders Rainer, danke ich für die netten Abende und die Einführung in die Gesetze typographischer Genauigkeit.

Ein großes Dankeschön möchte ich meinem Bruder Christoph vor allem für den zeitlich oft aufwendigen „Mac-Support“ aussprechen.

Meinen Eltern gilt nicht nur für die kompromisslose finanzielle Unterstützung meines Studiums, sondern auch für ihre Geduld und ihr liebevolles Krisenmanagement besonderer Dank.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	3
2. ZUR THEORIE DER PHANTASTISCHEN ERZÄHLUNG.....	7
2.1. Einführende Bemerkungen.....	7
2.2. Literarische Phantastik im Forschungsdiskurs.....	8
2.3. Die phantastische Erzählung als kinderliterarisches Genre.....	17
2.3.1. Zur Entstehung des Begriffes: Anna Krüger (1954) und Ruth Koch (1959).....	18
2.3.2. Göte Klingberg (1974).....	21
2.3.3. Gerbard Haas (1984).....	23
2.3.4. Wolfgang Meißner (1989).....	25
2.3.5. Birgit Patzelt (2001).....	27
2.3.6. Heinrich Kaulen (2004).....	30
2.4. Gattungsspezifische Merkmale der phantastischen Erzählung.....	31
2.5. Typologie der phantastischen Erzählung.....	32
2.6. Wirkungspotentiale phantastischer Kinderliteratur.....	33
3. ZU DEN URSPRÜNGEN KINDERLITERARISCHER PHANTASTIK.....	36
3.1. Wegbereiter in der deutschen Romantik: E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen.....	36
3.1.1. Bedrohte Kindheit: E. T. A. Hoffmann, „Das fremde Kind“ (1817).....	42
3.2. Das Erbe spezifisch österreichischer Literaturtraditionen in der phantastischen Kinderliteratur.....	47
3.2.1. Die Wiener Volkstheatertradition.....	47
3.2.2. Der Magische Realismus.....	52
3.2.3. Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus.....	55
4. ZUR ENTWICKLUNG DER PHANTASTISCHEN ERZÄHLUNG NACH 1945....	58
4.1. Europäische Entwicklungen.....	58
4.2. Entwicklungen in Österreich.....	59
5. LEBEN UND WERK VERA FERRA-MIKURAS.....	68
5.1. Der biografische Zugang.....	68
5.2. Ferra-Mikuras allgemeinliterarisches Schaffen.....	70

5.3. Vera Ferra-Mikuras phantastische Erzählung für Kinder.....	71
6. WERKANALYSEN.....	76
6.1. Bemerkungen zur Werkauswahl.....	76
6.2. Werkanalysen.....	76
6.2.1. <i>Alles nur geträumt!</i> – „Bürgermeister Petersil“ (1952).....	76
6.2.2. <i>Heute ist kein Tag!</i> – „Zaubermeister Opequeb“ (1956).....	83
6.2.3. <i>Die Welt ist ein Jammertal</i> – „Der seltsame Herr Sauerampfer“ (1957).....	93
6.2.4. <i>Ein Feldzug der Reklame</i> – „Willi Einborn auf fremden Straßen“ (1958).....	101
6.2.5. <i>Urlaub vom Erwachsensein</i> – „Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr“ (1968).....	114
6.3. Zentrale Motive.....	122
7. RESÜMEE & AUSBLICK.....	133
8. BIBLIOGRAFIE & QUELLEN.....	138
8.1. Primärliteratur.....	138
8.2. Sekundärliteratur.....	139
8.3. Quellen.....	148
9. ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	149
Lebenslauf.....	150
Zusammenfassung.....	151

1. EINLEITUNG

Er [sc. der Schauspieler] ist Bildner und Bildwerk zugleich; er ist ein Mensch an der äußersten Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum und er steht mit beiden Füßen in beiden Reichen. (Reinhardt 1930, 214)

In seiner berühmt gewordenen „Rede über den Schauspieler“ (Reinhardt 1939, 214-220) hat Max Reinhardt eine der Kerndefinitionen der Phantastikforschung vorweggenommen. Seine Definition des Schauspielers entspricht jener des Helden der phantastischen Erzählung, der sowohl in der Alltags- als auch in der Anderswelt beheimatet ist.

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit der österreichischen Schriftstellerin Vera Ferra-Mikura und ihrem phantastischen Werk auseinander. Ausgangspunkt der Arbeit ist es, im Sinne der Autorin, Phantasie als Art des Menschen aufzufassen, zur Welt Beziehungen herzustellen und mit ihr in Verbindung zu treten. Vor diesem Hintergrund wird Phantasie zum Ausdruck dringlicher Notwendigkeit. Allerdings sind von Seiten der Kinderliteraturforschung unmittelbar nach dem Erkennen der neuen Gattung zahlreiche Einwände und Bedenken gegen die kinderliterarische Phantastik laut geworden, die in einer kontroversen Diskussion um ihren pädagogisch-didaktischen Wert gemündet sind. Die divergierenden Positionen, die Theoretiker zu den Wirkungsweisen phantastischer Kinderliteratur einnehmen, sollen an späterer Stelle ausführlicher referiert werden.

Die phantastische Erzählung hat sich nach und nach emanzipiert und ist rasch als das Genre für Kinder schlechthin erkannt worden, da Kindern das Vermögen der Vorstellung und Erzeugung von geistigen Bildern und Erscheinungen mehr als Erwachsenen zuteil sei. Schließlich sind dem phantastischen Genre sogar positive Eigenschaften zugeschrieben worden. So wirke es sich beispielsweise positiv auf die Sozialisation des kindlichen Rezipienten¹ aus. (vgl. Tabbert 1984, 190)

Bei genauerer Betrachtung des spezifisch österreichischen phantastischen Erzählens kristallisieren sich Besonderheiten heraus, die eine Verwurzelung der Texte in österreichischen Literaturtraditionen erkennbar machen. Besonders Vera Ferra-Mikuras phantastische Kindererzählungen unterscheiden sich nicht unwesentlich von unter der phantastischen Gattung subsumierten Texten deutscher Autoren.

¹ Es sei an dieser Stelle ausdrücklich festgehalten, dass personenbezogene Ausdrücke wie z.B. „Rezipient“, „Leser“, „Autor“, usw. in der vorliegenden Arbeit Frauen und Männer gleichermaßen umfassen. Die Verwendung alleine der männlichen Form soll ausschließlich der flüssigeren Lesbarkeit dienen.

Sie unterscheiden sich in erster Linie dadurch, dass dieser von Ferra-Mikura in einem einprägsamen Vergleich entworfene Boden eines Schachbretts mit seinen realen und unrealen Feldern in der österreichischen Literaturtradition einen tatsächlich weit ausgebreiteten Unterboden mit einer sehr fruchtbaren Vermengung von einerseits realistischen und andererseits zauberhaften bis magischen Literaturströmungen aufweist. (Seibert 2005, 304)

Vera Ferra-Mikuras bekannt gewordener Schachbrett-Vergleich, auf den noch näher eingegangen werden soll, lenkte die Aufmerksamkeit der Kinderliteraturforschung auf ein vollkommen neues Genre, das die Kinderliteratur der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts richtiggehend revolutioniert hat, und löste neben zahlreichen neuen Theorieansätzen einen regelrechten Boom in der Produktion phantastischer Kinderliteratur aus. Mit ihren frühen kinderliterarischen Werken hat Ferra-Mikura unmittelbar nach 1945 – demzufolge schon vor der Institutionalisierung der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich (vgl. Seibert 2005, 305) – vollkommen individuelle und innovative Wege beschritten.

Wird Ferra-Mikuras Werken das Attribut „klassisch“ vorenthalten, so muss doch festgehalten werden, dass sie für die Entstehung und Entwicklung der phantastischen Erzählung in gleichem Maße wegbereitend gewesen ist, wie etwa Mira Lobe, die auch im Ausland einen hohen Grad an Bekanntheit erreicht hat. Folgt man Seibert, pflegte Ferra-Mikura

eine eher gegenklassische Dichtung, dies vor allem im Sinne einer Überwindung dessen, was man in der klassischen Literatur als Fallhöhe bezeichnete. [...] So wie vor allem im Wiener Volkstheater der Adel nicht selten von Vertretern des einfachen Volkes eines Besseren belehrt wird, versteht es Ferra-Mikura, Kinder gegenüber Erwachsenen zum Anwalt einer besseren Moral zu machen; gegenklassisch ist also auch der Umstand, dass mehrere ihrer Titelfiguren Erwachsene sind wie Bürgermeister Petersil(!), Zaubermeister Opequeh und Opa Heidelberg. (Seibert 2005, 323)

Diese Form der Altersumkehr, von der Seibert spricht, ist charakteristisch für Texte Ferra-Mikuras. Es wird sich zeigen, dass in dem ihre Werke kennzeichnenden skurrilen Humor, mit dem sie das Motiv der verkehrten Welt, das *Mundus inversus*-Motiv methodisch umsetzt, das Erbe österreichischer Literaturtraditionen auflebt.

Gewissermaßen im Zentrum des literarischen Schaffens Ferra-Mikuras stehen die *Stanislaus*-Bände. Im Gegensatz zu diesen heiteren Erzählungen, die nach wie vor (mehr oder weniger) problemlos zu erwerben sind, sind zahlreiche andere, vor allem

frühe Erzählungen der Autorin, darunter jene fünf, die im Rahmen dieser Diplomarbeit analysiert werden sollen, nur noch antiquarisch zu erwerben.²

Wie innovativ die *Stanislaus*-Erzählungen bereits bei ihrem Erscheinen gewesen sind, zeigen die „skurril anmutende[n] Kritiken“. (vgl. Blumesberger 2006, 32) Allerdings werden die zeitlosen Geschichten und Erzählungen Ferra-Mikuras heute durchwegs positiv rezensiert. Auf Umwegen haben es die *Stanisläuse* 2005 sogar in die Bestsellerlisten geschafft:

[...] Zwischendurch liest er, versuchsweise, unkonzentriert, zunächst in *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*, später in den *Stanisläusen*. Korrekt: *Der alte und der junge und der kleine Stanislaus*, ein Buch, das Philip in seiner Kindheit sehr gut gemocht hat und von dem er nicht weiß, wie es in den Fundus seiner Großeltern geraten ist. Lese ich eben die *Stanisläuse* sagt er zu sich. Oder ich schreibe ein Buch: *Glanz und Elend der Stanisläuse*. (Geiger 2006, 50)

Nicht zufällig hat Arno Geiger am Beginn des dritten Kapitels seines Geschichtsaufarbeitungsromans *Es geht uns gut* (2005) das wohl bekannteste Werk der österreichischen Schriftstellerin Vera Ferra-Mikura erwähnt. Offenbar haben die witzigen Stanislaus-Figuren bei Geigers Protagonisten Philipp Erlach schon als Kind bleibenden Eindruck hinterlassen. „Typisch österreichisch“ sind Ferra-Mikuras *Stanisläuse*, doch auch Philipp, der seine Familiengeschichte aufzuarbeiten scheut, ist als typisch österreichische Figur zu verstehen:

Geschickt verknüpft Geiger die individuelle Familiengeschichte mit der österreichischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, sodass man den Roman getrost als einen Österreichroman (und einen der besten Beiträge zum Gedankenjahr) bezeichnen kann. (vgl. Landerl 2005)

Geigers Roman kann insofern exemplarisch für die in der österreichischen Gegenwartsliteratur zunehmend präsente Kindheitsthematik stehen, die in der Publikation der zahlreichen Kindheitsromane der letzten Jahrzehnte ihren Niederschlag gefunden hat. Zu jenen Autoren, die Kindheit thematisieren und ihre Werke zum Teil auch an Kinder adressieren, zählen unter anderen Marlen Haushofer,

² Dass zahlreiche Werke der phantastischen Kinderliteratur der 50er und 60er Jahre vergriffen und damit in Vergessenheit geraten sind, ist nicht der mangelnden literarischen Qualität der Texte, sondern den Marktverhältnissen zuzuschreiben. Absolut indiskutabel und ungerechtfertigt wäre es demzufolge, eine Diskussion über die Entstehung einer Gattung von den erhaltenen Texten abhängig zu machen. Dass aus Ferra-Mikuras umfangreichem und vielseitigem literarischem Schaffen im Grunde nur eine einzige Figur übrig bleibt, die an sie erinnert, bezeichnet Ernst Seibert als „symptomatische[n] Befund, der darauf verweist, dass die Gesetzmäßigkeiten in der Welt des Kinderbuches doch andere sind als jene im allgemeinen Literaturgeschehen.“ (Seibert 2005, 323)

Thomas Bernhard, H. C. Artmann, Barbara Frischmuth, Milo Dor, Friederike Mayröcker, Helmut Zenker, Felix Mitterer, Marianne Gruber und Peter Handke. (vgl. Seibert 2005, 27)

Interdependenzen zwischen Allgemein- und Kinderliteratur sind in der österreichischen Literatur demzufolge keine Seltenheit. Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit ist es deshalb, die Begriffe Kinder- und Jugendliteratur nicht getrennt vom System der Allgemeinliteratur zu betrachten, sondern als Teil des komplexen literarischen Gesamtsystems. Insofern scheint es auch nicht verwunderlich, dass sich die vorliegende Diplomarbeit im Grunde genau dieses Anliegen annimmt. Die Werke Vera Ferra-Mikuras werden in einen theoretischen und gattungsgenealogischen Kontext gestellt, um eine Interpretation möglich zu machen, die über eine werkimmanente hinausgeht. Zu diesem Zweck wird eine Reise zu den großen literarischen Vorbildern der Autorin unternommen, von denen ihr Schreiben möglicherweise beeinflusst worden ist. Zunächst wird allerdings ein Überblick über die Forschungsdiskussion zur literarischen Phantastik gegeben, in die sowohl der Diskurs zur phantastischen Kinder- als auch zur phantastischen Erwachsenenliteratur einbezogen wird. Nachdem potenzielle Literatur- und Kunstströmungen, die Ferra-Mikura beeinflusst haben, ausgemacht worden sind, wird die europaweite Entwicklung des Genres unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg mit spezieller Referenz zu Österreich skizziert. Es folgt eine knappe Biografie der Wiener Autorin, die auch ihr Gesamtwerk berücksichtigt. Im letzten und umfangreichsten Kapitel der Diplomarbeit sollen die Anfänge und die Entwicklung Ferra-Mikuras phantastischer Erzählungen dargestellt werden. Anhand fünf repräsentativer Werke soll eine Entwicklung aufgezeigt werden, die sich – beeinflusst vom Erbe österreichischer Literaturtraditionen – schon zu Beginn der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in eine vollkommen neue, innovative Richtung bewegt hat.

2. ZUR THEORIE DER PHANTASTISCHEN ERZÄHLUNG

2.1. Einführende Bemerkungen

Literarische Gattungsdefinitionen erfolgen mittels Kategorisierungen, die – als Urbedürfnis des Menschen Ordnungsverhältnisse zu schaffen – der Klassifizierung eines literaturwissenschaftlich schwer überschaubaren Gegenstandsbereiches dienen. Doch vor allem die Forschungslage zur phantastischen Literatur erscheint trotz zahlreicher Untersuchungen wenig übersichtlich. Diesen Umstand bringt Uwe Durst in seiner verdienstvollen Dissertation treffend auf den Punkt, wenn er hinsichtlich der Phantastikdiskussion von einem „trüben Sumpf terminologischer Ungenauigkeiten“ (Durst 2001, 35) spricht. Folgt man seinen Ausführungen, so würden besonders jene Theoretiker, die einen maximalistischen Ansatz vertreten, keine klaren Grenzen in der Gattungsdefinition ziehen. (vgl. Durst 2001, 35f.) Angedeutet wird damit, was zahlreiche Literaturwissenschaftler hinsichtlich der Versuche einer Gattungsbeschreibung betonen: Der Begriff „Phantastik“ ist nicht zuletzt wegen der komplexen, tendenziell grenzüberschreitenden Erzählweise der Autoren äußerst strapaziert. Der inflationäre Gebrauch des Genrebegriffs führe zu seiner völligen Unbrauchbarkeit, ist der oft gehörte Kritikpunkt.

Eine literaturwissenschaftliche Fundierung der Diskussion um die Phantastik erscheint schließlich um so notwendiger, als gerade der Phantastik-Boom der letzten Jahre dazu beigetragen hat, lang entwickelte literaturwissenschaftliche Fragestellungen, die ein differenziertes Umgehen mit Phantastik ermöglichen, vom Tisch zu kehren; alles, was irgendwie mit dem Wunderbaren zu tun hat, wurde unter dem Modebegriff der „fantasy“ gefaßt und damit verunklart. (Grenz 1986, 33f.)

In der Forschungsdiskussion um den Gattungsbegriff fällt demzufolge auf: Ist die Definition zu präzise, werden viele Texte durch das strenge Ordnungsmuster fallen, ist sie zu weit gefasst, wird sie an Konturen, Klarheit und Präzision verlieren.

Neben textinternen werden in der Literaturforschung textexterne Definitionsansätze zur literarischen Phantastik beschrieben. In letztgenannten Ansätzen werden Empfindungen der Angst bzw. der eisigen Kälte, die entweder beim Protagonisten oder während des Lesens beim (impliziten) Leser entstehen, als wesentliche Gattungsmerkmale herausgestrichen. Die an diesem Ansatz geübte Kritik liegt auf der Hand: Da Empfindungen und Gefühle naturgemäß subjektiv sind, sind sie

auch nicht messbar und können insofern nicht als Kriterium einer literaturwissenschaftlichen Gattungsdefinition dienen.

Übereinstimmung unter den Theoretikern herrscht in Bezug auf die dualistische Grundstruktur phantastischer Texte. Besonders die französischen Forscher Caillois, Vax und Todorov erkennen in den Texten einen Konflikt zwischen empirisch-alltäglicher und irrational-unerklärbarer Welt. Das Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Ebenen wird somit zum gewichtigsten Merkmal der Gattung. Um einen Überblick über die Forschungslage zu bekommen, werden im Folgenden relevante Theorien zur allgemeinliterarischen Phantastik referiert.

2.2. Literarische Phantastik im Forschungsdiskurs

Der französische Literaturhistoriker Jean-Jacques Ampère hat die phantastische Erzählung in einer Besprechung von E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callots Manier* in der Zeitung *Le Globe* vom 2. August 1828 zum ersten Mal theoretisch beschrieben. Der Theoretiker streicht als wichtigstes Merkmal der „contes fantastiques“ den Aspekt des Unheimlichen und der existenziellen Verunsicherung und Angst heraus, mit denen der implizite Leser dieser Texte konfrontiert wird. (vgl. Teichmann 1961)

Der Gattungsbegriff „fantastique“ fungiert vorwiegend als Sammelname für Texte aus dem 19. Jahrhundert und ist mit Namen wie Charles Nodier, E. T. A. Hoffmann und Edgar Allen Poe verbunden. Bereits im 19. Jahrhundert wird das Phantastische als eine fundierte Form des Wunderbaren nicht ausschließlich als literarisches Genre definiert, sondern auch als ästhetische Kategorie.

Scheint die Gattungsfrage im 19. Jahrhundert noch relativ klar umrissen zu sein, wurde Phantastik in der Folgezeit zu einer unklaren, stark entgrenzten literarischen Gattung. In der einschlägigen Sekundärliteratur wird das Genre zumeist mit der Konfrontation zweier unterschiedlicher aber in sich stimmiger Welten definiert, so

etwa von Caillois³, Vax⁴, Zgorgelski⁵, Owen⁶ oder Marzin⁷. Theoretiker wie Vax (vgl. Vax 1974, 12), Caillois (vgl. Caillois 1974, 46, 56) und Zgorgelski (vgl. Zgorgelski 1975, 61) unterstreichen außerdem, dass durch die zweite, unheimlich-phantastische Ebene im Text Gefühle wie Unschlüssigkeit, Angst, etc. bei den Figuren und/oder den Lesern auftreten. Ähnlich wie in der kinderliterarischen Diskussion wird in diesen frühen Überlegungen vom Märchen als Sonderform bzw. als komplementäres Gegenstück der Phantastik gesprochen.

Louis Vax grenzt das Märchen, die Horrorgeschichte und die Utopie in seiner Schrift mit dem programmatischen Titel *Die Phantastik* klar von der phantastischen Erzählung ab. Mit Phantastik werde der Leser konfrontiert, wenn eine Anderswelt in eine Primärwelt einbreche. Der Theoretiker spricht von einem „unerklärlichen Einbruch in die Natur“ (Vax 1974, 12), wobei das phantastische Moment in der Abwesenheit von der Ordnung der Dinge in der veränderten Welt bestehe. Das charakteristische Rezeptionsmoment der Gattung erkennt Vax in der Angst, die in allen phantastischen Texten thematisiert werde. Sein erkenntnistheoretischer Ansatz deckt sich, wie sich an späterer Stelle zeigen wird, mit Haas' Annahme eines „wildes Denkens“:

Die phantastische Persönlichkeit ist also der Mensch, der die Bereiche der Menschlichkeit verlassen hat, um zum Tier zurückzukehren. (Vax 1974, 21)

Im phantastischen Tier finden wir nicht nur die einfache Rückkehr zum Naturzustand, sondern die Pervertierung eines höheren Stadiums. (Vax 1974, 32)

Roger Caillois knüpft an Vax' Theoriebildung an und versucht im Folgenden Erklärungen für das Aufkommen der literarischen Phantastik zu geben. Er spricht von der wirklichen, realen Welt als rationaler Ordnung, in der kein Platz für das

³ Caillois definiert das Phantastische als „ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt.“ (Caillois 1974, 45)

⁴ Nach Vax „findet das Phantastische seinen Ursprung in den Konflikten zwischen dem Realen und dem Möglichen“. (Vax 1974, 12)

⁵ Nach Zgorgelski ist die Folge eines Bruchs der inneren Gesetze der fiktiven Welt das In-Erscheinung-Treten des Phantastischen. (vgl. Zgorgelski 1975, 58)

⁶ Owen spricht von einem Aufweichen, einer „Korrosion“ der Wirklichkeit. (vgl. Owen 1975, 72)

⁷ Wesentlich ist bei Marzin „[...] die Interdependenz zwischen den beiden Handlungskreisen, da das Vorhandensein des einen oder anderen allein noch keine phantastische Literatur entstehen lässt.“ (Marzin 1982, 117)

Wunderbare ist. Das Aufkommen des phantastischen Genres sei insofern als Kompensation des Übermaßes an Rationalität (besonders im 18. und 19. Jahrhundert) zu verstehen.

Der viel zitierte „Riss“ im „Gewebe der wissenschaftlichen Sicherheiten“ (Caillois 1974, 63) entspringe, der Diskrepanz zwischen der Norm und dem Abnormen. Märchen, Science-Fiction und Phantastik stehen dabei in einem universellen Zusammenhang: Während sich das Märchen in einer zeitlosen Welt der Wunder offenbart, entwirft sich die phantastische Erzählung durch die Darstellung zweier in Konflikt stehender Welten oder Logiken, und die Science Fiction durch die Antizipation zukünftiger Entwicklungen.

Caillois kommt nicht umhin, die Gattung auch unter einem psychoanalytischen Gesichtspunkt zu betrachten. Das Prinzip phantastischen Erzählens bestehe letztlich darin, die Spannung zwischen dem, was der Mensch könne und dem, was er können möchte, zum Ausdruck zu bringen. Aus diesem Konflikt zwischen „Über-Ich“ und „Es“, den der Theoretiker als konstitutives Element der phantastischen Erzählung betrachtet, lässt sich schließen, dass Phantastik „verbotene“ Wünsche zum Ausdruck bringt.

Folgt man Georges Jacquemin, gewährleisten die realistischen Elemente in phantastischen Texten die Glaubwürdigkeit der Gattung. (vgl. Jacquemin 1975, 49) Nachdem sich der Leser auf die fiktiv-reale Welt eingelassen hat, erschüttert ihn das Phantastische nicht mehr. Ist er demnach von den fiktiv-realen Textstellen überzeugt, akzeptiert er ohne zu zögern auch die phantastischen.⁸ Jacquemin geht allerdings davon aus, dass es in der phantastischen Literatur nicht darum geht, zwei Ordnungen voneinander abzugrenzen, sondern um das Verhältnis zwischen Autor und Leser.

Einen vielleicht allzu strukturalistischen Abgrenzungsversuch legte der bulgarische Literaturtheoretiker Tzvetan Todorov in seiner erstmals 1970 in französischer Sprache erschienenen *Einführung in die phantastische Literatur* (Todorov 1972) vor. Todorov, dessen zum Standardwerk gewordene Schrift Anlass für die anhaltende Diskussion der Gattung gewesen ist, stellt der alltäglichen Welt zunächst die Welt des Wunderbaren gegenüber (vgl. Todorov 1972, 38) und arbeitet auf dieser Basis einen thematischen und strukturellen Aspekt heraus, der für das Phantastische konstituierend ist:

⁸ Obwohl phantastische Literatur in der Regel deutlich von der realistischen abgegrenzt wird, sind die beiden Gattungen Jacquemin zufolge eng miteinander verbunden: Das Phantastische bekommt sein „Echtheitszertifikat“ vom Realismus.

Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat. (Todorov 1972, 26)

Literarische Phantastik definiert sich demzufolge über die „Unschlüssigkeit“ (frz. „hésitation“). Gemeint ist damit der Zweifel sowohl des impliziten Lesers als auch mindestens einer der im literarischen Text dargestellten Figuren an einem unerwarteten, übernatürlichen Phänomen, das in deren fiktiv-reale Welt einbricht. Ist der Leser am Schluss des Textes unfähig, selbst zu entscheiden, ob die im Text dargestellten Ereignisse natürlich oder übernatürlich sind, hat er es mit Phantastik zu tun. Ein Textende ohne diese beschriebene Ambiguität kann nicht mehr mit dem Attribut phantastisch beschrieben werden. Die Unschlüssigkeit stellt sich demzufolge immer dann ein, wenn in die reale Welt, die den anerkannten Gesetzmäßigkeiten der Natur folgt, ein rational nicht erklärbares, phantastisches Element einbricht.

Fraglich bleibt, inwiefern der Zweifel an den Geschehnissen und die daraus resultierende Unschlüssigkeit für die kinderliterarische Phantastik gattungsbestimmend sein können. In der Kinderliteraturforschung wird die kompromisslose Akzeptanz phantastischer Wesen auf die kindliche Unbefangenheit und Offenheit zurückgeführt: Nach einem kurzen Staunen des Protagonisten werden phantastische Wesen schnell in dessen Welt integriert. Der Zweifel an phantastischen Wesen wird ausschließlich von der Umwelt angekündigt (vgl. Lobe, *Die Omama im Apfelbaum*), die versucht, rationale Erklärungsangebote für phantastische Ereignisse zu finden. Während Todorov davon ausgeht, dass das Phantastische den Leser in Zweifel über die Grenzen zwischen Realem und Irrealem stürzt, betont etwa Maria Lypp, dass von dieser Prämisse niemals in Bezug auf Kinderliteratur gesprochen werden kann:

Wenn das Phantastische den kindlichen Leser durch intensive Ambivalenz aus der Welt des Wunderbaren hinausdrängt, gerät er in eine Unentschlossenheit, die nicht durch die Entscheidung über Realität oder Wunder gefährdet ist, sondern die die Konfrontation beider Sphären in eine problemlose Koexistenz überführt, was dem Phantastischen mehr Stabilität sichert als die ständig von Auflösung bedrohte Unschlüssigkeit im Sinne Todorovs. (Lypp 1984, 104)

Unschlüssigkeit als konstituierendes Merkmal des allgemeinliterarischen Genres anzunehmen, zwingt Todorov die Phantastik minimalistisch einzugrenzen und folgende Subgattungen zu definieren, die er abwechselnd in Rein- und Mischformen unterteilt:

Das Unvermischt-Wunderbare („le merveilleux pur“) umfasst hauptsächlich das Märchen und die Science Fiction. Die übernatürlichen Elemente, die die natürlichen Gesetzmäßigkeiten der Welt aufgehoben haben, erscheinen wunderbar und erstaunen weder die im Text auftretenden Figuren noch den impliziten Leser. (vgl. Todorov 1972, 30) Phantastisch-Wunderbar („le fantastique-merveilleux“) sind Texte, die mit der Anerkennung der Existenz des Wunderbaren enden, indem am Schluss das Übernatürliche über das Natürliche siegt. Als phantastisch-unheimlich („le fantastique-étrange“) bezeichnet der Theoretiker hingegen Erzählungen, die sich zwar phantastisch präsentieren, allerdings mit der Anerkennung des Rationalen enden. In diesem Subgenre wird schließlich eine rational logische Erklärung für das zunächst übernatürlich erscheinende Ereignis gefunden. Zum Unvermischt-Unheimlichen („l'étrange pur“) zählen von realen Begebenheiten handelnde Texte, die unglaublich, außergewöhnlich oder beunruhigend erscheinen, sich aber mit den natürlichen Gesetzen der Vernunft erklären lassen. Das Unvermischt-Phantastische („le fantastique pur“) trennt das Phantastisch-Unheimliche vom Phantastisch-Wunderbaren. Es repräsentiert die eigentliche, reine Phantastik an der Grenze zwischen zwei Subgattungen. Den rein phantastischen Text, der die Unschlüssigkeit bis zum Schluss aufrechterhält, sieht der Theoretiker stets bedroht. Er kommt seiner Einschätzung zufolge nur selten vor.

Das Textkorpus, auf das sich Todorov bei der Beschreibung dieser Spielarten des Phantastischen bezieht, umfasst hauptsächlich Texte aus der deutschen Romantik und aus der französisch- und englischsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. Die Todorovsche Unschlüssigkeit ist bei diesen Autoren ein beliebtes Stilmittel, um das Spannungsmoment in den Texten zu steigern. Besonders in den Kunstmärchen E. T. A. Hoffmanns wird ein enormer Spannungsbogen erzeugt, der durch das kontinuierliche Schwingen zwischen dem Realen und dem Irrealen stilistisch meisterhaft ausgebaut wird. Im folgenden Kapitel dieser Diplomarbeit wird sichtbar, dass Todorovs Theorie auf die Kunstmärchen E. T. A. Hoffmanns gemünzt ist.

Die Themen der Phantastik siedelt Todorov rund um gesellschaftliche Tabuzonen an.⁹ So werde in der phantastischen Literatur vorzugsweise Wahnsinn, Homosexualität und ähnliches thematisiert. Todorov differenziert Ich-Themen, die sich um Aspekte von Wahnvorstellungen zentrieren und Du-Themen, die einen sexuellen

⁹ Vor dem Hintergrund der zunehmenden Enttabuisierung, die sich im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts vollzogen hat, könnte man behaupten, Todorov prophezeie mit der Zuordnung dieser Themen zur literarischen Phantastik implizit den Rückgang der phantastischen Literaturproduktion.

sowie einen grausam-gewalttätigen Aspekt haben. Diese Themen sind aufgrund des sexuellen bzw. gewaltsamen Inhaltes nicht auf kinderliterarische Texte übertragbar.

In der Literaturwissenschaft wurde Todorovs Ansatz äußerst kontroversiell diskutiert, so etwa von Stanislaw Lem, der in dessen „willkürlicher“ (Lem 1974, 106) Theorie ein „Todesurteil für die gesamte Phantastik“ (Lem 1974, 120) sieht. Lem hat eine Polemik auf Todorovs Schrift geschrieben, über dessen argumentative Qualität sich zwar streiten lässt, die die Phantastikforschung der 70er Jahre allerdings in zwei Lager gespalten hat.¹⁰ Uwe Durst kommt zu dem Schluss, dass Todorovs theoriebildende Aspekte teilweise ihm selbst angelastet werden können. Wie bereits erwähnt, geht der französische Strukturalist vom impliziten Leser aus, der mit der Unschlüssigkeit, die der Text produziert, konfrontiert wird. Was passiert aber, wenn der reale Leser anders auf die Ereignisse reagiert als es der vom Autor implizierte vorgibt? Die Problematik von Todorovs Definition liegt auf der Hand: Das Phantastische wird zu einem psychologischen Phänomen, einem situativen Eindruck mit dem wesentlichen Merkmal der Unentschiedenheit des Lesers während der Lektüre.¹¹ Somit entzieht sich das Phantastische jeder objektiven Beschreibung. Dennoch genießt Todorov in der Literaturforschung vor allem durch seine deduktive Vorgehensweise, die zumindest den Eindruck von Präzision und Exaktheit vermittelt, hohes Ansehen.

Die bisher besprochenen Theorieansätze stellen den Leser als Instanz für die Bewertung der im Text dargestellten Wirklichkeitsebenen in den Mittelpunkt. Spätere, hauptsächlich strukturell vorgehende Theoretiker, fragen sich hingegen, inwiefern textimmanente Signale wirken, die eine Übereinstimmung bzw. eine Störung zwischen fiktiver und empirischer Realität sichtbar machen. Während besonders Vax und Caillois noch keine Notwendigkeit gesehen haben, zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit zu differenzieren, haben einige der folgenden Theoretiker ihre

¹⁰ Nachzulesen ist die so genannte Todorov-Lem Debatte bei Uwe Durst, der sich in seiner Dissertation ausführlich mit den Argumenten Lems auseinandergesetzt hat. (vgl. Durst 2001, 43f.)

¹¹ Sobald sich der Text schlussendlich für die natürliche oder die übernatürliche Seite entscheidet, je nachdem, ob die Entscheidung zugunsten des Rationalen oder zugunsten der Anerkennung des Irrationalen ausfällt, tritt er in ein benachbartes Genre der Phantastik ein, nämlich in das des Wunderbaren, wo das Übernatürliche keine besondere Reaktion hervorruft, oder in das des Unheimlichen, wo die Gesetze der Realität in Takt bleiben. (vgl. Todorov 1972, 26) Da die Zuordnung der Ereignisse zu einem rationalen oder irrationalen Bereich allerdings nur durch den realen Leser erfolgen kann, weil der implizite Leser analog zum Ende des Textes zu existieren aufhört, ist die Unschlüssigkeit beim wiederholten Lesen aufgrund der bereits vorhandenen Textkenntnis des Lesers nicht mehr herstellbar.

Definitionen auf eine solche Differenzierung von fiktiv-realer Wirklichkeit und empirischer Realität gestützt. (vgl. Rabkin¹², Zgorzelski, Wunsch, Patzelt)

Der polnische Literaturtheoretiker Andrzej Zgorzelski geht davon aus, dass Phantastik und Realismus zu „sinnentleerten Kategorien“ (vgl. Zgorzelski 1975, 57) geworden seien, was eine Differenzierung der beiden Systeme unmöglich mache. Schließlich stellt der Theoretiker fest, dass jede Literatur, einschließlich der realistischen, prinzipiell fiktionalen Charakter hat: Die Gesetze der fiktiven Realität sind jenen der empirischen Realität mehr oder weniger ähnlich oder unähnlich, sie sind jedoch niemals miteinander identisch. Der oft zitierte „Bruch“ als Charakteristikum der phantastischen Literatur erfolgt insofern immer textintern und steht keineswegs mit der Realität des Lesers in Zusammenhang. „Phantastik erscheint, wenn die *inneren Gesetze* der fiktiven Welt *zerbrochen* werden.“ (Zgorzelski 1975, 61, Hervorhebungen vom Autor) Zgorzelskis struktureller Ansatz, der insofern nicht das Empfinden der realen Leser, sondern das der fiktiven Personen zum Maßstab macht, wird zusätzlich mit dem Argument gestützt, dass im Grunde ausschließlich die im Text vorkommenden Figuren und Charaktere darüber urteilen können und dürfen, welche Vorkommnisse von ihrer Realität abweichen und welche in ihrer Alltagswelt als „normal“ anerkannt sind.

Marianne Wunsch, die nicht von phantastischer Literatur, sondern von „phantastischer Struktur“ (vgl. Wunsch 1991) spricht, betont, dass bei der Definition phantastischer Literatur immer von einer epochenspezifischen Vorstellung der Leser von ihrer Realität ausgegangen werden muss, da die außerliterarische Realität Schwankungen unterliegt, die auf gesellschaftliche, historische und/oder soziale Veränderungen zurückzuführen sind. Der Begriff, den sie dafür einführt, entspricht der „Historizitätsvariable“, die das „kulturelle Wissen“ einer Epoche umfasse.¹³ Darunter versteht die Theoretikerin

[...] die Gesamtmenge aller von einer Epoche für wahr gehaltenen Aussagen; jede solche Aussage ist ein „*Wissenselement*“, gleichgültig, ob die Epoche (bzw. wir) diese Aussage dem „Wissen“ oder „Glauben“ zuordnen; gleichgültig, ob sie tatsächlich wahr ist oder nicht. Dieses kulturelle Wissen [...] kann ein

¹² Rabkin unterscheidet innere und äußere Grundregeln des phantastischen Textes, die das Gegeneinander von textinterner und textexterner Realität widerspiegeln. Phantastik kann vertrauten Ordnungen und Gesetzmäßigkeiten folgen, kann sich aber auch kontrastierend davon abheben und sie in ihrer Umkehrung zeigen. In diesem Zusammenhang spricht der Theoretiker von einem „geometric metaphor“. (vgl. Rabkin 1976)

¹³ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch Todorovs Anforderung an den impliziten Leser, der das ihm Unerklärliche als „factum brutum“ hinnehmen müsse, (vgl. Todorov 1972, 32) einen epochal determinierten Realitätsbegriff impliziert.

„*allgemeines*“ Wissen aller Kulturmitglieder oder ein „*gruppenspezifisches*“ Wissen einer oder mehrerer soziokultureller Gruppen sein. (Wünsch 1991, 18, Hervorhebungen von der Autorin)

Ist der Realitätsbegriff einer Epoche auf diese Weise festgelegt worden, ist der Rezipient in der Lage zwischen „realitätskompatibler“ Literatur, die nicht gegen den Realitätsbegriff seiner Epoche verstößt, und „nicht-realitätskompatibler“ Literatur, die mit dem geltenden Realitätsbegriff kollidiert, zu unterscheiden. Entscheidend ist demzufolge, was in der empirischen Wirklichkeit für möglich, was für unmöglich gehalten wird. Als unmöglich definiert Wünsch textinterne Erscheinungen, bei denen das „fundamental-ontologische Basispostulat“ (Wünsch 1991, 66) verletzt wird. Eine Instanz präsentiert jeweils die epochenspezifischen Wissenselemente. Tritt Phantastisches in die im Text dargestellte Wirklichkeit, wird die Realitätsverletzung zunächst auf textueller Ebene sichtbar, drückt sich in der Folge in der Reaktion des Protagonisten, des „Klassifikator[s] der Realitätsinkompatibilität“ (Wünsch 1991, 36), und schließlich auch in jener des Lesers aus. Innerhalb der fiktionalen Realität findet demnach eine Verletzung der ihr eigenen Gesetze statt, die im Text angezeigt wird. In der Folge kann der Leser eine Verletzung seiner Realität, die den anerkannten Gesetzmäßigkeiten der Natur folgt, feststellen. Insofern ist sowohl die Rezeption der Textebene als auch die der Text-Leser-Ebene unumgänglich, um einen phantastischen Text vollständig aufschließen zu können.

Die Theoretikerin geht demzufolge davon aus, dass in phantastischen Texten eine Realitätsverletzung stattfindet und geht anschließend der Frage nach der Art dieser Verletzung nach, von der sich die Definition von Subgattungen der phantastischen Literatur, wie etwa Utopie, Märchen und Science-Fiction ableitet.

Betrachtet man Wünschs Überlegungen aus einer entwicklungspsychologischen Perspektive, bleibt in Bezug auf phantastische Kinderliteratur die Frage offen, inwiefern Kinder über das Vermögen verfügen, in einem Text realitätskompatible und realitätsinkompatible Komponenten voneinander zu unterscheiden.

Auch der Theoretiker Florian F. Marzin versucht mit strukturellen Methoden die Grundmuster der Gattung auszumachen, indem er das Todorovsche Modell weiterentwickelt. Neutraler als das in der Theorie zur phantastischen Literatur bisher der Fall gewesen ist, spricht er – das narrative Moment betonend – nicht von zwei Welten oder Ordnungen, die sich gegenüberstehen, sondern von der Phantastik als „Literatur der zwei Handlungskreise“. (Marzin 1982, 116) Der erste Handlungskreis entspricht der nicht-phantastischen, empirisch-erfahrbaren, eindimensional

dargestellten Welt: Sie erscheint vertraut, nahezu trivial und wird nicht weiter reflektiert. Einzig ihre (fiktive) Existenz ist wichtig, da sie die Voraussetzung für das Eintreten des Phantastischen ist. Der zweite Handlungskreis steht im Widerspruch zu den Gesetzmäßigkeiten des ersten Handlungskreises. Dem Leser wird eine spirituelle Welt präsentiert, deren Gesetze ins Gegenteil verkehrt sind. Es herrscht eine andere, nicht verifizierbare Logik, die allerdings keineswegs, wie das Jacquemin vertritt (vgl. Jacquemin 1975), Gesetzlosigkeit oder Anarchie implizieren will.

Nach Marzin ist es nicht von Bedeutung, in welcher Form und in welchem Ausmaß diese beiden Handlungskreise vorliegen, sondern nur, dass beide minimal im Text anwesend sind. Eine reale Erzählfolie, auf der sich das Wunderbare entfalten kann, ist insofern Voraussetzung für literarische Phantastik.

Marzin definiert das Phantastische insofern als Überschreitung der Welterfahrung: Wo sich der erste und der zweite Handlungskreis überschneiden, liegt Phantastik vor.¹⁴ Demnach ist ausschließlich diese Schnittmenge, die „Interdependenz der zwei Handlungskreise“ (vgl. Marzin 1982, 140-150) gattungsbestimmend. Wesentliche Bedingung für das Entstehen des Phantastischen ist somit die eindeutige Zuordnung der einzelnen Handlungselemente entweder zum ersten oder zum zweiten Handlungskreis. Wirkt der erste Handlungskreis nur scheinbar auf den zweiten, indem sich die phantastischen Ereignisse etwa als Traum oder Vision des Protagonisten entpuppen, liegt keine phantastische Erzählung vor.

Auch Uwe Durst, der es sich zum Ziel gesetzt hat, die von Todorov begründete „minimalistische“ Forschungslinie fortzusetzen, hat auf eine Differenzierung zwischen empirischer und fiktiver Realität verzichtet und Phantastik in seiner 2001 erschienenen Monographie in diesem Sinne folgendermaßen definiert:

Der Angelpunkt des Wunderbaren ist [...] der Bruch eines normierten Realitätssystems zugunsten eines devianten, das sich zur Norm heterogen verhält, was den Bruch eines Kanons übernatürlicher Gesetze zugunsten eines anderen bedeutet. (Durst 2001, 87)

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Besonders in den frühen theoretischen Ansätzen von Louis Vax und Roger Caillois herrscht noch keine genaue Differenzierung

¹⁴ Ungeklärt bleibt dabei allerdings, von wessen Welterfahrung die Sprache ist. Daraus lässt sich schließen, dass Marzin nicht zwischen der inner- und außerliterarischen Realität eines Textes unterscheidet, seine Ausführungen um das Verhältnis Leser-Text und das Verhältnis Figuren-Textimmanenz, bleiben dadurch wenig fassbar. Wörtche kritisiert in diesem Zusammenhang den zu starren Charakter des strukturalistischen Modells Marzins, es fehle die Beschreibung des „oszillierende[n] Moment[es]“, das phantastischen Texten eigen sei. (vgl. Wörtche 1987, 61)

des Realitätsbegriffes vor: Der Realitätsbegriff des Lesers wird mit dem des im literarischen Text dargestellten Protagonisten gleichgestellt. Zgorzelski und Wünsch betrachten den Realitätsbegriff hingegen etwas differenzierter.

So unterschiedlich die referierten Definitionsansätze auch sein mögen, so deutlich lässt sich darin ein Minimalkonsens erkennen, der sich auf das wesentliche strukturelle Grundmerkmal phantastischer Literatur bezieht: Eine realistische Welt bzw. Ordnung wird durch ein unerklärliches Phänomen gestört.

Außerdem sprechen die Theoretiker von einem Spannungsverhältnis zwischen zwei Welten bzw. Logiken, das beim Leser Angst, Schauer und Irritation erzeugen will. Das „Klima des Grauens“ (Caillois 1974, 46) gilt für erwachsenenliterarische Texte als wesentliches Definitionsmerkmal der phantastischen „Zweiweltenerzählung“. Im Vergleich zur Erwachsenenliteratur löst das Numinose, das in die Primärwelt einbricht, in kinderliterarischen Texten kaum existentielle Angst oder Erschütterung beim Protagonisten aus. Als zentrales Charakteristikum der kinderliterarischen Gattung kann herausgestrichen werden, dass der „Bruch“ eine Wendung ins Harmlose, Unbefangene und Vertraute erfährt. Interessant ist in diesem Zusammenhang Jacquemins Bezeichnung für das die phantastische Gattung konstituierende Moment: Er spricht von einer „berichtigende[n] Unordnung“ (vgl. Jacquemin 1975, 46), die in die vertraute Welt einbricht. Diese Bestimmung des der phantastischen Erzählung eigenen Phänomens halte ich (zumindest für die kinderliterarische Diskussion) am ergiebigsten, da sie die psychologische Funktion phantastischer Gefährten bzw. Requisiten hervorhebt: Der Protagonist, dem das Phantastische widerfährt, hat ein in der realen Welt unlösbares Problem. Durch eine Unordnung, die in die empirisch-naturwissenschaftlich erfahrbare Welt einbricht, wird das Problem gelöst und die Ausgangssituation berichtigend wiederhergestellt.

2.3. Die phantastische Erzählung als kinderliterarisches Genre

Sind phantastische Kinderbücher anfangs mit Zurückhaltung und Skepsis angenommen und rezipiert worden, hat die kinderliterarische Phantastik Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre einen literarischen Boom erlebt, der in Österreich hauptsächlich mit Namen wie Vera Ferra-Mikura, Christine Nöstlinger und Mira Lobe verbunden ist und im Zuge der Abkehr von literarischer Didaktisierung initiiert worden ist. Kritiker erkannten in dem Genre das eigentliche Kinderbuch, da es am geeignetsten an die (Lese-)Bedürfnisse des Kindes angepasst sei.

In der Kinderliteraturforschung ist das Genre seit den 60er und 70er Jahren zunehmend diskutiert worden, nicht zuletzt, weil man die Notwendigkeit erkannte, die Gattung nach strukturellen Methoden zu beschreiben. Bis zu Beginn der 70er Jahre gab es allerdings nur wenige neue Definitionsansätze zur phantastischen Erzählung. Mitte der 70er Jahre setzte analog zum kinderliterarischen Paradigmenwechsel auch ein Boom in der Forschung ein, eingeleitet vor allem durch die Phaïcon-Bände, die seit 1974 von Rein A. Zondergeld herausgegeben worden sind. Zondergelds Verdienst ist es, vornehmlich ausländische Forschungsliteratur zum Thema Phantastik in komprimierter Form publiziert zu haben. Nun flossen in die Diskussion über phantastische Kinderliteratur auch theoretische Ansätze aus dem Forschungsdiskurs zur Allgemeinliteratur ein. Die terminologische Unklarheit scheint in der Kinder- und Jugendliteratur allerdings noch ausgeprägter zu sein und ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass man in den 70er Jahren trotz der ersten Begriffsdefinitionen von Anna Krüger und Ruth Koch versucht hat, die anerkannten Theorien zur literarischen Phantastik auf die Kinder- und Jugendliteratur zu übertragen, die aber ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Dieses Unterfangen musste kläglich scheitern, da manche für die „Erwachsenenphantastik“ gültigen Theorien ausschließlich aus der Analyse von Erwachsenenliteratur gewonnen worden sind.

2.3.1. Zur Entstehung des Begriffes: Anna Krüger (1954) und Ruth Koch (1959)

Anna Krüger war als erste der Theoretiker für ein neues Phänomen in der Kinder- und Jugendliteratur sensibel, das sich seit den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zunehmender Beliebtheit der Autoren sowie der (kindlichen) Rezipienten erfreute. Gestützt auf eine Werkauswahl, die neben Texten aus dem 18. Jahrhundert die bekanntesten Bücher von Selma Lagerlöf, Erich Kästner und Astrid Lindgren umfasst, beschreibt sie in ihrem 1954 erschienen Aufsatz charakteristische Unterschiede zwischen der „phantastischen Abenteuergeschichte“ – wie sie das Genre zunächst bezeichnet hat – und den Volks- und Kunstmärchen:

Im Märchen wundert sich niemand über das Wunder, weil alle Personen die Welt magisch erleben. In der phantastischen Abenteuergeschichte widerfährt das Wunder gewöhnlich nur einem, höchstens einigen Menschen, die über ihre seltsamen Erlebnisse zunächst sehr erstaunt sind [...]. Das märchenhafte Ereignis hebt sich also immer deutlich gegen die Wirklichkeit ab. (Krüger 1954, 21)

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang Krügers entwicklungspsychologische Argumentation: Die „phantastische Abenteuergeschichte“, in der sich eine doppelte Welt präsentiert, wo sich Märchen und Wirklichkeit gegenüberstehen, sei sozusagen eine Zwischenform, die Kinder vom Volksmärchen zum realistischen Abenteuerbuch führe. Es sei die Nähe des Kindes zum Märchenalter, die deren Unvoreingenommenheit gegenüber Außergewöhnlichem überhaupt erst gewährleiste.

Ruth Koch hat in ihrem 1959 erschienen Aufsatz *Phantastische Erzählungen für Kinder, Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung* darauf hingewiesen, dass nach 1920 Erzählungen für Kinder aus dem skandinavischen, angelsächsischen und deutschsprachigen Raum erschienen sind, die Züge der phantastischen Erzählung trugen, so etwa Hugh Loftings *Doktor Dolittle* (1920), Pamela L. Travers *Mary Poppins* (1934), Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* (1945) und Erica Lilleggs *Vevi* (1955). Außerdem verweist sie auf vor 1920 entstandene Texte, die phantastische Elemente aufweisen, so etwa Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* (1865), James Barries *Peter Pan* (1906) oder *Pinocchio* (1883) von Carlo Lorenzini, der diesen und viele andere seiner Texte unter dem Pseudonym Carlo Collodi veröffentlichte. Jene Texte sind lange Zeit als Märchen oder märchenhaft-wundersame Geschichten abgetan worden, ohne dass der Versuch unternommen worden war, sie einer eigenständigen Gattung zuzuordnen.

Ruth Koch hat sich 1959 vor allem an dem von Krüger verwendeten Begriff „phantastische Abenteuergeschichte“ gestoßen, da er das abenteuerliche Moment in diesen Geschichten zu stark hervorhebe, und hat im Gegenzug den etwas allgemeineren Genrebegriff „phantastische Erzählung“ (vgl. Koch 1959) in die Kinder- und Jugendliteraturforschung eingeführt.

Die erkennbare Absicht, durch die Abgrenzung zum traditionellen Märchen eine autonome Gattung zu beschreiben, dominiert auch Kochs Aufsatz. Die Theoretikerin schreibt ähnlich wie Krüger von zwei Sphären, von „Wunderwelt“ und „Wirklichkeit“, die einerseits „in einem oft merkwürdigen Gegensatz nebeneinander stehen“ (Koch 1959, 55), andererseits aber auch „miteinander verwoben sind“. (Koch 1959, 57) Im Gegensatz zum Märchen, das sich ausschließlich aus der Ebene des Unwirklichen entwirft, gewinnt die phantastische Erzählung durch die Einwirkung des Wunderbaren auf eine zweite Ebene, nämlich auf ein reales Geschehen, Gestalt.

Die entwicklungspsychologische Argumentation Krügers aufgreifend, spricht Koch von einem „Dualismus im Kinde“ (Koch 1959, 58):

Es muß offenbar eine Zeit in der kindlichen Entwicklung geben, in der Wirkliches und Unwirkliches nebeneinander bestehen und Gültigkeitsanspruch erheben. Das ist etwa vom 7. Lebensjahre an der Fall, wenn das Kind sich vom Magischen zu lösen und sich dem Realen zuzuwenden beginnt. (Koch 1959, 58)

Im Gegensatz zu Krüger, bei der die These von der Zwischenstellung der phantastischen Erzählung ohne weitere Argumentation in den Raum gestellt wird, beruft sich Koch auf Wilhelm Hansen, der mit seinem 1938 erschienenen Werk *Die Entwicklung des kindlichen Weltbildes* sowohl der Entwicklungspsychologie als auch der Kinderliteraturwissenschaft starke Impulse für neue Denkansätze gegeben hat.

Das Textkorpus, auf das sich Koch bezieht, deckt sich im Wesentlichen mit dem Krügers, allerdings schließt Koch auch spätere Erscheinungen in ihre Darstellung ein. Ausgehend von der Bemerkung, dass den Menschen des Nordens mehr Düsternis und Nacht umgebe, er mehr nach innen horche und dem Land der Träume und dem Reich der Phantasien deshalb näher stehe, kommt Koch schließlich zu dem Schluss, dass das phantastische Genre besonders in England, Schweden und Deutschland vertreten sei. (vgl. Koch 1959, 57) Diese plausible Argumentation sei hier kommentarlos in den Raum gestellt.

Bemerkenswert ist, dass Erica Lilleggs *Vevi* von Koch als deutscher(!) Text besprochen wird. (vgl. Koch 1959, 57) Auch Hürlimann, die Lilleggs *Vevi* zwar als eine „kleine Revolution“ (Hürlimann 1959, 172) bezeichnet, schreibt den Text den Anfängen der kinderliterarischen Phantastik in Deutschland zu.

Fragwürdig erscheint Kochs Kritik an phantastischen Erzählungen, in der „phantastische“ bzw. „fremde“ Kinder auftreten, die die Erwachsenen bezwingen. Koch ist der Auffassung, dass die Autoren dieser Erzählungen „Erwachsene zu Karikaturen“ (Koch 1959, 71) herabwürdigten, „Kinder zu kleinen Götzen“ (Koch 1959, 71) erheben und sie auf diese Weise zu „Überheblichkeit und altklugem Gehabe“ (Koch 1959, 71) verleiteten. Vor dem Hintergrund der um 1900 von der Schwedin Ellen Key ausgegangenen reformpädagogischen Bewegung, die in Österreich in der Wolgast-Affäre ihren Höhepunkt erreicht hat, erscheint Kochs Kritik auch für damalige Verhältnisse nicht zeitgemäß. Sie erkennt in keiner Weise die eigentliche Intention der Autoren phantastischer Kinderliteratur, die bemüht gewesen sind, Kindern in einer Zeit, die noch immer stark von den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges geprägt gewesen ist, ein neues Selbstbewusstsein zu vermitteln.

Die ersten Ansätze von Koch und Krüger wurden in den Folgejahren stillschweigend übernommen. Trotz neuer Beobachtungen, wie der Lucia Binders, dass

charakteristische inhaltliche und formale Unterschiede zwischen phantastischer Erzählung und Kunstmärchen bestehen (vgl. Binder 1969), wurde auf eine theoretische Beschreibung der Gattung leider verzichtet. Die sich daraus ergebenden definitorischen Ungenauigkeiten, wie sie sich auch bei Anna Krüger und in vielen Folgeaufsätzen finden, sind vor allem auf eine unreflektierte Verwendung des Begriffes „Wirklichkeit“ zurückzuführen, aber auch auf den Mangel an zu untersuchenden Texten, da sich Ende der 1950er Jahre noch nicht die Themenvielfalt als Forschungsgegenstand geboten hat, die sich in der phantastischen Kinderliteratur der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hervorgetan hat.

2.3.2. Göte Klingberg (1974)

Waren die frühen Ansätze von Anna Krüger und Ruth Koch theoretisch noch wenig abgesichert und vage, so hat Göte Klingberg 1974 eine erste theoretische Schrift zur Differenzierung der phantastischen Erzählung vorgelegt, die auch den Forschungsdiskurs zur allgemeinliterarischen Phantastik einbezieht. Damit ebnete Klingbergs Schrift den Weg für eine neue Theorieentwicklung in der Kinder- und Jugendliteraturforschung.

Wie bereits Krüger und Koch differenziert Klingberg zunächst das Wundermärchen und die phantastische Erzählung, von der er dann die surreal-komische und die mythische Erzählung abhebt.¹⁵

Die surreal-komische Erzählung (auch Zweiweltenerzählung) zeichnet sich durch das Mundus inversus-Motiv aus, das Kinderbücher dieser Gattung, darunter beispielsweise Erica Lilleggs *Feuerfreund* (1957), aber auch zahlreiche Werke Vera Ferra-Mikuras, die von Klingberg grundsätzlich von der reinen phantastischen Erzählung ausgeklammert werden, inhaltlich und strukturell dominiert. Gattungsgenealogisch ist es auf Schwänke und Lügengeschichten (Münchhausiaden) zurückführen.

In der surreal-komischen Erzählung herrscht das „Verkehrte, das erheiternd Verückte, das Antirealistische, Tolle, Unlogische oder Vertrackt-Logische und das zum Gelächter um seiner selbst willen Reizende“ (Klingberg 1974, 222) vor, wobei die nonsenshaften Elemente in keiner Weise kommentiert oder aufgeklärt werden. (vgl. Michael Ende *Jim Knopf und Lukas, der Lokomotivführer*, 1960) Diese „Nonsensliteratur“, die sich prinzipiell in einer einheitlichen, vordergründig realen Welt abspielt,

¹⁵ In Aufsätzen nach 1980 hat Klingberg die genannten Subgattungen innerhalb der kinderliterarischen Phantastik aufgegeben und generell von einer Literatur der „fremden Wirklichkeiten“ gesprochen. (vgl. Klingberg 1984, 267-295)

kennzeichnet sich im Gegensatz zur phantastischen Erzählung durch keine stringente Logik. Die Gesetze und Gesetzmäßigkeiten der empirisch erfahrbaren Welt sind zumindest teilweise außer Kraft gesetzt.

Auch die mythische Erzählung wird von Klingberg von der eigentlich phantastischen abgehoben. Sie spielt in nur einer, gänzlich unrealistischen Welt, die jedoch wie die phantastische Erzählung ihren eigenen logischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Die mythische Erzählung stehe der Schimärerzählung nahe, sie spare allerdings die Schilderung von Schreckenerregendem aus. Ein Hauptmotiv der mythischen Erzählung sei in der Darstellung von Hexen auszumachen.

Folgt man Klingberg, gehören Texte, die ausschließlich in einer mythischen Welt handeln, nicht zur eigentlichen Phantastik, das Motiv mythologischer Welten nimmt er allerdings in die Typologie der phantastischen Erzählung auf. Auch die Nonsensgeschichten sind nicht der reinen Phantastik zuzurechnen.

Die phantastische Erzählung im eigentlichen Sinne, in der sowohl die fiktiv-reale als auch die irrealen Welt authentisch erlebbar geschildert sein müssen, gehe im Grunde auf die Kunst- bzw. Wirklichkeitsmärchen E. T. A. Hoffmanns zurück, in denen eine irrealen Welt unvermittelt in die Alltagswirklichkeit der Figuren einbricht. Klingberg legt demzufolge eine gattungsgeschichtliche Verbindung zwischen der modernen phantastischen Erzählung und dem Kunstmärchen der Romantik.¹⁶ Das Zusammenspiel bzw. der Aufeinanderprall der Realitätsebenen, die im klassischen Fall in der Überzeugung der Kinder von der Existenz des Wunderbaren einerseits und dem Zweifeln der Eltern daran andererseits sichtbar werden, löst beim Leser jenes Gefühl aus, das Todorov mit dem Begriff der Unschlüssigkeit umschrieben hat.

Mithilfe von motivvergleichenden Untersuchungen versucht Klingberg seine Ausführungen näher zu erläutern. So treten in der phantastischen Erzählung etwa lebendige Spielsachen, fremde Kinder, fremde Gesellschaften, übernatürliche, hilfreiche und sprechende Tiergestalten und/oder (erfundene) Gestalten aus einer entfernten fremden Welt in die alltägliche Welt der Protagonisten ein, werden die Hauptfiguren selbst in eine magisch-mythische Welt versetzt oder in eine zwar realistische, aber durch Raum und Zeit getrennte Welt.

¹⁶ Lydia Frankenstein, eine ehemalige Studentin Klingbergs, untersucht für phantastische Erzählungen exemplarisch stehende Texte unter historischem Aspekt – vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. (vgl. Frankenstein 1993) Sowohl in ihrer Typologie als auch in definitorischer Hinsicht bezieht sich Frankenstein auf Klingberg. Während Klingberg die Ursprünge der phantastischen Erzählung in den Kunstmärchen der Romantik sieht, nimmt Frankenstein die Entstehung phantastischer Texte bei den Märchen und Sagen an, misst allerdings den mythischen Welten der romantischen Kunstmärchen auch eine große Bedeutung zu.

Während die Welt in der surreal-komischen Erzählung regelrecht auf den Kopf gestellt wird¹⁷, folgen die irrealen Erzählelemente der phantastischen Erzählung logisch stringenten Gesetzmäßigkeiten. Die phantastische Erzählung erfordert immer einen empirisch-realen Schauplatz, in den phantastische Elemente nach und nach integriert werden können.

2.3.3. *Gerhard Haas (1984)*

Haas' Phantastik-Begriff definiert sich im Wesentlichen über den Zusammenstoß zweier unterschiedlicher Wirklichkeiten bzw. Realitätsauffassungen in phantastischen Texten. Sein Hauptanliegen liegt darin, die im Diskurs zur Erwachsenenliteratur vorherrschende Meinung zu widerlegen, erwachsenen- und kinderliterarische Phantastik könnten – aufgrund der erheblichen Unterschiede der beiden Literatursysteme – nicht miteinander verglichen werden.¹⁸ Er setzt es sich zum Ziel, einen umfassenden Literaturbereich zu definieren, der Kinder- und Erwachsenenliteratur gleichermaßen fundiert.

Als Reaktion auf Todorovs und auch auf Klingbergs engen Phantastikbegriff, der gerade den surreal-komischen Werken das Attribut „phantastisch“ nicht zusprechen will, versucht Gerhard Haas anhand einiger struktureller Gemeinsamkeiten phantastischen Erzählens eine Großgattung phantastischer Literatur – gleichsam als komplementären Gegenbegriff zur realistischen – zu definieren. Während in Klingbergs Klassifikationsschema die eigentlich phantastische Erzählung von der surreal-komischen und der mythischen Erzählung abgehoben wird, fasst Gerhard Haas seinen Definitionsrahmen so weit, dass auch Märchen-, Sagen- und Science Fiction-Texte hineinpassen. Den Zusammenhang zwischen diesen Subgattungen phantastischen Erzählens sucht Haas auf erkenntnistheoretischer Ebene, indem er Phantasie als eine alternative, von Bildlichkeit geprägte Methode des Erkenntnisgewinns annimmt, die jedoch nicht unbedingt im Gegensatz zur gedanklichen Strenge des Verstandesdenkens steht. Haas stützt seine Ausführungen auf Louis Claude Lévi-Strauss' Theorie des „wilden Denkens“ primitiver Kulturen. Darunter versteht er eine von der Logik

¹⁷ Auf den engen Zusammenhang zwischen der surreal-komischen Erzählung und dem *Mundus inversus*-Motiv ist bereits hingewiesen worden.

¹⁸ In Bezug auf die in der Theorie allzu strikte Trennung zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur scheint der Ansatz Dorothee Girndt-Dannenbergs erwähnenswert. Sie beharrt aufgrund der unterschiedlichen Funktionsweisen der beiden Systeme auf einer vehementen Trennung zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur. (vgl. Girndt-Dannenberg 1977) Ebenso bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Ansatz von Dagmar Grenz, die sich gänzlich gegen die Existenz einer „reinen“ phantastischen Gattung in der Kinderliteratur ausspricht. (vgl. Grenz 1986, 33-50)

prinzipiell abweichende Erkenntnisform, die er im Sinne einer mythisch-vorrationalen Form der Wirklichkeitserkenntnis dem Vernunftdenken entgegensetzt und als Antitypus des „literarischen Realismus“ auffasst:

So, wie phantastische Welten und Geschehenszusammenhänge eine Alternative zu der realen Alltagswirklichkeit und logisch-rational verstehbaren Handlungsabläufen darstellen, so stellt auch das phantastische, mythisch-vorrationalale Denken und Wirklichkeit-Ordnen bzw. -Interpretieren eine Alternative zu der im Abendland entwickelten und längst absolutgesetzten Form wissenschaftlichen Denkens von Welt und Wirklichkeit dar. Lévi-Strauss macht deutlich, daß diese Absolutsetzung ihre Probleme hat und daß die alte Form des mythisch-magischen Bilddenkens auch für den modernen Menschen keineswegs völlig überholt ist. (Haas 1984, 273)

Der Bezugskontext wird insofern mit der Annahme erweitert, das Strukturmerkmal der phantastischen Erzählung sei deren Verwurzelung im mythischen Denken. Haas zitiert folgende drei Merkmale der Phantastik als Form bildhaft-assoziativen „wilden Denkens“: In phantastischen Texten herrsche ein nicht völlig erklärbarer Grundzusammenhang alles (selbst dem Anschein nach nicht-zusammengehörigen, disparaten) Seienden und Geschehenden. Außerdem werde die Handlung von sinnlich-komplexen Bildern, nicht Begriffen, getragen, die verschieden gedeutet und nie rein rational aufgelöst werden könnten. Schließlich seien die Geschehnisstoffe, Bilder, Handlungselemente und Figuren entweder selbst widersprüchlich oder im Geschehen durch freie Kombinatorik heterogen miteinander verbunden, um die Welt des Möglichen auszuloten.

Haas' Überlegungen lassen es zu, die „heitere“ eher kinderliterarische Phantastik in seine Gattungsdefinition einzuschließen, ohne aber die „dunkle“ erwachsenenliterarische Phantastik auszuschließen, die einen verstörenden Riss in der rational bestimmten Welt hinterlässt, in die sie einbricht. Vorzuwerfen ist dem Theoretiker allerdings, dass seine methodologische Vorgangsweise durch das Definieren einer Hypergattung im Grunde leere Abstraktion bleibt. Seine maximalistische Studie zur Phantastik definiert weniger einen Gattungsbegriff als vielmehr ein gestalterisches Stilmittel.¹⁹ Der Theoretiker unternimmt zwar den Versuch, die für die Erwachsenenliteratur geltenden Denkmodelle für die Kinder- und Jugendliteratur zu übernehmen, verbleibt letztlich aber auf einer theoretischen Ebene, ohne anhand

¹⁹ Auch Hans Holländer erhebt das Phantastische durch Entgrenzung zum Stilmittel und geht dabei vom Prinzip der bildenden Künste aus. In diesem Zusammenhang spricht er von Phantastik als einer „ästhetischen Kategorie“, die von Gattungen vollkommen unabhängig ist. (vgl. Holländer 1980, 404-438)

konkreter Textbeispiele auszulegen, inwiefern seine Theorie auch auf Kinderliteratur bezogen werden kann. Insofern werden die Grenzen zwischen Erwachsenen- und Kinderliteratur zwar gelockert, allerdings wird diese Lockerung im selben Atemzug wieder zurückgenommen.

2.3.4. *Wolfgang Meißner (1989)*

Seine umfangreiche theoretische Studie verbindet Wolfgang Meißner mit einer empirischen Analyse der Buchproduktion der phantastischen Literatur in den Jahren 1983 und 1984. Der Theoretiker kommt zu dem Schluss, dass die Forschungsergebnisse seit den 70er Jahren lückenhaft bzw. defizitär geblieben seien. In diesem Zusammenhang übt er auch Kritik an Gerhard Haas, dessen Ansatz er zugunsten einer kognitionspsychologischen Argumentation verwirft, die sich auf die Erkenntnisse Jean Piagets stützt.

Die Entwicklungspsychologie Piagets kann präzise beschreiben und begründen, weshalb auf einer bestimmten Stufe der kindlichen Entwicklung phantastisch anmutende Denkmuster auftreten. Animismus, Artifizialismus und Partizipation sind nur einige Stichworte, mit denen Piaget derartige Erscheinungen umschreibt. (Meißner 1989, 55)

Im Unterschied zu Koch stellt Meißner fest, dass die in den Werken dargestellte Phantastik von den Kindern auch als solche wahrgenommen werden kann. Die „Egozentrität“ des Kindes wird zum gattungsprägenden Merkmal. Phantastische Kinderliteratur ermögliche es dem Kind, sein egozentrisches Weltbild auf phantastische Figuren zu übertragen. Da diese meist konträr zu den gesellschaftlichen und sozialen Anforderungen sowohl der empirischen als auch der fiktiv-realen Wirklichkeit handeln, bieten sie jungen Lesern die Möglichkeit zur Ich-Stärkung. Die kindlichen Rezipienten lernen, Lösungsmöglichkeiten für ihre Probleme ganz ohne Anpassungsdruck durchzuspielen.

In Anlehnung an die Theorieansätze zur Erwachsenenliteratur – besonders an Marzins Theorie der zwei Handlungskreise – definiert Meißner die Struktur des Phantastischen zunächst als „das Aufeinandertreffen zweier vom Wirklichkeitsverständnis nicht miteinander vereinbarer Textebenen“ (Meißner 1989, 243), die sich aus einer realistischen und einer imaginären Wirklichkeit bzw. Handlungsebene zusammensetzen. Ein weiteres Merkmal phantastischer Texte betrifft den „Bruch“, der entsteht, wenn das Phantastische in die logisch-vertraute Welt

einbricht und der Protagonist sich mit dem Übernatürlichen konfrontiert sieht. Je nachdem, wie die Erzählung beschaffen ist, reagiert er darauf mit Erstaunen, Verblüffen oder Wundern. Durch die dann eintretende Abkehr von der vertrauten Welt entsteht Zweidimensionalität.

In der Folge versucht Meißner sowohl die für phantastische Kinder- als auch Jugendliteratur charakteristischen inhaltlichen Gemeinsamkeiten auszumachen:

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

Daraus leitet Meißner folgende Struktur der phantastischen Erzählung für Kinder- und Jugendliche ab: Die Probleme des kindlichen Protagonisten, seien es schulische, soziale bzw. innerfamiliäre, spitzen sich solange zu, bis dessen Situation unlösbar und ausweglos erscheint. Nun flüchtet er sich in fremde Welten oder es treten imaginäre Wesen auf, die in letzter Konsequenz immer die Funktion des Beistandes und der Hilfeleistung haben.²⁰

Wenn der zu Beginn noch defizitäre Held in eine imaginäre „Sekundarwelt“ übertritt, geschieht dies unter der Absicht, ihn zu stärken. Indem er sich in abenteuerlichen Situationen bewährt, erlangt er Selbstbewusstsein und gewinnt an Identität. Für Meißner haben phantastische Erzählungen demnach immer auch einen didaktisch-pädagogischen Wert. Folgt man dem Theoretiker, wirkt phantastische Literatur entwicklungsfördernd, da sie einen wesentlichen Beitrag zum Aufbau eines (zunächst mehr oder weniger geschwächten) Individual-Ich leisten kann.

Meines Erachtens hat Meißner mit seiner entwicklungspsychologischen Studie wesentliche Merkmale phantastischer Kinder- und Jugendliteratur herausgestrichen. Dennoch ist nicht außer Acht zu lassen, dass bereits Ruth Koch darauf hingewiesen hat, dass phantastische Erzähltexte eine schier „unerschöpfliche Fülle an Themen und Motiven“ (Koch 1959, 77) zur Sprache bringen. Insofern lässt sich Meißners strukturelles Grundmuster keineswegs mit dem des phantastischen Genres zur Deckung bringen. Der aus Piagets Entwicklungspsychologie abgeleitete Definitionsansatz scheint im Hinblick auf die Vielfalt phantastischer Texte

²⁰ vgl. Denise von Stockar: Wenn wir sie brauchen, sind sie da... Phantastische Gefährten in der neueren Kinderliteratur. In: 1000 & 1 Buch. H. 3 (1996), S. 14-24.

unausgereift. So finden sich zahlreiche Texte, die phantastische Figuren nicht in kindlich-liebenswerter Manier darstellen, sondern im Gegenteil möglichst unsympathisch, so dass es gilt, sie und ihre Verhaltensmuster zu überwinden. (vgl. Nöstinger, *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig*, 1972) So komplex die Erzählungen sind, so vielfältige inhaltliche Ausformungen erlaubt auch deren Struktur, die häufig auf die Entwicklung des Protagonisten abzielt.

Vergleicht man Meißners Erklärungsmodell nun mit dem von Gerhard Haas, zeigt sich neben den zahlreichen Unterschieden auch eine auffällige Gemeinsamkeit. Beide Theoretiker bestimmen den Begriff „Phantastik“ zunächst durch die Analogie zu einer bestimmten Anschauungs-, Denk- bzw. Erkenntnisform. Bei Haas ist es das „wilde Denken“ primitiver Kulturen, bei Meißner das Weltbild des Kindes. Während es Haas allerdings gelingt, Strukturen und Kategorien im Blick zu behalten und auf diese Weise eine Hypergattung zu definieren, die Phantasie, Science-Fiction, Märchen und Sage in der Kinderliteratur wie in der Literatur für Erwachsene gleichermaßen berücksichtigt, impliziert Meißners Deutungsmodell die Eigengesetzlichkeit der Phantastik in der Kinderliteratur durch die Annahme der gattungsprägenden Egozentrizität des Kindes: „Das ‚andere‘ Bewusstsein des Kindes führt zu anderen Rezeptionsprozessen und ermöglicht eine andere Literatur.“ (Meißner, 58) Selbst bei Jugendlichen hätten sich Denk- und Wirklichkeitsvorstellungen schon zu sehr verfestigt, um noch von Egozentrismus sprechen zu können. Phantastik bleibt innerhalb dieses theoretischen Rahmens demzufolge alleine dem kindlichen Leser vorbehalten.²¹

2.3.5. Birgit Patzelt (2001)

Patzelts Phantastikstudie beschreibt Strukturen phantastischer Texte, ihre Funktion und ihr Wirkungspotential. Den umfangreichen analytischen Hauptteil der Arbeit bildet die exemplarische Analyse von acht Texten aus den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts. Das Textkorpus, mit dem das Auftreten von phantastischen Strukturen in einer fiktiv-realen Welt untersucht werden soll, umfasst Erklärungsmodelle für Phantastisches: Traum, Phantasie und Übersinnliches. Die Texte werden anhand der

²¹ Betrachtet man dazu das metapoetische Modell André Jolles (vgl. Jolles 1982), so fällt auf, dass sich die antimythogene Erzählung an kindliche, die antilogozentrische Erzählung, die ihre Ausprägung meist in Science Fiction-Texten findet, hingegen eher an jugendliche Leser richtet. Bereits Anna Krüger hat darauf hingewiesen, dass die phantastische Erzählung das Kind mit dem Älterwerden zur Science Fiction führe. Auch Seibert unterstreicht, dass sich die „antilogozentrische“ Jugendliteratur deutlich von der „antimythogenen“ Kinderliteratur abhebt. (vgl. Seibert 2002, 83)

Beziehung zwischen der phantastischen und der fiktiv-realen Ebene, anhand von Stoff- und Motivmerkmalen und ihrer konkreten literarischen Darstellung untersucht.

Birgit Patzelt beginnt ihre Darstellung mit einem Überblick über die Forschungsdiskussion zur literarischen Phantastik. Sie referiert die unterschiedlichsten Ansätze mit dem Hauptaugenmerk auf dem Zusammenhang zwischen inner- und außerliterarischer Realität. Die wissenschaftliche Fachterminologie übernimmt sie aus der Habilitationsschrift von Marianne Wünsch (Wünsch 1991), deren wichtigste Überlegungen bereits referiert worden sind. Die Annahme von epochenspezifischen Wirklichkeitsmodellen führen zu einer Auseinandersetzung mit der Frage, inwieweit das Phantastische in der Kinderliteratur von der Fähigkeit des kindlichen Lesers abhängig gemacht werden kann, den Kontrast zwischen realitätskompatiblen und realitätsinkompatiblen Textsignalen zu verstehen.

Dem zu analysierenden Textkorpus wird folgende „Arbeitsdefinition“ zu Grunde gelegt:

Die Erzählungen gestalten eine fiktiv-reale Welt, in der eine oder mehrere Figuren mit einem für sie übernatürlichen, d. h. mit ihrer Welt nicht zu vereinbarenden Phänomenen konfrontiert werden. Dieses phantastische Phänomen tritt als strukturbildendes Element auf, d. h. es wirkt unmittelbar auf das Handlungsgeschehen ein. Im Text wird die Konfrontation mittels einer Erklärungsstruktur thematisiert. Die fiktiv-reale Welt des Textes ist mit dem Realitätskonzept des Lesers vereinbar. (Patzelt 2001, 65)

Anzumerken ist, dass der Begriff „Konfrontation“ hier keineswegs negativ besetzt ist. Während der „Riss“ in der Allgemeinliteratur immer mit Angst und Schrecken in Beziehung steht, folgt auf die Konfrontation mit dem Phantastischen in der Kinderliteratur oft eine angstfreie und harmlose Auseinandersetzung. Von Bedeutung sei zwar eine Reaktion auf die Ereignisse, gattungsprägend sei sie allerdings nicht. (vgl. Patzelt 2001, 67)

Ein zweidimensionales Wirklichkeitsmodell schließt naturgemäß jene Texte aus, die eine eindimensionale Struktur aufweisen. Dazu zählt Patzelt nicht nur das Märchen und die Fabel, sondern, in Anlehnung an Göte Klingberg, auch die surreal-komische und die mythische Erzählung. Weiters fallen Texte des „magischen Realismus“²² und die

²² Patzelt versteht darunter Texte, die ein übernatürliches Phänomen nicht als ein solches erkennbar werden lassen, da es als selbstverständlich hingenommen wird. Interessant ist, dass Patzelt für das Genre, unter dem sich zahlreiche phantastischen Kindererzählungen Ferra-Mikuras subsumieren lassen, einen Begriff gewählt hat, der explizit auf eine Parallele zwischen diesen Erzählungen und den Texten des Magischen Realismus anspielt.

meisten Science Fiction-Texte aus ihrem Definitionsrahmen. Beim Kunstmärchen unterscheidet Patzelt Texte, die das Wunderbare märchenhaft-eindimensional darstellen und die so genannten Wirklichkeitsmärchen, die strukturell der Phantastik zugeordnet werden können. (vgl. Patzelt 2001, 76)

Erklärtes Ziel und Intention der Theoretikerin ist es aufzuzeigen, dass phantastische Texte bestimmte Erklärungsmuster nach sich ziehen. In Anlehnung an Wünsch lockert Patzelt Todorovs Kriterium der Unschlüssigkeit, indem sie vorschlägt, das Phantastische mit Hilfe eines Strukturmodells zu beschreiben, das verschiedene Möglichkeiten der (Auf-)Lösung bzw. Nichtauflösung des Phantastischen zulässt. Ein Text soll demnach auch dann als phantastische Erzählung gelten, „wenn sich der Status des Phantastischen im Schluss durch eine Erklärung als Traum, Wahn, Einbildung o. ä. ändert“. (Patzelt 2001, 78) Erzählungen mit einer Traumebene erfüllen der Theoretikerin zufolge eine besonders wichtige pädagogische Funktion: „Die Konfrontation des Protagonisten mit dem Phantastischen hat in dem Träumenden schlummernde Fähigkeiten geweckt, die dieser in der Realität nützen kann.“ (Patzelt 2001, 254) Kann Ferra-Mikuras frühe phantastische Erzählung *Bürgermeister Petersil* (1952) der Definition von Patzelt demnach genügen und als reine phantastische Erzählung betrachtet werden, fallen zahlreiche andere phantastische Erzählungen der österreichischen Kinderbuchautorin als surreal-komische bzw. magisch-realistische Erzählungen aus dem eng gesteckten Definitionsrahmen.

Obwohl die Theoretikerin die strenge Definition Todorovs aufgegeben hat, greift sie dann doch – wenn auch quasi unter der Hand, weil mit einem anderen begrifflichen Instrumentarium – auf den bulgarischen Literaturtheoretiker zurück, wenn sie unter Berufung auf Wünsch zwischen „wissenskonformen“ und „nicht-wissenskonformen“ (bzw. „okkultistischen“²³) Erklärungen unterscheidet und damit im Grunde auf Todorovs Unterscheidung zwischen phantastisch-unheimlichen und phantastisch-wunderbaren Texten verweist:

Erstere führen zu einer Aufhebung der Konfrontation, d. h. sie erklären ein phantastisch scheinendes Phänomen als Traum, Halluzination, Wahnsinn oder Täuschung, letztere hingegen akzeptieren des phantastische Phänomen, indem

²³ Interessant ist Patzelts Begriffswahl. Zum zweiten Mal stellt sie einen deutlichen Bezug zu der Literaturströmung des Magischen Realismus her. Besonders die magischen Realisten Gustav Meyrink und Leo Perutz beschäftigten sich leidenschaftlich mit Okkultismus und Esoterik. Nicht zuletzt deshalb kommen okkultistische Verletzungen der textinternen Realitätsstruktur in den Texten dieser Autoren nicht selten vor. Das Mystisch-Okkulte kann im Magischen Roman geradezu als Konstituens des Übernatürlichen betrachtet werden (vgl. Cersowsky 1983, S. 34-38)

sie Erklärungen anbieten, die über das bisherige Realitätsverständnis der Figuren (und meist auch des Lesers) hinausgehen. (Patzelt 2001, 79)

Schließlich untersucht Patzelt die Bedeutung der Entwicklungspsychologie für eine spezifisch kinderliterarische Phantastik. Sie referiert dazu zunächst die wesentlichen theoretischen Positionen, um dann kritisch auf Meißners These von der entwicklungsbedingt anderen Phantastik für Kinder einzugehen. Seiner Theorie stellt Patzelt Untersuchungen von Appelbee, Spinner und Hurrelmann zum Fiktionsverständnis von Kindern gegenüber und zieht daraus den Schluss, dass die dargestellte Wirklichkeitsabweichung von den kindlichen Rezipienten als fiktionales Spiel, auf das sie sich während der Lektüre einlassen, wahrgenommen werden kann. Die Theoretikerin ist der Auffassung, dass Kinder und Erwachsene prinzipiell über das gleiche Realitätsverständnis wie Erwachsene verfügen.

2.3.6. Heinrich Kaulen (2004)

Ausgehend von Zgorzelskis Ansatz, dass „Literatur als ästhetisches Konzept nie mit der empirischen Alltagswirklichkeit kongruent ist“ (Kaulen 2004, 13), kommt Kaulen zu dem Schluss, dass Texte erst dann als phantastisch bezeichnet werden können, „wenn übernatürliche Geschehnisse und phantastische Darstellungsmittel eine dominante, für die gesamte Textstruktur konstitutive Bedeutung erlangen“. (Kaulen 2004, 14) Demnach sind metaphorisches Sprechen und das bloße Auftreten fiktiver Figuren, Ereignisse, Requisiten und Motive allein in der literarischen Fiktionalität begründet. So kommen etwa in Goethes *Wilhelm Meister*, in Fontanes *Effi Briest* oder Grass' *Blechtrommel* phantastische Elemente vor, die den unumstritten „realistischen“ Charakter dieser Werke in keiner Weise aufheben würden. Auch die sprechenden Tiere der Fabel fallen aus Kaulens Gattungsmodell, weil sie eine reine Wirkungsfunktion erfüllen. Zudem bilden Textsorten wie das Märchen, die Sage, die Legende, der Schauerroman und die Nonsensliteratur Subgattungen der Phantastik. Kaulen definiert diese Texte nur im weiteren Sinn zur Phantastik gehörend, weil sie sich von der reinen Phantastik nicht zuletzt durch ihre jeweils eigenen, markanten Gattungsmerkmale abheben. (vgl. Kaulen 2004, 13)

Bezüglich der Zweidimensionalität der Wirklichkeitsebenen in phantastischen Texten will Kaulen keineswegs eine Diskussion um den empirischen Realitätsbegriff führen. Er zieht demnach keine Grenze zwischen inner- und außerliterarischer Realität. Ähnlich wie Durst ist er der Auffassung, „dass der Text ein Wirklichkeitsmodell ersten

Grades aufbaut, das dann von einem solchen zweiten Grades überschritten wird“.
(Kaulen 2004, 14)

Texte, die von Anfang an in einer geschlossenen Anderswelt angesiedelt sind, bilden nach Kaulen eine Subgattung phantastischen Erzählens. Die Texte können allerdings der phantastischen Erzählung zugerechnet werden, weil bei genauerer Betrachtung auch hier Zweidimensionalität auf Textebene sichtbar wird, indem durch reflektierende Erzählerkommentare die empirische Wirklichkeit wachgehalten werde. Im angloamerikanischen Raum unter dem Begriff der „(Heroic)Fantasy“ rubriziert, bezeichnet diese Gattung einen enger umgrenzten Texttypus, der sich inhaltlich durch die Ansiedlung in mythisch-archaischen Vergangenheiten ohne Zivilisation und ohne Waffen auszeichnet. Zudem besteht ein inhaltliches Charakteristikum im heroischen Kampf zwischen Gut und Böse, der metaphorisch den Konflikt zweier miteinander konkurrierender Weltordnungen darstellt. (vgl. Kaulen 2004, 15)

Eine zweite Subgattung der phantastischen Literatur findet Kaulen im so genannten „Computer-Novel“ bzw. im „Virtual Reality Novel“. Die Zweidimensionalität auf Textebene wird in dieser Gattung durch die Thematisierung moderner Medien- und Kommunikationstechnologien erreicht. Folgt man Kaulen, so ist diese Textsorte eine Reaktion auf die moderne Gesellschaft, in der junge Menschen mit phantastischen Strukturen im Unterhaltungsbereich aufwachsen. (vgl. Kaulen 2004, 16)

Meines Erachtens ist Kaulens Gattungsuntersuchung vor allem hinsichtlich der Unterscheidung und Präzisierung der beiden Systeme Phantastik und Fantasy, die vor allem in der kinderliterarischen Diskussion oft sehr undifferenziert verwendet werden, mangelhaft. Als Subgattungen der Phantastik macht er hauptsächlich das aus, was in der bisherigen Diskussion als Fantasy bzw. Science Fiction bezeichnet worden ist.

2.4. Gattungsspezifische Merkmale der phantastischen Erzählung

Aus dem bisher Gesagten lässt sich schließen, dass die Theorieansätze in der Phantastikdiskussion äußerst heterogen sind. Allerdings zeichnet sich ein Konsens ab, der in der die Texte konstituierenden Zweidimensionalität der dargestellten Wirklichkeit besteht. Im Gegensatz zum eindimensionalen Märchen (vgl. Max Lüthi 1947, 11-17) wird einer „realen“ Primärwelt eine divergierende Sekundärwelt gegenübergestellt, die nicht durch Willkürlichkeit (vgl. Jacquemin 1975), sondern durch Gesetzmäßigkeiten und Grenzen geprägt ist. Die Funktion der Phantastik ist in der Regel die Vermittlung zwischen diesen beiden Welten. Das Phantastische in der Kinder- und Jugendliteratur ermöglicht dem Protagonisten eine offensive

Auseinandersetzung mit einer Konfliktsituation auf einer anderen Ebene als der realistischen. Dem Kind wird ein eigener Handlungsspielraum eingeräumt, der den rational geprägten Erwachsenen nicht in gleicher Weise zugänglich ist. Patzelt resümiert: „[P]hantastische Texte sind gekennzeichnet durch Reflexion über das Phantastische, durch Erklärungsversuche.“ (Patzelt 2001, 79) Die Theoretiker einigen sich außerdem darauf, dass die Komik oder der Nonsens in der phantastischen Kinderliteratur eine primäre Rolle spielt. Ernst Seibert streicht in diesem Zusammenhang noch einen weiteren – bisher in der Forschungsliteratur marginalisierten – Punkt heraus: den parodistischen Wert der phantastischen Kinderliteratur. (vgl. Seibert 2002, 83) Er bemerkt außerdem, dass Überschreitungen des Märchen-Charakters prinzipiell als Momente der Travestie anzusehen sind. Travestie und Parodie haben besonders in der österreichischen Literatur Tradition. Seibert zählt mit „Innerlichkeit und Spiel“ und der „Lust zum Theaterspiel, zu Parodie und Spott“ (Seibert 1974, 62) wesentliche Merkmale auf, die phantastische Kinderliteratur aus Österreich konstituieren.

2.5. Typologie der phantastischen Erzählung

Aus der Analyse der Grenzüberschreitungen von der Primär- in die Sekundärwelt lässt sich eine Typologie der phantastischen Erzählung ableiten. Der Übertritt kann etwa durch symbolische Umsteigepunkte (vgl. Kaninchenloch, *Alice im Wunderland*) erfolgen, die meist mit dem Motiv der Reise verknüpft sind. Diese Reise kann entweder linear (Reise zur sekundären Welt), zirkulär (hin und zurück)²⁴ oder kreisförmig (mehrfach hin und zurück) angelegt sein. Der kindliche Held geht dabei meist auf eine Reise zu sich selbst, aus der er als ein ganzheitliches Ich zurückkommt. Auch Reisen in andere Zeiten und nach phantastischen Orten (vgl. Recheis, *Der weiße Wolf*) kann man dieser Kategorie zurechnen. Die Verwandtschaft mit dem Entwicklungs- und Erziehungsroman ist unübersehbar.

Die Übertritte können auch in Form von reflektierenden Erzählerkommentaren erfolgen, die auf eine fremde Wirklichkeit schließen lassen. Hierbei handelt es sich um Texte, deren Geschehen sich von Anfang an in einer geschlossenen Eigenwelt mit den ihr eigenen Gesetzmäßigkeiten eines autonomen Kosmos abspielt. (vgl. Tolkien, *Der*

²⁴ Das zirkuläre Muster ist das in der Kinderliteratur am häufigsten vorkommende und kann nach Tabbert (vgl. Tabbert 1984, 190) drei Funktionen erfüllen: Es kann den Bildungs- und Sozialisationsprozess des Lesepublikums fördern (z. B. Michael Endes *Unendliche Geschichte*), das Phantastische zurückweisen (z. B. Lewis Carrolls *Alice im Wunderland*) oder etwa die Macht des Phantastischen bewusst machen. (z. B. E. T. A. Hoffmanns *Fremdes Kind*)

kleine Hobbit; Ende *Jim Knopf*; Jansson, *Mumin-Bände*) In diesen Texten trifft man außerdem häufig Miniaturgesellschaften an. (vgl. Lindgren, *Karlsson vom Dach*)

Ein realer und ein phantastischer Erzählstrang können aber auch ohne konkrete Umsteigepunkte nebeneinander existieren. (vgl. Kästner, *Der 35. Mai oder Konrad reitet durch die Südsee*; Nöstlinger, *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig*)

Schließlich kann der Übertritt durch das Erscheinen eines phantastischen Wesens oder eines Requisits aus der Anderswelt erfolgen. (vgl. Collodi, *Pinocchio*; Travers, *Mary Poppins*; Lindgren, *Pippi Langstrumpf*; Preußler, *Die kleine Hexe*; Nöstlinger, *Die feuerrote Friederike*; Ende, *Momo*; Hoffmann, *Nußknacker und Mausekönig*) Darunter fallen auch Geschichten, die von Anfang bis Ende in einer realen Welt angesiedelt sind. Das Phantastische ist ausschließlich in den Figuren, Begebenheiten oder Requisiten aus der Anderswelt präsent. Die „anderen“ Welten sind in diesen Erzählungen sozusagen in eine normale Alltagswelt eingelagert.

Was die Orte, an denen phantastische Erzählungen angesiedelt sind, und die Zeit, in der sie handeln, betrifft, so stehen den Autoren komplexe Gestaltungsmöglichkeiten offen, deren Typologisierung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

2.6. Wirkungspotentiale phantastischer Kinderliteratur

Dem kindlichen und jugendlichen Leser wird neben allem Spaß an solchen Mischungen fiktiver Realität mit fiktiver Irrealität auch viel zugetraut. Die Komplexität dieser Texte setzt ein Fiktionsbewusstsein der Leser voraus, mit dem die Texte dann spielen. Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur ist Auslöser von Reflexion. [...] Die Vielfalt phantastischer Stoffe und Motive als Ebene innerhalb „realistischer“ Fiktionen und deren diskursive Reflexion im Text bereichern die Erzählliteratur von Kindern ungemein. Die Thematisierung verschiedener Formen von Weltsicht und Weltaneignung, das Zulassen von nicht auf Antriebe rational Erklärbarem, der Zweifel und das Spiel der Phantasie verweisen auch auf die Komplexität empirischer Wirklichkeit und können deutlich machen: Leben bedeutet sowohl Unsicherheit als auch ein Spiel mit Möglichkeiten. (Patzelt 2001, 258)

Die Überlegungen zu den Funktionen phantastischer Kinderliteratur sind ebenso wie das Verständnis davon, welche Werke der Gattung zugeordnet werden können, einem Mentalitätswandel unterzogen. Nach dem Zweiten Weltkrieg argumentierten die Theoretiker entwicklungspsychologisch und setzten das Genre mit der etwas anderen, „magischen“ Weltsicht von Kindern in Beziehung. Die Annahme Jean Piagets, dass mit dem achten Lebensjahr der „technische Artifizialismus“ des Kindes einsetzt, der mit

einer Orientierung an der objektiven Wirklichkeit verbunden ist, im Zuge derer magisch-animistische Vorstellungen, die bis dahin (zwischen dem 2. und dem 7. Lebensjahr) dominiert haben, zurücktreten (vgl. Piaget 1978, 298f.), wurde von der Kinderliteraturforschung heftig diskutiert. Besonders in den 1960er Jahren war der oft gehörte Kritikpunkt, dass phantastische Kinderliteratur die Flucht in eine phantastische Traumwelt beschönige und von der Bewältigung konkreter gesellschaftlicher Probleme ablenke. Doch kinderliterarische Phantastik ist beileibe kein bloßes Entkommen aus der zum unerträglichen Schmerz gewordenen Realität. Stand man phantastischen Texten in der Kinderliteraturforschung der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts noch skeptisch gegenüber und bezeichnete sie als anti-aufklärerisch, reaktionär, eskapistisch und rückwärtsgewandt, wurden diesen Texten in der neueren Phantastikforschung zunehmend wertvolle pädagogische und didaktische Funktionen zugeschrieben.

Lucia Binder stellt in ihrem Aufsatz *Phantastische Erzählungen der Jugendweltiliteratur* fest, dass die phantastische Erzählung mehr als andere Gattungen aus der Welt des Kindes schöpft.²⁵ (vgl. Binder 1969, 77) Binder beschreibt vier wesentliche Funktionen phantastischer Kinderliteratur. Die kompensatorische Funktion besteht darin, dass der Text den kindlichen Lesern die Möglichkeit bietet, ihre im realen Leben unterdrückten Wünsche und Bedürfnisse in die literarischen Figuren hineinzuprojizieren. (vgl. Lindgren, *Pippi Langstrumpf*) Natürlich können phantastische Texte auch eine pädagogische Funktion vermitteln, indem ungewünschte Verhaltensweisen suggeriert werden; die Erzählung wirkt moralisierend. (vgl. Collodi, *Pinocchio*) Im Gegensatz dazu steht die emanzipatorische Funktion der Gattung, die etwa durch eine Auflehnung gegen einen Tyrannen und die Änderung der Machtverhältnisse erfüllt wird. (vgl. Nöstlinger, *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig*) Schließlich können phantastische Texte eine symbolische Funktion haben, indem Wertvorstellungen symbolisch in Frage gestellt werden. Exemplarisch hierfür können Michael Endes *Momo* oder Antoine de Saint-Exupérys *Der kleine Prinz* stehen.

²⁵ Für die Gattung sei außerdem ein sprunghafter Wechsel zwischen Realität und Wunderwelt, die Vorrangstellung des Kindes vor dem Erwachsenen (und in diesem Sinne das Aufzeigen der Schwächen der Erwachsenenwelt), der weite Spielraum für das Komische, die Freude am Spiel und schließlich das Geheimnisvolle charakteristisch. (vgl. Binder 1992, 61-71) Aus diesen Kriterien lässt sich schließen, dass die phantastische Erzählung die Gattung für Kinder schlechthin ist, da es durch ihre Komplexität ausreichend auf Kinderwünsche und -phantasien eingehen kann. Jenes Stilmittel, das dieser Wirkungsabsicht gerecht wird, ist das Mundus inversus-Motiv, das Umstände und Perspektiven auf allen Ebenen des zwischenmenschlichen Zusammenlebens grotesk umkehrt.

Fasst man Phantasie als alternative (Ausdrucks-)Möglichkeit des Menschen auf, lassen sich weitere im Genre als Potential enthaltene Funktionen erkennen, so etwa die Befreiung von Zwängen in einer von Rationalität determinierten Welt oder die Schaffung von Freiräumen. Besonders die permanente Spannung zwischen Extrempolen und enorm ambivalenten Standpunkten in phantastischen Erzählungen fördern Phantasie, Kreativität und alternatives Denken der jungen Leser, wecken ihre Lesefreude und leisten auf diese Weise einen wichtigen Beitrag zur Förderung einer literarisch-ästhetischen Bildung und Erziehung. (vgl. Kaulen 2004, 19) Das affektgeladene Spannungsverhältnis der Texte trägt außerdem zur Ich-Findung und Ich-Stärkung der jungen Leser bei, da sie sich mit Helden identifizieren, die innere und äußere Konflikte sowie arge Krisensituationen alleine oder miteinander bewältigen. Phantastische Literatur führt ihre Leser immer auch zu mitmenschlichem Verhalten und macht ihnen den Wert einer humanitären Gesinnung erkennbar. Durch den Entwurf eines Gegenbildes zur herrschenden Wirklichkeit erweitert literarische Phantastik das Wirklichkeitsverständnis der kindlichen Rezipienten und ermöglicht es ihnen, bestehende Verhältnisse zu hinterfragen und zu relativieren.²⁶

²⁶ Diese Form der Gesellschaftskritik ist wesentlicher Bestandteil vor allem der spezifisch österreichischen phantastischen Erzählung. Nach dem Paradigmenwechsel in den siebziger Jahren wird in kinderliterarischen Texten besonders die Kritik am (Neo-)Kapitalismus laut. Christine Nöstlinger und Mira Lobe – um an dieser Stelle nur zwei der politisch engagierten Autoren phantastischer Kinderliteratur herauszugreifen – haben sich in ihren Texten zunehmend für eine Veränderung und Umkehrung der bestehenden Verhältnisse stark gemacht. Aber auch Ferra-Mikura, die grundsätzlich als nicht sehr politisch galt, setzte mit ihrem sozial-humanistischen Anliegen Maßstäbe für politisches Schreiben. (vgl. Kapitel 4.2. dieser Arbeit)

3. ZU DEN URSPRÜNGEN KINDERLITERARISCHER PHANTASTIK

Die Zusammenhänge zwischen (kinder-)literarischer Phantastik und deutscher Romantik sind im vorangehenden Kapitel bereits angesprochen worden. Spezifisch österreichische Erzählungen für Kinder haben ihre Wurzeln außerdem in österreichischen Kunstströmungen und Literaturtraditionen, wie der Wiener Volkstheatertradition, dem Magischen Realismus und der Wiener Schule des Phantastischen Realismus.

In der bisherigen Forschungsliteratur sind Interdependenzen zwischen Allgemein- und Kinderliteratur gemeinhin marginalisiert worden. Ziel der folgenden Ausführungen ist es, die geistigen Verwandten Vera Ferra-Mikuras aufzuspüren und Wechselwirkungen zwischen den beiden Literatursystemen Kinder- und Erwachsenenliteratur anzudeuten.

3.1. Wegbereiter in der deutschen Romantik: E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen

Autoren phantastischer Texte hatten es auch in der Romantik nicht leicht: Unter ihren Zeitgenossen galten sie als überspannt, ihre Texte als künstlerisch fragwürdig. Der Vorwurf, dass phantastische Literatur vom Spannungs- und Unterhaltungscharakter lebe, literarisch flach und trivial sei und die Flucht aus der Realität verherrliche, besteht auch heute noch. Die Phantasie steht als Schwester des Traumes seit der Romantik in starkem Kontrast zur Vernunft.

Beinahe jeder Dichter der Romantik, von Novalis bis Wilhelm Hauff, schrieb Kunstmärchen.²⁷ Das lag neben den damaligen Marktverhältnissen – die Märchennovelle als Kurzform der Epik galt unter den romantischen Dichtern als durchaus lukrativ – an den innovativen literarischen Möglichkeiten, die sie besonders vor dem Hintergrund des ausgehenden Aufklärungs- und Rationalitätszeitalters ebnete. Dem Erfolg und Aufstieg des romantischen Schreibstils, den man als nahezu krankhaftes Gegenbild zur klassischen „Gesundheit“ betrachtete, blickte man zum Teil mit Missmut entgegen. Obwohl *Der Goldne Topf* (1814) unmittelbar nach seinem Erscheinen in den führenden Literaturblättern äußerst positiv besprochen und als das Meisterwerk des Dichters angepriesen worden war, verurteilte Goethe das Märchen

²⁷ Der Ausdruck „Kunstmärchen“ stammt ursprünglich von Richard Benz: Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha: Berthes 1908, S. 142-148. Später wird der Gattungsbegriff von weiteren Romantik-Forschern übernommen, u. a. von Marianne Thalmann: E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen. In: Journal of English and Germanic Philology. H. 51 (1952), S. 473-491.

und den Aufstieg seines Verfassers: „Den goldnen Becher angefangen zu lesen. Bekam mir schlecht; ich verwünschte die goldnen Schlänglein.“ (Goethe zitiert nach Steinecke 2004a, 115)

Die Märchendichtungen der deutschen Romantiker postulierten eine neue Gattung phantastischer Literatur mit sowohl poetologischem als auch ästhetischem Anspruch. Für Friedrich von Hardenberg (Novalis) war das Märchen „gleichsam der Kanon der Poesie“ (Novalis 1957, 390), Friedrich Schlegel sah darin weniger eine Gattung als das Prinzip der Phantasie, das alle literarischen Formen durchdringt.²⁸

Das Kunstmärchen thematisiert das ambivalente Verhältnis der Romantiker zur zeitgenössischen Gesellschaftswirklichkeit. Es zeichnet einen Gegenentwurf zur Realität, und hat insofern immer utopischen Charakter. Novalis forderte ein höheres Märchen, das die Vision eines künftigen Weltzustandes, eines „Goldenen Zeitalters“ widerspiegelt.

Die paradox als „Wirklichkeitsmärchen“ rubrizierten Märchen E. T. A. Hoffmanns nehmen gewissermaßen eine Sonderstellung in der Kunstmärchentradition ein. Hoffmanns Erzählungen sind

mit einem gefrorenen Teich vergleichbar, auf dem alltägliche Menschen Schlittschuh laufen; sie haben ihren Zivilstand, einen Beruf, eine soziale Stellung. Aber das Eis ist so durchsichtig, dass man darunter allerlei bizarre Gestalten ahnen kann, die in smaragdgrünem Abgrund aus der Tiefe aufsteigen, dahingleiten oder verweilen. Manchmal bricht das Eis ein und einer der Menschen versinkt. (Wittkop-Ménardeau 1998, 99f.)

Das Wirklichkeitsmärchen beinhaltet ein der Phantasie des Dichters entsprungenes Geschehen, das einer irrealen Welt angehört, wobei die irrealen Erzählelemente und die reale Welt, in der das Geschehen verhaftet bleibt, ineinander greifen. Gleich dem „serapiontischen Prinzip“ (vgl. Pietzcker 2004, 183) ist die Leiter zum Aufstieg in eine andere Welt immer im bürgerlichen Alltag befestigt.

²⁸ Romantische Dichter verfolgten mit der literarischen Form des Kunstmärchens sehr unterschiedliche Ziele. Sah Novalis im Märchen ein Mittel zur literarischen Darstellung der zeitgenössischen Philosophie, wollte Ludwig Tieck besonders das Unheimliche darstellen. Während sich Dichter der Hochromantik inhaltlich und sprachlich überwiegend an den Volksmärchen orientierten, beschritten Spätromantiker vollkommen neue Wege in der Märchendichtung. Die Schwierigkeit, das Kunstmärchen als literarische Gattung zu definieren, liegt vor allem in der Komplexität und Spannweite der Märchen. Aus diesem Grund findet sich in der Forschungsliteratur (noch) keine umfassende Studie über die Märchenliteratur der deutschen Romantiker, die den Gesamtkomplex der Märchen im Zusammenhang von poetischer Gestaltung, poetologischer Wirkungsweise und sozialer Funktion erfassen würde.

Der Begriff „Kunstmärchen“ wird in der Forschungsliteratur weit gefasst, sodass darunter Erzählungen ganz unterschiedlicher Ausprägung verstanden werden können.²⁹ Ist das Wunderbare im traditionellen Kunstmärchen der Wirklichkeit entgegengesetzt, vermischt es sich in Hoffmanns Werk so sehr mit der Realität, dass die beiden Sphären letztlich nicht mehr auseinander gehalten werden können. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen weichen etwa deutlich von den dualistischen Märchen Tiecks ab, in denen die Grenze zwischen beiden Bewusstseinsphasen deutlich erkennbar bleibt.

Die Romantiker hatten eine besondere Vorliebe für die Volksliteratur, in der sie das Echte und Unschuldige zu finden glaubten. Jacob und Wilhelm Grimm veröffentlichten 1812 die Aufzeichnung ihrer Volksmärchensammlung unter dem Titel *Kinder- und Hausmärchen*.³⁰ Die Romantiker sahen es als ihre Aufgabe, diese Märchen unbekannter Herkunft einerseits zu bewahren und zu vermitteln, andererseits aber auch eigene Wege in der Dichtung zu beschreiten.³¹

Während die Kunstmärchen Ludwig Tiecks, die vor dem Erscheinen der Grimmschen Märchen entstanden sind, volkstümlich-wunderbare Züge tragen, weisen jene E. T. A. Hoffmanns und Novalis', die erst nach dem Erscheinen der *Kinder- und Hausmärchen* entstanden sind, kaum volkstümliche Züge auf. Sie werden auf dem Gebiet

²⁹ Die Gattungsbezeichnung „Kunstmärchen“ kann keineswegs ein Gesamtnenner für alle romantischen Märchenerzählungen sein. So ist zwar auch Clemens Brentano auf dem Gebiet der romantischen Märchendichtungen eine markante Erscheinung, doch ist fraglich, ob seine Märchen (z. B. *Des Knaben Wunderhorn*, *Rheinmärchen*), die deutliche Bezüge zum Volksmärchen aufweisen, trotz des von den Volksmärchen abweichenden Aufbaus als Kunstmärchen bezeichnet werden können. Lothar Blum weist darauf hin, dass die Prototypen unter den Kunstmärchen von Brentano, Hoffmann und Andersen keine autonome Gattung im strengen literaturwissenschaftlichen Sinn bilden, sondern dass sich ihre Autoren auf eine unterschiedliche historische Auseinandersetzung mit den Volksmärchen einlassen würden. (vgl. Blum 2007, 413)

³⁰ Mit den europäischen Volksmärchen wird vor allem im deutschsprachigen Raum die Märchensammlung der Brüder Grimm (auch „Gattung Grimm“) assoziiert. Die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm wurden 1812 zum Maßstab der Märchenerzählung in Deutschland. Ihrerseits steht diese von Jacob und Wilhelm Grimm gegründete Märchengattung in engem Zusammenhang mit Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*. (1805-1808) Zwischen den genannten Dichtern herrschte allerdings eine beträchtliche poetologische Differenz, aus der sich schließlich ein Streit über die alte und die neue Dichtkunst entfachte. (vgl. Jolles 1982, 221-226) Aus diesem Konflikt zwischen Kunstpoesie (Novelle) und Naturpoesie (Märchen) lässt sich schließlich ableiten, inwiefern das „Märchen eine einfache Form“ (vgl. Jolles 1982, 231-246) ist, in der das Wunderbare „in dieser Form nicht wunderbar, sondern selbstverständlich“ (Jolles, 1982, 243) ist.

³¹ Es sei darauf hingewiesen, dass auch die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm keine bloße Wiedergabe der Volksmärchen sind, sondern so genannte „Buchmärchen“ (Bausinger zitiert nach Mayer 1997, 85), die sozusagen eine Mittelstellung zwischen anonym und mündlich tradierten Volksmärchen und den Kunstmärchen einnehmen. Ausgehend von Wilhelm Grimm zeichnet sich von der ersten bis zur Ausgabe letzter Hand eine Entwicklung zunehmender Stilisierung ab, die Eigentümlichkeiten der Märchenerzählweise verfeinert. (vgl. Mayer 1997, 85) Wenn Volksmärchen zum Teil auch nicht unerhebliche Bearbeitungen im Sinne ihres Urhebers erfahren haben, der sie entweder seinen besonderen Absichten dienstbar machte, oder dem Zeitgeschmack Geltung verschaffte, so ist ihr stofflicher Gehalt im Wesentlichen aber erhalten geblieben.

der Märchenliteratur als neue Gattung betrachtet, die der modernen phantastischen Kindererzählung des 20. Jahrhunderts als historisch verwandt beschrieben wird. Wiederholt wird in der Sekundärliteratur die Unabhängigkeit der Hoffmannschen Kunstmärchen von den Volksmärchen betont, die zu jener Zeit in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm vorlagen. Das Wirklichkeitsmärchen Hoffmanns entfaltet ein eigenes Profil, das dem naiven Duktus des Volksmärchens kontradiktorisch gegenübersteht³²:

Das „Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit“ (Anm.: Lüthi 1996, 4), das Lüthi für das Märchen insgesamt konstatiert, nimmt im romantischen Kunstmärchen Formen des Phantastischen, des Unheimlichen, Bedrohlichen und Grotesken an, was alle angebotenen Ordnungsentwürfe als brüchig erscheinen lässt. (Kremer 1999, 93)

Dass kinderliterarische Phantastik in der Forschungsliteratur im Allgemeinen als Gegenbewegung zur Märchenbewegung und in Folge auch als Gegenpol zur Kinderliteratur der Nachkriegszeit, die hauptsächlich moralisierende Märchen mit pädagogischer Funktion hervorgebracht hat, betrachtet wird, sich allerdings ausgerechnet in der Romantik, in der das Märchen seine Blütezeit erlebt hat, jene Texte finden, die hinsichtlich ihrer Genealogie für die kinderliterarische Phantastik als Schlüsseltexte bezeichnend sind, mag möglicherweise befremdend wirken. Dies leitet sich aus dem Umstand ab, dass sich in der Spätromantik neben dem aufklärerischen und dem romantischen ein drittes – bisher nicht eindeutig definiertes und klar abgegrenztes – Kindheitsbild abzeichnet, in dem sich E. T. A. Hoffmanns literarische Gestaltung von Kindheit widerspiegelt.

Eben die Art und Weise, wie Hoffmann Kindheit und Erwachsenenwelt konfrontiert, hat mit dem romantischen Kindheitsbild nichts mehr gemein; vielmehr nimmt er schon Züge eines psychoanalytischen Kindheitsbildes vorweg, indem er zeigt, wie sich traumatische Kindheitserfahrungen prägend auf das Erwachsenenleben auswirken. (Seibert 2002, 85)

Seibert hat das seit dem 19. Jahrhundert vor allem in der phantastischen Kinderliteratur zur Darstellung gebrachte Kindheitsbild unter dem Begriff „postromantisches

³² Besonders der programmatische Untertitel von Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen *Der goldne Topf – Ein Märchen aus der neuen Zeit* – betont die Neuartigkeit dieser Märchen in der Gattungstradition. Gleichzeitig wird aber auf der (reinen) Märchenform beharrt: Mit den Worten „Ende des Märchens“ (Hoffmann, Goldner Topf 2004, 102) schließt die Erzählung.

Kindheitsbild“ in die gängige Forschungsdiskussion eingeführt.³³ Es resultiert aus dem für die phantastische Kinderliteratur charakteristischen Motiv der Entfremdung. (vgl. Seibert 1999, 5-28)

E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen weisen sich durch eine nahezu groteske Phantastik aus, die in der Erzählung *Der goldne Topf* – in der Forschungsliteratur als „Schlüsseltext romantischer Poetologie“ (vgl. Schmidt 2004) behandelt – ihren Höhepunkt erreicht. Das Kunstmärchen ist mit dem Untertitel *Phantasiestücke in Callots Manier* erschienen. Daraus leitet sich die Vermutung ab, dass Hoffmann in den Stichen Callots eine Reflexion seiner phantastischen Poesie sah, in der sich Alltägliches und Wunderbares miteinander vermischt, indem die zwei Prinzipien Realität und Irrealität zwiespältig aufeinander stoßen: „[S]ie manifestieren einen Dualismus des Wunderbaren und des Empirischen und demonstrieren in ironisch-humoristischer Weise dessen Aufhebung durch das Erzählen.“ (Mayer 1997, 88) Das Hoffmannsche Kunstmärchen zeichnet sich insofern durch hochgradige Selbstreflexion aus. Einerseits reflektiert es die Gattung des Kunstmärchens, andererseits die tiefere Wahrheit der Poesie, die im Einklang mit der Natur steht.

Im *Goldnen Topf* gipfelt der Konflikt zwischen Alltagsrealität und Wunderwelt im Kampf des Archivarius Lindhorst mit der Hexe um den goldenen Topf und im weitesten Sinne um Anselmus.³⁴ Das allegorische Requisit, der goldene Topf, der der Erzählung zugleich seinen Titel verleiht, steht für das Spannungsfeld zwischen Realität und poetischem Ideenreich. Die wohl wichtigste Eigenschaft der Mitgift ist deren spiegelnde Oberfläche, die auf die Reflexion dieser zwei Ebenen verweist. Die reine Poesie zu erfassen, ist alleine dem „kindlichen poetischen Gemüt“ (Hoffmann, *Goldner Topf* 2004, 70) vorbehalten, ein Schlüsselbegriff auch bei Novalis. Der Poesie liegt insofern ein metaphysisches Bedürfnis nach einem „höheren Sein“ zugrunde: Nach und nach löst sich Anselmus vom bloßen Ab- bzw. Nachschreiben der Palmblätter und entwickelt mit der Unterstützung Serpentinats kreative Fähigkeiten. Sind Anselmus' sonst so sorgfältig angefertigte Kopien zunächst nur ein schlampiger Abklatsch,

³³ E. T. A. Hoffmann und seine Zeitgenossen erkannten den Wert des Kindes in der kindlichen Ursprünglichkeit, Reinheit und Harmonie. Während es sich Autoren des aufklärerisch-philantropischen Kinderbuches, das ein Jahrhundert vor dem Erscheinen der Kunstmärchen seine Blüte erlebt hat, zum Ziel setzten, kindliche Phantasie und Affekte möglichst zu zügeln, hatten die Kunstmärchen E. T. A. Hoffmanns keineswegs den Anspruch, belehrend oder disziplinierend zu wirken. Der Autor thematisierte, was bis dahin tabu gewesen war: die Verwirrungen der kindlichen Seele.

³⁴ Kämpfe zwischen den zwei sich in all ihren Gegensätzen gegenüberstehenden Prinzipien kommen auch in der Kinderliteratur zur Darstellung. Derart brutal und grauenhaft wie im *Goldnen Topf* geschildert, sind sie in kindgerechten Werken allerdings undenkbar. (vgl. Hoffmann, *Goldner Topf* 2004, 85-89)

„schülermäßige schnöde Hahnenfüße“ (Hoffmann, *Goldner Topf* 2004, 51), ist es ihm schließlich, „als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament, und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz nachziehen“. (Hoffmann, *Goldner Topf* 2004, 53) Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang, dass der Orient in der Romantik – Friedrich Schlegel folgend – als Innbegriff der Poesie galt.³⁵ Die Palmbblätter, die Anselmus sorgfältig abschreibt, können als Chiffre für die Urpoesie verstanden werden.

Hoffmanns Ausdruck für diese Art tiefgründiger Bildlichkeit ist die ‚Hieroglyphe‘, wie denn der Student Anselmus im *Goldnen Topf* das Metier der Poesie dadurch erlernt, dass er beim Archivarius Lindhorst Hieroglyphen „abschreibt“, symbolische Bilder, in denen der Weltmythos entschlüsselt ist. (Pikulik 2004, 152)

Anselmus steigt schließlich in die poetische Ideenwelt auf und lässt die kleingeistige Enge der bürgerlichen Alltagswelt im philiströsen Schein und der entlarvten materiellen Maskenhaftigkeit hinter sich zurück. Der Schluss der Erzählung wird als Überwindung der dürftigen, „armseligen Zeit der innern Verstocktheit“ (vgl. Kremer 1999, 29) betrachtet.³⁶

Das stilistische Muster im *Goldnen Topf* (1814), das Märchen und Wirklichkeit kunstvoll miteinander verschmelzen lässt, spiegelt sich auch in späteren romantischen Märchen Hoffmanns wider. So findet sich in *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) neben realitätsbezogenen Elementen ein phantastisches Märchengeschehen. Ebenso erscheint in *Prinzessin Brambilla* (1820) und *Meister Floh* (1822) hinter der Kulisse des bürgerlichen Alltags ein davon enthobener Bereich, der ausschließlich Träumern, Phantasten und Dichtern zugänglich wird. In diesen und in der ausdrücklich an Kinder adressierten Erzählung *Nußknacker und Mausekönig* (1816), die in der Forschungsliteratur als Prototyp bzw. „Gründungstext der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur“ (vgl. Pietzcker 2004, 182-198) betrachtet wird, steht zusätzlich jeweils ein Kernmärchen zentral, das in

³⁵ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass einige Märchenerzählungen Vera Ferra-Mikuras (z. B. *Der Teppich der schönen Träume und andere Märchen*, 1955) offenbar in einem Nahverhältnis zu orientalischen Märchen stehen. Diese Märchen haben „in ihrer Buntheit neben Mut zur Phantasie auch Platz für psychologische Feinheiten [...]“. (Blumesberger 2006, 8)

³⁶ Im weitesten Sinne greift das Kunstmärchen, indem es den Weg eines jungen Mannes vom „poetischen Gemüt“ zum Dichter zeigt, ein wesentliches Element des Entwicklungsromans auf, wobei der gravierende Unterschied in der Welt- und Selbsterkenntnis des Protagonisten liegt: Geht es im Entwicklungsroman darum, dass ein Individuum gesellschaftsfähig wird, entfernt sich Anselmus durch die seltsam-phantastischen Momente, die ihn dem Alltag entrücken, zunehmend von der Realität.

seiner Funktion sowohl Traum- als auch Alltagswelt – und damit die Figuren innerhalb dieser Erzählstränge – miteinander verknüpft.

Welche Bedeutung die Kunstmärchen E. T. A. Hoffmanns, besonders seine Erzählung *Das fremde Kind* (1817), für das literarische Schaffen Ferra-Mikuras haben, wird im sechsten Kapitel dieser Diplomarbeit zu zeigen sein. Um an dieser Stelle vorwegzunehmen: E. T. A. Hoffmann und Ferra-Mikura verbindet ein primäres literarisches Anliegen: Die Thematisierung von Kindheit. Der romantische Zeitgeist lebt in Ferra-Mikuras Werken hauptsächlich in dem Leitmotiv der Erweckung und Wiederbelebung des kindlichen Seinszustandes fort. In Hoffmanns Kindermärchen *Das fremde Kind*, auf das im Folgenden näher eingegangen werden soll, wird dieses Motiv meisterhaft zur Darstellung gebracht.

3.1.1. *Bedrohte Kindheit: E. T. A. Hoffmann, „Das fremde Kind“ (1817)*

Aus dem bisher Gesagten lässt sich schließen, dass E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen frappante Ähnlichkeiten aufweisen. Was etwa die Meisterfiguren (Lindhorst aus dem *Goldnen Topf*, Droßelmeier aus *Nußknacker und Mausekönig*) betrifft, lassen sich vor allem Ähnlichkeiten in Physiognomie, Verhaltensweisen und der Anziehungskraft finden, die sie auf ihre Schützlinge (Anselmus bzw. Marie) ausüben. Im *Fremden Kind* taucht allerdings ein Meistertypus auf, der gänzlich aus der Reihe fällt, weil seine Funktion nicht darin besteht, den Kindern Felix und Christlieb das Reich der Natur und der Phantasie zu erschließen, sondern es – als Gegenspieler des fremden Kindes – durch Entfremdung zu deformieren. Während es das Feenkind, das die Kinder im Wald treffen, versteht, die Natur ins Märchenhafte zu verkehren, ist es das Ziel von Magister Tinte, die Naturliebe der Beiden zu vernichten. Vor diesem Hintergrund kann von einer Umkehrung der Verhältnisse gesprochen werden. Interessant ist, dass es in diesem Märchen ein Kind ist, das die Natur erschließt. Meines Erachtens ist dieses Detail nicht ausschließlich Ausdruck dafür, dass es sich bei der Erzählung um ein Kindermärchen handelt, sondern auch dafür, dass es sich um ein Märchen handelt, das wohl als Höhepunkt der literarischen Gestaltung des postromantischen Kindheitsbildes betrachtet werden kann. Wie in den Erzählungen Ferra-Mikuras stehen die Erwachsenen vor allem in diesem Märchen Hoffmanns in starkem Kontrast zu den Kindern, denen sie, in vielen Bereichen des Lebens durch mangelndes Einfühlungsvermögen, mangelnde Intuition und Natürlichkeit nachstehen. Schon der angekündigte Besuch des gräflichen Veters führt zu allerlei Umständen im Haus von Brakel. Den Kindern wird verboten, im Wald zu spielen, weil sie ihre

sonntägliche Kleidung schonen müssen und auch der herrlich duftende Kuchen muss unangetastet bleiben. Die Kinder werden bereits zu Beginn der Erzählung drastisch in ihrem Kind-Sein eingeschränkt.

Mit der Ankunft der überkultivierten Familie, die in einer vollkommen künstlichen Welt beheimatet scheint, stoßen schließlich jene sich bekämpfenden Gegensätze in meisterhafter Darstellung aufeinander, die sich auch in anderen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns finden lassen. In den Kindern Hermann und Adelgunde begegnen wir dem Produkt einer stereotypen Erziehung, „stumm und still“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 288) gleichen sie jenen mechanischen, toten Puppen, die Felix und Christlieb geschenkt bekommen. Die „blaßgelben Gesichtchen“³⁷ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 283), das affektierte Auftreten und die schläfrigen Augen der Gäste stoßen die Landkinder ab. Hermann und Adelgunde wirken körperlich und seelisch gänzlich verkümmert. Hoffmann arbeitet mit starken Gegensätzen und Kontrasten, indem er das Geschwisterpaar Felix und Christlieb unbefangener, einfältiger, naiver und weniger erwachsen zeichnet als die beiden Stadtkinder. Die Dekadenz der städtischen Zivilisation steht demzufolge der ländlichen Idylle gegenüber.³⁸

Kurz nach dieser ersten kontrastreichen Begegnung findet Magister Tinte zum ersten Mal Erwähnung: Der Vetter schafft dem Magister, der unter der Maske der Menschenfreundlichkeit Vernichtung plant, Eingang in die paradiesische Welt der Landkinder. Felix und Christlieb sollen die Wissenschaften lernen, und der Leser ahnt Unheilvolles: die Zerstörung des ursprünglichen Heils. Verzeichnen die Meisterfiguren in den Novellenmärchen *Der Goldne Topf* und *Nußknacker und Mausekönig* rasch Erfolge, stoßen die Bemühungen des bösen Tinte ziemlich schnell auf heftigen Widerstand. Der Magister vermag es in keinerlei Hinsicht, in den Kindern Sehnsuchtsgefühle zu wecken. Da das Streben der Kinder dem des Meisters entgegengesetzt ist, stößt er bloß auf Ablehnung und Antipathie: „Es war ein wahres Herzeleid! Mit welchen sehnsuchtsvollen Blicken schauten sie nach dem Wald!“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 323) Das „Unterrichten“, das auch in den Erzählungen *Der goldne Topf* und *Nußknacker und Mausekönig* symbolische Bedeutung hat, weil es die poetischen Anlagen von

³⁷ Die Stadtkinder stehen damit in starkem Kontrast zum fremden Kind, das „ein lilienweißes Gesicht, rosenrote Wangen, kirschrote Lippen, blauglänzende Augen und goldgelocktes Haar [...]“ hat. (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 307)

³⁸ Durch das ungebildete Auftreten der Landkinder sichtlich gerührt, wird den vornehmen Eltern entlockt: „O süße liebe rührende Unschuld!“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951 186) Und an späterer Stelle: „O liebe Naivität!“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 287)

Anselmus und Marie weckt, entspricht somit nicht dem wahren schwärmerischen Hang der Kinder. So vermögen es auch die aus der Stadt mitgebrachten Geschenke nicht, die Kinder ans Haus zu fesseln. Als sie die Spielsachen im Übermut kaputt machen, werden diese nicht bemitleidet wie der verwundete Nussknacker von Marie, sondern kurzerhand weg geworfen. Der Unwert der Spielsachen wird erst offenbar, als sie sich im Wald als Vasallen des bösen Gnomen Pepser zu erkennen geben. Gerade in dieser hoffnungslosen Situation wird den Kindern der Anblick des fremden Kindes zuteil.³⁹

Im fremden Kind begegnet den Kindern der Quell des Lebens, der Zauber der Kindheit. Es ist die Personifikation der Phantasie und der Poesie, und repräsentiert die ungespaltene Einheit. Es ist Sinnbild der Ganzheit und Vollkommenheit, was durch seine Geschlechtslosigkeit bzw. Androgynität akzentuiert wird: Während Christlieb darin ein Mädchen erkennt, erscheint es Felix als Junge. (vgl. *Fremdes Kind* 1951, 308)

Der unberührte Naturzustand, der vom fremden Kind verkörpert wird, lässt sich auch in den beiden Kindern Felix und Christlieb, den Tieren (vor allem den im Wald singenden Vögeln und dem Hund Sultan) sowie in der Pflanzenwelt (dem Wald und den Blumen) erkennen. Pepser bevorzugt Natur in künstlicher, überkultivierter Form, so etwa im Gedicht. Außerdem sieht er Blumen allenfalls in einem Topf oder in einer Vase gern. Durch die Ausübung eines bürgerlichen Berufs ist der Magister in der Alltagswelt verankert, und ist somit – ähnlich wie die anderen Meisterfiguren aus Hoffmanns Kunstmärchen – Bindeglied zwischen Alltags- und Wunderwelt. Interessant ist allerdings, dass er sein bürgerliches Gelehrtentum allein heuchelt: In der Natur kann er die Linde nicht vom Kastanienbaum unterscheiden. (vgl. *Fremdes Kind* 1951, 328)

Der Magister ist die Negation allen Lebens⁴⁰ und Inbegriff des Bösen – seine destruktive Bosheit, die nach und nach zum handlungsbestimmenden Element wird, offenbart sich bereits zu Beginn der Erzählung, als er im Haus von Brakel empfangen wird: Als er die Kinder mit einem Händedruck begrüßt, sticht er sie heimtückisch und

³⁹ Noch bevor der Magister in den Alltag der Kinder einbricht, erzählt das fremde Kind Felix und Christlieb von dem bösen Gnomenkönig Pepser, der das Phantasie Reich, aus dem es kommt, und die dort herrschende Königin bedroht. Die mythische Heimat des fremden Kindes weckt die Erinnerung an ein Goldenes Zeitalter. Wie Lucifer wird Gnome Pepser vom Himmel gestürzt und verfolgt als Magister Tinte die Kinder. Das fremde Kind ist als Heiland hernieder gestiegen, um sie zu retten. Auch in dieser Erzählung Hoffmanns wird demnach auf der erschütternden Auseinandersetzung zweier höherer und entgegengesetzter Mächte aufgebaut, die sich auch formal im Text erkennen lässt. (vgl. Von Planta 1958, 114f.)

⁴⁰ Die schwarze Kleidung des Magisters – bezeichnenderweise heißt er „Tinte“ – verweist einmal mehr auf eine Erzählung Ferra-Mikuras: *Der seltsame Herr Sauerampfer* trägt ausschließlich schwarze Kleidung und schreibt das auch seinem Neffen Konstantin und den Mitgliedern des Geheimbundes *Die treuen Jammerer* vor, die in sektenähnlichen Treffen gemeinsam die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Das Jammertal* lesen. (vgl. Kapitel 6.2.3. dieser Arbeit)

grundlos mit einer versteckten Nadel in die Händchen.⁴¹ Sein widerliches Gelächter über deren Schmerz und deren Verletzung nimmt sein Gelächter über die Zerstörung des Feenreiches vorweg, das vom fremden Kind beschrieben wird. (vgl. Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 318) Insofern ist der Magister ein vollendeter Sadist⁴²: Er misshandelt die beiden Kinder, und schießt einen Zeisig aus bloßem Vernichtungstrieb tot. Im Märchen wimmelt es nur so von Grausamkeiten (vgl. Von Planta 1958, 52), sämtliche Wesenszüge des Magisters spiegeln den garstigen Gnomen Pepser wider. Auf die misshandelte Frage Herrn von Brakels, warum er den Kindern Leid zugefügt habe, erwidert Tinte:

„Das ist nun einmal so meine Art, ich kann davon gar nicht lassen.“ Und dabei stemmte er beide Hände in die Seite und lachte immerfort, welches zuletzt aber so widerlich klang wie der Ton einer verdorbenen Schnarre. (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 322)

Magister Tinte trifft im Frühling bei den Landkindern von Brakel ein und zerstört durch seine Feindseligkeit die anmutige Stimmung. Kurz bekommt man den Eindruck, das sei ihm gelungen, denn seine Vasallen – die kaputten Spielzeugpuppen – treten im Wald ihren Rachefeldzug an:

Es geschah aber, daß die Kinder in kurzer Zeit selbst gar nicht mehr in den Wald gehen mochten. Ach! – das fremde Kind ließ sich nicht sehen, und sowie Felix und Christlieb sich nur tiefer ins Gebüsch wagten oder sich dem Ententeich nahten, so wurden sie von dem Jäger, dem Harfenmännlein, der Puppe ausgehöhnt: „Dumme Dinger, einfältig Volk, nun könnt ihr sitzen ohne Spielzeug – habt nichts mit uns artigen gebildeten Leuten anzufangen gewußt – dumme Dinger, einfältig Volk!“ – Das war gar nicht auszuhalten, die Kinder blieben lieber im Hause. (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 338)

Pepsers Ziel ist es in keinerlei Hinsicht, den poetischen Sinn für Naturschönheiten zu wecken und zu fördern, sondern alles im romantischen Sinne Kindliche zu zerstören. Mehrmals im Text wird offensichtlich, dass die Kinder Felix und Christlieb eine

⁴¹ Beim ersten Auftritt des Magisters wird außerdem mit der Beschreibung seines hässlichen Äußeren – er wird mit seinen Glasaugen und seiner kurzen Körpergröße ebenso abstoßend wie Lindhorst und Droßelmeier gezeichnet – Antipathie geschaffen.

⁴² Der Sadismus ist zu Hoffmanns Zeit eben entdeckt worden und dessen dichterische Gestaltung lag hoch im Trend: Er entspricht in Hoffmanns Werk der zerstörerischen Aufklärung, die Kindheit als etwas Unfertiges, zu Überwindendes betrachtet. Die reine Darstellung der „tieferen[n] Idee“ (Hoffmann zitiert nach Kremer 1999, 90), die Hoffmann seinem allegorischen Märchen zugrunde legt, wird in der Figurenkonstellation offensichtlich. Alles Lebendige wird – in Sinnbildern gesprochen – von der Vernunft bzw. der Aufklärung getötet, die von Magister Tinte alias Gnome Pepser personifiziert wird. (vgl. Von Planta 1958, 40)

poetische Anlage haben. Während der Magister, der den Kindern nur gegen seinen Willen in den „wilden“ Wald folgt und den Gesang der Vögel als „häßliche[s] Gekreisch“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 325) empfindet⁴³, verwenden die Kinder, sprechend über die Natur, beinahe poetische Sprache:

„Haha, Herr Magister“, sprach Felix, „ich merk’ es schon, du verstehst dich nicht auf den Gesang und hörst es auch wohl gar nicht einmal, wenn der Morgenwind mit den Büschen plaudert und der Waldbach schöne Märchen erzählt.“ [...] Da wurde der Herr Magister noch kirschbrauner im Antlitz, als er schon von Natur war, er schlug mit den Händen um sich und schrie ganz erbost: „Was spricht ihr da für tolles albernes Zeug? – wer hat euch die Narrheiten in den Kopf gesetzt? das fehlte noch, daß Wälder und Bäche dreist genug wären, sich in vernünftige Gespräche zu mischen, und mit dem Gesang der Vögel ist es auch nichts [...].“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 325)

Das auch im *Goldnen Topf* präsente Motiv *natura loquitur*⁴⁴ wird verneint, indem es den Kindern regelrecht ausgetrieben wird. Doch so sehr sich der Magister auch bemüht, es gelingt ihm nicht, sich den Kindern gegenüber Respekt zu verschaffen. Sehen Anselmus und Marie ehrfurchtsvoll zu Lindhorst bzw. Droßelmeier auf, die ihnen zunehmend sympathisch werden, wirkt Tinte auf die Kinder schon bei der Bekanntschaft fremdartig, widerwärtig, abscheulich und abstoßend. Wird den Meisterfiguren Lindhorst und Droßelmeier schnell verziehen, reagieren die Kinder Felix und Christlieb auf den Zerstörersinn des Magisters regelrecht aggressiv. Vom Feenkind wird er als kinderfeindlicher, fremder Geist beschrieben, der dessen Mutter, die Königin des Feenreichs, entthronen will. Seine Destruktivität äußert sich darin, alles Schöne, Lebendige und Phantastische zu zerstören, indem er auf satanische Art mit seinen Gesellen wütet.⁴⁵

Nach der Identifizierung des Widersachers durch das Feenkind, wird die Figur allerdings zunehmend grotesk – beinahe lächerlich. Man erfährt, dass der brummende und surrende kleinwüchsige Mann, der sich schließlich als lästige Fliege zu erkennen gibt, keinen Süßigkeiten widerstehen kann. Durch ihre Offenheit durchschauen die

⁴³ Nachdem der Magister mit den Kindern im Wald gewesen ist, verliert die Natur ihre Schönheit und wird tot und öde. Auch das fremde Kind lässt sich nicht mehr blicken.

⁴⁴ Das Numinose, die Natur, offenbart sich Anselmus unter dem Holunderbaum am Flussufer – wenn zunächst auch nur undeutlich in „leisen, halbverwehten Lauten“. (Hoffmann, *Goldner Topf* 2004, 9)

⁴⁵ Ferra-Mikuras *Zaubermeister Opequeh* dringt mit ähnlich destruktiven Tendenzen (und mithilfe seiner vierzehn Gehilfen) in die Gesetzmäßigkeiten der Natur ein. Opequeh, der das allgemeine Unverständnis für seine Fortschrittsgedanken nicht nachvollziehen kann, bereitet es Freude, wenn sich die Welt nach seinem Willen dreht. Auch Pepser bricht aus Freude über die Zerstörung des paradiesischen Feenreiches in schallendes Gelächter aus. (vgl. Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 318)

Kinder die abstrusen Verhältnisse schnell und finden sich, im Gegensatz zu den Erwachsenen, die schwer von Begriff sind, durch logisches Denken zurecht. Felix erklärt etwa seinem Vater, dass es auf der Hand liegt, dass der Magister eine Fliege ist, denn Fliegen hätten doch eine ausgeprägte Vorliebe für Süßes und wären ausgesprochen naschhaft. (vgl. Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 330f.) Bemerkenswert ist die Loyalität der Eltern ihren Kindern gegenüber. Ihre negativen Bemerkungen über den Magister verdichten sich im Laufe der Handlung, ihnen gefällt der Magister Tinte je länger, desto weniger. Beiden wird er „mehr und mehr zuwider“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 329) und kurz bevor Thaddäus von Brakel „den Herrn Magister Tinte mit der Fliegenklatsche eins auf die Nase versetzt“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 333), fragt er ihn außer sich: „Sind sie toll geworden, Herr Magister, plagt sie der böse Feind?“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 331) Dennoch sind die Eltern verblendet, sie lassen sich von Titel, Bildung und Anstand beeindrucken, weil sie sich, im Gegensatz zu ihren Kindern, ihrer selbst schämen.

Nach dem anstrengenden Kampf mit der Fliege Pepser, den die Familie für sich entscheiden kann, wird der Vater täglich schwächer und nach einer kurzen Erinnerung an das fremde Kind, das auch ihm in seiner Jugend erschienen ist, stirbt er. Der gute Herr Thaddäus von Brakel steht in der Schuld seines Veters und die Familie muss diesem ihr gesamtes Gut überlassen, die paradiesische Heimat verlassen und in die Welt hinaus ziehen. In ihrem Klagen und Weinen erscheint ihr noch einmal das fremde Kind. Mit der Hoffnung auf eine glückliche Zukunft, die aus dieser Begegnung erwächst, schließt das Märchen: „Behaltet mich nur treu im Herzen, wie ihr es bis jetzt getan, dann vermag der böse Pepser und kein anderer Widersacher etwas über euch!“ (Hoffmann, *Fremdes Kind* 1951, 342)

3.2. Das Erbe spezifisch österreichischer Literaturtraditionen in der phantastischen Kinderliteratur

3.2.1. Die Wiener Volkstheatertradition

Besonders in Deutschland sind die Vorbilder der Romantik für das Entstehen der modernen phantastischen Kindererzählung nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmend gewesen. Etwas differenzierter sieht die Entwicklung der phantastischen Kindererzählung allerdings in Österreich aus. Hier greifen Autoren des phantastischen Genres wie etwa Christine Nöstlinger und Vera Ferra-Mikura bevorzugt auf Elemente der Wiener Volkstheatertradition zurück, die sie „im Wienerischen Kolorit weiterentwickelte[n]“. (Seibert 2003, 214) Wie Seibert gezeigt hat, wirken besonders in

Nöstlingers wohl unbekanntestem, wenn auch kuriosestem Roman *Hugo, das Kind in den besten Jahren* (1983) spezifisch österreichische Traditionen latent fort. (vgl. Seibert 2003, 214f.)

Kennzeichnend für die Wiener Volkstheatertradition ist etwa die Popularisierung barocker Themen. Wie in den Erzählungen Nöstlingers lassen sich auch in den Erzählungen Ferra-Mikuras unkonventionelle Kapitelüberschriften finden. Diese der eigentlichen Geschichte vorangestellte Erklärungen und vorausweisende Handlungsbezüge sind gattungsgenealogisch dem barocken Duktus verpflichtet. Seibert konstatiert, dass die österreichische fantastische Erzählung

einer Spielart des Phantastischen verbunden [ist], die im Gegensatz zum romantischen Nebeneinander von Realität und Irrealität ihre Spannung aus dem Gegenüber von Wirklichkeit und ihrer picaresken Ironisierung bezieht. (Seibert 2003, 215)

Moderne phantastische Kinderliteratur aus Österreich ist insofern immer in einem weit gefassten intertextuellen Kontext zu lesen.

Das spezifisch Wienerische Volkstheater, das vom theaterbegeisterten Wiener Bürger- und Kleinbürgertum getragen worden ist und zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Blütezeit erlebt hat, zeichnet sich vor allem durch die bodenständige Wienerische (Haupt-)Person aus, die markanterweise im Wiener Dialekt spricht.⁴⁶ Charakteristisch ist auch die Integration von märchenhaften Elementen, bei Raimund stechen besonders die Feenwelt, die Zaubermaschinerie und die in Widerstreit stehenden Perspektiven hervor, die oft allegorisch dargestellt sind.

Die Situationskomik ist ein konstitutives Merkmal des Alt-Wiener Volkstheaters. Rommel spricht in diesem Sinne nicht von Volkstheater, sondern von

⁴⁶ Josef Anton Stranitzky, der als Begründer der Wiener Volkskomödie gilt, führte die dienende Figur Hanswurst ein: den tölpelhaften und zugleich witzig-obszönen Salzburger Bauern, der als Narr und Spaßmacher den Gang der Handlung im Dialekt darlegte und Repräsentant des Volkes war. Revolutionär war an der von Stranitzky geprägten Volkskomödie, dass Hanswurst auch Kontrastfigur zum Helden war und auf diese Weise eine Symbiose zwischen idealistischem Theater und der Typenkomödie entstand. War die komische Figur zunächst noch sehr isoliert, wurde sie nach und nach in die Handlung integriert und deren Persönlichkeit vielschichtiger, sodass sie schließlich zur Hauptfigur avancierte, die als Vermittler in ständigem Kontakt zwischen Bühne und Publikum stand. Die Komik wirkte als Ventil, das alltägliche Ängste und Leiden der Bürger aufzeigte und ihnen durch Identifikation zumindest fiktive Möglichkeiten der Befreiung von Unterdrückung und Angst bot. Nach und nach entwickelte sich die komische Volksgestalt zu einer autonomen Zentral- und Trägerfigur der Stücke.

Volkskomödie.⁴⁷ (vgl. Rommel 1952) Sie entsteht durch allerlei Missverständnisse und Sprachspiele (unter anderem durch das Wörtlichnehmen etwa von Sprichwörtern⁴⁸) und grotesker Mimik und Gestik des komischen Dieners. In Ferra-Mikuras phantastischen Erzählungen entsteht die dem Wiener Volkstheater ähnliche Komik durch den Zusammenprall verschiedener Weltanschauungen bzw. Lebensauffassungen. Die Titelfigur aus *Dem seltsamem Herrn Sauerampfer* kann dafür beispielhaft stehen. Die Kontrastfiguren Sauerampfers sind von Beginn an stärker, lebendiger, sympathischer gezeichnet, was selbst durch deren äußerliches Erscheinungsbild unterstrichen wird: Die mollige Frau Bipperlein ist dem schwächlichen, kargen Mann, der wiederholt der Lächerlichkeit preisgegeben wird, auch körperlich sichtlich überlegen. Ähnlich verhält es sich in der Erzählung *Zaubermeister Opequeh*.

Bemerkenswert ist, dass Ferra-Mikura originelle Kasperlbücher geschrieben hat, die offensichtlich in der Wiener Volkstheatertradition stehen.⁴⁹ Herausragend ist ihre Kasperl-Trilogie (*Bravo, Kasperl*, 1956; *Kasperl und der böse Drache*, 1957; *Kasperl macht Ferien*, 1977).⁵⁰ In dem Intrigenstück *Kasperl und der böse Drache* wird Kasperl Opfer einer

⁴⁷ Hatte die theatralische, burleske Komödie der Vorstadtbühnen reinen Unterhaltungscharakter, war die Intention der literarischen Komödie des Vormärz, die ihre Ausprägung in weltanschaulich und geistig bedingten Formen zwischen Humor und Satire fand, in erster Linie die aggressive und satirische Kritik am öffentlichen Leben unter sozialgeschichtlicher Perspektive. (vgl. Hein 1991, 70) Themen, die mitunter häufig kritisiert wurden, waren die Genusssucht, die Verkehrung sozialer Werte sowie Ärzte- und Wissenschaftler-Satiren. (vgl. Hein 1991, 54)

⁴⁸ Situationskomik ist auch in der Kinderliteratur ein beliebtes Stilmittel. Exemplarisch stehen neben den köstlichen Dialogen aus Ferra-Mikuras Werken (vgl. Ferra-Mikura, Zaubermeister Opequeh 1956, 31f.) auch jene aus W. J. M. Wippersbergs *Der Kater Konstantin*-Bänden, worin sich die Titelfigur wiederholt am metaphorischen Sprachgebrauch der Menschen stößt. Die permanente Wiederholung und Variation wirkt an einigen Stellen allerdings etwas trivial und inhaltsarm. (vgl. Wippersberg 1973, 45-47)

⁴⁹ Das Theater in der Leopoldstadt war ab 1781 der Aufführungsort der Kasperliaden von Johann Laroche. Die Kasperlfigur hatte keine gleich bleibende Tracht mehr und wurde in verschiedensten Professionistenrollen (z.B. Scherenschleifer, Lumpenhändler) dargestellt, die den Beigeschmack des Unsoliden vermittelten. In jedem Fall erfüllte der Kasperl die Rolle des Dieners eines vornehmen Herren. Er steht in der Tradition der sozial gebundenen theatralischen Spaßmacher und ist somit wie Hanswurst eine stereotype Lustspiel-Figur, ein immer gleich bleibender konstanter Typus. Häufig kamen in den Kasperlstücken auch Räuber und Soldaten vor, so genannte Intrigenstücke entstanden, die zur Parodie umgeformt wurden. Der Kasperl war – obwohl er im Grunde die Rolle des dümmlichen Hanswurst übernahm, dem immer wieder Unheil zustieß – ein Anarchist, der prahlerisch, keck, trotzig und verraunt, in kindlichen Verhaltensmustern verhaftet erschien und respektlos gegenüber seinem Herrn, Zauberern und Feen auftrat. Die Natürlichkeit des Spiels, die Kindheitskomik und die Beweglichkeit zwischen Wirklichkeit und theatralischer Fiktion, zeichneten diese späte Form des Wiener Volkstheaters aus.

⁵⁰ Unter den Kasperlbüchern Ferra-Mikuras findet sich auch ein Puppenspiel: Das 1969 erschienene Kasperlbuch *Lieber Freund Tulli!* hebt sich deutlich von Ferra-Mikuras literarischem Werk ab. In dieser Geschichte agieren ausschließlich mit menschlichen Regungen und menschlichem Verstand ausgestattete Spielpuppen, die in ein zweifaches Geschehen verwickelt sind. Bemerkenswert ist, dass in der Fachliteratur zwar ausdrücklich auf die Autonomie des Altwiener-Volkstheaters hingewiesen wird, dennoch aber nachgewiesene Parallelen zur Comedia dell'arte und dem Puppentheater bestehen. (vgl. Hein 1991, 50)

Intrige, die seine Existenz gefährdet. Typisch an der Figurenkonstellation ist, dass kontrastierend zu den „guten“ Figuren „böse“ auftreten. Interessant ist, dass Ferra-Mikura die traditionelle Rolle des Narren in diesen Erzählungen umkehrt: Während im barocken Volkstheater die naive, volkstümliche Figur zugleich die närrische Figur abgegeben hat, bleibt bei Ferra-Mikura, ganz unkonventionell, immer der Bösewicht, der zunächst angsteinflößend wirkt, schließlich aber der Lächerlichkeit preisgegeben wird, der Narr. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Werk Ferra-Mikuras und den traditionsbildenden Werken der Allgemeinliteratur ist, dass Kasperl gerade nicht als Narr angesehen wird, im Gegenteil: Er besitzt höchste Autorität, was auch daraus ersichtlich wird, dass ihm besonders die Kinder – die vollkommen autark agieren (sie kommen ohne Eltern aus) – blind vertrauen und sich ihm und seinen Plänen ohne zu zögern anschließen.

In den Dramenpossen von Raimund und Nestroy hat das Wiener Volksstück schließlich seinen literarischen Höhepunkt erfahren. Besonders Raimunds Zaubermärchen übten auf die Werke Ferra-Mikuras großen Einfluss aus, was sich nicht zuletzt aus der Namensgebung ihrer Figuren schließen lässt, die oft an Figuren aus Raimunds Werken erinnern.⁵¹ Auch charakterlich sind sich Raimunds und Ferra-Mikuras Personen oft ähnlich. Die herausstechende Misanthropie der Figuren Raimunds (vgl. Herr von Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828) ist auch für zahlreiche von Ferra-Mikuras Figuren charakteristisch, besonders für Herrn Sauerampfer. (vgl. Kapitel 6.2.3. dieser Arbeit)

Wie in Ferra-Mikuras Kinderbüchern widersetzt sich auch bei Raimund das Ideal siegreich dem zerstörerischen Prinzip.⁵² Wird bei Raimund die Sozialisation des Volkes angestrebt (der zeittypische Tugendkanon – Bescheidenheit, Treue, Zufriedenheit – gibt die moralisch-didaktische Tendenz vor), geht es Ferra-Mikura primär um die

⁵¹ Oktavian (*Diamant des Geisterkönigs* bzw. *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr*) und Valentin (*Das Märchen aus der Feenwelt* bzw. *Valentin pfeift auf dem Grashalm*) sind nur zwei der signifikanten Namen, denen man sowohl in Raimunds Zauberspielen als auch in Ferra-Mikuras Werken begegnet.

⁵² Die Handlung kann vor diesem Hintergrund als „dualistisch“ beschrieben werden: Gute Geister kämpfen erfolgreich gegen die Dämonen des Bösen. Wurzel, der Protagonist aus *Der Bauer als Millionär* (1826), wird wie zahlreiche andere übermütige Helden Raimunds durch den gewaltigen Aufwand übermenschlicher Substanzen in seine Ausgangslage zurückgenötigt. Von jenen außermenschlichen Instanzen, von denen die Figuren in sträfliches oder moralisch verwerfliches Verhalten gelockt werden, werden sie schließlich wieder ins gesellschaftliche Format zurückgeworfen. Zwei kontrastierende, feindliche Mächte tragen einen Konflikt am Turnierplatz der menschlichen und psychischen Veranlagung aus. Dabei lernt das Individuum, sich unterzuordnen und sich als Teil eines Ganzen einzuordnen, indem es seine hybride Veranlagung tilgt. (vgl. Nagl 1961, 51f.)

literarische Darstellung eines Kindheitsideals, das sich deutlich von der zerstörerischen Erwachsenenwelt abhebt, der es sich siegreich widersetzt.

Wie gezeigt worden ist, zeichnen sich die Wirklichkeitsmärchen E. T. A. Hoffmanns durch eine ähnliche Figurenkonstellation aus. Dass das romantische Kunstmärchen und das Zauberspiel Raimunds in Zusammenhang stehen, zeigt der Vergleich von Raimunds allwissender Instanz des Alpenkönigs Astragalus mit Lindhorst aus E. T. A. Hoffmanns *Goldnen Topf*. (vgl. Nagl 1961, 121) Die für den Dichter der Spätromantik charakteristische Doppelgängermotivik, die als Seelenspaltung bezeichnet werden kann, findet sich in zahlreichen Werken Raimunds (vgl. *Der Bauer als Millionär*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*), und selbst ein wunderbares, die Handlung determinierendes Moment ist in Raimunds Dramen zu konstatieren:

Der Einbruch des Wunderbaren in die Realität vollzieht sich in Raimunds Dramen unter ähnlichen Voraussetzungen: im „Barometermacher“ kann kaum von einer Verquickung der überirdischen und der irdischen Sphäre gesprochen werden. [...] Die Spielfunktion des Wunderbaren erfährt somit in den Zauberspielen Raimunds eine grundlegende Umdeutung und Veränderung: ursprünglich reiner Überraschungsfaktor wird das Element des Wunderbaren nun nach und nach wieder zum zentralen Wirkungsfaktor, durch den die Handlung nicht willkürlich aufgehalten und zerrissen, sondern in ihrem Ablauf a priori bestimmt wird. (Nagl 1961, 132f.)

Charakteristisch für Raimunds Dramen ist das Streben nach der Verschmelzung des Possenhaften mit dem Rührenden und Ernsten. Besonders in seinem Zaubermärchen *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) balanciert der Dichter geschickt die rechte Mitte zwischen Scherz und Ernst aus. Auch Ferra-Mikura sucht – natürlich auf eine kindgerechtere Art und Weise – in ihren Erzählungen eine Balance zwischen den beiden Polen Humor und Ernst zu finden, indem sie ein ausgewogenes Verhältnis zwischen (latent) ernsten und komischen Elementen anstrebt. Exemplarisch hierfür steht die Erzählung *Der seltsame Herr Sauerampfer*, in der die gleichnamige Titelfigur alles Positive, Strahlende, Lustige und Lebendige vehement negiert und auch seinem Neffen Konstantin diese pessimistische Weltsicht aufdrängt. Dennoch ist die Erzählung an keiner Stelle trist, betrübt oder gar melancholisch, selbst den ernsten Ereignissen haftet immer etwas Komisches an. Letztlich siegt – wie das für phantastische Kindererzählungen Ferra-Mikuras prinzipiell üblich ist – der lebensbejahende Pol.

3.2.2. Der Magische Realismus

„Magisches Erzählen“ bezeichnet einen Erzählstil, der sich seit den 1920er Jahren etabliert hat. Der Begriff wurde erstmals 1922 von dem Germanisten Fritz Strich gebraucht, um Schillers Werk vom „Magischen Idealismus“ Novalis' abzugrenzen. In die Forschung eingeführt hat den Terminus „Magischer Realismus“ allerdings der Kunsthistoriker Franz Roh.⁵³ (vgl. Scheffel 1990, 75)

Der Epochenbegriff „magischer Realismus“ ist in der Literaturwissenschaft sehr undeutlich, wenn nicht gar schwammig dargestellt. Die Schriftsteller, die dieser Literaturströmung zugeordnet werden können, waren mit ihr locker verbunden. Der magische Realismus kann demnach nicht als kohärente, homogene Bewegung betrachtet werden. Der magische Roman findet unterschiedlichste Ausprägungen, obwohl den Schriftstellern starke soziale, politische und psychologische Impulse gemein waren.

Literarische Phantastik ist der Stil tiefgreifender Orientierungskrisen in Zeiten einschneidender gesellschaftlich-geschichtlicher Umbrüche, begleitet von Irritationen, Verunsicherungen und Existenzängsten. [...] Die plötzlich auftretenden Brüche in der Wahrnehmung, die Entstellung des Empirischen und die Auflösung sinnstiftender Zusammenhänge signalisieren geschichtliche Umbruchsituationen auf der Schwelle zwischen Tradition und Moderne, zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Entwicklung und Erstarrung. Auf den Auseinanderfall des Geformten und Gefügten, auf die Auflösung der Gestalt antwortet die phantastische Literatur mit der Darstellung des Amorphen und Deformierten. (Freund 1995, 61)

Das Deformierte der Phantastik ist Abbild innerer Abläufe, ein Vordringen zu den chaotischen Tiefenschichten der Wirklichkeit.⁵⁴ Alfred Kubins (1877-1959) asiatisches Traumreich⁵⁵ dringt zu diesen Tiefenschichten vor. Sein eigenhändig illustrierter „phantastischer Roman“ *Die andere Seite* (1909) zählt zu den Meisterwerken der

⁵³ In der Gattungsbezeichnung lässt sich ein Oxymoron finden. Offensichtlich haben wir es also mit einer Literaturgattung zu tun, die mit einem inhärenten Widerspruch behaftet ist. (vgl. Kirchner 1993, 17)

⁵⁴ Doris Kirchner hält fest, dass der Magische Realismus Ausdruck eines „Irrationalismus humanistischer Prägung“ (Kirchner 1993, 26) ist. Vor diesem Hintergrund wird literarische Phantastik nicht nur für Kinder ein Ausweg aus der unerträglich gewordenen Realität: „Der Irrationalismus rettet das Menschliche, wo der Rationalismus – oberflächlich, zivilisatorisch – den Menschen deformiert und konformiert.“ (Václavěk 1970, 155) Magische Literaturströmungen schaffen Alternativen zu einer überrationalisierten, entmenslichten Gesellschaft, indem sie die Wirklichkeit transzendieren und sie sie durch die Darstellung menschlicher Grunderfahrungen aus einer anderen Perspektive zeigen. Phantastik ist insofern – ähnlich wie die Kunstmärchen der Romantiker – Ausdrucksmittel der Suche nach der verlorenen Totalität.

⁵⁵ Dem Orient als Chiffre für die „andere Seite“ begegnen wir auch in den Kunstmärchen E. T. A. Hoffmanns. (vgl. Kapitel 3.1. dieser Arbeit)

literarischen Phantastik deutscher Sprache. Schauplatz ist die fiktive Stadt *Perle*, Zentrum eines von einem omnipräsenten Herrscher regierten Traumreiches, das schließlich in einem apokalyptischen Szenario in sich zusammenbricht. Bis zu seinem Tod ist der Diktator Patera Regisseur des Traumtheaters, das dem Leser vorgeführt wird. Als Alleinherrscher, der die Einwohner des Traumlandes zu Marionetten reduziert, nimmt er die Stelle eines „negativen“ Meisters an, wie wir ihm auch in Hoffmanns *Fremdem Kind* begegnen⁵⁶:

Der Meister steckte wirklich hinter allem und manifestierte sich häufiger als es angenehm war auf geheimnisvolle Weise. Der Gedanke, dass er der Lenker von fast 65 000 Träumern sei, war nicht von der Hand zu weisen, so ungeheuerlich es mir auch schien. Wo die Grenzen seiner Macht lagen, konnte ich unmöglich absehen, denn ich bekam noch genug Beweise, daß er auch allem(!) tierischen und pflanzlichen Wesen seine Impulse mitteilte. (Kubin, Die andere Seite 2005, 133f.)

Der Protagonist, wie Kubin Zeichner von Beruf, stellt fest, dass die Grenze zwischen Realität und Unheimlichem im Traumraum bis zur Unkenntlichkeit verzerrt wird⁵⁷: „Man gewöhnte sich im Traumland derart an das Unwahrscheinlichste, daß einem nichts mehr auffiel.“ (Kubin, Die andere Seite 2005, 58) Und an späterer Stelle: „Hier waren Einbildungen einfach Realitäten.“ (Kubin, Die andere Seite 2005, 62)

Kubin, der von einer schwierigen Kindheit gezeichnet war, war selbst „auf steter Flucht vor der Realität“. (Kubin zitiert nach Geyer 1995, 112) Seine Werke, die die Realität und den phantastischen Traum, Wahnsinn, Halluzinationen und Weltuntergangsvisionen literarisch verschmelzen lassen, stehen laut Tagebuchaufzeichnungen des Dichters ausdrücklich in der Tradition E. T. A.

⁵⁶ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts treten Grundgedanken der deutschen Romantiker, wie Wahnsinn, innere Zerrissenheit und Ich-Spaltung wieder in den Vordergrund des Schreibens. Aspekte des magischen Erzählstils lassen sich demzufolge bereits in den romantischen Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts finden. Autoren wie Kubin, Meyrink und Herzmaonvsky-Orlando, die den magischen Roman geprägt haben, führten die unheimlichen Erzählelemente, die in der romantischen Literatur entdeckt worden sind, im beginnenden 20. Jahrhundert fort.

⁵⁷ Auch im Werk des österreichischen Schriftstellers Leo Perutz (1882-1957) existieren die Ebenen Realität und Irrealität im unauflösbaren Nebeneinander und werden bis zur Unkenntlichkeit entgrenzt. Perutz' Phantastik bewegt sich zwischen Extremen. In seinem wohl bedeutendsten Werk *Der Meister des jüngsten Tages* (1923) formuliert Dr. Gorski treffend: „Furcht und Phantasie sind unlösbar miteinander verknüpft. Immer waren die großen Phantasten zugleich Besessene der Angst und des Grauens.“ (Perutz 1992, 175)

Hoffmanns (vgl. Geyer 1995, 112f.), der bezeichnenderweise der „Lieblingsdichter“ Kubins gewesen ist.⁵⁸ (vgl. Geyer 1995, 105)

Die andere Seite hat nicht nur auf Gustav Meyrinks (1868-1932) im alten Prag des 16. Jahrhunderts spielenden okkult-phantastischen Roman *Der Golem* (1915), in dem Thomas Wörtche eine „rigorose Unschlüssigkeit“ auf allen im Werk umgesetzten Ebenen (vgl. Wörtche 1987, 185) erkennt, inspirative Wirkung gehabt (vgl. Freund 1995, 63), sondern auch auf Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954), der zu Lebzeiten nur den selbst illustrierten Roman *Der Gaulschreck im Rosennetz. Eine Wiener Schnurre aus dem Geist des Barock* (1928) veröffentlichte.⁵⁹ Herzmanovsky-Orlando, der von der mystisch-grotesken Gedankenwelt seiner Zeitgenossen Gustav Meyrink und Alfred Kubin stark beeinflusst worden ist, betrachtete historische Ereignisse und besonders die vergangene österreichisch-ungarische Monarchie aus ironischer Distanz. Die österreichische Schriftstellerin Ferra-Mikura wurde von seinem ebenso skurrilen wie grotesk-humoristischen und gesellschaftsparodistischen Werk stark beeinflusst.

Wesentlich für Herzmanovsky-Orlandos Werk ist die negative Beurteilung der Vernunft bzw. des menschlichen Verstandes, der erkenntnisunfähig erklärt wird. Während Kant die Vernunft deutlich vom Verstand, der *ratio* abhebt, verzichtet Herzmanovsky-Orlando gänzlich auf eine Differenzierung zwischen Vernunft und Verstand:

[...] für ihn [sc. Herzmanovsky] verkörpert der gesamte Bereich des Intellekts ein dem Leben entgegengesetztes Prinzip. Messend, einordnend, katalogisierend – damit aber festlegend und einengend – kann der Geist dem sich ständig wandelnden und verwandelnden Lebendigen nicht gerecht werden. Seine Wirkung erweist sich als paralysierend, er will das Lebendige erstarren lassen, ist also lebensfeindlich. (Von Gagern 1972, 63)

Mit dieser „Schwarz-Weiß-Metaphysik“ (Von Gagern 1972, 63) werden wir auch im Werk Vera Ferra-Mikuras konfrontiert. Der Verkörperung der *ratio* – in diesem Sinne: des lebensfeindlichen Prinzips – begegnet man in zahlreichen ihrer negativ

⁵⁸ Kubin illustrierte mehr als siebenzig Bücher wesensverwandter Dichter, darunter auch Werke E. T. A. Hoffmanns. Interessant ist, dass die von mir verwendete Ausgabe des *Fremden Kindes* mit Illustrationen von Alfred Kubin versehen ist. (vgl. E. T. A. Hoffmann: Märchen. Mit zahlreichen Illustrationen von Alfred Kubin. Bd. 58. 2. Aufl. Österreichische Buchgemeinschaft Wien 1951, S. 279-342.)

⁵⁹ Herzmanovsky-Orlandos umfangreiches schriftstellerisches Werk, das vorwiegend aus Prosa und Theaterstücken besteht, machte ihn erst posthum durch die vierbändige, von Friedrich Torberg stark bearbeitete Werkauswahl (1957-1963) einem größeren Publikum bekannt. Torbergs teils weitgehende Eingriffe in Herzmanovskys Texte sind allerdings umstritten. Die zwei Jahrzehnte später erschienene historisch-kritische Gesamtausgabe in acht Bänden bietet zuverlässige Originaltexte.

gezeichneten Erwachsenenfiguren. Eine kommunikative Auseinandersetzung zwischen erwachsenen und kindlichen Figuren (dazu zähle ich nun auch solche, die hinsichtlich ihres Alters zwar erwachsen sind, den Kindern gegenüber, besonders auf emotionaler Ebene, allerdings loyal verbunden sind) ist in den phantastischen Erzählungen Ferra-Mikuras undenkbar. Zahlreiche ihrer erwachsen gezeichneten Charaktere sind dialogunfähig. Wollen die kindlichen Figuren mit diesen in sprachlichen Austausch treten, stoßen sie meist auf heftigen Widerstand. Das Misstrauen, das die Kinder gegenüber der typisch „erwachsenen“ Erkenntnisfähigkeit hegen, ist durchaus mit Herzmanovsky-Orlandos Misstrauen der rationalen Erfassbarkeit der Welt gegenüber vergleichbar. (vgl. Kapitel 6. dieser Arbeit)

Neben den Gegensatzpolen Verstand/Vernunft vs. Leben, hat Von Gagern weitere Gegensatzpaare aufgezählt, die sich in Herzmanovskys Werk finden lassen. Unter anderen zählt sie auf: „Leben – Tod, schön – häßlich, gut – böse, hell – dunkel, Natur – Technik, Intuition, Intellektualität, Wissen – Wissenschaft“. (Von Gagern 1972, 63) Frappante Übereinstimmungen mit diesen starken Kontrasten finden wir vor allem in Ferra-Mikuras herausragender phantastischer Erzählung *Zaubermeister Opequeh*: Neben Leben – Tod sind es besonders die Gegensatzpaare gut – böse, hell – dunkel und Natur – Technik, die den Text wie ein roter Faden durchziehen. (vgl. Kapitel 6.2.2. dieser Arbeit)

Hermanovsky-Orlando verweist immer auf eine verborgene, kosmische Wirklichkeit. Diese Vorstellung einer eigentlichen Wirklichkeit, die in ihrer Gänze vom Menschen unbegreifbar bleibt, kann als das Leitmotiv seines Werkes betrachtet werden und lässt sich zweifelsohne mit anderen antirationalistischen Gattungen bzw. Kunstströmungen in Zusammenhang bringen, wie etwa mit dem romantischen Kunstmärchen und surrealistischen Bewegungen. (vgl. Von Gagern 1972, 68f.)

3.2.3. *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*

Die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ ist ein in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts geprägter Begriff für eine Strömung in der österreichischen Kunst, die aus der avantgardistischen Bewegung des nach 1950 wiederbelebten Surrealismus hervorging. Der Begriff „Wiener Schule“ ist insofern irreführend, als die Künstler keine Gruppe bildeten, keinem Programm verpflichtet waren und sich auch keinen gemeinsamen Stilvorgaben unterordneten.

Bei der Strömung handelt es sich zunächst um eine in der realistischen Malerei auftauchende Stilform, die ein geeignetes ästhetisches Modell für eine künstlerische

Neuorientierung bot. Malerei und Literatur erwiesen sich einige Jahrzehnte lang als überaus produktiv und autonom und haben „das Profil der österreichischen Nachkriegskultur wesentlich mitgeprägt.“ (Ivanović 2001, 62) Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und dem damit verbundenen Untergang des nationalsozialistischen Regimes schien vielen jungen Intellektuellen eine langersehnte Möglichkeit zu einem geistigen Neuanfang gegeben.⁶⁰

Die Kunstrichtung wurde von Erich (Arik) Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Fritz Janschka, Anton Lehmden und Kurt Steinwendner eingeleitet. Ab 1945 trafen sich die Künstler regelmäßig an der Wiener Akademie in dem Atelier des saarländischen Künstlers Edgar Jené, der mit seiner zweiten Ehefrau, der Grazer Kinderbuchautorin Erica Jené-Lillegg (1910-1988) mit kriegsbedingten Unterbrechungen in Wien lebte und dort den französischen Surrealismus vermittelte.

Unmittelbar nach Kriegsende begann Edgar Jené in Wien eine surrealistische Ästhetik zu propagieren, und setzte es sich zum erklärten Ziel, eine Verbindung zwischen Malerei und Literatur zu schaffen. Sein Atelier und seine Bibliothek, die die wichtigsten Werke des Surrealismus umfassten, galt als wichtige Anlaufstelle für junge Künstler. Jené „besaß eine nahezu vollkommene Bibliothek aller surrealistischen Veröffentlichungen, die in Paris vor dem Krieg erschienen waren.“ (Bugs 2002, 74) Edgar und Erica Jené waren „perfekte Gastgeber“, die ihr Atelier „stimmungsvoll“ eingerichtet hatten.⁶¹ (vgl. Bugs 2001, 75) Die von Jené und seinen Freunden finanzierten und organisierten Ausstellungen, Lesungen und Publikationen öffneten bald auch einem öffentlich-interessierten Publikum seine Pforten.

Gemeinsam mit Paul Celan avancierte Jené, der sich selbst als persönlicher Freund André Bretons bezeichnete, zum geschätzten Gesprächspartner in Fragen des Surrealismus.⁶² Jenés Ehefrau Erica Jené-Lillegg, deren 1955 erschienener Roman *Věvi*

⁶⁰ Die literarische Szene nach dem Zweiten Weltkrieg wird in dem verdienstvollen Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums in Wien detailliert nachgezeichnet. (vgl. Jüdisches Museum Wien (Hrsg): „Displaced“. Paul Celan in Wien 1947-1948. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.)

⁶¹ Am 3. April fand dort eine Lesung surrealistischer Lyrik statt. In der Einladung waren sowohl das Motto der Bewegung „des menschen farbe ist freiheit“ als auch der von Jené und Celan unterzeichnete programmatische Text zur Verteidigung des Surrealismus, *Eine Lanze*, abgedruckt.

⁶² Das wohl wichtigste Zeugnis einer radikalen Proklamation des Wiener Surrealismus liegt mit Celans 1948 erschienen Prosatext *Edgar Jené und der Traum vom Träume* vor, in dem Celan Rechenschaft über die Grenzen und Möglichkeiten eines surrealistischen Kunstverständnisses ablegt. Als zentrale Kategorien arbeitet er neben dem Wunderbaren, dem Traum und dem individuell psychologischen Moment auch die Reflexion der Sprache heraus und besteht dabei auf einem komplexen Sprachbegriff, der „die ganze Sphäre menschlicher Ausdrucksmittel“ (Ivanović 2001, 68) umfasst und den Rahmen für seine dichtungstheoretischen Überlegungen zu den Möglichkeiten eines Schreibens nach Auschwitz bildet.

ein Paradebeispiel experimenteller Literatur ist und beim Erscheinen zugleich als neu erkannte Gattung diskutiert worden ist, führte den Diskurs auch in die Kinder- und Jugendliteratur ein.

Wie eng Erica Lillegg in die Kreise der Wiener Schule involviert gewesen ist, zeigt der Umstand, dass ihr Paul Celan die Drucklegung seines Gedichtbandes *Sand aus den Urnen* anvertraute. Lillegg half sogar bei der Fertigstellung des Gedichtbandes. (vgl. Lütz 2001, 115) Außerdem ist die Freundschaft zwischen Celan und Lillegg in Korrespondenzen dokumentiert. (vgl. Wiedemann 2001, 139-142.)

Inwiefern Ferra-Mikura mit der Avantgarde-Bewegung in Zusammenhang gebracht werden kann, darüber lassen sich in der Fachliteratur nur vage Andeutungen finden. Dennoch gibt ein biografisches Detail Anlass für Spekulationen: Ferra-Mikuras Bruder Raimund Gregor Ferra (1920-1995) wurde unter dem Namen Raimund Gregor Ferra-Villaintour bekannt. Er war Mitbegründer der Wiener Schule des Phantastischen Realismus und ab 1960 Mitglied der Sektion „Maler des Künstlerhauses“. Im Jahr 1968 stellte er in der Galerie von Ernst Fuchs seine Arbeiten unter dem Titel „Brückenkopf“ aus. Er war auch als Grafiker tätig und illustrierte einige Buchumschläge seiner Schwester, außerdem entwarf er ein Ex Libris für sie. 1990 bekam Gregor Ferra den „Goldenen Lorbeer“ verliehen. Obwohl der Künstler in Vergessenheit geraten ist, und wir nicht wissen, inwieweit Vera Ferra-Mikura in die künstlerischen Kreise ihres Bruders involviert gewesen ist, lässt sich doch ein deutlicher Bezug zu dem Literaturbetrieb herstellen, unter dessen Einfluss die Schriftstellerin im Wien der 1950er und 1960er Jahre stand und ihre ersten phantastischen Erzählungen schrieb. Daraus lässt sich die Vermutung ableiten, „dass Vera Ferra in einem künstlerischen Nahverhältnis zur (späteren) Schule des Wiener Phantastischen Realismus stand und dass auch ihre phantastischen Erzählungen vor diesem Hintergrund zu sehen sind.“ (Seibert 2005, 306)

4. ZUR ENTWICKLUNG DER PHANTASTISCHEN ERZÄHLUNG NACH 1945

4.1. Europäische Entwicklungen

In Bezug auf die phantastische Kinderbuchproduktion war vor allem Deutschland bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts stark von den übermächtigen Vorbildern der Romantik abhängig. Die in der Literaturwissenschaft als Wirklichkeitsmärchen behandelten phantastischen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns haben aber auch in England und Frankreich den Weg für die Gattungsentwicklung geebnet. So finden sich bereits bei Lewis Carroll Belege für Intertextualität zu den deutschen Vorbildern. (vgl. Hurrelmann 1997, 522) Während deutsche Autoren lange Zeit auf das Repertoire romantischer Volksüberlieferung zurückgegriffen haben, hat sich der angelsächsische und skandinavische Raum sowie Frankreich allerdings früh von seinen Vorbildern gelöst und eigene innovative Wege eingeschlagen.

Zweifelsfrei hat die phantastische Erzählung für Kinder- und Jugendliche in England ihre autochthonen Wurzeln. Eine zweite einflussreiche und mit der ersten in Verbindung stehende Strömung ging von den skandinavischen Ländern aus. Während George Mac Donald und Edith Nesbit vor allem in England traditionsbildend waren, revolutionierte Astrid Lindgren das Genre in Schweden. Für das Entstehen einer neuen Kinder- und Jugendliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg hat das 1949 im deutschen Sprachraum erschienene und in der Rezeption anfangs kontrovers aufgenommene Werk Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* (1945) allgemeinen Wegmarkencharakter. Der anarchistische und nonkonformistische Geist, den die Titelfigur Pippi verkörpert, steht im krassen Gegensatz zu den doktrinären Inhalten zahlreicher zeitgenössischer Werke und kann als Anspielung auf Hoffmanns *Fremdes Kind* interpretiert werden.

Deutsche Autoren phantastischer Kinderliteratur knüpften nach dem Zweiten Weltkrieg an Sagen und Volksmärchen oder an deutsche Kunstmärchen an.⁶³ Während Otfried Preußler sein Werk der volksliterarischen Märchen- und Sagenwelt gewidmet hat (vgl. *Krabat*, 1971), bekennt sich Michael Ende besonders mit *Momo* (1973) und der *Unendlichen Geschichte* (1979) ausdrücklich zum romantischen Erbe: Die Gefühlswelt, die vor allem in der persönlichen Unsicherheit und Angst vor Katastrophen in einer Risikogesellschaft besteht, manifestiert sich in dieser Geschichte in utopischen Weltbildern des verlorenen Goldenen Zeitalters.

⁶³ Erst Anfang der 80er Jahre wurde der Einfluss der Sagen und Märchen nach und nach zurückgedrängt und Märchenmotive kamen schließlich nur noch in Märchenformen oder verwandten Gattungen, wie Märchen, Sage, Fabel oder Legende vor.

Nach dem mentalitätsgeschichtlichen Umbruch in den beginnenden 70er Jahren setzte in Deutschland, ausgehend von dem zunächst in den USA erschienenen tiefenpsychologischen Plädoyer Bruno Bettelheims *Kinder brauchen Märchen*, eine ungeheure Konjunktur phantastischer Literatur ein. Märchenhafte Science Fiction-Romane, die so genannte „adult fantasy“, die jugendliche Leser ebenso wie Erwachsene in ihren Bann zog, überschwemmten den Buchmarkt. Als Gründe für diesen Boom werden die zunehmend antiautoritären Tendenzen der Kinderliteratur in den 70er Jahren sowie der Nachholbedarf auf dem Gebiet der Phantastik genannt.

4.2. Entwicklungen in Österreich

In den ersten Nachkriegsjahren hatte die Kinderliteratur sowohl in Deutschland als auch in Österreich einen höchst euphemistischen bzw. eskapistischen Charakter. Am Buchmarkt florierte vor allem in diesem Sektor schnell produzierte apolitische Trivilliteratur, mit dem Ziel, die Jugend nicht mit den Nachwirkungen einer verbrecherischen Zeit zu konfrontieren.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit bis Mitte der 50er Jahre entwickelten sich in Österreich zwar neue Themen, Motive und Stoffe, wobei allerdings die „alten“, bewährten Formen gewahrt blieben. Man schloss an soziale Märchen der Zwischenkriegszeit an, die großteils erzieherisch-belehrend und religiös waren. Dass jene Märchen in Österreich auch gefördert wurden, zeigt 1955 die erstmalige Verleihung des Österreichischen Staatspreises an Irene Stemmer für ihr Werk *Prinz Seifenblase* (1950), das noch stark den Volksmärchen verpflichtet war. Diese – in einer Zeit der Orientierungslosigkeit – vorherrschende Literatur für Kinder und Jugendliche sollte vor allem der Rückbesinnung auf Zeitloses dienen. Entscheidend für diese Entwicklung war mit Sicherheit die „Scheu, angesichts der Trümmer Zeitgenössisches nüchtern und wirklichkeitsgetreu zu thematisieren.“ (Kaminski 1988, 80) Dennoch ließ sich im Rahmen der konventionellen Märchenform auch die Sinnlosigkeit des Krieges – wenn auch in fabulierter bzw. chiffrierter Form – thematisieren, wie etwa in Stemmers *Das Dörfchen Namenlos* (1953).

Selbst auf politisch linker Seite gab es Bemühungen Märchentraditionen aufzugreifen. So erschienen im kommunistischen Globus-Verlag Neuauflagen von Hermynia Zur Mühllens *Was Peterchens Freunde erzählen* (1921) und Maria Szucsichs *Silavus* (1948). Parallel zu der Berliner und Züricher Ausgabe erschien außerdem erstmals Anna Maria Jokls Exilroman *Die wirklichen Wunder des Basilius Knox* (1947).

Zudem brachte Zur Mühlen ein im Londoner Exil entstandenes Kinderbuch heraus (*Kleine Geschichten von großen Dichtern*, 1943). (vgl. Burghart 1999, 52)

Von der staatlich-institutionellen Förderung der österreichischen Kinderbuchliteratur profitierte auch der wieder gegründete Jungbrunnen-Verlag, der nicht zuletzt aufgrund der 1946 eingeführten Weihnachtsbuchaktionen zu einem der maßgeblichsten österreichischen Kinderbuchverlage wurde. Diesem Verlag ist es auch zu verdanken, dass der Kinderbuchautor Friedrich Feld, der lange Zeit in England gelebt hatte, nicht in Vergessenheit geraten ist. Von ihm erschienen kunstvolle Märchen novellen bzw. Kunstmärchen, darunter Tierparabeln und Hörspiele, sowohl in Erstausgaben, die noch vor dem Krieg geschrieben worden waren, als auch in Neuauflagen. (vgl. Burghart 1999, 52) Friedrich Felds „Märchen“ stehen in der Tradition der europäischen Kunstmärchen Hauffs. Als Schauplatz wählte der Schriftsteller einen schon in der Romantik beliebten Topos: den Orient. (vgl. *Der Papagei von Isfahan* 1960; *Der ungeduldige Ibrahim*, 1962) Der welthaltige und parabolische Charakter dieser orientalischen Märchen ist bemerkenswert. Fundamentale Probleme werden thematisiert, indem menschliche Nöte und Schwächen aufgezeigt werden. Der Humanitätsanspruch liegt in der Vermittlung eines Gefühls von Gerechtigkeit und Hilfsbereitschaft. Als „singulär“ (Mattenklott 1994, 22) in der Nachkriegsliteratur für Kinder und Jugendliche beschreibt Gundel Mattenklott Felds umfassendes literarisches Schaffen, das sich in einem scheinbaren Kontinuum über die Nazi-Jahre souverän hinweggesetzt, und insofern dem utopischen Wiederaufbau-Credo gerade der Sozialisten entsprochen hat.

Allmählich wurden in der Kinderliteratur jedoch neue Tendenzen sichtbar und die moralisierenden Werke der Pioniere der 30er Jahre, besonders Lisa Tetzners, Friedrich Felds und Anna-Maria Jokls, schienen in ihrer ideologischen Prägung besonders in Österreich nicht mehr entwicklungsfähig. Langsam zeichnete sich nun eine andere Entwicklung in der Kinderliteratur ab. Kinderbuchautoren beschränkten –

abseits vom eindimensionalen Märchen – vollkommen neue Wege.⁶⁴ Die alte, in den Traditionen verhaftete, dezidiert moraldidaktische Kinderliteratur wich neuen Impulsen. Winfred Kaminski ortet in der Zeit der 50er Jahre „den allmählichen Wandel vom traditionellen Märchen und Kunstmärchen zur nunmehr nach dem Zweiten Weltkrieg aufblühenden Kinderbuchgattung der sogenannten Phantastischen Erzählung“ (Kaminski 1988, 80), der die Ära der traditionsverhafteten und unpolitischen Kinderliteratur der ersten Nachkriegsjahre beschloss.

Während in in den 50er und 60er in der deutschen Kinderliteratur Jahren noch eine Auseinandersetzung mit alten Mythen- oder Sagenmotiven stattfand, ebneten Erica Lillegg, Vera Ferra-Mikura, Mira Lobe und Christine Nöstlinger – nur einige Namen, die mit der vielfältigen phantastischen Kinderliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg in Zusammenhang gebracht werden können – in Österreich den Weg für eine etwas andere, innovativ-moderne Kinder- und Jugendliteratur von einer zuvor nicht beobachteten sprachkünstlerischen Originalität.

Aufsehen erregte Erica Lillegg mit ihrer Erzählung *Vevi* (1955), die gemeinhin „als die erste deutschsprachige genuine Phantastische Erzählung“ (Kaminski 1988, 185) angesehen wird und bereits beim Erscheinen als eigentlicher Beginn der phantastischen Erzählung diskutiert worden ist. Ferra-Mikura muss sich den Ruhm um die Postulierung der neuen Gattung insofern mit Lillegg teilen. Bemerkenswert ist, dass die beiden Schriftstellerinnen nur wenig Notiz voneinander genommen haben, zumal Lilleggs Werke zunächst von deutschen Verlagen publiziert worden sind und die Autorin – vermutlich in stärkerem Ausmaß als ihre Zeitgenossin Ferra-Mikura – vom literarischen Milieu, das unter dem Einfluss der Wiener Schule des Phantastischen Realismus stand, geprägt worden ist.

Wenngleich die deutsche Kinder- und Jugendliteratur die österreichische oft zu vereinnahmen droht, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der österreichischen Nachkriegsliteratur im Modernisierungsprozess der Kinderliteratur durchaus eine

⁶⁴ Zu dieser Zeit begann sich auch die Kinderliteraturszene in Wien langsam durch zunehmende Institutionalisierung zu etablieren (Gründung der Jugendschriftenkommission 1947, des Buchklubs der Jugend und der STUBE 1948). Zu Beginn der 70er Jahre gelang es der Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft schließlich, sich von ihren Autoritäten zu lösen und sich als eigenständiger Forschungsbereich zu etablieren. Während sich die theoretische Fundierung der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland besonders in dem 1971 gegründeten Institut für Jugendbuchforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main manifestierte, entwickelte sich in Österreich – als Ausdruck der eigenen Unabhängigkeit von Deutschland – eine ausgeprägte Kinderliteraturszene, die ihren Anfang bereits 1965 in dem von Richard Bamberger gegründeten *Internationalen Institut für Jugendliteratur und Leseforschung* und in dessen Herausgabe des niveaureichen Magazins *Tausend und ein Buch*, vormals *Jugend und Buch* nahm.

Vorreiterrolle und Schlüsselfunktion zugeschrieben werden kann. Neben Erica Lillegg beschriftet auch Vera Ferra-Mikura, die nach einigen konventionellen Märchen zu einer innovativen Form fand, neue Wege, die sie in ihrem *Zaubermeister Opequeb* (1956) eindrucksvoll verwirklichte. Ihr Werk – das gesamt betrachtet nach wie vor weitgehend unterschätzt wird – kann als maßgeblich für die Entwicklung des phantastischen Genres spezifisch österreichischer Prägung betrachtet werden. Ihre „scheinbar schwerelos hingeplauderte“ (Burghart 1999, 54) Phantastik zeigt zwar eine tendenzielle Verwandtschaft mit den Werken der englischen und skandinavischen Vorbilder, bewahrt aber immer den typisch Wienerischen Grundton. 1983 erhielt Vera Ferra-Mikura den Österreichischen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur. Sie war jene österreichische Autorin, die sich „am meisten auf der phantastischen Ebene bewegt hat.“ (Sollat 1998, 9)

Sinn für die realen Begebenheiten des Lebens und der Hang zum Phantasiespiel im über- und irrationalen Raum verschmelzen im Werk der Dichterin Vera Ferra-Mikura. Sie fördern einander und halten einander im Zaum. Niemals entartet ihr Realismus zur biederstinnigen Reportage, und niemals läuft die Phantasie mit ihr davon. Den Tatsachen haftet ein humorvoll-poetischer Zauber an, und das Märchenhafte bleibt logisch, konsequent, gezügelt, im Rahmen des Absurden möglich und nachempfindbar. (Tauschinski 1965, 313)

Als Folge der Studentenrevolte von 1968 setzte analog zu dem kulturellen Wandel das ein, was in der Kinder- und Jugendliteraturforschung gemeinhin als „Paradigmenwechsel“ bezeichnet wird. Der Charakter kinderliterarischer Phantastik hat sich im 20. Jahrhundert besonders unter dem Eindruck dieses Umbruchs in den beginnenden 70er Jahren grundlegend geändert.

Kinderliterarische Paradigmenwechsel vollziehen sich in der Regel parallel oder im Gefolge von epochalen Veränderungen der Kindheitsauffassung. Grundlegende Wandlungen des Kindheitsbildes wiederum sind verbunden mit Umbrüchen kindlicher Lebenswelten, mit einschneidenden Veränderungen der Umstände und Bedingungen des Aufwachens. (Ewers 1995, 259)

Die Kulturrevolution bot Autoren phantastischer Literatur eine große Inspirationsquelle, zumal das Genre den Intentionen jener Zeit in besonderer Weise gerecht wurde. Als phantastisch galt

eine Perspektive der Wahrnehmung bzw. der Darstellung; nicht mehr das Aufeinanderprallen zweier, als real geschilderter Welten oder Phänomene,

sondern das Erleben des – literarischen – Subjekts, das die Welt nicht mehr versteht, ja nie verstehen konnte. Diese Phantastik setzt immer noch ein lesendes Bewußtsein voraus, das nach Sinn sucht und von der Durchschaubarkeit der Welt als der Norm ausgeht. Die Binarität ist also erhalten, sie ist jedoch aus dem Text heraus ins lesende Bewußtsein verlagert worden. (Lehnert 1995, 284)

Mit dem gesellschaftspolitischen Umbruch in den 70er und 80er Jahren wurde in den Werken österreichischer Kinderbuchautoren, allen voran Christine Nöstlingers, Sozialkritik laut. Vor diesem Hintergrund kann österreichisches Schreiben für Kinder immer auch als programmatisches Schreiben, als Akt des Widerstandes betrachtet werden.

In den sozialkritischen phantastischen Kinderbüchern erhebt die Umwelt Protest gegen die phantastischen Figuren. Sie funktionieren auf einer „real-fiktionalen“ Ebene eher als Katalysator und bringen die seit langem existierenden, aber nicht ausgesprochenen Probleme ans Tageslicht, z. B. in Christine Nöstlingers *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig*. Die Erscheinung des Gurkenkönigs Kumi Ori wirkt in der patriarchalischen Familienatmosphäre besonders subversiv, da er eigentlich ein groteskes Abbild des autoritär herrschenden Vaters ist. (Stoyan 2004, 34)

Aus dem Phantastikbegriff Christine Nöstlingers lässt sich demzufolge ein stark sozialtheoretischer Ansatz ableiten. Bereits im ersten phantastischen Werk Nöstlingers, *Der feuerroten Friederike* (1970), tritt deutlich zutage, dass soziale (vor allem interfamiliäre) Auseinandersetzungen und soziales Engagement die Hauptanliegen der Autorin sind.⁶⁵ Als Gegenwelt soll das Phantastische die Wirklichkeit transparent und damit für Kritik anfällig machen. Nöstlinger äußert sich zur Wirkungsabsicht ihrer Literatur folgendermaßen:

Ich glaube, daß Phantasie nicht ohne soziales Engagement und ohne politisches Engagement wirken kann. (Nöstlinger 1983, 1476)

Die Kinder müssen erst einmal erkennen, was an den Zuständen schlecht ist. Die meisten nehmen ja die herrschenden Zustände als die einzig möglichen ziemlich kritiklos hin. Wer muckt denn schon auf? Wer wehrt sich denn? Die erste Stufe wäre, den Kindern ihr eigenes dumpfes Unbehagen, das sie net artikulieren können, vorzuformulieren [...].

⁶⁵ Nöstlingers humane, pazifistische Weltsicht spiegelt sich nicht nur in ihren phantastischen Werken wider, sondern auch und vor allem in ihrem realistisch-autobiografischen Werk *Maikäfer Flieg!*, das das Kriegsende in Wien aus der Sicht eines achtjährigen Mädchens schildert.

Sehnsucht erwecken nach anderen Zuständen – den Kindern helfen, ihr eigenes Hirn zu benützen, und sich vorzustellen, wie es freundlicher und humaner zugehen könnte auf der Welt. (Nöstlinger 1979, 61)

Mit der Entdeckung der Kinder als soziale und politische Bevölkerungsgruppe in den beginnenden 70er Jahren wurde deren Mündigkeitserklärung und Gleichberechtigung ausgesprochen. Statt sie wie bisher vom politischen Geschehen auszuschließen und sie dabei regelrecht zu entrechten – ein missglückter Versuch an das romantische Kindheitsbild anzuschließen – avancierten sie plötzlich zu politischen und mitverantwortlichen Wesen. Nicht mehr das immer fröhliche, sondern das introvertierte, labile und innerlich zerrissene Kind wird uns in dieser neuen Kinderliteratur vorgeführt. „Neu“ an dieser in den 70er Jahren entstandenen modernen phantastischen Erzählung für Kinder ist sowohl in Deutschland als auch in Österreich die Tendenz zur Entfremdung, indem das Phantastische in die kindliche Psyche verlegt wird. Die Funktion, oder in diesem Zusammenhang treffender: die Wirkungsabsicht dieser modernen Literatur besteht darin, das Kind für das eigene Einfühlungsvermögen zu sensibilisieren, sodass es in der Lage ist, ein wirklichkeitsbezogenes und sozialkritisches Problembewusstsein sowie die Fähigkeit der inneren Selbstwahrnehmung zu erwerben.

Der sozialpolitische Wandel entdeckt die Kinder demzufolge als Personenstand und schafft ihnen neue Lebensverhältnisse. Die Kinderliteratur zu dieser Zeit ist spielerisch-antiutilitaristischen, antipädagogischen und antiautoritären Charakters; sie fördert die Emanzipation der Kinder und deren Autonomie durch Schaffung von literarisch-phantastischen Freiräumen.

Den Kindern verlangt diese gesellschaftsanalytische Literatur höchste Verantwortung und Mündigkeit ab: Als Leser werden sie mit literarischen Milieuskizzen konfrontiert und aktiv aufgefordert in die Wirklichkeit einzugreifen. In den Werken liegt es an der Identifikationsfigur, dem Ich, die bestehenden Verhältnisse zu sprengen. Der Anspruch an phantastische Literatur geht demzufolge über Sozialkritik hinaus. Literarische Phantastik soll wirklichkeitsüberschreitend werden (vgl. Ewers 1995, 271), indem Veränderungen des Bestehenden vehement heraufbeschwört werden. Besonders

[m]it Christine Nöstlinger ist die Diskussion um die Jugendliteratur in mehr als einer Hinsicht in Schwung gekommen. Sowohl ihre Art zu schreiben als auch die Wahl ihrer Themen und ihre sehr offene Haltung und eindeutige Stellungnahme gegenüber den Problemen von Kindern und jungen Menschen regten an – und

regten auf. Denn von Anfang an waren die Geschichten, die Christine Nöstlinger erzählte, für die Erwachsenen, die an den hergebrachten Tabus in der Kinderliteratur festhalten wollten, unbequem. (Binder 1980, 150f.)

Die Parteinahme für die Schwächeren, der Einsatz für die Rechte der Kinder sowie die Auflehnung gegen die unkritische Akzeptanz der Autorität machten Christine Nöstlinger berühmt. Der Vorwurf, kinderliterarische Phantastik sei wirklichkeitsfern, ist vor diesem Hintergrund nicht haltbar. Die Frage zur Beurteilung des Wirkungspotentials und der literarischen Qualität eines Werkes lautet demnach nicht ob, sondern auf welche Weise Weltenpluralität darin zur Darstellung gelangt. Die Flucht des Protagonisten in die Anderswelt muss nicht unbedingt als Versagen, sondern kann vor diesem Hintergrund als Notwendigkeit betrachtet werden, gesellschaftliche Umstände zu sprengen.

Christine Nöstlinger, die 1989 für ihr kinderliterarisches Schaffen den Österreichischen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur erhalten hat, ist es zu verdanken, dass in der Kinderliteratur nach 1968 viel in Bewegung gekommen ist. War das Nöstlinger-Vokabular Mitte der 70er Jahre gewissermaßen noch ein Tabubruch,

war plötzlich vieles möglich, das vorher so nicht geschrieben werden konnte. Aber auch, wenn es möglich war, hieß es noch lange nicht, daß es von allen gleich gutgeheißen wurde. Deshalb ist für manche der Anfang von der Nöstlinger auch Zeichen für den Wandel, der damals passiert ist. (Sollat 1998, 10)

Nöstlingers Verdienst ist der Bruch mit zahlreichen Tabus in der Kinder- und Jugendliteratur. Ihr Interesse besteht nicht in der Beschreibung idyllischer Familienverhältnisse bzw. „heiler“ Welten, sondern darin, Schwierigkeiten des Zusammenlebens aufzuzeigen. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt auf der Thematisierung des Zusammenlebens zwischen Erwachsenen und Kindern, indem Rollen- und Autoritätsverständnisse aufgedeckt und positive Utopien gezeichnet werden.⁶⁶ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Ferra-Mikura das Mundus inversus-Motiv einsetzt, um Autoritätsverhältnisse sichtbar zu machen. Wie sehr Kinder die eigentlichen und besseren Erwachsenen sind, schildert eindrucksvoll die

⁶⁶ Bemerkenswert ist, dass Christine Nöstlingers kinderliterarische Positionen einem Wandel unterliegen, der nicht zuletzt auf ihre intensive Auseinandersetzung mit Studien der Kindheitsforscherin Alice Miller zurückzuführen ist. (vgl. Ewers 2003, 21f.)

Erzählung *Zaubermeister Opequeh*. Die Kinder sind diejenigen, die bestehende Missstände vehement hinterfragen, aktiv eingreifen und sie schließlich umkehren.

In der Sekundärliteratur werden neben Lillegg, Ferra-Mikura und Nöstlinger drei weitere österreichische Autorinnen genannt, die an der Entstehung und Entwicklung der phantastischen Erzählung nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 90er Jahre maßgeblich beteiligt waren, und das zum Teil noch sind. Bruchstücke ihres literarischen Schaffens – ich werde mich dabei an (besonders für die Anfangsentwicklung des phantastischen Genres) repräsentativen Werken orientieren – sollen an dieser Stelle in einer knappen Darstellung überblicksartig skizziert werden.

Die jüdische Autorin Mira Lobe (geborene Hilde Rosenthal), die 1936 als damals 23-Jährige nach Palästina emigriert ist, war 1980 die erste Schriftstellerin, die den Österreichischen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur erhalten hat. Ihre herausragendsten phantastischen Erzählungen sind *Die Omama im Apfelbaum* (1983) und *Hannes und sein Bumpam* (1985).⁶⁷ In der phantastischen Erzählung *Die Omama im Apfelbaum* flieht der kleine Andi, Protagonist der Geschichte, mit seiner erfundenen Omama, die er wiederholt im Apfelbaum trifft, in Traumwelten und erlebt dort allerhand Abenteuerliches, um die Trauer und den Schmerz darüber zu bewältigen, dass er keine reale Großmutter hat. Aus dieser knappen inhaltlichen Darstellung lässt sich schließen, dass sich Lobes Werke deutlich von denen der anderen genannten Autorinnen abheben. Die Abenteuer, die der kleine Andi erlebt, sind von harmloserer Natur als jene in den Erzählungen Ferra-Mikuras oder Erica Lilleggs. Im *Zaubermeister Opequeh* stellt die Übertechnisierung – hier verkörpert durch den Zauberer – eine ernsthafte Gefahr für die Menschen und die Natur dar, Peter Sil verliert nach und nach die Kontrolle über die Ereignisse in der Traumwelt und ist schließlich kurz vor dem Zusammenbruch und auch Lilleggs Vevi ist letztlich am Rande der Verzweiflung. Obwohl Andi in einem gestörten Kontakt zur Realität steht, erlebt er ausschließlich Angenehmes und wird nicht bedroht. Sanft wird er schließlich in die reale Welt zurückgeführt: In das Nebenhaus zieht eine alte Frau ein, die seine „reale“ Ersatz-Omama wird. Anders als Ferra-Mikura wechselt Lobe immer wieder zwischen Traum- und Anderswelt – eine literarische Vorgehensweise, die besonders für die phantastische

⁶⁷ Lobes literarische Stärke liegt zwar zweifelsfrei auf dem Gebiet der kinderliterarischen Phantastik – *Die Omama im Apfelbaum* gilt als ein Meilenstein in der Entwicklung der phantastischen Erzählung im deutschsprachigen Raum –, dennoch hat die Autorin auch realistische Erzählungen bemerkenswerter Qualität mit deutlich erkennbarem sozialen Engagement im Kampf um die Sprachlosigkeit geschrieben. In *Die Sache mit dem Heinrich* (1989) setzt sie sich als erste Kinder- und Jugendbuchautorin mit dem Thema Kindesmissbrauch auseinander.

Kinderliteratur aus Deutschland bezeichnend ist. Durch den ständigen Wechsel der beiden Erzählebenen hebt sich ihre Erzählung deutlich von den Erzählungen Ferramikuras ab, in denen meist von Beginn an eine die Handlung bestimmende phantastische Wunderwelt besteht.

Das humanistische Anliegen Mira Lobes tritt auch in ihren Bilderbüchern deutlich zutage. *KOMM sagte die Katze* (1975) ist ein Paradebeispiel einer Geschichte, in der Gemeinschaft und Dazugehören geübt wird. Die Autorin nimmt in ihren Büchern allzu oft Visionen einer besseren Zukunft vorweg und versetzt ihre jungen Leser in die Welt von Utopien. Sie beabsichtigt, bestehende Verhältnisse zu ändern und die Grundlage für eine bessere, schönere und gerechtere Welt zu schaffen.⁶⁸

Am Rande erwähnt seien noch die Schriftstellerinnen Käthe Recheis (Österreichischer Würdigungspreis 1986) und Renate Welsh (Österreichischer Würdigungspreis 1992), deren (nicht nur phantastisches) Werk ähnlich wie jenes der bisher genannten Autorinnen ein Plädoyer für die Parteinahme der Unterdrückten und Verfolgten ist.

Käthe Recheis schrieb hauptsächlich Jugendromane, in denen der Wolf eine Zentralfigur ist. Von den Indianern, für die sie sich legendär engagiert hat, hat sie den Ehrentitel *Molse Marwa* („Beschützerin des Wolfes“) bekommen. Ihre phantastische Erzählung *Martin und die Regengeister* (1971) hat Entscheidendes zur Anfangsentwicklung des phantastischen Genres in Österreich beigetragen.

Renate Welshs sensibler Umgang mit Sprache wird vor allem in ihrem Roman *Johanna* (1979) offenbar, der Maßstäbe für den realistisch-emanzipatorischen Jugendroman gesetzt hat. Auch Welsh macht sich in ihren wenigen phantastischen Werken (vgl. *Vamperl*, 1979, ... *und Terpsi geht zum Zirkus*, 1977) für Kinder stark und setzt sich für sozial Schwache, alte Menschen, Ausländer und Menschen mit Behinderung ein.

Aus dem Gesagten lässt sich nur unschwer erkennen, dass den genannten literaturgeschichtlich herausragenden Autorinnen etwas Gemeinsames anhaftet, das in ihrem humanitären Anliegen, in ihrem sozialen Engagement für Außenseiter, für die Schwachen in unserer Gesellschaft zu finden ist. Alle setzen sie sich, mit ganz eigener Sprache und Stil, für mehr Verständnis untereinander ein. Sie sind Vorkämpferinnen für Solidarität und Humanität, Pazifismus und Zivilcourage.

⁶⁸ Martin Paul Rosenthal, der Vater Mira Lobes, der sie und ihre Schwester durch die Armenviertel von Görlitz geführt hat und auf diese Weise den Grundstein für ihre spätere humanitäre Gesinnung gelegt hat, hat diesen Traum in ihr geweckt.

5. LEBEN UND WERK VERA FERRA-MIKURAS

5.1. Der biografische Zugang

Die österreichische Kinder- und Jugendbuchautorin, Lyrikerin und Erzählerin Vera Ferra-Mikura wurde am 14. Februar 1923 als Tochter von Raimund (1887-1941) und Maria Ferra (geborene Fleischl; 1893-1982) mit dem Namen Gertrud Vera Ferra in Wien geboren.⁶⁹

Ferra-Mikuras Eltern besaßen eine Tierfutter- und Vogelhandlung in der Mitterhofgasse 9 im 21. Wiener Gemeindebezirk. Ihr kriegsversehrter Vater, der gelernter Bäcker war, schrieb Gedichte, die er jedoch nicht publizierte, sondern auf Verpackungen von Tierfutter drucken ließ und somit einen Weg fand, sie ohne großen zeitlichen und finanziellen Aufwand zu „veröffentlichen“. Außerdem verfasste er, der in der Fachliteratur als „edeldenkender Revoluzzer“ bezeichnet wird (vgl. Gunert 1961, 16), im Rahmen seiner erfolgreichen und mehrfach ausgezeichneten Tätigkeit als Kanarienvogelzüchter Artikel für Fachzeitschriften. Während sich Ferra-Mikuras Vater leidenschaftlich und intensiv mit literaturtheoretischen Fragen, so etwa mit Metrik auseinandersetzte, bekannte sich die Autorin in ihrer kurzen Autobiographie zu ihrer Abneigung gegen theoretische Arbeit: „[...] bis heute fehlt mir das Verlangen, die Literatur mit dem Sezierbesteck zu behandeln.“ (Ferra-Mikura 1965, 310)

Neben einem Schreibmaschine- und einem Nähkurs, die sie wenig erfolgreich belegte, besuchte Vera Ferra-Mikura Abendkurse der Handelsschule, unter anderem für Stenotypie. Nach dem Abschluss der Hauptschule arbeitete sie zunächst in der Tierfutter- und Vogelhandlung ihrer Eltern. Diese biografische Begebenheit fand auch in ihren Publikationen Niederschlag, so etwa in ihrer Erzählung *Die Vogelhandlung*. In ihren Werken verlieh sie ihrer ausgeprägten und immer wieder gelebten Tierliebe, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, nicht selten Ausdruck.

Später war sie als Laufmädchen in einem Warenhaus in Wien beschäftigt. Während des Zweiten Weltkrieges begann sie schließlich als Stenotypistin im Büro eines Architekten zu arbeiten. Nachdem sie kurzfristig als landwirtschaftliche Hilfsarbeiterin und Erntehelferin auf einem Wachauer Weingut eingesetzt gewesen war, kehrte sie nach Wien zurück, um sich dort als Redaktionssekretärin und Lektorin im Wiener Festungsverlag zu betätigen, der ihr erstes Werk *Melodie am Morgen. Gedichte* (1946) publizierte. Seit 1948 lebte Ferra-Mikura als freie Schriftstellerin. Im selben Jahr

⁶⁹ Die Autorin publizierte auch unter dem Namen Trude Ferra und verwendete für ihre Publikationen im *Simplicissimus* die Pseudonyme Veronika Erben und Andreas Krokus.

heiratete sie Ludwig Mikura, der Mitglied des Wiener Staatsopernballetts (1919-1991) war und mit dem sie zwei Kinder hatte: Elisabeth (Liesl) Mikura⁷⁰ (*1948), die als Kostümmalerin tätig war und Ludwig Wolfgang Mikura (*1952), der die Matura am TGM ablegte, zunächst als Angestellter und dann jahrzehntelang in einem Verlag beschäftigt war.

In ihrer Freizeit widmete sich Ferra-Mikura neben hausfraulichen und mütterlichen Tätigkeiten – sie spielte mit ihren Kindern häufig Gesellschafts- und Sprachspiele – gerne kreativen Bastelarbeiten. Obwohl sie lange Zeit nicht geplant hatte, ausschließlich für Kinder zu schreiben, erkannte sie darin später ihre eigentliche Berufung. Aber auch auf dem Gebiet der Erwachsenenliteratur zählt die Autorin zu den originellsten österreichischen Autoren ihrer Generation. Neben Zeitungsartikeln für den Broterwerb zählen zu ihren Werken Gedichte, Prosa, Kunstmärchen, Haikus und Hörspiele. Vera Ferra-Mikuras kinderliterarische Werke sind zum überwiegenden Großteil im Jungbrunnen-Verlag, der Verlagsheimat der Autorin, erschienen. Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass zur Popularität besonders der *Stanislaus*-Erzählungen die Illustrationen des rumänischen Künstlers Romulus Candea (*1922) beigetragen haben, der Ferra-Mikuras Texte mit seinen grotesken Zeichnungen kongenial interpretiert hat.

Die Autorin litt an einem chronischen Wirbelsäulenleiden, das ihr besonders im Alter zu schaffen machte. (vgl. Blumesberger 2006, 2) Am 9. März 1997 verstarb sie in Wien. In Hernals, wo sie in ihrer Wohnung in der Geblergasse den Großteil ihres Lebens zubrachte, wurde 2004 ein Weg nach ihr benannt.



Abb. 1

⁷⁰ Ferra-Mikuras Tochter Elisabeth Mikura hat einige der Kinderbücher ihrer Mutter illustriert. Seit dem Tod ihrer Mutter sichtet sie den Nachlass Vera Ferra-Mikuras. Über die verantwortungsvolle Tätigkeit der Nachlassverwaltung erzählt sie in ihrem Beitrag „Der Nachlass und ich“. (vgl. Mikura 2003, S. 44-47)

5.2. Ferra-Mikuras allgemeinliterarisches Schaffen

Ferra-Mikura gab an, dass ihre Neigung zum Schreiben vermutlich aus der literarischen Atmosphäre ihres Elternhauses stamme, wo Bücher trotz finanzieller Schwierigkeiten ein wichtiger Bestandteil des Lebens waren. Bereits mit elf Jahren verfasste sie ihre ersten Gedichte, mit siebzehn Jahren gelang es ihr, ein Gedicht in einer Radiozeitung zu veröffentlichen. Ferra-Mikuras schriftstellerischer Werdegang leitete sich durch eine Aktion ihrer Mutter ein, die dem im selben Haus wohnenden Romanschriftsteller Ferdinand Kögl vom „Verband der demokratischen Schriftsteller“ ohne des Wissens der damals Achtzehnjährigen eine Mappe mit ihren Gedichten zur Begutachtung gab, die er an einen Experten in Deutschland weiterreichte.

Als Lyrikerin wurde Ferra-Mikura in der von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift *Plan* entdeckt. Neben Bert Brecht, Hermann Broch, Paul Celan, Heimito von Doderer und Erich Fried veröffentlichte sie im Juli 1946 Gedichte im *Plan* (*Der Leuchtturm*, *Ein Feiertag* und *In einem Baumgarten*), die mit einer Illustration von Ernst Fuchs mit dem Titel *Mädchen* versehen sind. Außerdem war die Dichterin gemeinsam mit Theodor Czokor, Alexander Lernet-Holenia und Ernst Schönwiese in der Anthologie *Fährten* (1972) vertreten (*Das grüne Zimmer*) und in dem vom Buchklub der Jugend herausgegeben Jahrbuch *Die Barke* (*Der blaue Dominikaner*, 1961).⁷¹ Einen Querschnitt des damaligen literarischen Schaffens bietet die Anthologie *Lebendige Stadt*, worin sich unter anderen Beiträge von Kinderbuchautoren finden. Neben Arbeiten von Ferra-Mikura sind Gedichte von Christine Busta, Oskar Jan Tauschinski, Fritz Habeck, Ernst Scheibelreiter und Franz Karl Ginzkey abgedruckt. 1968 wurde der Wiener Autorenkreis gegründet, dem neben Ferra-Mikuras hoch geschätzten Dichterkolleginnen Käthe Recheis und Friedl Hofbauer, auch Mira Lobe, Wilhelm Meissel, Ernst A. Ekker, Wolf Harranth und später Christine Nöstlinger, Lene Mayer-Skumanz, Monika Pelz, Renate Welsh und Georg Bydlinski angehörten. Ferra-Mikura pflegte demnach zahlreiche literarische Kontakte, war Vorstandsmitglied im „Verband demokratischer Schriftsteller und Journalisten Österreichs“, des Presseclubs Concordia und des österreichischen PEN-Klubs, und war nicht zuletzt durch ihr familiäres Umfeld

mit den künstlerischen Strömungen in Wien in den Jahren und Jahrzehnten nach 1945 unmittelbar vertraut. Dies sei eigens deshalb betont, weil davon auszugehen ist, dass sich diese Strömungen auch in ihrem literarischen und kinderliterarischen Werk widerspiegeln, womit ein Aspekt Erwähnung findet,

⁷¹ Diese Beiträge sind auch im *Simplicissimus* erschienen. (vgl. Blumesberger 2002, 240)

der in der Kinderbuchtheorie und in ihren Interpretationen im Allgemeinen nur gering beachtet wird. (vgl. Seibert 2005, 306)

Daraus lässt sich schließen, dass die kinderliterarische Szene und das allgemeine Literaturgeschehen im Nachkriegswien gewissermaßen in einem fruchtbaren Nebeneinander existierten.

Bereits in ihrem Gedichtband *Melodie am Morgen* wurde das große schriftstellerische Talent Ferra-Mikuras offenbar. Hermann Schreiber sprach schon 1950 von einer „starken jungen Begabung“. (Schreiber 1950, 2) Den Rezensenten zeigte sich „eine Persönlichkeit, die, wiewohl sie mit der künstlerischen Formulierung als Lebensaufgabe noch am Anfang stand, bereits mit innerer Sicherheit, wenn auch zuweilen unbekümmert, ihre Erlebnisse mit großer Intensität aussprechen konnte.“ (Gunert 1961, 17) Das Frühwerk der Autorin stieß insgesamt auf überaus positive Resonanz. Thematisch lag ihr Hauptaugenmerk in den frühen Werken auf dem Aufzeigen sozialer Ungerechtigkeiten. (vgl. *Zeit ist mit Uhren nicht messbar*, 1962; *Die Sackgasse*, 1947) Während diese Werke Ferra-Mikuras die sozialen Missstände sehr realistisch schildern, treten in den späteren Werken nach und nach absurde, skurrile und surrealistische Elemente in den Vordergrund. (vgl. *Schuldlos wie eine Mohnkapsel*, 1961) Kritiker bescheinigten, dass ihre Erzählung *Die Lektion* (1959) an Edgar Allan Poes Erzählungen erinnere. (vgl. Blumesberger 2006, 6) Die Einflüsse magischer Literaturströmungen, die auch im kinderliterarischen Werk Ferra-Mikuras aufleben, treten offensichtlich schon in ihrem Frühwerk für Erwachsene deutlich zutage.

5.3. Vera Ferra-Mikuras phantastische Erzählung für Kinder

Vera Ferra-Mikura gilt als eine der bekanntesten österreichischen Kinderbuchautoren. Mit ihrem vorrangigen literarischen Anliegen, Kindheit zu thematisieren, war sie ihrer Zeit weit voraus: Ihr Verdienst ist eine individuelle Kinderliteratur stilistischer Eigenart nach 1945, die sich deutlich von der überwiegend moralisierenden Nachkriegsliteratur abhebt. Die Wurzeln dieser spezifischen Form österreichischen Schreibens liegen, wie im vorangehenden Kapitel gezeigt worden ist – in der deutschen Romantik und in österreichischen Literaturtraditionen, dessen Erbe die Schriftstellerin gepflegt hat.

Der Sektor der Kinder- und Jugendliteratur war für Ferra-Mikura ein gleichberechtigter Teilbereich ihres allgemeinliterarischen Schaffens. Als sie sich der Kinderliteratur zuwandte, ging sie zunächst vom erzieherischen Märchen aus (vgl. Burghart 2003, 19), doch nach dieser kurzlebigen „Wanderung auf eher markierten

Wegen“ (Schwarz 2004, 16) wandte sie sich ihrem eigentlichen Schaffensgebiet zu und schuf zahlreiche, sehr erfolgreiche moderne phantastische Erzählungen für Kinder. Die deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur verdankt ihr die ersten phantastischen Erzählungen überhaupt.

Ferra-Mikuras Anliegen ist es, im Kind schon früh den Sinn für das Besondere zu wecken. Sie pflegt eine kindgemäß-einfache Poetik, die sich durch einen skurrilen Humor auszeichnet. Die Autorin propagiert eine optimistische Pädagogik, indem sie „für eine lebensbejahende, pazifistische, philanthropische und humanistische Welt- und Lebensanschauung“ (Tauschinski 1980, 46) plädiert, in der die Weisheit des Herzens über den Verstand siegt. Ferra-Mikura zeigt das Nebeneinander argloser kindlicher Helden und „böser“ Figuren, die eher beklagenswert als beängstigend erscheinen. Bewusst, aber sparsam dosiert, bringt sie Sozialkritik vor, indem sie auf die kindlichen Rezipienten eingeht und ihnen die Augen für das öffnet, was sie umgibt. Die Handlung und die agierenden Personen vermitteln Trost und Hoffnung. Ferra-Mikuras Geschichten nehmen immer ein gutes Ende, denn „[e]in unklarer oder negativer Schluss hinterlässt Mutlosigkeit. Nicht einmal der erwachsene Mensch, der stärker ist als das Kind, kommt ohne Illusionen aus.“ (Tauschinski 1983, 7)

Ferra-Mikuras zeitlose Werke, die ein deutlich humanitäres Anliegen kennzeichnet, erteilen Materialismus, Kapitalismus und in diesem Sinne der Hektik der modernen Leistungsgesellschaft eine Absage. Vermittelt wird die Botschaft: Das Glück wohnt in der Seele, Raum und Zeit sind dafür bedeutungslos. In einem Brief, der sich im Nachlass der Autorin befindet, schreibt sie, „bewußt erzieherisch habe sie nur selten auf die Leser einwirken wollen, allerdings finde sie ein Hinführen zu humanitärem Denken unerlässlich, was aber ganz ohne Zeigefinger getan werden könne.“ (Blumesberger 2006, 30)

Im *Zaubermeister Opequeb* fand die Autorin zu jener vollendeten antiautoritären Form, die der phantastischen Erzählung der Zweiten Republik den Weg geebnet hat. Schon ihre 1952 erschienene Erzählung *Bürgermeister Petersil*, die inhaltlich nicht wesentlich von der weitaus bekannteren *Unendlichen Geschichte* (1979) Michael Endes abweicht, trägt, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, charakteristische Züge phantastischer Kinderliteratur.

Bekannt wurde die Schriftstellerin mit ihren durch einen magischen Realismus überzeugenden, teilweise skurrilen Bilderbüchern von beachtlicher künstlerischer Qualität, so etwa den *Stanislaus*-Bänden, in denen sich alle zentralen Motive Ferra-Mikuras vereint finden. (vgl. Seibert 2005, 322) Der kindliche Leser begleitet die drei

Stanisläuse, die nur äußerlich drei Generationen angehören, in Wirklichkeit aber allesamt Kinder geblieben sind, mit ihren heiter-grotesken Einfällen bei ihren phantastischen Abenteuern. Unbekümmert genießen sie den gegenwärtigen Augenblick, indem sie im Alltäglichen das Wunderbare entdecken. Die Bilderbücher schwanken zwischen Volks- und Kunstmärchen, zwischen Eindimensionalität und Originalität. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Hladejs:

Die Welt, in der die Stanisläuse leben, ist ebenso eindimensional wie die des Märchens. Wunderdinge wie das rasch wachsende Papierschiff, die mit dem Fernglas, herangeholte Ritterburg und das plötzliche Lebendigwerden der an die Wand gemalten Figuren werden mit der gleichen Unbekümmertheit zur Kenntnis genommen, wie der gleichzeitige Besuch von Riesen und Zwergen. (Hladej 1968, 120)

Tatsächlich findet sich sowohl in den *Stanislaus*-Bänden als auch in anderen Bilderbüchern Ferra-Mikuras (vgl. *Der nette König Mandolin*, 1966) ein Stilprinzip, das Lüthi „Wiederholung“ nennt und das auch Hladej als ein wesentliches sprachliches Merkmal des Volksmärchens erkannt hat:

Im Volksmärchen entspricht dies, neben der Neigung zur Rundzahl, dem Streben nach einer festen Prägung. Lüthi sieht in der starren, wörtlichen Wiederholung ein Element des abstrakten Stils, der die Möglichkeit gibt, scharf zu gliedern. Die Strenge des Märchenstils wird dadurch erhöht. (Hladej 1968, 123)

Hladej spricht von Strophen, die mittels Wiederholungen neue Episoden einleiten und in diesem Sinne die so genannte Reihenerzählung gliedern. (vgl. Hladej 1968, 123f.) Ähnlich wie in den *Stanislaus*-Bänden entfaltet sich auch das Volksmärchen in einem Dreierhythmus⁷², der von Ferra-Mikura nicht nur hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse (analog zu dem alten, dem jungen und dem kleinen Stanislaus, finden sich die Großmutter, die Mutter und Veronika), sondern auch hinsichtlich der Größenverhältnisse stilistisch konsequent durchgeführt wird:

In die Suppe des alten Stanislaus fiel ein kleiner dürrer Ast. In die Suppe des jungen Stanislaus fiel ein grünes Blatt. In die Suppe des kleinen Stanislaus fiel eine reife Marille. (Ferra-Mikura, Stanisläuse 1966, 15)

⁷² Auch in Ferra-Mikuras Erzählung *Zaubermeister Opequeb* kommt der Zahl Drei eine ganz besondere Bedeutung zu. (vgl. Kapitel 6.2.2. dieser Arbeit)

Burghart bemerkt dazu: „Beherrscht von der ‚magischen‘ Dreizahl, rundet sich hier alles ab, fügt sich hier eins wunderbar ins andere.“ (Burghart 2003, 25)

Im Widerspruch zu Hladejs Behauptung, die *Stanislaus*-Erzählungen Ferra-Mikuras würden deutliche Züge des Volksmärchens tragen, steht seine eigene Beobachtung, dass der für das Volksmärchen charakteristische abstrakte Stil in Ferra-Mikuras Erzählungen immer wieder von einem konkreten Stil unterbrochen werde. (vgl. Hladej 1968, 123f.)

Im Vergleich zu zahlreichen anderen Werken Ferra-Mikuras ist die Welt in den *Stanislaus*-Erzählungen Ferra-Mikuras ziemlich geordnet. Die Autorin hat wesentlich kritischere und sarkastischere Texte geschrieben, die Kinderliteraturforschern Anlass gegeben haben, ihre Werke mit denen Herzmanovsky-Orlandos zu vergleichen. Überraschende Wendungen, der Wechsel der Erzählebenen, ein skurril-übersteigter Witz und die Freude am Wortspiel kennzeichnen sowohl das Werk des magischen Realisten als auch das Ferra-Mikuras.

Die geistigen Verwandten und Vorfahren von Ferra finden wir nämlich überall in der spezifisch österreichischen Literatur – auch in der keineswegs jugend- und volkstümlichen, zum Beispiel bei den magischen Realisten des Prager Kreises, wenn wir etwa an die epischen Mittel von Meyrink oder Kafka denken. Dort, wo Ferras Einfälle humoristisch skurril sind, könnte man sie vergleichshalber denen des Herzmonovsky-Orlando an die Seite stellen, und ihre schon angedeutete Tragikomik hat es vorher bei Schnitzler, Saar, Joseph Roth und vielen anderen gegeben. Es handelt sich also bei Ferras Kinderepik letztlich um die Fortsetzung einer Tradition, die die Dichterin allerdings als die einzige bedeutende Jugendschriftstellerin pflegt. (Tauschinski 1965, 313f.)

Somit handelt es sich bei

ihren besten Büchern tatsächlich um Musterbeispiele des magischen Realismus, und es wäre für den Literaturkritiker eine vergnügliche Arbeit, etwa im *Zaubermeister*, im *Willi Einhorn*, in der *Familie Stengel* den konsequenten, logischen und durchaus wirklichkeitsnahen Ablauf der Handlung aus ein paar märchenhaften, unrealistischen Voraussetzungen nachzuweisen. (Tauschinski 1965, 314)

Insofern setzt Ferra-Mikura in der Kinderliteratur eine Richtung fort, die Herzmanovsky-Orlando in der österreichischen Literatur bekannt gemacht hat.

Ist Ferra-Mikuras Werken das Attribut „klassisch“ vorenthalten worden, so ist doch ihr einprägsamer Schachbrettvergleich klassisch geworden, mit dem sie ihre phantastischen Erzählungen kunstvoll beschrieben hat. Es handle sich dabei um „Geschichten, deren Boden wie ein Schachbrett angeordnet ist, wobei ein Teil der

Felder real, der andere unreal oder stellenweise übersteigert ist.“ (Ferra-Mikura 1965, 310)
Der Vergleich der realistischen und phantastischen Elemente mit den schwarzen und weißen Feldern eines Schachbrettes steht für die enge Verzahnung beider Bereiche – realistische und zauberhafte bis magische Elemente gehen in Ferra-Mikuras Erzählungen eine symbiotische Verbindung ein. Aus einer kindlichen (Lese-)Perspektive ist das Schachbrett Ferra-Mikuras die Wirklichkeit – mit Kinderaugen angesehen. (vgl. Tauschinski 1965, 314)

6. WERKANALYSEN

6.1. Bemerkungen zur Werkauswahl

Die Texte Ferra-Mikuras sind – wie aus den vorangehenden theoretischen und gattungsgenealogischen Überlegungen hervorgeht – nur schwierig eindeutig der reinen phantastischen Erzählung zuzuordnen, problemlos jedoch der märchenhaft-phantastischen bzw. „magisch-realistischen“ Erzählung (vgl. Patzelt 2001, 68), deren wesentliches Merkmal ein bruchloser Übergang von der fiktiv-realen Welt in die Wunderwelt ist. Da die fiktiv-reale Welt in den Erzählungen Ferra-Mikuras mit wunderbaren und phantastischen Elementen eher angereichert als aufgehoben wird, bleibt der für die Gattung sonst übliche Entfremdungseffekt, der durch die brutale Konfrontation des Protagonisten mit einer Anderswelt entsteht, vollkommen ausgespart. Nicht zuletzt ist es der konkrete Stil (vgl. Seibert 1974, 20f.) dieser Erzählungen, der sie vom eindimensionalen Märchen abhebt.

Vera Ferra-Mikura schuf eine Reihe wertvoller Kinderbücher, die dieser knappen Beschreibung gerecht werden. Qualität ging dabei vor Quantität, und doch war sie eine Vielschreiberin. Ein vollständiges Werkverzeichnis zählt neben einem Hörspiel sieben allgemeinliterarische Werke und 57 Kinderbücher. Für die vorliegenden Werkanalysen werden fünf ihrer phantastischen Werke, die repräsentativ für ihr Schaffen stehen, näher betrachtet. Neben der schriftstellerischen Entwicklung der Autorin soll die von ihr geprägte, typisch österreichische kinderliterarische Phantastik skizziert werden.

6.2. Werkanalysen

6.2.1. Alles nur geträumt! – „Bürgermeister Petersil“ (1952)

Wie oben bereits angedeutet, ist in Ferra-Mikuras phantastischen Erzählungen der Übergang vom realen Schachbrettfeld ins Irreale – ähnlich den Volksmärchen – stufenlos. Eine Ausnahme bildet allerdings ihre erste phantastische Erzählung für Kinder, von Burghart deshalb als „Zwischenstufe“ bezeichnet. (vgl. Burghart 2003, 19) Mithilfe des Traummotivs wird dem kindlichen Protagonisten der Eintritt in die phantastische Welt ermöglicht.

Peter Sil, der wegen seines Namens von seinen Mitschülern gehänselt wird, wird als guter Schüler und ehrlicher Bub in die Rahmenhandlung eingeführt. Über seinen Spitznamen „Petersil“ ist er gar nicht erfreut, zumal er Petersilie nicht mag. Seine grüne Schulhose bietet seinen Mitschülern verstärkt Anlass für Hänseleien. Zur

Außenseiterfigur degradiert, zieht er sich aus der Sozialgemeinschaft seiner Klasse zurück und verbringt die Nachmittage zuhause in der „engen Küche“ (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 6), bei Toni, einem Buben, der zwar jünger ist als er, dennoch aber immer Spannendes aus seiner Spielzeugkiste herzuzeigen hat, oder aber in der Werkstatt des Schneidermeisters Greifenschers.

Eines Tages lädt ihn der Schneider in sein kleines Gartenhäuschen fernab der Stadt ein und überreicht ihm den Schlüssel dafür. Er gibt Peter die Erlaubnis, so oft er will in den Garten gehen und Bücher aus der geheimnisvollen Kiste am Dachboden des Holzhauses zu lesen. Obwohl ihm das kleine Haus zunächst ein bisschen Angst einzujagen scheint, beginnt Peter sich nach anfänglicher Skepsis darin wohl und heimelig zu fühlen. Das Häuschen wird zu einem Paradies stilisiert, das zum Träumen wie geschaffen ist. Bereits an dieser Stelle ist eine deutliche Wandlung im Wesen von Peter sichtbar, denn die Aushändigung des Schlüsselbundes, der ihm das Tor zu einer anderen Welt eröffnet, stimmt ihn zufrieden und glücklich und lässt ihn die Hänseleien seiner Schulkameraden, die er täglich über sich ergehen lassen muss, zeitweilig vergessen.

Nachdem der Bub im „Zwergenbuch“ zu lesen begonnen hat, spürt man förmlich, dass die Handlung einen Wendepunkt erfährt und die Rahmenhandlung nun zur eigentlichen Haupthandlung schreitet. Der bewanderte Leser erwartet durch die geschickte Zu-Ende-Führung der Rahmenhandlung regelrecht, dass etwas Wunderbares in Peters vertraute Welt einbrechen wird.

Heute ist der Himmel dunkel, als ob ein Gewitter käme. Peter ist schon zum Fluß unterwegs und er blinzelt mißtrauisch zu den schwarzen Wolken hinauf. Als der erste Donner über den Dächern grollt, fängt Peters Herz rascher zu klopfen an. Eigentlich, so denkt der Bub, wird es in Herrn Greifenschers Hütte recht schaurig sein. [...] Doch während Peter noch zögert, erinnert er sich an das hübsche Zwergenbuch, das er vorgestern zu lesen begann, und er vergißt die Angst vor Donner und Blitz und läuft eilig an den Getreidespeichern weiter, hinab zum Strom. (Ferra-Mikura, Petersil 1952, 14)

Kaum in der Hütte angekommen, liest Peter weiter in dem Zwergenbuch. Er ist entrüstet über die Faulheit des dicken Bürgermeisters des Zwergendorfes, den er ins Schlaraffenland verwünscht, und bemerkt, dass er dessen Beruf wohl besser ausüben könnte.

„So ein Faulpelz“, murmelt Peter, obwohl ihn Kugelis Anblick eigentlich zum Lachen reizt. „Kein Wunder, daß er nichts Rechtes zusammenbringt. Na, wenn

ich an seiner Stelle wäre, würden es die Zwerge besser haben. Kugeli soll ins Schlaraffenland gehen, dort könnte er sogar König werden!“ (Ferra-Mikura, Petersil 1952, 16)

Obwohl das Gewitter draußen seinen Höhepunkt erreicht, fühlt sich der Bub über seinem Buch so wohlig und geborgen, dass er einschläft. Der Leser wird Zeuge, als er von „fünfzig bleistiftlangen Gesellen“ geweckt wird. Es handelt sich um die Zwerge aus dem Zwergebuch, denen es sogar erlaubt ist, den Buben Petersil zu nennen. Sie erklären ihn zu ihrem neuen Bürgermeister, denn der alte sei – auf Peters Rat – ins Schlaraffenland abgereist.

Peter hält die phantastischen Ereignisse, die sich um ihn zutragen, zunächst Geheim, da er nicht verspottet und ausgelacht werden will. Nur für Herrn Greifenscher macht er eine Ausnahme, doch als Peter ihm von den Zwergen im Garten erzählt, glaubt ihm dieser kein Wort.

Peter verließ die Werkstätte, traurig, mit hängenden Schultern. Warum will der Meister nicht an meine Zwerge glauben, dachte er. Sicher meint er, ich sei nicht recht ausgeschlafen. Dabei habe ich mir Gesicht und Hals ganz kalt gewaschen und bin munter wie ein Fisch. (Ferra-Mikura, Petersil 1952, 22)

Der Umstand, dass Peter „munter wie ein Fisch“ ist, lässt beim Leser jenes Gefühl entstehen, das Todorov mit dem Gefühl der „Unschlüssigkeit“ umschrieben hat. Die Autorin versucht das Traumgeschehen vor allem mit stilistischen Mitteln möglichst glaubhaft zu machen. Insofern kann Ferra-Mikuras *Bürgermeister Petersil* zweifellos zur phantastischen Erzählung gezählt werden, da Unschlüssigkeit im Leseprozess permanent in der Frage präsent ist, ob es sich nur um die Einbildung bzw. einen Traum Peter Sils handelt oder aber um fiktiv-reale Vorgänge. Zahlreiche Theoretiker beharren allerdings auf der Annahme, dass nur dann eine phantastische Erzählung vorliege, wenn die phantastische bzw. imaginäre Ebene am Ende der Erzählung nicht zerstört werde. Phantastische Abenteuer lägen demnach nicht vor, wenn Träume oder die Schizophrenie der Hauptfiguren grenzüberschreitend wirken. Während man für die „vorsichtige“ Auflösung von Carrolls Alice im Wunderland in der Kinder- und Jugendliteraturforschung sozusagen historisches Verständnis aufbringt, steht man modernen Werken wie beispielsweise Paul Maars *Lippels Traum* (1984) diesbezüglich etwas kritischer gegenüber. Auch in der Erzählung *Bürgermeister Petersil* entpuppen sich die phantastischen Abenteuer Peters als bloßer Traum.

Interessant ist, dass sich Peter eines Tages auch seinen Klassenkameraden anvertraut. Voller Stolz erzählt er ihnen, wie er Bürgermeister des Zwergendorfes geworden ist. Bemerkenswert ist, dass die Kinder in ihrer kindlichen Unbefangenheit dem Jungen ungeteilte Aufmerksamkeit und Glauben schenken. Nur Paul äußert seine Zweifel. (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 54)

Wurde in der Rahmenhandlung deutlich Peters sozialer Rückzug thematisiert, wird in der Traumhandlung eine andere Form der Isolation sichtbar. So sehr der Protagonist bemüht ist, den Zwergen ein guter Bürgermeister zu sein und für sie zu sorgen, so sehr kommt er dabei in Konflikt mit seiner Umwelt. Erste Probleme bahnen sich an, als dem Schneiderzwerg Hockerl, der sich in Peters Schultasche versteckt, langweilig wird und er beginnt, Peters Rechenheft mit winzigen Stichen zuzunähen. Peter wird von Herrn Klug, dem Lehrer, zur Rechenschaft gezogen und vor der gesamten Klasse bloßgestellt, indem er ihn einen nichtsnutzigen Jungen nennt. (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 33f.; 61) Da Peter seine schulischen Verpflichtungen vernachlässigt, ist er bald der schlechteste Schüler der Klasse. (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 55)

Die Ereignisse spitzen sich im Laufe der Erzählung dramatisch zu. Der Leser wird Zeuge von Peters schwindenden Kräften im Amt des Bürgermeisters. Seine Verpflichtungen überfordern den Neunjährigen dermaßen, dass die Handlung in einer Katastrophe zu enden scheint: Peter kann die Arztrechnung für einen verletzten Zwerg nicht bezahlen und durch den illegalen Verkauf von Fischen kommt der Junge mit dem Gesetz in Konflikt. Schließlich müssen die Zwerge sogar Hunger leiden und beginnen über das unbeständige Leben zu klagen, das sie unter Peters Führung führen.

Auffallend ist die moralisierende Intention des Werkes, die deutlicher als in späteren Werken Ferra-Mikuras zum Ausdruck kommt: Dem kindlichen Rezipienten wird suggeriert, dass es wichtig ist, ein braver Bub und tüchtiger Schüler zu sein. (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 63; 48) So dringen etwa die Zwerge eines Tages in den Getreidespeicher ein, weil sie hungrig sind und frisches Brot backen wollen. Darüber ist Peter entrüstet, er lehrt ihnen den Unterschied zwischen Recht und Unrecht und verlangt, dass sie die Schachtel voll Getreide sofort wieder zurückbringen. Dafür teilt er sein Frühstücksbrot in fünfzig gleich große Würfel. (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 23)

Auch in den charakterlichen Veränderungen der Titelfigur kommt die moralisierende Funktion des Werkes zum Ausdruck. Dem kleinen Toni gegenüber, der im Grunde Peters einziger Freund ist, verhält er sich zunehmend schroff und herablassend.

Es fehlen nur noch zehn Minuten auf acht Uhr. Peter läuft im Eilschritt zur Schule. Hinter ihm zappelt der kleine Toni nach. „So wart doch auf mich, laß mich anhalten!“ keucht er. „Renn mir nicht davon, Peter. Ich hab’ wieder was Neues! Schau her, Peter!“

Peter winkt unwillig mit der Hand zurück. Wie lästig der kleine Toni doch eigentlich ist. Wie eine Klette. Am besten ist, man dreht sich nicht um. (Ferra-Mikura, Petersil 1952, 22f.)

Die Tatsache, dass Peter letztlich aber von seinem schlechten Gewissen geplagt wird, weil er so gemein zu Toni gewesen ist (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 47f.), betont, dass er im Grunde ein artiger und braver Bub ist, dessen Handeln aus der komplexen und problembeladenen Gesamtsituation heraus erklärbar und verständlich wird.

In der Traumhandlung verändert sich auch Herr Greifenscher nicht zum Besten. Er wird Peter gegenüber zunehmend unhöflich; egoistisch verfolgt er seine beruflichen Ziele. Der Schneider schreckt selbst nicht davor zurück, den Zwergenschneider Hockerl zu entführen, der ihm bei der anstrengenden handwerklichen Arbeit zur Hand gehen soll.

Demnach hat diese frühe Kindererzählung Ferra-Mikuras noch eine erkennbare moralisierende und pädagogisierende Intention. Es ist denn auch die Mutter, die die Stimme der Vernunft spricht, als sie den Zwergen erklärt, dass ihr Sohn dem Amt des Bürgermeisters nicht gewachsen ist und sie einen ihresgleichen damit berufen sollen. (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 62f.) Der tot geglaubte Zwerg Pünkti wird schließlich der neue Bürgermeister des wieder gefundenen Zwergendorfes und die Zwerge beschließen, den verwahrlosten Garten des Herrn Greifenscher aus Dankbarkeit zu kultivieren, bevor sie Peter Lebewohl sagen. (vgl. Ferra-Mikura, Petersil 1952, 65f.) Unmittelbar nachdem sich alle Zwerge verabschiedet haben und die Gartentür zugefallen ist, erwacht Peter aus seinem Traum. Mit dem situativen Auftritt der Mutter, die wegen des Gewitters in Sorge um ihren Sohn gewesen ist, setzt die Rahmenhandlung wieder ein. Sie, die sozusagen als Bindeglied zwischen zwei Welten fungiert, ist es auch, die ihm offenbart, dass er alles nur geträumt hat. Anders als in den Hoffmannschen Kunstmärchen wird uns hier ein deutlich eindimensionales Ende vorgeführt. Nichts in der Rahmenhandlung lässt am Ende der Erzählung noch die Existenz einer Anderswelt vermuten. So ist etwa der Garten des Herrn Greifenscher nach wie vor verwahrlost.

Peter rutscht vom Strohsack herunter und zwängt den Kopf durch die Fensterluke. Sein Blick sucht die Beete und die sandbestreuten Wege. Vergeblich! Was er sieht, sind Brennesseln, Disteln und undurchdringliche

Gestrüppe. Nun erst schenkt er den Worten der Mutter Glauben. Er hat alles nur geträumt! Nur geträumt! (Ferra-Mikura, Petersil 1952, 67)

Nach einer kurzen Enttäuschung darüber, dass er nie Bürgermeister der Zwerge gewesen ist, ist Peter erleichtert, dass auch alle negativen Erlebnisse bloß in seinem Traum stattgefunden haben. Besonders das Ende der Erzählung hat demnach eine deutlich erkennbare moralische Funktion: Die Enttäuschung darüber, dass Peter nur geträumt hat, Bürgermeister der Zwerge zu sein, ist bei weitem nicht so groß, wie die Freude darüber, dass er die ganze Zeit ein anständiger, braver Bub gewesen ist.

Wenn all das Schöne, das er besessen zu haben meinte, nur ein Traum war, ist es mit dem Schlechten ebenso. Er muß also nicht sitzenbleiben! Er hat den Schuh nicht verloren und die Mutter nicht belogen! Er hat den kleinen Toni nicht mürrisch behandelt [...]. (Ferra-Mikura, Petersil 1952, 67f.)

Die Welt ist wieder in Ordnung, und die Erzählung nimmt ein versöhnliches Ende. Peter schließt sogar Frieden mit seinen Klassenkameraden, denn nun findet er es gar nicht mehr schlimm, dass sie ihn immer Petersil rufen. In den Sommerferien möchte er mit ihrer Hilfe den Garten des Herrn Greifenscher in einen ordentlichen Zustand bringen.

Ferra-Mikuras *Bürgermeister Petersil* hebt sich in vielerlei Hinsicht vom klassischen Volksmärchen ab. Zu allererst ist die der Erzählung immanente Zweidimensionalität zu nennen, die erst am Ende der Erzählung aufgehoben wird. Außerdem folgen die beiden Handlungskreise einem Gesetz der Kausalität, das für das Märchen untypisch ist. Was die Ereignisse betrifft, so wird inhaltlich ein Faden gesponnen, der hochkomplex jedes einzelne Geschehen motiviert.

Im Märchen vollziehen sich alle Formveränderungen mechanistisch schlagartig, sie lassen das Gefühl einer Entwicklung, eines Werdens, Wachsens, Vergehens, eines zeitlichen Ablaufs eben, nicht aufkommen. (Lüthi 1947, 30)

Insofern werden außergewöhnliche Geschehnisse im Märchen nicht geschildert oder hergeleitet, sondern unmotiviert genannt, ein Merkmal für den abstrakten Stil des Märchens. (vgl. Lüthi 1947, 32-47)

Im Märchen stehen Wunderwelt und reale Welt auf einer Ebene und bilden eine untrennbare Einheit. Wunderbares Geschehen und wirklichkeitsferne Elemente werden nicht in Frage gestellt. Die Selbstverständlichkeit, mit denen die Figuren Wunderbarem begegnen, wird von Max Lüthi, der mit seiner umfassenden Studie zum

europäischen Volksmärchen einen wertvollen Beitrag zur Forschungsliteratur geleistet hat, mit dem Begriff „Eindimensionalität“ umschrieben:

[...] die Menschen des Märchens [...] verkehren mit diesen Jenseitigen, als ob sie ihresgleichen wären. Ruhig und unerschüttert nehmen sie ihre Gaben in Empfang oder schieben sie beiseite, lassen sich von ihnen helfen oder kämpfen mit ihnen, und dann gehen sie ihren Weg weiter. Ihnen fehlt das Erlebnis des Abstandes zwischen sich und jenen anderen Wesen. Sie sind ihnen wichtig als Helfer und Schädiger, aber nicht interessant als Erscheinung. (Lüthi 1947, 12)

Lüthi resümiert: „Das Wunderbare ist dem Alltag nicht fragwürdiger als das Alltägliche.“ (Lüthi 1947, 15) Der handelnde Märchenheld wundert sich nicht über die außergewöhnlichen Ereignisse, die sich um ihn zutragen und empfindet nicht jene numinose Angst, mit der vor allem die Figuren aus E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen und jenen aus den Werken der magischen Realisten konfrontiert werden.

Im Gegensatz zum Märchen entwickeln die Figuren in der phantastischen Erzählung eine eigenständige Lebenssphäre. In diesem Zusammenhang können die äußerst komplex und plastisch gezeichneten Figuren aus der Erzählung *Bürgermeister Petersil* genannt werden, von denen sich einige im Gang der Handlung nicht nur charakterlich verändern, sondern regelrecht verselbstständigen, wie etwa Peter, dessen Scheitern klimaxartig anschwillt, indem er schließlich gänzlich die Kontrolle über sich und sein Handeln verliert. Die Figuren sind insofern keine Typen, wie sie im Volksmärchen auftreten, sondern zeichnen sich durch eine erkennbare Individualität aus.

Wie Herr Greifenscher vereinigt auch Peter sowohl gute als auch schlechte Eigenschaften in sich. Keine Figur erweist sich als ausschließlich „gut“ oder „böse“, denn selbst Peters Klassenkameraden, die ihn ständig hänseln, lassen sich schließlich von dessen Amt als Bürgermeister überzeugen und wollen ihm helfen, den Ausreißer Hockerl zu finden. Während sich die Figuren im Märchen weder mit körperlicher noch seelischer Tiefe auszeichnen, begegnen wir in Ferra-Mikuras Erzählungen durch die Psychologisierung der Figuren sowie der Figurenperspektiven – sie werden detailliert charakterisiert, indem Gemütsbewegungen registriert und kommentiert werden – individuell gezeichneten Figuren voller Warmherzigkeit oder ins Lächerliche gezogene Bitterkeit und Spott.

Während der volkstümliche Held allen Schwierigkeiten zum Trotz siegt, wird der Leser im Gang der Handlung Zeuge von Peters Scheitern im Amt Bürgermeisters. Allerdings geht der Protagonist als Held aus der Erzählung. Das Scheitern in der

Traumhandlung hat ihm dazu verholfen, den Weltschmerz, der durch die Hänseleien seiner Mitschüler in ihm entstanden ist, zu bewältigen.

Ferra-Mikura hat mit *Bürgermeister Petersil* als erste deutschsprachige Autorin zu einer Erzählform gefunden, die in der Kinder- und Jugendliteraturforschung gemeinhin als klassische Form der phantastischen Erzählung verstanden wird. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass inhaltlich frappante Übereinstimmungen zu dem über zwei Jahrzehnte später erschienenen und wesentlich bekannteren Werk Michael Endes erkennbar sind, der *Unendlichen Geschichte*. (vgl. Seibert 2005, 321) Ob diese Übereinstimmung intertextuell zu interpretieren ist, sei an dieser Stelle dahingestellt. Fest steht, dass sich die Autorin von dieser Form phantastischen Erzählens schnell wieder abgewendet hat, um innovativere Wege zu beschreiten.

Ferra-Mikura hat nach 1955 in ihren Erzählungen zu jener spezifischen stilistischen Ausprägung gefunden, die sie bekannt gemacht hat. Ihre Entwicklung als Schriftstellerin phantastischer Kinderliteratur kennzeichnet sich dadurch, dass sie phantastisches Schreiben für Kinder österreichisch prägt. Besonders in den Werken, die im Folgenden analysiert werden sollen, spiegelt sich dieses Schreiben wieder, das – oberflächlich betrachtet – dem Märchen sehr nahe steht. Zieht man etwa das Figurenrepertoire aus *Bürgermeister Petersil* heran, so wird erkennbar, dass sich in diesem Werk noch eine deutliche Trennlinie zwischen Real- und Anderswelt ziehen lässt. In Ferra-Mikuras folgenden phantastischen Werken ist die Grenze zwischen jenen Figuren, die in der fiktiv-realen und jenen, die in der phantastischen Welt agieren, allerdings sehr verschwommen.

6.2.2. *Heute ist kein Tag!* – „*Zaubermeister Opequeb*“ (1956)

Ferra-Mikuras *Bürgermeister Petersil* kann als „Vorstufe“ (Seibert 2005, 321) zu jener ausgereifteren Form phantastischen Erzählens aufgefasst werden, zu der die Schriftstellerin in ihrer Erzählung *Zaubermeister Opequeb* (1956) gefunden hat, und mit der sie „die Grenzen des märchenhaft-kinderliterarischen Tons der Nachkriegszeit [sprengte] und den literarischen Diskurs der Phantastik [eröffnete].“ (Seibert 2005, 321) *Zaubermeister Opequeb* erweist sich insofern als die erste einer Reihe von phantastischen Erzählungen, mit der Ferra-Mikura neue, unkonventionelle Wege beschritt, die „zu beschreiten mehr Spaß machte als die vorhergehende Wanderung auf eher markierten Wegen.“ (Schwarz 2004, 16)

Der Zaubermeister Opequeh gehört zu den Jugendbüchern der letzten Jahre, die lustiger zu schreiben als zu lesen sind. Halb geht's in dieser Geschichte wie im Märchen zu, doch fehlt dabei die naive Ehrfurcht vor dem Wunderbaren, die das echte Märchen kennzeichnet, halb wie in den Traumbezirken von Alicens Wunderland, doch ohne daß wie bei Alice [...] eine wache Welt dahintersteht. (Kurz, Gelbe Kartei)

Auffällig an diesem – oft als Meisterwerk der phantastischen Erzählung Ferra-Mikuras rezipierten – Werk, sind zunächst die den Kapiteln vorangestellten, den Gang der Handlung skizzierenden, knappen Sätze im Nominalstil – ein stilistisches Mittel, das, wie bereits erwähnt, seine Wurzeln in der Barocktradition hat.⁷³ Schon in der ersten dieser knappen Kapitelüberschriften wird vom scheinbar selbst über die Ereignisse verwunderten auktorialen Erzähler unmittelbar darauf hingewiesen, dass es sich bei der vorliegenden um eine „seltsame Geschichte“ handelt. Der Leser ahnt, dass etwas Unerklärliches in die vertraute Alltagsrealität eingebrochen ist. Die knappe Zusammenfassung hält, was sie verspricht. Gleich zu Beginn erfährt man Unglaubliches: Toni und Käthi, die kindlichen Protagonisten der Erzählung, erwachen an einem Tag, der keiner ist. Das bemerken sie daran, dass es im Zimmer noch finster ist, und dass „die Hähne nicht krächten, die Weckuhr des braven Onkels Titus nicht läutete und die Sonne hinter dem großen Berg blieb.“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 5) Von Beginn an liegt demnach eine phantastische Begebenheit vor. Spannung wird erzeugt, indem die Ursachen des Phantastischen längere Zeit unaufgeklärt bleiben. Wie bereits erwähnt, ist Spannungssteigerung ein beliebtes Stilmittel Ferra-Mikuras: Erst im fünften der insgesamt siebzehn Kapitel wird angedeutet, warum die Sonne an jenem Morgen nicht aufgegangen ist. Die Neugierde des unentschlossenen Lesers wird kontinuierlich gesteigert. Doch kaum ist ein Rätsel gelöst, wird ihm schon wieder ein neues aufgegeben: Mit einem Blick auf die Uhr wollen sich die Kinder vergewissern, dass es Zeit ist aufzustehen, doch „die Uhrzeiger haben sich eingerollt und schlafen. [...] So etwas haben die Uhrzeiger noch nie getan.“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 7) Das Außerordentliche, das Befremdende an der Situation wird durch die signifikanten Worte „noch nie“ akzentuiert. Ausdrücklich wird darauf hingewiesen, dass an diesem „Heute“ etwas anders ist.

Wie in zahlreichen anderen Werken Ferra-Mikuras legt die Autorin auch in *Zaubermeister Opequeh* große Wertschätzung in die kindliche Einfühlungsgabe. Kinder

⁷³ Mit Ausnahme der erst Ende der 60er Jahre erschienen Erzählung *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* weisen auch jene Werke, die im Folgenden besprochen werden sollen, diese barock anmutenden Kapitelüberschriften auf.

werden bei Ferra-Mikura – einem postromantischen Kindheitsbild entsprechend – als naturhafte Wesen gezeichnet, die keine Hemmungen haben, ihren Bedürfnissen und Gefühlen adäquat Ausdruck zu verleihen. Ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Normen, formulieren sie ihre Konflikte aus. Während sich der Onkel der Kinder, Titus⁷⁴, damit abfindet, dass in nächster Zeit kein Tag kommen wird, wollen Toni und Käthi alles daran setzen, in ihrer Stadt möglichst bald wieder die Sonne scheinen zu sehen. Diese Konflikte zwischen erwachsenen und kindlich gezeichneten Figuren dominieren die phantastischen Werke Ferra-Mikuras. Die ungleichen Lebenskonzepte der Figuren drücken sich vor allem in ihren Dialogen aus. Als Toni und Käthi den Versuch unternehmen, ihren Onkel zu wecken, wird deutlich, dass die erwachsenen Figuren kaum dialogfähig sind.

„Onkel Titus“, sagte sie [sc. Käthi], „steh bitte auf! Die Uhrzeiger sind wie Würmer eingeringelt, und die Sonne bleibt hinter dem Berg sitzen, und Toni und ich sind längst ausgeschlafen und möchten gern etwas essen. [...]“ „Was wollt ihr denn?“ fragte er [sc. Onkel Titus] brummend. „Warum stört ihr mich? Heute ist kein Tag! Ihr könnt warten solange ihr wollt, heute wird auch kein Tag kommen!“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 7-8)

Statt den Kindern eine Erklärung zu geben, fügt sich Titus – wie auch die anderen erwachsenen Figuren, denen Toni und Käthi später auf dem Markt begegnen – kritiklos den seltsamen Gegebenheiten der auf unbestimmte Zeit verlängerten Nacht. Vollkommen passiv, nämlich schlafend, möchte er solange warten „bis wieder ein Tag kommt“. (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 9)

Obwohl die beschriebenen Ereignisse den Kindern (und scheinbar auch dem Erzähler) seltsam erscheinen, ist es in „ihrer“ Alltagswelt durchaus legitim und selbstverständlich, dass das stolze Pferdchen Augustin, das für gewöhnlich den Wagen des Onkels zieht, wenn dieser seine Waren auf dem Markt anbietet, sprechen kann. Bemerkenswert ist, dass auch die erwachsenen Figuren mit den Pferden in Dialog treten können. Nicht nur die eitle Stute Schimmeline – sie frisst ausschließlich „gezuckerte Wiese“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 32) – steht mit ihrer Herrin in sprachlichem Austausch, sondern auch Onkel Titus versteht die Sprache Augustins.

⁷⁴ Der Name des Onkels erinnert unweigerlich an die Hauptfigur in Nestroys Posse *Der Talisman*. Wie im dritten Kapitel dieser Arbeit erwähnt, stehen die phantastischen Erzählungen Ferra-Mikuras in der Tradition der Dramenpossen Nestroys und Raimunds.

Das Pferdchen tänzelte auf seinen Hufen durchs Zimmer, warf den Kopf zurück und sagte: „Ohne Zweifel, Kinder, heute ist kein Tag. Aber mir paßt das gar nicht, ich möchte nicht faulenz! Seid so gut und spannt mich vor den Wagen. Herr Titus hat sich geweigert, es zu tun.“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 11)

Dass Pferde anthropomorphisiert werden und menschliche Eigenschaften aufweisen, wird demnach von allen Figuren mit ungeteilter Selbstverständlichkeit hingenommen. Diese Verschiebung bzw. Verschmelzung der beiden Ebenen von fiktiver Wirklichkeit und Irrealität kann insofern als Verfremdung bezeichnet werden, als im realen Leben der Mensch das Tier beherrscht. Für Ferra-Mikuras Kindererzählungen ist diese Form des Mundus Inverus-Motivs durchaus kennzeichnend. Das Pferdchen Augustin – eine ausgereifte Persönlichkeit – genießt bei dem Geschwisterpaar höchstes Ansehen, weil es die Initiative ergreift, den verlorenen Tag zu suchen: Es gibt den Kindern Ratschläge, die sie schließlich hinter den großen Berg führen, wo die Sonne scheint und wo denn auch Tag ist.

Da die hungrigen Kinder nach einem Frühstück verlangen, schlägt Augustin vor, wie jeden Tag zum Markt zu fahren. Allerdings schläft die ganze Stadt. Als die Kinder am Marktplatz lautstark ihre Waren ausrufen, werden sie von aus dem Schlaf gerissenen Erwachsenen, die die nächtlichen Störenfriede verjagen wollen, mit Äpfeln und Nüssen beworfen und schließlich mit Wasser bespritzt.

„Ich werde euch geben!“ schrie die Frau des Feuerwehrhauptmanns. „Die halbe Stadt aufzuwecken! Heute ist kein Tag! Damit basta!“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 19)

Charakteristisch für die kindlichen Protagonisten Ferra-Mikuras ist die fürsorgliche Haltung, die sie den Erwachsenen gegenüber einnehmen. Wie bereits erwähnt, begegnet man in Ferra-Mikuras Werken einer auf den Kopf gestellten, verkehrten Welt, in der die Erwachsenen von den Kindern beschützt werden. Als Augustin bei den Kindern anklingen lässt, dass er die Frau des Feuerwehrhauptmannes bei Titus verpetzen möchte, weist ihn Toni zurecht:

„Über die Frau des Feuerwehrhauptmannes läßt Onkel Titus nichts kommen“, erklärte Toni. „Sie kauft immer bei ihm ein. Wir dürfen also dem Onkel nicht erzählen, was geschehen ist.“

„Nein, das dürfen wir nicht“, stimmte ihm Käthi zu [...].“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 20)

Interessant an dieser Passage ist die Reaktion Augustins, der sich zunächst über die vielen „Geschenke“ (Zaubermeister Opequeh 1956, 18) freut, mit denen er und die Kinder von den Erwachsenen beworfen werden. Sie zeigt, wie naiv, optimistisch, lebensfroh und weltoffen Ferra-Mikuras kindliche Figuren gezeichnet sind. (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 18)

Nach der Flucht vor der Frau des Feuerwehrhauptmanns machen sich die Kinder und Augustin auf den Weg zu dem Ort, wo die Sonne scheint und die Menschen – wie sich herausstellen wird – unter dem ständigen Tag und dem Fehlen der Nacht leiden. Dort angelangt, dauert es nicht lange bis die Kinder dahinter kommen, wem sie ihr Unglück zu verdanken haben: Der Wirt, der erbost darüber ist, dass er den Kindern kein Mittagessen servieren kann, weil er jegliches Zeitgefühl verloren hat, verrät ihnen, dass es einen Zauberer namens Opequeh gibt, der eine technische Zaubermaschine fünf Stockwerke tief unter der Erde besitzt, mit der er die Ordnung der Welt durcheinander bringen bzw. regelrecht zerstören kann. Obwohl der Zauberer tatsächlich jedoch nicht zu Höherem imstande ist als Erdbeben zu verursachen (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 68f.) oder es regnen bzw. die Sonne scheinen zu lassen, „zittern [alle] vor seiner Macht.“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 28) Nicht einmal so etwas Einfaches wie Socken stopfen bringt er fertig. Schimmelines Frauchen muss ihm diese Arbeit abnehmen. (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 36) Dennoch wird die Angst der Menschen vor dem Zaubermeister von seiner ersten Erwähnung auf Seite 25 bis zum Treffen mit den Kindern geradewegs hochstilisiert.⁷⁵

Auffallend ist, dass die Erwachsenen die Erfindungen des Zaubermeisters kritiklos hinnehmen, während die Kinder diese hinterfragen. So ist etwa Herr Fünf, einer der vierzehn ähnlich aussehenden Gehilfen des Zaubermeisters – sie tragen alle einen gelben Schnurrbart und schützen sich vor der brennenden Sonne mit Tropenhelmen –, ganz begeistert von der Idee, Speisen nicht in gewohnter Form einzunehmen, sondern in flüssiger Form mit Medizinfläschchen auf die Zunge zu tropfen. Käthi teilt seine Meinung allerdings nicht.

„[...] Übrigens ist die Erfindung, alle Speisen in Tropfenform herzustellen, eine herrliche Sache! Jede Sache, die Herr Opequeh erfindet, ist herrlich!“ „Ist es vielleicht eine herrliche Sache, wenn sich die Uhrzeiger einringeln und die Sonne hinter dem Berg sitzen bleibt?“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 63)

⁷⁵ Die Mittelmäßigkeit des Zauberers spiegelt sich in seinem sprechenden Namen wider, der einen Diminutiv ausdrückt: Der Name Elemen Opequeh setzt sich ausschließlich aus Buchstaben aus der Mitte des Alphabets zusammen: O, P, Q.

Auch Schimmelines Frauchen meint:

„Seine [sc. Opequehs] Arbeit ist großartig, und ihr solltet ihm einmal dabei zuschauen! [...] Oh – ihr würdet schon über die Maschine staunen, mit der Herr Opequeh Wind, Regen, Schnee, Hagel und Schönwetter erzeugt! Herr Opequeh braucht nur auf einen Knopf zu drücken, ...“
 „... und bei uns daheim wird es stockfinster!“ rief Käthi zornig. „Und die Erde zittert, und die Uhrzeiger ringeln sich ein, und hungrige Kinder bekommen kein Frühstück! Herr Opequeh wird es noch so weit bringen, daß die Erdkugel mit einem Stern zusammenstößt!“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 36f.)

Auch das Pferdchen Augustin – das ich in diesem Zusammenhang den kindlichen Figuren zurechne – übt Kritik an Opequehs Eingriff in die Natur:

„Wie sollen die Menschen, Tiere und Pflanzen ohne Licht weiterleben? Herr Opequeh dürfte nicht Sachen zaubern, die andere Leute zugrunde richten.“
 „Herr Opequeh zaubert, was er zaubern will!“ sagte Herr Dreizehn und bekam eine steile Falte zwischen den Augenbrauen. „Er ist ein mächtiger und gescheiter Mann!“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 39)

Nach und nach entwickelt das Pferd einen Widerwillen gegen die erwachsen gezeichneten Figuren und bringt den Konflikt treffend auf den Punkt:

„Ah –“, stöhnte Augustin. „Diese Schimmeline! Dieser Herr Opequeh! Dieser Herr Dreizehn! Wenn man solchen Leuten begegnet, bekommt man Sehnsucht nach jemandem, der vernünftig ist! [...]“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 43)

Erst als der gute Staubzucker auf der Wiese der eitlen Stute Schimmeline eines Tages vom plötzlich einsetzenden Regen weggeschwemmt wird, beginnt sie – wohlgermerkt aus egoistischen Gründen – Wut auf den Zaubermeister zu hegen. Als gute Bekannte des Zaubermeisters führt sie die Kinder und Augustin mit ihrer Beschwerde zu ihm. Demnach begegnet der Leser dem Zaubermeister erst ziemlich spät im Verlauf der Handlung – und bis dahin ist die Spannung und Neugierde auf jenen Mann, der typisch österreichische Speisen in Medizinfläschchen anbietet, die Natur durcheinander bringt und mit seiner Zauberbrille allerhand erschauen kann, ins Unermessliche gestiegen. Erwartet wird eine düstere mächtige Figur, stattdessen trifft man auf einen kleinwüchsigen, molligen Mann mit furchtbar gelangweiltem und müdem Blick. (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 67)

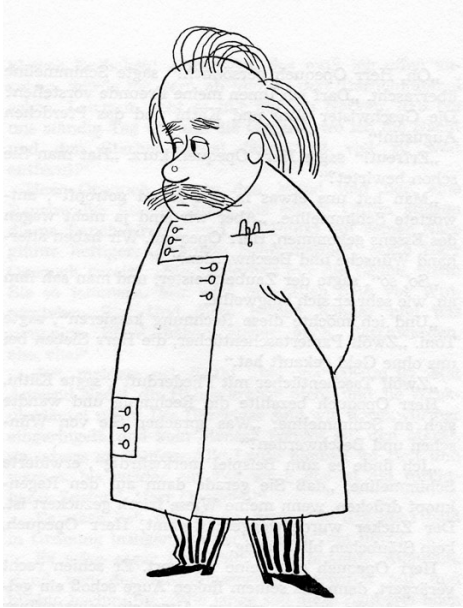


Abb. 2

Nachdem Opequehs Gehilfen die Kinder in Empfang genommen haben, folgt der situative Auftritt des Zaubermeisters. Er lässt seinen Gästen seine Zaubermaschine begutachten, mit der er das Wetter beliebig regeln kann. Nach und nach wird erkennbar, dass der Zauberer keineswegs herzlos ist, sondern bloß das durchaus menschliche Bedürfnis hat, etwas in der Welt anders zu machen, sich von der Menge abzuheben – und das nicht zuletzt, um dem Wunsch seiner Mutter gerecht zu werden.

„Schon als ich ein Kind war, hatte ich wunderbare Einfälle, und meine Mutter sagte stets zu mir: Elemen, du wirst einmal ein großer Zaubermeister sein, die Welt wird sich um deinen Willen drehen!“ Herr Opequeh bekam ganz himmelblaue, verträumte Augen. „Ach ja, meine liebe Mutter“, seufzte er gerührt. (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 70)

Dass der Zauberer kein großartiger Weltgeist ist, sondern im Grunde „nur“ auf der Suche nach sich selbst, wird auch offenbar, als er den Kindern von seinem „Zweitwohnsitz“ auf dem Stern Titus erzählt. Der Name, den die Autorin für den Stern des Zauberers gewählt hat, ist nicht zufällig derselbe wie der des Onkels der Kinder Toni und Käthi. Es entfaltet sich ein zweiter Handlungsstrang, der eröffnet, dass Onkel Titus der Halbbruder des kleinen Elemen gewesen ist. Aufgrund eines lächerlichen Streites haben sich die beiden aus den Augen verloren. Die Kränkung über diese Trennung steht dem Zaubermeister regelrecht ins Gesicht geschrieben:

Herr Opequeh schluckte verzweifelt und konnte nicht weitersprechen, der Kopf sank ihm auf die Brust und Käthi sah deutlich, daß der große Zaubermeister Opequeh wie ein Kind weinte. (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 80)

Dass der „große“ Zaubermeister beim Erzählen der Geschichte „wie ein Kind“ weint, entlarvt ihn einmal mehr in seiner Durchschnittlichkeit. Er wird regelrecht zur Karikatur degradiert. Nicht nur er, sondern auch seine Zaubermaschine ist letztlich gar „kein großer Apparat, er sah sogar recht bescheiden aus.“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956,

75) Auch der Zauberer selbst erkennt schließlich die Grenzen seiner Macht. Auf den Vorschlag Käthis, sollte Titus bereits verstorben sein, solle er ihn einfach wieder lebendig machen, gibt der Zauberer ein Geständnis ab:

„O nein, das geht nicht! Ich habe schon viel gezaubert, aber so groß ist meine Kunst nie gewesen. Glaubt mir, ich kann rote Rosen violett machen, ich kann Quellen aus der Erde holen, ich kann auf einem Kirschbaum grüne Gurken wachsen lassen und den Katzen die Schnurrbärte wegzaubern...“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 81)

Die Geschichte um den Halbbruder Opequehs kann als Schlüsselmoment der Erzählung betrachtet werden. Als Opequeh ansetzt, den Kindern zu erzählen, wie es zu dem Bruch gekommen ist, seufzt er traurig.

Man konnte nun auf seiner Nase nicht die Spur eines glühenden Punktes sehen. Käthi stellte heimlich fest, daß ihr Herr Opequeh nun ganz gut gefiel. „Er hat vielleicht doch ein Herz“, dachte sie. „Und wenn wir ihm sagen, wie sehr die Menschen, Tiere und Pflanzen in der kalten Finsternis leiden müssen, gibt er ihnen wohl bald den Sonnenschein zurück.“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 78)

Käthi nimmt mit ihrer Beobachtung den Ausgang der Erzählung vorweg: Von der Wiedersehensfreude mit dem schmerzlich vermissten Halbbruder, den Opequehs Gehilfen Drei, Sechs und Neun⁷⁶ ganz verschlafen im Nachtgewand herbeischaffen, und den Bitten der Kinder und der Pferde gerührt, lässt sich Elemen Opequeh – ein bisschen enttäuscht über das mangelnde Verständnis für seine fortschrittlichen Ideen – dazu herab, die alte Ordnung wiederherzustellen. Seine eigentlich menschliche Einstellung macht Opequeh – auch, wenn der verschollen geglaubte Bruder rein zufällig nachhelfen hat müssen – schließlich einsichtig.

An der Stelle, an der das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Opequeh und Titus offenbar wird, ist jener überraschende Wendepunkt zu finden, der die Handlung zu einer Lösung vorantreibt. Verwunderlich erscheint, dass der Zaubermeister relativ schnell davon zu überzeugen ist, seinen Zauberapparat, mit dem er es hier Tag, dort Nacht sein lässt, abzuschalten. Nachdem Schimmeline, die aufgrund ihrer langjährigen

⁷⁶ Hubert Hladej verweist in seiner verdienstvollen Dissertation wiederholt auf die Dreierstruktur der Erzählungen Ferra-Mikuras. (vgl. Hladej 1968, 123f.) Die Bedeutung, die die Autorin der Zahl Drei beimisst, ist in Zusammenhang mit den *Stanislaus*-Erzählungen bereits angesprochen worden. Auch die Erzählung *Zaubermeister Opequeh* hat einen deutlich erkennbaren Dreierhythmus, auf den näher einzugehen allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Bemerkenswert ist, dass auch den Kunstmärchen E. T. A. Hoffmanns eine triadische Struktur zugrunde liegt. So bemüht sich Anselmus in drei Versuchen, bei Lindhorst (und somit in der Anderswelt) Einlass zu erhalten. (vgl. Schmidt 2004, 47)

Bekannschaft mit dem Zauberer gewisse Privilegien genießt, ihm ans Herz gelegt hat, das Zaubern zu lassen, möchte er ihr Anliegen bereits überdenken. Als Titus ihm schließlich ins Gewissen redet, beschließt Opequeh, da sein Zauber auf der Erde nicht entsprechend gewürdigt wird – begleitet von seinen Gehilfen und Schimmelines Frauchen, das die Aufgabe hat, dort weiterhin seine Socken gewissenhaft zu flicken – endgültig auf den Planeten Titus auszuwandern. Beim abschließenden Festessen hält der Zaubermeister eine „feierliche Ansprache“:

„Ich werde jetzt eine feierliche Ansprache halten“, sagte er. „Die feierlichste Ansprache meines Lebens. Sie wird kurz sein, denn mich langweilen Ansprachen, die mehr als fünfzig Herzschläge dauern! Punkt eins: Anwesende! Ich breche alle meine Experimente ab, ich begrabe alle Pläne, die ich für die Erde ausgedacht habe! Punkt zwei: Mein neuester Plan ist eine Sensation! Ich verlasse die Erde für immer und setze die Arbeit auf dem Stern Titus fort! Punkt drei: Ich frage meinen Ziehbruder ...“ (Ferra-Mikura, Opequeh 1972, 110f.)

Obwohl Titus die Einladung Opequehs, die Erde zu verlassen, nicht annehmen kann, endet die Geschichte – wie alle phantastischen Kindererzählungen Ferra-Mikuras – ungetrübt und fröhlich. Die Kinder kehren mit Titus und den Pferden Augustin und Schimmeline, die endlich Frieden miteinander geschlossen haben, in die sonnige Heimatstadt zurück.

Auffallend in der Erzählung *Zaubermeister Opequeh* ist die Doppelgänger-Motivik, die auch in den Hoffmannschen Kunstmärchen eine entscheidende Rolle spielt.⁷⁷ Hubert Hladej verweist auf die „polaren Gegensätze“ (vgl. Hladej 1968, 115) in der Erzählung, nicht zuletzt bezüglich der Figurenkonstellation (Augustin-Schimmeline, Opequeh-Titus), in denen Märchenstrukturen abgeschwächt weiterleben.

⁷⁷ Die antithetische Struktur der Hoffmannschen Kunstmärchen spiegelt sich vor allem in den Figuren wider. Im *Goldnen Topf* haben alle auftretenden Alltagsfiguren poetische Doppelgänger. Die Gemeinsamkeiten, die sich in den Persönlichkeitsstrukturen der Kontrastfiguren zu erkennen geben, lassen in ihnen jeweils eine (gespaltene) Person vermuten. Anselmus ist der Doppelgänger Heerbrands, mit dem ihn dessen dichterische Ader verbindet. (vgl. Hoffmann, Goldner Topf 2004, 16) Er ist es, der Anselmus schließlich mit Lindhorst bekannt macht, dessen Figur wiederum der Gegenentwurf zu Paulmann ist. Das Spiegelmotiv gipfelt in der Darstellung der beiden Frauen, die Alltags- und Fremdwelt in Extremen polarisiert. Veronika und Serpentina werden mit blauen Augen beschrieben (Hoffmann, Goldner Topf 2004, 16) und ihre Stimme gleicht dem Klang von Kristallglocken (vgl. Hoffmann, Goldner Topf 17f.) Wie im *Goldnen Topf* haben auch die Hauptcharaktere in dem Kindermärchen *Nußknacker und Mausekönig* Doppelgänger in den jeweils anderen Welten. Marie jenen der Prinzessin Pirlipat, Droßelmeier den des Arkanisten und Hofuhrmachers, Nußknacker den Neffen Droßelmeiers. Dass Droßelmeier selbst im Grunde jeder und keiner der Welten angehört, lässt sich aus seinem Charakter schließen: Als beamteter Jurist ist er ein Vertreter der bürgerlichen Ordnung, als Pate hat er privilegierten Zugang zur Familie, dennoch wird er als Sonderling beschrieben, der ständig zwischen Alltagsexistenz und poetischen Attributen schwankt.

Die dominierende Polarität im Text entsteht allerdings durch den Aufeinanderprall zweier Welten – einerseits der für Toni und Käthi vertrauten Alltagswelt, andererseits der übertechnologisierten, willkürlichen und unverständlichen Welt des Zaubermeisters. Die Zuordnung der Personen zu diesen beiden Sphären zeigt, wie das Werk komponiert ist: Während Toni, Käthi, Augustin und Titus der ersten Sphäre angehören, ist der Zaubermeister mit seinen vierzehn Gehilfen eindeutig in der zweiten Sphäre beheimatet. Heimatlos erscheinen zunächst Schimmeline und ihr Frauchen, die Opequeh zunächst nahe stehen, zunehmend allerdings auf die Seite der Kinder übertreten.

Außergewöhnlich ist, dass irrationale Elemente nicht bloß auf phantastischer Ebene zu finden sind. Auch die gewöhnlich-vertraute Alltagsrealität ist gespickt mit märchenhaft-grotesken Aspekten, die als selbstverständlich akzeptiert werden, so etwa die sprechenden Pferde, über die sich niemand wundert. Verwunderlich erscheinen den Angehörigen des ersten Kontinuums allerdings Opequehs Erfindungen, die zunächst einen phantastischen Bruch erzeugen. (vgl. Burghart 1999, 85) Dennoch werden die technischen Ausgeburten des Zaubermeisters (wie etwa die Zaubermaschine, die Röntgenbrille, das Glaswürfelhaus, das Essen in Medizinfläschchen und der selbst erschaffene Planet „Titus“) nach und nach ent-zaubert, ent-magisiert und verharmlost, indem sie mit der Sphäre des Alltagsbewusstseins konfrontiert und schließlich relativiert werden. Die Künste des Zaubermeisters, die vorwiegend in der Veränderung astronomischer Gesetzmäßigkeiten bestehen, werden auf diese Weise der Lächerlichkeit preisgegeben. (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 77) Die Motive in der Erzählung *Zaubermeister Opequeh* erweisen sich demnach als profan und wenig mythisch, da mit Hilfe einer Reihe von „Füllmotiven“ das eigentliche phantastische Motiv aus der Handlung verdrängt wird. (vgl. Seibert 1974, 19)

Durch den bewussten Verzicht auf lange Satzkonstruktionen und die Verwendung von kurzen schlichten Sätzen ergibt sich eine sprachliche Verdichtung. Es ist denn auch der Dialog, von dem die Erzählung lebt. Indem wichtige sprachliche Elemente der Handlung versatzstückartig wiederholt werden, entsteht der Eindruck einer grotesk-komischen Verfremdung. Dieser die Geschichte dominierende skurrile Humor hat seine Wurzeln bei Herzmanovsky-Orlando.⁷⁸ (vgl. Hladej 1968, 103)

⁷⁸ Offensichtlich lassen sich in der für Ferra-Mikura charakteristischen Wortkomik, die sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf stilistischer Ebene manifestiert, spielerische Momente finden, die auch in der magisch-realistischen Literatur einen besonderen Stellenwert einnehmen.

In diesem Zusammenhang ist jene Episode aus dem *Zaubermeister Opequeh* erwähnenswert, wo Schimmelines Frauchen den Kindern einen großen Zuckerstreuer zum Bezuckern der Wiese abkaufen möchte. (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 31f.) Das komische Element – eine Wiese für ein Pferd zu bezuckern – wird im Dialog durch die oftmalige Verwendung der Begriffe „Zuckerstreuer“ und „Wiese“ akzentuiert. Auf wortreiche Schilderungen wird demzufolge verzichtet und die handelnden Figuren werden hauptsächlich indirekt, durch die sprachlich schlichte Verdichtung und ihre eigene Rede, charakterisiert.

Aus einigen unrealistisch-märchenhaften Elementen entwickelt sich demnach ein logisch und konsequent stringenter Handlungsverlauf. Hubert Hladej formuliert das folgendermaßen:

Jedes kleinste Detail in der Erzählung hat seine Funktion(!), selbst die Brunnenfigur und die daran gehängte Laterne, als Symbol der Ruhe und der Nacht, und die Wetterfrösche, als Ausdruck der Ungeduld über den Tag, der schon zu lange dauert. Die Lust am Fabulieren ist nicht Selbstzweck, jeder Vorgang ist auf den anderen abgestimmt, der Handlungsrythmus ergibt eine ungeheure Stimmigkeit der Erzählung. (Hladej 1968, 117)

6.2.3. *Die Welt ist ein Jammertal* – „Der seltsame Herr Sauerampfer“ (1957)

Der wenig aufklärerische, heiter-spielerische Ton ist es, der besonders die frühen phantastischen Erzählungen Ferra-Mikuras auszeichnet. Der verblendete Einzelgänger, dem geholfen werden kann, ist ein Typus, der die Werke der Autorin dominiert. Meist steht eine anfangs unsympathische Außenseiterfigur – die Titelfigur – im Zentrum, die zunächst als unnahbar erscheint, schließlich aber als durchaus menschlich erkannt wird. Der Konflikt, der durch die Sonderlinge entsteht, lässt sich – wie gezeigt worden ist – meist durch einen „Zufall“ auflösen.

Die Geschichte um den *Seltsamen Herrn Sauerampfer* setzt mit der Feier zur Inbetriebsetzung eines Brunnens am Bahnhofplatz ein. Jeder der sieben Wasserstrahlen wird mit einer anderen Farbe beleuchtet. Die heitere Atmosphäre wird von dem prächtigen Farbenspiel und der Musikkapelle unterstützt. Unter den Gästen befindet sich auch das Geschwisterpaar Rosi und Florian. Als die Feierlichkeiten zu Ende sind, fällt den Kindern ein dünner, kahlköpfiger Fotograf auf, Herr Kakadu, der ständig auf der Suche nach traurigen Fotos für die von Herrn Sauerampfer

herausgegebene Zeitung „Das Jammertal“ ist, in der ausschließlich traurige Beiträge erscheinen.⁷⁹

Plötzlich entdeckt der Fotograf eine „Sensation“: eine ältere Dame ist im Begriff, ihren Reisekoffer als Bett herzurichten, um darin zu übernachten: Bei Frau Knöpfchen, so der Name der Dame, handelt es sich um eine pensionierte Hexe, der niemand Unterschlupf für die Nacht gewähren will, weil sich jeder vor ihr fürchtet, obschon die Diminutivform ihres sprechenden Namens ihre Freundlichkeit und liebevolle Art impliziert: Sie beschenkt die Kinder sogar mit den süßen Lebkuchen-Dachziegeln ihres Lebkuchenhauses.⁸⁰ Gegen ihren Willen – die Dame beharrt darauf „kein trauriges Bild“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 7) zu sein – schießt der sensationslüsterne, hinterlistige Fotograf schließlich ein Foto von ihr, das am folgenden Tag auf der Titelseite der Zeitung erscheint. Allerdings werden im Beitrag Lügen erzählt: Frau Knöpfchen sei im Zug die Geldtasche gestohlen worden, und sie müsse nun wie eine Obdachlose auf der Straße übernachten, ist da zu lesen.

Die Kinder haben die Idee, Frau Knöpfchen zu Frau Bipperlein, ihrer herzensguten Freundin, zu bringen. Die dicke, lustige und sympathische Frau⁸¹ nimmt die pensionierte Hexe gastfreundlich auf. Frau Bipperlein tischt ihren Gästen Kaffee und Gugelhupf auf, sie selbst isst Käse. Kaum hat sie den letzten Bissen hinuntergeschluckt, beginnt sie ein Gespräch mit Frau Knöpfchen:

„Entschuldigen Sie, Frau Knöpfchen – aber eine Hexe habe ich mir anders vorgestellt. Die Hexen, die ich aus Bilderbüchern kenne, sind klein und

⁷⁹ Auffallend ist der sprechende Name der Titelfigur: Der Wiesen-Sauerampfer ist ein Kraut mit säuerlichem Geschmack. Auch Herr Sauerampfer ist im übertragenden Sinn des Wortes sauer – der Welt, den Menschen und dem Leben überdrüssig. Außerdem sprechen die Namen einiger Mitglieder des Vereins der getreuen Jammerer Bände: Frau Taurig, Herr Baldrian und Herr Zinnober, der Gründer des Vereins.

⁸⁰ Der Verweis auf das Märchen Hänsel und Gretel von Jacob und Wilhelm Grimm ist deutlich erkennbar, allerdings kommt Ferra-Mikura, wie sich zeigen wird, bei der Hexe Knöpfchen ohne die typischen grauenhaften und schrecklichen Charaktereigenschaften der Grimmschen Figur aus. Bemerkenswert ist, dass das Auftreten der pensionierten Hexe Knöpfchen von den kindlichen Figuren als selbstverständlich hingenommen wird. Als Herr Sauerampfer aber Bekanntschaft mit Frau Knöpfchen schließt und in seiner Zeitung schreiben will, dass „ausgekommene Märchenfiguren durch unsere Stadt geistern“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 114), meint Frau Bipperlein lapidar: „Das glaubt ihnen kein Mensch [...]“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 114)

⁸¹ Frau Bipperleins Leibesfülle ist gewissermaßen ein Running Gag in der Erzählung. Wir erfahren, wie gerne sie Käse isst (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 11), Gefrorenes mit Schlagobers nascht (vgl. Sauerampfer 1957, 18) oder ein zweites Frühstück einnimmt. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 16) Außerdem ist ihre Hängematte nicht stabil genug für sie und reißt letztlich durch. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 17) Der Leser erwartet richtiggehend eine Pointe, wenn von ihr die Rede ist, und in dieser Erwartungshaltung wird er denn auch immer befriedigt.

krumm und haben eine Schnürhakennase! Meistens sitzt auch ein Rabe oder eine Katze auf ihrer Schulter!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 13)

Frau Knöpfchen lächelt nur versonnen und räumt gründlich mit den Vorurteilen über Hexen auf:

„Es ist ein Fehler, solche Bilder in die Bücher zu geben“, sagte sie leise. „Wie leicht könnten da die Kinder glauben, jedes alte, verkrümmte und hakennasige Weiblein wäre eine Hexe. Die Zeichner und Maler müssten einmal in den Märchenwald gehen und die Hexen genau ansehen. Und was den Raben oder die Katze betrifft –“, jetzt lachte Frau Knöpfchen und entblößte dabei eine Reihe hübscher Zähne, „ich persönlich habe solche Tiere nie auf der Schulter getragen. Manchmal, wenn ich ganz still auf einem Baumstumpf saß, ließ sich ein kleiner, bunter Vogel auf meinem Kopf nieder und zwitscherte lustig.“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 12)

Bemerkenswert ist, dass Ferra-Mikura eine Märchenfigur in ihrer sonst nicht sehr märchenhaften Erzählung auftreten lässt. Allerdings trägt diese keine märchenhaften Züge und hebt sich – nicht zuletzt durch ihr strahlendes Lächeln – deutlich vom gesamten Märchengeschehen und den darin vorkommenden Figuren ab. Die Autorin befreit sie von jeglichen Klischees. Das Verdienst Ferra-Mikuras ist es – wie bereits an anderer Stelle festgestellt –, die unheimlichen Elemente in ihren Erzählungen nicht zuletzt durch die humanistische Weltsicht der Figuren geschickt zu verharmlosen.

Nach dem Kaffeekränzchen machen sich die Kinder auf den Heimweg. Plötzlich vernehmen sie hinter den Fliederbüschen eine Stimme. Sie entdecken einen kleinen Jungen, der im Gras sitzt, wo er klagend und traurig zu einem Gartenzwerg aus Gips spricht.⁸² Bald stellt sich heraus, dass der Junge, der so verzweifelt ist, dass er nach Südwestafrika auswandern will, Konstantin Sauerampfer ist, der Neffe des Redakteurs Sauerampfer. Der Redakteur ist felsenfest davon überzeugt, dass die Welt ein Jammertal ist und erlaubt dem Buben weder Spaß noch Spiel. Konstantin, der regelrecht „Hunger nach einem Spielzeug“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 108) hat, muss schwarze Anzüge tragen und darf unter keinen Umständen lachen. Wenn er gegen dieses Verbot verstößt, muss er zur Strafe im ehemaligen Gemüseladen seines Onkels übernachten, der heruntergekommen und verfallen ist. Rosi und Florian nehmen sich – entsetzt vom fürchterlichen Zustand des Ladens: an den Wänden hängen Spinnweben, Mäuse laufen

⁸² Die Begegnung des Buben mit dem Gartenzwerg mutet außerordentlich skurril an. Als der Bub den Zwerg fragt, ob er ihm denn keinen Rat geben könne, antwortet dieser: „Nein, ich kann dir keinen Rat geben [...], ich bin nicht lebendig, ich bin aus Gips!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 15) Am Ende der Erzählung findet diese skurrile Begebenheit, allerdings in Variation, erneut Erwähnung. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 138f.)

umher, überall ist es staubig und Konstantin muss auf einer harten Bank schlafen – seiner an und laden ihn zu sich nachhause ein. Als Konstantin in ein Gespräch mit den Eltern von Rosi und Florian verwickelt wird, fällt Rosi sofort die elaborierte Sprache Konstantins auf. Der Junge bittet um einen Wecker, weil er am nächsten Tag „um fünf Uhr früh dienstlich aufstehen [muß]“.⁸³ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 40) „Allerhand! Er redet wie ein Erwachsener ...“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 40) Diese Bemerkung ist beileibe nicht als Kompliment gemeint, im Gegenteil: die Kinder beteuern ihr Mitleid mit dem Buben, der offenbar seine Kindheit verloren hat: „Armer Tropf!“ murmelte Florian. „Ich an seiner Stelle würde doch zu den Hottentotten nach Südwestafrika auswandern!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 40) Konstantin lernt auch Frau Knöpfchen, und Frau Bipperlein kennen, die „mehr Verständnis für die Wünsche eines Buben hatte, als Konstantin ahnte.“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 108)

Als die Kinder, Frau Knöpfchen und Frau Bipperlein am nächsten Morgen den unwahren Beitrag über die Hexe im „Jammertal“ lesen⁸⁴, bemerken sie, dass auch Frau Bipperleins Name fettgedruckt in der Zeitung steht. Ihr wird unterstellt, dass sie kein Herz hätte, weil sie kein Geld für eine neue Wetterkanone ausgeben wolle, obwohl sie selbst in einer goldenen Badewanne bade. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 19) Frau Bipperlein aber weiß gar nichts von einer Wetterkanone, auf die die Stadt angeblich schon längere Zeit spart, und hat „überhaupt keine Wanne. Nur eine Brause“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 21), weil sie für eine Wanne zu dick ist. Da die beiden Damen von den Meldungen gekränkt und beleidigt sind, beschließen die Kinder kurzerhand, ihre Beschwerden beim Redakteur Sauerampfer vorzubringen und ihn dazu zu überreden, seine Zeitung aufzugeben. Ähnlich wie im Zaubermeister Opequeh sind

⁸³ Die Mutter von Rosi und Florian schlägt ihm diese Bitte allerdings ab, weil der Hahn im Hausgarten ohnehin um halb fünf kräht. Konstantin hat aber kein Vertrauen in die Natur: „Hoffentlich nimmt er Rücksicht darauf, daß ich nicht verschlafen darf“, meinte Konstantin. „Hähne sind manchmal launenhaft!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 40) Diese Begebenheit macht deutlich, dass die Naturverbundenheit der Figuren Aufschluss darüber geben kann, wie sehr sie Kind geblieben sind. Im Treppenhaus des Gebäudes etwa, in dem sich Sauerampfers Redaktion befindet, riecht es muffig. Herr Sauerampfer hat seinem Neffen nämlich verboten, die Fenster zu öffnen. „Puh!“ machte Rosi. Schlechte Luft! Hier sollte einmal der Wind durchblasen!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 22) Vor diesem Hintergrund ist Ferra-Mikuras Erzählung durchaus vergleichbar mit E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen, besonders mit seiner kindgerechtesten Erzählung *Das fremde Kind*.

⁸⁴ Frau Bipperlein betont beim Kauf des „Jammertals“, dass sie die Zeitung sonst „niemals“ kauft und sie das diesmal nur wegen des Fotos von Frau Knöpfchen tut. Diese Bemerkung zieht eine scharfe Trennlinie zwischen der traurigen Welt des Herrn Sauerampfer und der heiter-fröhlichen Welt der kindlichen Figuren.

es auch in dieser Erzählung die Kinder, die aktiv werden, während die Erwachsenen in einer gänzlich passiven Rolle verharren.

„Wir gehen in die Redaktion zu Herrn Sauerampfer und waschen ihm gründlich den Kopf!“

„Meine besten Wünsche begleiten dich“, sagte Frau Bipperlein und steckte Florian eine Rolle Früchtetrops in die Hosentasche, weil er Früchtetrops besonders gern naschte. (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 21)

Die Kinder sehen es sogar als ihre „Pflicht“ an, bei Herrn Sauerampfer vorzusprechen. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 22) Doch schon als sie vor der Tür seiner Redaktion stehen, werden sie abgeschreckt: „Sprechstunden nur nach Anmeldung und in schwarzer Kleidung“, ist dort zu lesen. Die Kinder treten aber mutig ein und legen dem Redakteur ihre Beschwerden auf den Tisch. Dieser ist von deren Behauptung, seine Zeitung verbreite Lügen, dermaßen getroffen, dass er eine Nerventablette einnehmen muss. Den paranoiden Herrn Sauerampfer plagen paradoxerweise körperliche Symptome, wenn er an etwas Schönes denkt oder wenn jemand Kritik an ihm übt:

„Gemüse ist gesund“, sagte Konstantin. „Viele Leute kaufen Gemüse und essen es. Aber die Zeitung „Das Jammertal“ macht die Leute krank, denn es stehen so schreckliche Dinge in dieser Zeitung und gar keine guten Nachrichten.“

Herr Sauerampfer spürte, wie seine Knie weich wurden. Er sank auf einen Sessel und fächelte sich mit einem Telegramm Luft zu.

Konstantin machte sich nun ernstlich Sorgen um seinen Onkel und brachte schnell ein Glas Wasser.

„Hinweg!“ schrie der Onkel, als er das Glas sah. „Da ist bestimmt eine Giftpille drinnen! Du widersetzt dich mir und willst mich sogar um das Leben bringen, Neffe! Ah – ich unglücklicher Sauerampfer!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 78f.)

Das Skurrile und Lustige der Situation, das durch die Verschwörungstheorie, die sich der Redakteur frei zusammengereimt hat, akzentuiert wird, ist nicht zu überlesen. Ferra-Mikura macht sich heiter-fröhlich über Menschen lustig, die sich das Leben selbst zur Hölle machen.

Mit zwei Haarmaschen, einer himmelblauen und einer zitronengelben, die sich die Kinder von Frau Knöpfchen ausborgen dürfen, können sie von nun an unbemerkt in die Redaktion gehen und Einblicke in das Arbeitsleben des Redakteurs erhaschen:

Nachdem sie sich nämlich ins Haar gebunden haben, werden sie unsichtbar.⁸⁵ Gleich bei ihrem ersten unbemerkten Besuch in der Redaktion werden die Kinder Zeuge der misanthropischen und lebensverneinenden Weltsicht Emmerich Sauerampfers:

„[...] Ich berichte über Unfälle, Krankheiten, Rücksichtslosigkeiten. Ich berichte über Neid, Leid, Gift und Galle!“ „[...] Ich berichte darüber, daß: die Leute streiten und raufen, die Buben Fensterscheiben einschlagen, alle Radios auf der Welt zu laut spielen, das Wetter ungesund ist, die Katzen in der Nacht miauen, ein Schaffner statt der Fahrkarte eine Frau grob in den Finger gezwickt hat, der Bürgermeister unhöflich ist, die Strohütte teurer geworden sind, die Marillen zu große Kerne haben ...“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 43)

Zahlreiche Textstellen belegen, dass Sauerampfer seinem kritischen Neffen keine Erklärungen dafür geben kann, warum er etwa gegen die Uniformen der Briefträger oder gegen blaue Tinte eine Abneigung hegt:

„Die Uniform der Briefträger geht mir auf die Nerven“, sagte Herr Sauerampfer. [...] „Geschmacklose Farben, zu große Knöpfe! Solche Kappen! Unverschämt!“ „Wieso?“ fragte Konstantin. „Ich bin dir keine Erklärung schuldig, Neffe!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 43)

„Diese Tinte hat keine schöne Farbe, mit einer solchen Tinte kann man nicht schreiben. Wir gehen sofort in die Papierhandlung, und ich stelle den Verkäufer zur Rede. Wie kann es der Bursche wagen, mir eine so garstige Tinte zu schicken?“ „Die Tinte ist doch schön blau, Onkel. Eine blauere Tinte gibt es nirgends.“ „Schweig, unreifer Sauerampfer“, schimpfte der Onkel. „Die Tinte ist mir unsympathisch, damit basta!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 60)

Die Kinder bringen in der Redaktion in Erfahrung, dass Herr Sauerampfer sehr wohl Zuschriften mit guten Nachrichten bekommt, sogar mit der Bitte, sie in seiner Zeitung

⁸⁵ Eines Tages verlieren die Kinder das himmelblaue Mascherl. In diesem Kapitel schaltet sich der auktoriale Erzähler mehrmals ein: „Daß die Kinder das himmelblaue Mascherl nicht hatten finden können, war selbstverständlich. Denn das Mascherl war bereits von einem Fräulein namens Gertrude Drossel aufgehoben worden.“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 48) Diese Dame hatte zu dem Zeitpunkt „keine Ahnung, welches Abenteuer ihr bevorstand“. (Sauerampfer 1957, 48) Als die Dame ihrem Pudel Maxi das himmelblaue Mascherl in die Haare bindet, verschwindet der Hund plötzlich. Unsicher und verwirrt fragt sie sich: „Du wirst doch nicht übergesnappst sein, Gertrude?“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 49) Dieses Detail gibt einmal mehr Aufschluss darüber, dass die wundersamen Ereignisse, die sich in der Geschichte zutragen, nicht von allen, sondern nur von in die Geschehnisse verwickelten Figuren als selbstverständlich hingenommen werden. Als die Dame den Spuk schließlich entlarvt, wirft sie das Mascherl aus dem Fenster. Es fällt ausgerechnet in Frau Knöpfchens Tasche, die gerade ihre Einkäufe erledigt. Dieser Zufall, dass die Masche wieder zu ihrer Besitzerin findet, erinnert an den Zufall, der Frau Heidelberg aus der Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* aus fünfhundertneunundsiebzigttausend Zauberrezepten das einzig Richtige aussuchen lässt.

abzudrucken. Doch Herr Sauerampfer denkt nicht daran, solche Meldungen in seine Zeitung zu geben. Er zerknüllt die Briefe und wirft die „herrlichsten Schätze“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 60) in den Papierkorb.

„[...] Nie und nimmer werde ich solche Lügengeschichten drucken! Nichts als falsche Worte, nichts als Märchen! Hör zu, Neffe, welche Lügen hier zu lesen sind: Hilfsbereitschaft! Fleiß! Schönheit! Ehrlichkeit! – Pah, nicht zu fassen! Neue Häuser! Kindergärten! Konzerte! Gute Bücher! Humor! Gesangverein! Lauter Klimbim, lauter Unfug! So etwas gibt es nicht in unserem Jammertal!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 63)

Die Zeitung hat allerdings auch eine treue Anhängerschaft. Die Mitglieder des Vereins der getreuen Jammerer lesen tagtäglich in sektenähnlichen Zusammenkünften das „Jammertal“ und klagen über das Unheil in der Welt. Auch der Versuch diese Menschen zu bekehren, scheitert kläglich: Frau Bipperlein und Frau Knöpfchen organisieren eine heiter-lustige Parade mit einer Musikkapelle in Narrenkostümen, außerdem werden Salzbrezeln verteilt, die durch den Zauber von Frau Knöpfchen nachwachsen, und Himbeersaft wird ausgeschenkt.⁸⁶ Die getreuen Jammerer werfen der bunten Gesellschaft allerdings nur grimmige und verächtliche Blicke zu, tun so, als hätten sie nichts bemerkt und lassen sich letztlich nicht von ihrem Vorhaben abbringen:

„Wir lesen weiter! Wir lesen weiter!“ kommandierte Herr Zinnober erbost. „Freunde, bleibt euch eurer Aufgabe bewußt! Bleibt traurig, meine treuen Mitglieder! Leset den Artikel über die schlechte Qualität der Schuhsohlen auf Seite vier!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 84)

Einzig und allein Herr Baldrian, der dem Bund erst kürzlich beigetreten ist, wird schwach:

„Ich kann nicht mehr! Ich muß lachen! Das ist zu lustig, haha, haha!“ Und er bekam einen richtigen Lachkrampf und trommelte sich mit beiden Händen an die Brust. „Haha! Haha!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 86)

⁸⁶ Tatsächlich haben wir es in der Erzählung demnach nur mit ein paar wenigen phantastischen Elementen zu tun: Die pensionierte Hexe Knöpfchen bringt aus der Märchenwelt Zaubermaschen mit, die jeden, der sie in den Haaren trägt, unsichtbar machen. Außerdem zaubert sie eine lustige Parade mit Musik und einem Elefanten herbei, und Konstantin aus seinem schwarzen Anzug in bunte Kleider. Darüber hinaus kann sie Salzbrezeln nachwachsen lassen. Sieht man von diesen magisch-wunderbaren Elementen in der Erzählung ab, handelt es sich zwar um unglaubliche und zum Teil skurrile, dennoch nicht unbedingt um unmögliche Ereignisse, die sich um den seltsamen Herrn Sauerampfer zutragen.

Für die Kinder und die beiden Damen ist es allerdings sehr ernüchternd, dass nur ein einziger Jammerer lachen hat müssen. Sie sehen ein, dass man mit Zauberei nicht gegen das „Jammertal“ und seine Anhängerschaft ankommt. Enttäuscht kehren die vier wieder in Frau Bipperleins Wohnung zurück.

Nachdem alle Versuche, Sauerampfer zu bekehren, kläglich gescheitert sind, greifen die Kinder, Frau Bipperlein und Frau Knöpfchen zu anderen Mitteln: Mit viel Geduld, Güte und Liebe wollen sie dem verbitterten, immerzu schwarz gekleideten Mann, dem kein Lächeln abzuringen ist, von nun an begegnen, denn: „Herr Sauerampfer ist kein böser, er ist vielmehr ein unglücklicher Mensch.“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 92) Frau Bipperlein besucht ihn nun regelmäßig in der Redaktion. Sie ist geduldig und gütig mit dem unausstehlichen Mann, bringt ihm Blumen und Torten, beschenkt ihn mit Pralinen und einem gelben Kanarienvogel und (zwangs-)beglückt ihn mit Musik. Obwohl sie Herr Sauerampfer beleidigt und beschimpft – er bezeichnet sie als Nilpferd und Wahnsinnige (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 95; 97) – bleibt sie hartnäckig:

„Nun sagen Sie mir bitte, warum Sie so hart über die Menschen urteilen. Die Menschen haben Fehler, gewiß, aber sie haben auch viele erfreuliche Seiten. [...] Man muß auch das schöne in der Welt sehen, nicht wahr?“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 98)

Langsam wird Herr Sauerampfer weicher und ruhiger, er füttert sogar den Kanarienvogel, obwohl er sich standfest dagegen geweigert hat:

„Herr Sauerampfer“, sagte Frau Bipperlein gerührt, ich ahnte ja, daß sie ein guter Mensch sind. Sie sorgen wie ein Vater für den Kanarienvogel. Ihr Herz ist nur von einer rauen Schale umgeben, innen ist es butterweich.“ (Ferra-Mikura Sauerampfer 1957, 115)

Doch zur Bekehrung des Herrn Sauerampfer kommt es nicht: Herr Zinnober, der Gründer des Vereins der getreuen Jammerer, hat ihn zum Präsidenten des Vereins ernannt. Als Frau Bipperlein und Frau Knöpfchen den Redakteur an diesem Tag besuchen, sitzt er mit einem Lorbeerkrantz auf dem Kopf und einem Orden um den Hals am Schreibtisch. Bestätigt von der Linie seiner Zeitung, schickt Herr Sauerampfer Frau Knöpfchen und Frau Bipperlein samt der Gans, die sie ihm als Geschenk mitgebracht haben, fort. Am folgenden Tag erfahren die beiden Damen und die Kinder, dass der Zeitungsredakteur von einem Lieferwagen angefahren und dabei schwer

verletzt worden ist. Bei dem Unfall hat er viel Blut verloren. Am eigenen Leibe erfährt er nun die Gutherzigkeit der Menschen. 27 Personen spenden ihm Blut, doch „kein einziges Mitglied des Verbandes ‚Die getreuen Jammerer‘ ist auf der Liste zu finden! Sie alle hätten ihren Präsidenten glatt sterben lassen!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 132) Dieser Umstand bringt den Redakteur in große Verlegenheit:

„[...] Ich kann unmöglich in meiner Zeitung die Nachricht drucken, daß mir siebenundzwanzig Leute das Leben retten wollten! Das wäre eine schauerliche Blamage für mich! Zum Kuckuck! Gibt es denn so etwas? Sind die Menschen vielleicht doch besser, als man vermutet?“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 132f.)

Nun nimmt die Geschichte eine mehr oder weniger vorhersehbare Wende: Den Verein der getreuen Jammerer löst Herr Sauerampfer auf und auch seine Zeitung will er aufgeben. Während er sich im Krankenhaus erholt, renovieren Frau Bipperlein, Frau Knöpfchen und die Kinder Rosi, Florian und Konstantin sein baufälliges Obst- und Gemüsegeschäft, das nun in bunten Farben prächtig erstrahlt.

„Nicht übel! Zufällig!“ knurrte Herr Sauerampfer. „Als ob ich sie [sc. die neue Zeigerwaage] persönlich ausgesucht hätte. Eine großartige Waage. Aber warum lachen sie so unverschämt, Frau Bipperlein? Jaaa, ich verstehe – weil Konstantin wie ein Mädels angezogen ist! Schürze und Kopftuch, hahaha, hahaha!“ Und nun lachte Herr Sauerampfer, dass die Tragbahre wackelte. „Er lacht!“ schrie Konstantin. „Das hat er noch nie getan! Der Onkel lacht!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 142)

6.2.4. Ein Feldzug der Reklame – „Willi Einhorn auf fremden Straßen“ (1958)

Ferra-Mikuras Erzählung *Willi Einhorn auf fremden Straßen* steht ganz in der Tradition des Magischen Realismus bzw. seiner namhaftesten Repräsentanten Kafka, Kubin und Herzmaovsky-Orlando. Die Erzählung fällt gemeinsam mit *Der guten Familie Stengel* (1959) ein wenig aus dem literarischen Schaffensrahmen der Schriftstellerin – zum einen, weil die Gattungszugehörigkeit dieser Erzählung noch schwieriger auszumachen ist, zum anderen, weil die Figuren äußerst ambivalent gezeichnet sind.

Dass die Erzählung *Willi Einhorn auf fremden Straßen* phantastische bzw. magische Züge trägt, wird bereits am Eingang der Erzählung deutlich. Wir lernen die liebevolle Frau Bogner kennen, die trotz finanzieller Schwierigkeiten fünf Waisenknaben bei sich aufgenommen hat, die sie abgöttisch liebt. Eines Tages brechen jedoch Herr Harald Einhorn und seine Schwester Sabine Einhorn unvermittelt in dieses glückliche Leben

ein. Bereits auf der ersten Buchseite wird geschildert, wie der Wagen des Geschwisterpaares vorfährt:

Draußen war ein Auto stehengeblieben. Es spiegelte und funkelte, als wäre es gerade aus der Fabrik gekommen. Vorn auf dem Kühler aber stand eine seltsame Figur: Ein hochaufgerichtetes Pferd aus Silber mit einem spitzen Horn mitten auf der Stirn. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 5)

Nachdem sich Harald und Sabine Einhorn, zwei seltsam anmutende Gestalten, Frau Bogner vorgestellt haben, schaltet sich der auktoriale Erzähler ein, der Unheilvolles vorwegnimmt: „In diesem Augenblick ahnte sie noch nicht, welchen Kummer ihr die beiden Besucher bereiten würden.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 6) Die Frau fragt sich, was der Herr von ihr wollen könnte – einen Strauß Blumen vielleicht oder einen handgefertigten Lampenschirm? „Vielleicht brauchte er weder das eine noch das andere, sondern er sprach einer geheimnisvollen Sache wegen bei ihr vor?“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 8)

Es mutet kafkaesk an, als man erfährt, dass die beiden gekommen sind, um eines der Kinder bei sich aufzunehmen. Die Situation, in der sich Mutter Bogner befindet, erinnert frappant an den Mann, dem der Prozess gemacht wird, ohne dass er je erfahren hätte, warum.

Herr Einhorn richtete seine himmelblauen Augen auf Frau Bogner und sagte: „In Ihrem Haus leben fünf Buben – fünf Waisenknaben, die Sie mitleidig bei sich aufnehmen – äh – so ist es doch?“

„Ja“, sagte Frau Bogner.

„Sehen Sie“, fuhr Herr Einhorn gemessen fort, „Sie haben fünf Buben – und wir haben gar keinen.“

„Oh“, rief Frau Bogner erschrocken, „Sie wollen mir doch etwa nicht eines meiner Kinder wegnehmen?“

„Keine Rede, liebe Frau Bogner. Wegnehmen, wo denken sie hin? Es könnte doch sein, daß einer der fünf Buben freiwillig in unser Haus käme. [...]“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 8)

Frau Bogner bläst drei Mal auf der Trompete, damit die fünf Lausbuben nachhause kommen. Während sie mit Sabine und Harald Einhorn auf die Kinder wartet, die am Bach gespielt haben und mittlerweile unterwegs nach Hause sind, wird die Spannung, hauptsächlich durch Vorausdeutungen, klimaxartig gesteigert. Frau Bogners Pudel Sylvester beschnuppert etwa Herrn Einhorns Hosenbeine:

„Dieser Hund ist lästig“, sagte Herr Einhorn zu Frau Bogner. „Riecht er immer an den Hosenbeinen Ihrer Besucher?“

„Nein“, sagte Frau Bogner, „nur wenn er eine Gefahr wittert.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 10)

Mit einem Trick will Herr Einhorn dahinter kommen, welcher Bub ihm als Sohn würdig ist: Er reißt seiner Schwester ihre Perlenkette ab und wartet gespannt ab, welcher der Buben die Perlen der Kette zuerst einsammeln wird. Auf Herrn Einhorns Angebot, „Komm als mein Sohn in unser Haus!“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 13), erklärt sich dieser Bub, Willi Meier, ohne zu zögern bereit, mit dem reichen Herrn Einhorn – dem Erfinder der Einhorn-Bodenpasta, der Einhorn-Suppenwürfel, der Einhorn-Glühbirnen, der Einhorn-Malfarben, der Einhorn-Schokolade, des Einhorn-Allesklebemittels etc. – zu gehen, nicht zuletzt, weil dieser ihn mit einem Pony und vielen anderen Geschenken lockt.⁸⁷

„Du würdest in Zukunft nicht mehr Willi Meier, sondern Willi Einhorn heißen“ [...]. „Und du würdest natürlich sehr reich werden.“ [...]

„Ich kann es fast nicht glauben! So ein Glück! Wenn man reich ist, kann man sich doch auch ein Pony kaufen? Und alle Tage Eis? Und blauweiße Turnschuhe zum Schnüren?“

„Selbstverständlich kann man das“, sagte Herr Einhorn.

„Prima!“ sagte Willi. „Dann werde ich Ihr Sohn!“

„Ein Mann, ein Wort“, rief Herr Einhorn. „Draußen steht unser Wagen samt Chauffeur, wir können losfahren!“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 13f.)

Skurril mutet es nicht nur an, dass Willi mit dem Vorschlag sofort einverstanden ist und sich kurzerhand von dem geldgierigen Fabrikanten adoptieren lässt, sondern auch, dass Frau Bogner keinen nennenswerten Widerstand leistet und nichts versucht, um den Buben zum Bleiben zu bewegen. Einerseits hat der Junge gute Absichten – er möchte seine Ziehmutter entlasten, die mit vier Waisenkindern schon genug Kummer hat –, andererseits lässt er sich aber von den materiellen Gütern verleiten, die ihm Herr Einhorn bieten möchte. Herr Einhorn verspricht ihm die Geschenke allerdings nicht aus elterlichen Absichten. Er hat sich von dem Porträtmaler Herrn Essig bereits eine Bildergalerie – „die Galerie der jungen Einhörner“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 21) – von all den Jungen anfertigen lassen, die ihm bereits weggelaufen sind. Wie die

⁸⁷ Interessant ist die Ausgangssituation der Erzählung, die besonders für Ferra-Mikuras realistische Erzählungen (*Riki*, 1952; *Peppi und die doppelte Welt*, 1963) charakteristisch ist: Der Protagonist tritt aus seiner vertrauten Welt heraus und beginnt sich selbst in einer neuen Lebenssituation zurecht zu finden und neue Herausforderungen anzunehmen. Dieses Grundmotiv geht Hand in Hand mit dem Verlust der Eltern. (vgl. Seibert 2005, 319)

anderen Buben möchte er auch seinen „neuen“ Schützling für Werbezwecke missbrauchen, indem er ihn zum Werbeobjekt macht. Da die Reklame so stark sein muss, „daß jedermann sie bemerken muß“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 27), zwingt Herr Einhorn den Buben, in einer Dachrinne spazieren zu gehen, um die neuen Einhorn-Schwindelpillen zu testen.

„Die Ideen der anderen Firmen sind völlig altmodisch“, sagte Herr Spiegelbusch. Und plötzlich rief er ganz laut: „Meine Ideen aber, meine Ideen sind kolossal!“ Willi fuhr wie von einer Nadel gestochen aus seinem Sitz empor. Herr Spiegelbusch lachte wieder mit dem Mundwinkel. Sein Goldzahn blitzte triumphierend. [...] Willi lehnte sich wieder in den Sessel zurück und wippte mit der Fußspitze. Er fand, daß die Rede des Reklamechefs nicht sehr spannend war. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 28)

Während Willi von den Worten des Reklamechefs Spiegelbusch nur gelangweilt ist, ist dieser von sich und seinen Ideen überzeugt.⁸⁸ Er erklärt Willi die Situation folgendermaßen:

Jedes Unternehmen muß Reklame machen, damit seine Waren verkauft werden. Die meisten Firmen begnügen sich damit, Inserate in die Zeitungen zu geben und Plakate aufkleben zu lassen. Du weißt schon, Plakate, die dann von ungezogenen Buben bekritzelt werden. [...] Aber nun stell dir die Dummheit der Leute vor. Kein Mensch will die Einhorn-Schwindelpillen kaufen. In der Fabrik deines Vaters liegen hunderttausend Schwindelpillen, und es wäre ein riesiger Schaden für deinen Vater, wenn die Pillen liegenbleiben würden. Wir müssen also Reklame für die Pillen machen. [...] Und die Zeitungen werden schreiben: „Der einzige Sohn des Herrn Einhorn ging gestern in einer Dachrinne spazieren, ohne ein Kribbeln im Magen zu fühlen. Kein Wunder, er hatte vorher eine Einhorn-Schwindelpille geschluckt.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 27-30)

Obwohl Willi die Erwartungen, die an ihn gestellt werden, nicht enttäuschen will, durchschaut er sehr schnell, dass es Menschen in seiner Umgebung gibt, die ein Herz haben und auf die er sich verlassen kann.

Ach, wenn Herr Essig wüßte, was Herr Spiegelbusch und Herr Einhorn von einem kleinen Jungen verlangten, nur um ein paar dumme Tabletten verkaufen zu können. Auch der Lehrer Henry, der gute und freundliche Mann, würde den

⁸⁸ Die feste Überzeugung ihrer Ideen zeichnet besonders Ferra-Mikuras erwachsen gezeichnete Titelfiguren aus. Spiegelbusch ist insofern etwa durchaus vergleichbar mit Zaubermeister Opequeh, der allerdings wesentlich harmlosere Charakterzüge trägt. Immerhin gesteht sich der Zauberer sein Versagen schließlich ein und setzt seine Arbeit, die auf der Erde auf Unverständnis stößt, auf einem selbst erschaffenen Planeten fort.

Spaziergang auf dem Dach niemals erlauben! (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 32)

Und tatsächlich: Als der Maler erfährt, dass von Willi verlangt wird, in einer Dachrinne spazieren zu gehen, reagiert er einfühlsam:

„Willi, du armer Bub, du armes kleines Einhörnchen [...]. Oh, die verrückten Ideen des Herrn Spiegelbusch!“ keuchte Herr Essig. „Du hättest zu diesem Ungeheuer sagen müssen, daß du in keine Dachrinne der Welt steigen willst, nicht für eine Million Goldstücke –“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 37)

Willi fügt sich widerspruchslos den Begebenheiten, die am Morgen des Tages, an dem er in die Dachrinne steigen muss, „wie in einem bösen Traum“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 33) ablaufen. Der Bub wird von Fräulein Sabine geweckt, die ihn zum Frühstück ruft. Willi

beeilte sich, in das Frühstückszimmer zu kommen. Denn er glaubte, nun werde er weichgekochte Eier, Butterbrot und mageren Schinken auf dem Tisch vorfinden. Und dazu eine große Tasse Kakao mit viel Zucker und wenig Haut.

Aber er bekam nur eine runde, weiße Tablette auf einem Tellerchen mit Goldrand und dazu ein Glas Wasser. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 33)

Sabine und Harald Einhorn sind in keiner Hinsicht um das Wohl des Buben besorgt. Sie sind egoistisch, verfolgen unverschämt und brutal ihre eigenen Ziele und zollen Willi und damit seinen kindlichen Bedürfnissen keinen Respekt. Anerkennung und Liebe sind im Hause Einhorn Fremdwörter.

Um Herrn Einhorn und Herrn Spiegelbusch zu beweisen, dass er kein Feigling ist, getraut sich der Bub, die Wirkung der Schwindelpillen in schwindelnder Höhe der neugierigen Menge zu demonstrieren. Tatsächlich wird er schwindelfrei. Herr Spiegelbusch, der den notwendigen Rummel organisiert hat, preist der schaulustigen Menge die kuriose Erfindung folgendermaßen an:

„So schwindelfrei werden auch Sie sein, meine Herrschaften, wenn Sie eine einzige Einhorn-Schwindelpille geschluckt haben. Jede Tablette wirkt eine Stunde lang. Ideal für Dachdecker, Trapezkünstler und Fensterputzer, der Wunschtraum jedes Bergsteigers und jeder Hausfrau! Verlangen Sie in Ihrem Fachgeschäft die ausgezeichneten Einhorn-Schwindelpillen! Im Dutzend billiger!“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 34)

Nachdem Willi seine Mission erfüllt hat, steigt er zurück in das Dachfenster. Schweißgebadet kommt ihm Herr Einhorn entgegen, der ihm zu der gelungenen Aktion gratuliert. Dass Herr Einhorn dermaßen obsessiv an seinen Ideologien festhält, ist nicht untypisch für die Figuren Ferra-Mikuras. Herr Sauerampfer und der Zaubermeister Opequeh klagen sogar über körperliche Symptome, wenn sie ihre Mission gefährdet sehen: Während Herr Sauerampfer regelmäßig Tabletten für seine Nerven schlucken muss, wenn er gute Nachrichten vernimmt, schießen aus den Augen des Zaubermeisters, dessen Nerven von der Kritik an seinen fortschrittlichen Ideen geradewegs überbeansprucht sind, gelbe und spinatgrüne Blitze. (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 68f., 89, 110)

Interessant ist, dass der Bub den Maler Essig sehr ernst nimmt, wenn es ihm zu Beginn der Geschichte auch schwer fällt, das zuzugeben. Als Herr Einhorn nach Willis Erfolg in der Dachrinne zu seinem Sohn tritt und mit den Worten „Mein lieber Sohn –“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 39) ansetzt, zögert Willi keinen Augenblick, um mit Herrn Essigs Wortlaut zu antworten: „Heute steige ich in keine Dachrinne mehr, nicht für drei Billionen Goldstücke.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 39)

Als Belohnung für seinen Erfolg in der Dachrinne – siebzigtausend Schwindelpillen sind wie warme Semmeln verkauft worden (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 40) – bekommt der Bub ein Pony und einen Sattel geschenkt. Während Ferra-Mikura das Pferdchen Augustin aus dem *Zaubermeister Opequeh* noch sprechen hat lassen, wird das Pony Hallo in dieser späteren phantastischen Erzählung der Autorin keineswegs mehr anthropomorphisiert.

„Schau, Hallo“, sagte Willi jetzt zu dem Pony, „die Vogelscheuche dort drüben!“ Hallo zuckte mit der Haut des Gesichtes, weil ihn Fliegen belästigten. Die Vogelscheuche würdigte er keines Blickes.
„Schade, daß du kein Wort verstehst, sagte Willi. „Sonst würde ich dir sagen, daß mir das rechte Schienbein weh tut.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 55)

Dieses Detail ist für das Verständnis für die Entwicklung von Ferra-Mikuras kinderliterarischer Phantastik der 50er Jahre unentbehrlich, denn es zeigt auf, in welche Richtung sich ihre Erzählungen entwickeln. Bei zunehmendem Umfang der Erzählungen wird die Thematik und der Erzählstil weniger kindlich und seriöser. Die Autorin gibt besonders ihren gesellschaftskritischen Ideen nach und nach mehr Raum. Schon in der Erzählung *Zaubermeister Opequeh* werden Gefahren thematisiert, die durch

die gleichgültige Fügung unter bestehende Verhältnisse verursacht werden können. Werden im *Zaubermeister Opequeh* die Gefahren einer überrationalen übertechnologisierten, entmenslichten Gesellschaft thematisiert, wird in *Willi Einhorn auf fremden Straßen* Kapitalismus-Kritik geübt.

Als Willi seinen Wunsch äußert, bei Hallo im Stall im weichen Stroh schlafen zu wollen, stößt er bei den Einhorn-Geschwistern auf Widerstand:

Da sagte Herr Einhorn: „Mein Kind, wir sind entsetzt über deine Einfälle.“
Seine Schwester nickte und sagte: „Jawohl, entsetzt!“ Dann schritten beide Arm in Arm ins Haus zurück. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 42)

Im Laufe der Erzählung wird deutlich, dass Herr Spiegelbusch derjenige ist, der die Ideen für die Werbekampagnen spinnt. Mit Herrn Einhorns Hilfe setzt er sie nur in die Tat um. Herr Einhorn wirkt eher einfältig, er ist ein Spielball von den Aktionen Spiegelbuschs und nimmt sie kritiklos hin. Auch seine Schwester Sabine ist, wie obiges Zitat belegt, nur eine Marionette der Geschehnisse.

Herr Zitterblech, der Mann, dem Herr Einhorn das Pony abgekauft hat, spricht dem Buben Mut zu:

„Kränke dich nicht“, sagte Herr Zitterblech zu Willi. „Sie haben keine Ahnung, was einem kleinen Jungen gefällt. [...]“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 42f.)

Einen zweiten Sattel für das Pferd bekommt Willi erst, nachdem er mit den Einhorn-Schuhsohlen einen 500 Kilometer-Marsch zurückgelegt hat, damit „die Leute erfahren, daß man auf meinen [sc. Herrn Einhorns] Schuhsohlen fünfhundert Kilometer wandern kann, ohne daß die Sohlen ein Loch bekommen, und ohne daß die Absätze schief getreten werden [...]“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 48) Herr Spiegelbusch kündigt diese Kampagne als „Feldzug der Reklame“ an, „wie ihn die Welt noch nicht erlebt hat. [...] Für diese tolle Idee gebührt mir ein Orden! Ich bin ein Genie [...]!“ (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 46) Zunächst leistet Willi Widerstand, immer wieder konfrontiert er Herrn Spiegelbusch mit provokanten und kampflustigen Fragen, die den geplanten Werbefeldzug in Frage stellen. Als Herrn Spiegelbusch die Antworten und Rechtfertigungen ausgehen, reagiert er ähnlich gereizt wie Herr Sauerampfer, wenn er von seinem Neffen Konstantin kritisiert wird: „Du hast keine Ahnung von Reklame“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 48), sagt er barsch. Schließlich stellt Willi dem Mann eine entscheidende Frage, auf die sich dieser

– verblendet vom Markterfolg – allerdings gar nicht erst einlässt: „Und wenn die Schuhsohlen wie warme Semmeln verkauft werden, sind Sie dann glücklich?“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 49) Es ist diese existenzielle Frage nach dem echten Glück, die Ferra-Mikuras Werke wie ein roter Faden durchzieht. Der Leser bekommt auch eine Antwort: Nur eine von Humor, Kindlichkeit und Leichtigkeit erfüllte Weltsicht bringt wahres Glück.

Obwohl Herr Essig dem Buben ins Gewissen redet und versucht, ihn zu einem aufrührerischen jungen Mann zu erziehen, fügt sich Willi dem Vorhaben des Reklamechefs, da er Angst hat, als Feigling verspottet und ausgelacht zu werden. Um jeden Preis möchte er ein Held sein.⁸⁹

Im Gegensatz zu der Lehrerfigur aus *Bürgermeister Petersil*, die noch sehr autoritär gezeichnet ist, sind der Maler Herr Joseph Antonius Essig und Herr Henry aus dieser Erzählung durchwegs positiv gezeichnet. Sie sind es, die Willi von seinem Plan, die Einhorn-Schuhsohlen zu testen, abbringen wollen, und machen Herrn Einhorn sogar Vorwürfe deswegen. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 69) Zudem erinnern sie Willi wiederholt an seine Wurzeln. Schon bei der ersten Begegnung mit Herrn Henry bekommt Willi ein schlechtes Gewissen, weil er seine Pflegemutter in Sorge zurückgelassen hat. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 18) Doch Willi ist zunächst so überzeugt, geradezu indoktriniert von Herrn Einhorns und Herrn Spiegelbuschs Werbekampagne, dass er Herrn Henry, der ihn aufgebracht, traurig und unter Tränen nachhause bringen will (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 68f.), abweist, obwohl er ihm Haselnussstangen von Mutter Bogner mitgebracht hat, nach der er sich – und daran zeigt sich, dass er ein anständiger und guter Junge ist – sehnt: „Leben Sie wohl, Herr Henry“, sagte der Junge. „Und glauben Sie mir, nichts ist so wichtig für einen Geschäftsmann wie Reklame.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 69f.) Im Laufe der Handlung beginnt er seine Auffassung allerdings zu relativieren:

Und manchmal dachte er an die Worte des Lehrers Henry, und er dachte daran, wie recht der Lehrer mit seinen Worten gehabt hatte. Es war wirklich nicht leicht für einen Jungen, immerfort zu gehen, immer weiter und weiter, bis fünfhundert Kilometer zurückgelegt waren. Aber Willi hatte trotzdem nicht die Absicht, schwach zu werden, er wollte seine Aufgabe um jeden Preis erfüllen. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 94)

⁸⁹ Was es allerdings bedeutet ein „Held“ zu sein, erfährt der kindliche Protagonist erst am Ende seiner Reise. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 146) Wie die Titelfiguren Herr Sauerampfer und Zaubermeister Opequeh weiß er den Wert des Lebens, die bloße „Freude am Fröhlichsein“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 58) erst am Ende der Erzählung zu schätzen.

Die Sehnsucht nach der Zeit bei Mutter Bogner wächst, in wehmütigen und nostalgischen Träumen flüchtet der Bub vor der Realität (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 94f.) Wiederholt versuchen die beiden Lehrerfiguren den Jungen zu läutern, sie sind insofern seine Mentoren, die guten Stimmen – ähnlich jener des Professors in *Valentin pfeift auf dem Grashalm*⁹⁰ –, die ihn letztlich wieder in die Arme von Mutter Bogner treiben.

Am Morgen seiner Abreise begegnet Willi am Hausflur Sabine Einhorn, die ihm in diesem Augenblick so grotesk erscheint wie die städtischen Verwandten des Herrn von Brakel aus dem *Fremden Kind*. (vgl. Kapitel 3.1.1. dieser Arbeit)

Sie hatte mindestens zwanzig silberne Lockenwickler auf dem Kopf, das kam dem Jungen komisch vor. Doch er war an diesem Morgen zu ernst gestimmt, um lachen zu können. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 32)

Beim Antritt des Marsches wird der Bub der schaulustigen Masse präsentiert, er fühlt sich beschämt und gedemütigt. Erfolgreich und so schnell wie möglich möchte Willi die Reise hinter sich bringen. Trotz der wehmütigen Gedanken an sein früheres Zuhause bei Mutter Bogner und seinen vier Geschwistern, die ihn während der Reise immer wieder vereinnahmen, ist er fest entschlossen durchzuhalten. Als der Bub erfährt, dass ihn sein Pony Hallo auf der Reise begleiten soll, um sein Reisegepäck zu tragen, fühlt er sich gleich ein bisschen weniger alleine. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 51) Doch kaum hat er den Weg angetreten, fühlt er sich von einem fremden Mann auf einem Fahrrad beobachtet, der ihm tatsächlich zu folgen scheint, und bald stellt sich heraus, dass Herr Einhorn einen herzlosen und überheblichen Spion⁹¹ mit böartigem Lachen⁹² (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 70), Herrn Franz Propeller, darauf angesetzt hat, Willi zu beobachten. Bis zu der Auflösung dieses mysteriösen Falls mutet

⁹⁰ Die der kindlichen Phantasie in hohem Maße verpflichtete Erzählung *Valentin pfeift auf dem Grashalm*. (1970) vermittelt eine offenkundige Moral, dessen Personifizierung der Professor ist. Er ist diejenige Figur in der Erzählung, die die absolute Rationalität verkörpert und die sich nicht von Emotionen lenken lässt. Der Professor ist ein Beobachter, der die Geschehnisse kühn und unter dem Vorzeichen der Vernunft betrachtet und Valentin wieder auf den rechten Weg lenkt.

⁹¹ Die Selbstsucht Herrn Propellers wird besonders deutlich, als ein rasender Stier auf jener Straße entlang galoppiert, auf der die Reisenden unterwegs sind. Willi kann sich und Niki in Sicherheit bringen. „In dem Augenblick vergaß Willi, daß er auf den Spion böse war. ‚Herr Propeller?‘ rief er. ‚Wo stecken Sie?‘ “ Dem Spion geht es glücklicherweise gut – er hat sich im letzten Moment in ein dichtes Gebüsch retten können. Während Willi jedoch in großer Sorge um ihn gewesen ist, meint der Spion nüchtern: „In einer solchen Lage muß jeder seine eigene Haut in Sicherheit bringen [...]“. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 96)

⁹² Dieses böartige Lachen erinnert unweigerlich an das böartige Lachen des Gnome Pepser aus E. T. A. Hoffmanns *Fremden Kind*. (vgl. Kapitel 3.1.1. dieser Arbeit)

die Erzählung wie eine Kriminalgeschichte an: das Verheimlichen und Tuscheln, die unheimliche Atmosphäre, ist ein Motiv, das vor allem dem Beginn der Erzählung Antrieb gibt. So ziehen sich Herr Spiegelbusch und Herr Einhorn mit Willi wiederholt ins Rauchzimmer zurück, wo der Junge in die „geschäftliche[n] Geheimnisse“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 26) eingeweiht wird.

Hier wimmelt es von Geheimnissen, dachte Willi. Und obwohl ein so warmer Tag war, rieselte es ihm kühl über den Rücken. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 27)

Auf seiner Reise soll der Spion Herr Propeller den Buben überwachen und auflauern, um Herrn Einhorn in regelmäßigen Abständen Bericht darüber geben zu können, ob Willi die Wichtigkeit des Marsches auch nicht unterschätzt, er den Weg schnell genug geht, und dabei auch nicht schwindelt oder gar mit dem Reisegeld und dem Pony durchzubrennen versucht. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 63) Allerdings durchschaut der Bub den hinterlistigen Spion sehr schnell. Als Propeller bei der Verfolgungsjagd auf Willi in eine Fuchsfalle tritt, zwingt ihn der Bub, seine Identität preiszugeben. Von nun an soll ihm der Spion nicht mehr heimlich folgen, die beiden wollen den weiten Weg gemeinsam beschreiten.

Allerdings ergeben sich auf der Reise uneingeplante Schwierigkeiten: Willi findet zwischen Milchkannen das verstoßene Kleinkind Nikolaus – er nennt den Buben liebevoll Niki – und beschließt, es mitzunehmen. Liebevoll kümmert er sich um den verstoßenen Buben, mit dem er sich und sein Schicksal identifiziert – so hatten die zwei Buben, wie sich später herausstellt, beide dieselbe Tafel an der Brust, auf der mit schiefen Buchstaben ihr Name stand, und folgender kurzer Text: „Nehmt mich mit, ich bin allein auf der Welt!“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 77; 106)

Das Findelkind erschwert und verlangsamt Willi den Weg. Der Spion drängt wiederholt darauf, den Buben zurückzulassen. Mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, versucht er ihn loszuwerden. Der Umstand, dass Propeller darin erfolglos bleibt, degradiert ihn noch mehr zur Witzfigur. Bezeichnend ist der Umstand, dass Willi charakterlich wesentlich stärker als Propeller gezeichnet ist, dessen Versuche, sich des Kindes zu entledigen, kläglich scheitern. Im Grunde ist es Willi, der die Zügel in der Hand hält: „[...] Ich gehe nur mit Niki weiter oder gar nicht mehr!“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 89) Diese Dynamik spiegelt Ferra-Mikuras Weltsicht wider: Die humanitäre Weltsicht, das Gute, das von Willi verkörpert wird, siegt über das Böse, über Herrn Propeller, der egoistisch nur seine eigenen Ziele verfolgt.

Auch als die beiden Reisenden in Frau Enzians trautes Heim einkehren, um dort zu übernachten, schmiedet Herr Propeller einen gemeinen Plan. Da die Dame den beiden Reisenden nicht traut, nimmt sie sie gefangen und sperrt sie die Nacht über auf den Dachboden, wo außerdem ein suspekter Landstreicher untergebracht ist, der den Auftrag hat, ihr Treppengeländer zu lackieren. Frau Enzian nimmt sich in der Nacht des vermeintlich kranken Niki an – Herr Propeller hat sein Fieber vorgetäuscht, indem er das Fieberthermometer in den heißen Kakao gehalten hat, „bis die Quecksilbersäule ziemlich hoch gestiegen war“. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 103) Am nächsten Morgen wird Willi von der Stimme des Spions geweckt, der dem Landstreicher ein schmutziges Angebot unterbreitet: Er will ihm sein Fahrrad schenken, wenn er mit dem Fahrrad auch Niki nimmt und ihn dorthin bringt „wo der Pfeffer wächst“. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 116) Doch dieser macht ihm einen Strich durch die Rechnung:

„[I]ch verzichte auf Ihr Fahrrad und auf Ihr Geld! Ich werde den kleinen Buben nicht entführen und ich werde ihn in keiner Konditorei vergessen! So etwas tue ich nicht, so etwas können Sie von mir nicht verlangen!“
 [...] „[L]ieber sterbe ich vor Hunger oder ich lebe von der Suppe, die mir die Leute schenken. Aber ein so schmutziges Geschäft mache ich nicht, damit basta!“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 117)

Willi, der das Gespräch belauscht und währenddessen um den kleinen Buben gebangt hat, ist so glücklich über die Reaktion des Landstreichers, dass er ihm Geld für ein neues Fahrrad schenkt, was den Spion rasend macht. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 121) Vor der Abreise weist Frau Enzian Herrn Propeller noch einmal zurecht:

„Wehe Ihnen“, sagte sie zu ihm, „wenn Sie nochmals versuchen sollten, den Buben irgendwo loszuwerden!“
 „Ach, keine Spur“, erwiderte der Spion, „ich habe ein viel zu weiches Herz. Es ist ungefähr so weich wie Butter.“
 Da räusperte sich der Landstreicher und murrte: „Ja, wie Butter, wenn Sie im Eiskasten liegt!“ (Willi Einhorn 1958, 120)

Als der Spion in einem Telegramm an Herrn Spiegelbusch von der Gefährdung der Mission spricht, wird Willi die Weltsicht Herrn Propellers gänzlich fremd. In dem besagten Telegramm berichtet Propeller dem Reklamechef, der Bub unterschätze „die

Wichtigkeit der Schuhsohlen“.⁹³ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 124) Willi kann keineswegs nachvollziehen, warum ihn der Spion bei Spiegelbusch anschwärzt.

„Was habe ich eigentlich verbrochen?“ fragte er [sc. Willi] endlich. „Dir sind die Schuhsohlen weniger wichtig als das fremde Kind“, sagte Herr Propeller. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 125)

Auffallend ist, dass Ferra-Mikura an dieser Stelle einen intertextuellen Bezug zu E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen *Das fremde Kind* herstellt, in dem die Titelfigur Symbol für die Schönheit der Natur, die wiedererlangte Kindheit und das Reich der Poesie steht.

Herr Spiegelbusch eilt Herrn Propeller tatsächlich zu Hilfe.⁹⁴ Als der Reklamechef erfährt, dass Willi Niki aufgenommen hat und die Reise dadurch verzögert wird, will er ihm den Buben wegnehmen. Willi versucht, sein Handeln zu rechtfertigen, doch als er auf Widerstand stößt, sieht er sich gezwungen, mit seinem Pflegekind und dem Pony zu fliehen.

„Sind Schuhsohlen wirklich wichtiger als ein armes Kind, das niemanden auf der Welt hat?“ fragte Willi verzweifelt. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 132)

Als er in einem Versteck Zuflucht sucht, würgt er „eine heimliche Träne hinunter. Vor aller Welt mußte er nun als Feigling gelten.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 135) Doch an dieser Stelle ergreift der auktoriale Erzähler tröstend das Wort:

Es wurde ihm nicht bewußt, daß er durch seine Flucht mit Niki mehr Mut bewiesen hatte als damals in der Dachrinne. Keine tausend tollkühnen Abenteuer hätten jemals soviel bedeutet wie diese einzige Tat eines treuen Herzens. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 135)

⁹³ Interessant ist, dass Herr Propeller für dieses Telegramm das Postfräulein aufweckt. Es erzählt ihm schlaftrunken, dass es herrlich geträumt hätte, „von einem dressierten Zebra und drei jungen Elefanten [...]‘ ‚Ihr Zebra und Ihre Elefanten sind mir egal‘, knurrte Herr Propeller. ‚Kehren Sie in die Wirklichkeit zurück.‘ “ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 123) Propellers Bemerkung, die Dame solle „in die Wirklichkeit“ zurückkehren, zieht eine scharfe Trennlinie zwischen Traum und Wirklichkeit und betont, dass die skurrilen Begebenheiten, die sich in der Geschichte zutragen, nicht phantastisch, sondern vielmehr irrational und kafkaesk, und somit prinzipiell möglich sind.

⁹⁴ Bevor Herr Spiegelbusch ankommt, hält Willi den Spion regelrecht zum Narren. Er redet ihm ein schlechtes Gewissen ein, verunsichert ihn und rät ihm, Herrn Spiegelbusch bei seiner Ankunft als Entschädigung einen großen Blumenstrauß zu überreichen. Herr Propeller zeigt plötzlich Angst vor den möglichen Vorwürfen des Reklamechefs und pflückt ihm einen riesengroßen Blumenstrauß. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 128f.)

Plötzlich sieht die Welt für Willi ganz anders aus, der Bub hat sich aus den Fesseln des Reklamechefs und der Einhorn-Geschwister befreit. Dass sich dem Buben nun die Natur offenbart, unterstreicht, dass er die richtige Entscheidung getroffen hat:

Völlig anders lag jetzt die Welt vor ihm, weiter und schöner denn je. Auch die Luft schien anders zu schmecken, und das Zwitschern der Lerchen über den Feldern und Wiesen klang festlicher. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 136)

Willi kehrt nach Guldenburg, seinem Heimatort, zurück, wo er sich mit der Unterstützung von Herrn Essig, der dem heimatlosen Jungen Mut macht, von Herrn und Frau Einhorn verabschiedet. Herr Einhorn ist so tief in seinem Gemüt gekränkt, dass er das Pony, das er dem Buben geschenkt hat, nicht zurücknehmen will. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 143)

[A]ls der Maler und die beiden Jungen zur Tür gingen, streckte er die Arme aus und jammerte: „Willi – ist es möglich, daß du mich verlassen willst? Ahnst du, wie schwer es ist, einen neuen Sohn zu finden?“ Dicke Tränen stürzten über seine Wangen herab. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 143f.)

Dass Herrn Einhorn nichts an dem Buben liegt, ist offensichtlich. Er ist nur deshalb beschämt und traurig, weil er einen neuen Sohn finden muss, der die Werbestreiche über sich ergehen lässt. Im Gegensatz zu den Titelfiguren der zuletzt besprochenen Werke wird Herr Einhorn auch am Ende der Erzählung nicht geläutert – ganz im Gegenteil: seine Ängste nehmen bis dahin ungeahnte Ausmaße an. Als Willi ihn verlässt, packen ihn arge Verlustängste und er bekommt regelrecht eine Panikattacke:

„Sabine! Was tun wir ohne Herrn Spiegelbusch? Wer wird Reklame für meine Waren machen? Ohne Reklame bin ich ruiniert! [...] Ohne Reklame gehe ich zugrunde!“ rief Herr Einhorn, und nun weinte er noch heftiger als vorhin, er weinte wie ein Wasserfall. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 144)

Wenngleich sich Willi für die Untreue seiner Pflegemutter gegenüber entsetzlich schämt (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 108), findet er sich – nachdem er sich von Herrn und Frau Einhorn verabschiedet hat – voll Vertrauen wieder bei ihr ein. Natürlich bringt er den kleinen Pflegebruder, um den er erbittert gekämpft hat, und das geschenkte Pony mit. Frau Bogner ist überglücklich über die Heimkehr des Jungen und nimmt ihn, ohne ihm Vorwürfe zu machen, gemeinsam mit Niki liebevoll und herzlich auf. Der sympathische Maler Essig, der als Willis emotionale Stütze mitgekommen ist,

bietet sich Frau Bogner – nicht zuletzt, weil er in der Lotterie gewonnen hat – als Vater der sechs Buben an. Auf subtile Weise wird dem kindlichen Rezipienten vermittelt, dass Reichtum nicht glücklich macht, solange einem Menschen die Fähigkeit fehlt, das Leben dankbar zu genießen. Ganz ähnlich wie in der Erzählung *Valentin pfeift auf dem Grashalm* wird auch in dieser Erzählung Ferra-Mikuras dem Kapitalismus eine Absage erteilt. Die ehrgeizige und rücksichtslose Geschäftemacherei wird sozialkritisch und in grotesk-skuriler Weise persifliert. (vgl. Seibert 2005, 318) Es wird ein Ideal vertreten, das auch die Besserungsstücke Ferdinand Raimunds und Johann Nestroys bestimmt. Stilistisch und formal nähert sich die Erzählung allerdings dem magischen Realismus an: sie mutet manchmal skurril und kafkaesk, manchmal unreal an: Bereits der Eingang der Erzählung, der beschreibt, wie ein fremder Mann einer Mutter das Kind wegnimmt, erinnert an Kafkas Erzählstil. Wie in den Erzählungen der magischen Realisten bleibt die Erzählung trotz zahlreicher skurriler Elemente und Überzeichnungen relativ nahe an der Realität.

6.2.5. *Urlaub vom Erwachsensein – „Opa Heidelberg gähnt nicht mehr“ (1968)*

Die 1968 erschienene Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* zählt neben *Zaubermeister Opequeh* zu den ausgereiftesten phantastischen Erzählungen Vera Ferra-Mikuras. Während sich die Autorin im *Teppeich der schönen Träume* (1955) noch dem Märchenmotiv verschrieben hatte, löste sie sich mit dieser Erzählung endgültig davon und setzte neue Maßstäbe für die phantastische Kindererzählung.

Gewiss ist es auch kein Zufall, dass diese endgültige Ablöse genau im Jahr 1968 erfolgte, als das durch Autorität geregelte Verhältnis von Erwachsenen- und Kindergeneration radikal in Frage gestellt wurde und damit nicht zuletzt auch die Funktion des Märchens als ein Instrument der Erziehung. (Seibert 2005, 322)

Die Erzählung setzt mit dem Auftritt Bibis ein, einem Mädchen aus der Nachbarschaft des Ehepaares Heidelberg, das Frau Kathinka Heidelberg Semmeln vom Bäcker vorbeibringt. Das Mädchen erkundigt sich nach Herrn Heidelberg, von dem gesagt wird, dass er verreist sei. Kaum hat das Mädchen sein Glas Wasser ausgetrunken, sich verabschiedet und ist im Treppenhaus verschwunden, schließt Frau Heidelberg hastig die Tür. Bibi ist jedoch sehr aufmerksam gewesen und

erkannte sofort, daß sich in der Küche etwas verändert hatte. Überall, wo früher ein freier Platz gewesen war, hing nun ein Foto von Herrn Heidelberg: neben der Uhr, neben dem Schlüsselbrett, über dem Herd, über der Abwasch,

über dem Kühlschrank, über dem Geschirrkasten und an beiden Fensterpfeilern. [...] (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 7)

Wie schon erwähnt, sind die Übergänge zwischen vertrauter Welt und Anderswelt in den Erzählungen Ferra-Mikura äußerst fließend. Auch in *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* bestehen die reale und die irreale Welt von Anfang an nicht neben-, sondern regelrecht ineinander. Seibert nennt dieses Phänomen das Immanent-Phantastische. (vgl. Seibert 1974, 35) Es begegnet uns zunächst in einer direkten Rede zwischen Xaverl und Kathinka Heidelberg. Mit dem Satz: „Xaverl, die Luft ist rein!“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 11) lockt Frau Heidelberg ihren Mann aus seinem Versteck. Auch mit dem Leser beginnt nun ein geheimes Versteckspiel, er ahnt wohl, dass etwas nicht stimmt, doch wird an keiner Stelle des Textes explizit ausgesprochen, was das Problem der beiden liebenswerten alten Menschen ist. Warum muss sich Opa Heidelberg vor Besuchern verstecken, warum kann er seiner Frau nicht ins Gesicht sehen, warum hängen in der gesamten Wohnung der Familie Heidelberg Fotos von Xaverl, und warum vergleicht ihn seine Frau, die in offensichtlich sehr liebt, mit einer „schrecklich giftige[n] Giftschlange“? (vgl. Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 12) Emil, der Schulkamerad von Herrn Heidelbeers Enkel Oktavian, fragt sich darüber hinaus, warum Oktavian Montags, Mittwochs und Freitags nach der Schule keine Zeit zum Spielen hat und stattdessen beim „Katzenkopf“ bei der 19. Laterne mit einem roten Tuch winkt. Das sind Fragen, die beim Leser das Gefühl erzeugen, das Todorov mit dem Begriff der „Unschlüssigkeit“ umschrieben hat und das hier solange wie möglich aufrecht erhalten wird. Die Dialoge – akzentuiert durch die psychologisierte Erzählperspektive eines personalen Erzählers – bauen eine enorme Spannung auf. Durch klimaxartige Andeutungen erfährt man nach und nach, dass Xaverl Heidelberg an einer höchst ansteckenden „Gähnkrankheit“ – „Gähnen wirkt bekanntlich ansteckend“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 33) – leidet. Eine zunehmend außergewöhnliche Situation wird beschrieben und langsam setzen sich die Puzzlesteine

zusammen.⁹⁵ Dieses stilistische Muster, das die Werke Ferra-Mikuras bestimmt, umschreibt Seibert folgendermaßen:

Reale und irreale Zustände bestehen von Anfang an nebeneinander; die Spannung, die zwischen beiden Zuständen besteht, wird kürzer oder länger aufrecht erhalten, bis in einer erklärenden Passage eine Aufhebung der Widersprüche erfolgt. (Seibert 1974, 9)

Das Ausmaß des Leidens des älteren Ehepaares nimmt konkrete Gestalt an, als der Leser erfährt, dass Xaverl aufgrund der hohen Ansteckungsgefahr durch seine Krankheit weder seiner eigenen Frau noch seinem Enkel in die Augen schauen kann.

Herr Heidelberg krümmte plötzlich den Rücken und drückte beide Hände an sein Gesicht. Frau Heidelberg wußte, was das bedeutete. „Xaverl“, sagte sie streng, „du quälst dich unnütz. Wenn du gähnen mußt, dann gähne ordentlich! Ich bin nicht in Gefahr, solange ich h i n t e r dir stehe, das haben wir doch mindestens hundertmal ausprobiert. Da würde nicht einmal das gewöhnliche Gähnen ansteckend wirken.“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 12f.)

Ausschließlich Kathinka und Oktavian sind in das Geheimnis eingeweiht, vor allen anderen wird krampfhaft versucht, es geheim zu halten. Das einzige Vergnügen, das dem Opa geblieben ist, ist es, seinen Enkel dreimal pro Woche vom Dachboden aus mit einem Fernrohr zu beobachten.

Besonders der Beginn der Erzählung lebt von den Dialogen der direkten Rede. Allerdings wechselt die personale Erzählperspektive im Laufe der Handlung zu streng auktorialem Stil. Erst auf Seite dreißig schaltet sich ein Erzähler ein, der dem Leser eine Erklärung für die bisher seltsamen, beinahe mysteriösen Geschehnisse bietet:

⁹⁵ Die Erzählung ist dermaßen gut komponiert, dass man in manchen, am Rande erwähnten Details, leere Motive vermuten könnte. Fest steht aber, dass jede erwähnte Kleinigkeit im Text konsequent aus- und weitergeführt wird, und es sich somit um kumulative Motive handelt, die die Geschehnisse weitertreiben. Emil Steinadler, der skeptische Schulfreund Oktavians, fädelt etwa versehentlich Oktavians Schuhbänder aus, obwohl er eigentlich seinem Mitschüler, der den Spitznamen Popkorny bekommen hat, einen Streich spielen wollte, weil dieser den Kindern so viele Lügengeschichten aufischt. Angeblich hat dieser erzählt, es gäbe Haustiere, die gerne fernsehen würden, besonders sein Kaninchen. (vgl. Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1956, 18) Der Leser misst dieser Begebenheit in der Regel keine große Bedeutung zu. Allerdings wird sie wieder aufgegriffen, und zwar, als Emil Oktavian am Katzenkopf auflauert. „Vor Emils Versteck blieb er [der Hund] stehen und knurrte. ‚Valentin‘, sagte die Frau streng, ‚wenn du dich so ziehen läßt, darfst du heute nicht fernsehen!‘ Ihre Worte klangen ganz ernst. Der Hund schien sie auch nicht für einen Scherz zu halten. Er klappte die Ohren herunter, zog den Schwanz ein und marschierte artig bergan. ‚Nein, so etwas‘, grübelte Emil, ‚hat Popkorny über sein Kaninchen vielleicht doch die Wahrheit erzählt? [...]‘“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 24f.)

Seit ungefähr vier Monaten durfte sie [sc. Kathinka Heidelbeer] ihren Mann nicht ins Gesicht sehen. Und hätte sie nicht seine Fotos an die Wände gehängt, wäre es ihr nicht mehr möglich gewesen, sich seine Augen, seine Nase und seinen Mund genau vorzustellen. (Ferra-Mikura, Opa Heidelbeer 1968, 30)

Seibert stellt fest, dass besonders das Modalverb „durfte“ im ersten Satz des Zitates darauf verweist, dass dem Text Elemente einer mythischen Dimension zugrunde liegen: Nur einer „unbekannten Instanz obliegt es, zu erlauben und zu verbieten“. (Seibert 1974, 11)

Diese Linie (auktorialer Erzählstandpunkt und mythische Dimension) wird sogleich weitergeführt, als Frau Heidelbeer unter dem Vorwand, sich beim Friseur frische Dauerwellen machen zu lassen, die Zauberin Violetta Lavendel konsultiert, die ihr helfen soll, ihren Mann zu heilen. Zum großen Erstaunen von Kathinka soll es für ihren Ehemann die beste Medizin gegen allzu vieles und vor allem krankhaftes Gähnen sein, Urlaub vom Erwachsensein zu nehmen.⁹⁶ Aus fünfhundertneunundsiebzigtausend Zauberrezepten wählt Frau Heidelbeer – wie sich später herausstellen wird – gänzlich willkürlich ausgerechnet das einzig Richtige aus. Es lautet: „Eine Woche Urlaub vom Erwachsenensein dringend empfohlen!“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelbeer 1956, 47) Aus so vielen Papierröllchen „zufällig“ das einzig Richtige gezogen zu haben, mutet skurril und kurios an. Reflexion darüber erfolgt keine, im Gegenteil, die phantastische Begebenheit wird als zustande gekommenes „Glück“ interpretiert. Die arglose Haltung, die die Figuren zum Phantastischen einnehmen, unterscheidet sich aber wesentlich von der der Märchenfiguren. Im Gegensatz zum Märchen werden in der Erzählung *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* Erklärungen für das Zustandekommen von phantastischen Begebenheiten gefunden. Durch diese „Kausalkette“, die Todorov als „Pan-Determinus“ (vgl. Seibert 1974, 14) bezeichnet, entsteht eine komponierte, sich verselbständigende Erzählatmosphäre.

Die Zufälle spitzen sich im Verlauf der Handlung zu: Als Herr Heidelbeer eines Tages mit einem Fernrohr auf dem Dachboden verschwindet, wird die Nachbarin Frau Martini neugierig und folgt ihm. Kathinka kann ihren Mann mit Klopfzeichen noch rechtzeitig warnen und er versteckt sich in einem alten Reiskorb. Dabei handelt es sich um eine Schlüsselszene, denn der Reiskorb wird zum Initiationsmoment und zum

⁹⁶ Seltsamerweise wurde ihrem Mann dieser Ratschlag schon einmal von einem Wunderdoktor gegeben. Herr Heidelbeer „sollte eine Woche wie ein Kind leben, auf Bäume klettern, Sandburgen bauen, auf Händen gehen, schnurspringen, Glaskugeln tauschen, Räuber und Gendarm, Verstecken und Fangen spielen, saure Bonbons lutschen und sich im Gras wälzen, damit er vom Gähnen geheilt wird.“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelbeer 1968, 35) Erkennbar ist an dieser Stelle eine Vorausdeutung, die den weiteren Gang der Handlung impliziert und vorwegnimmt.

Symbol für das Wiedererlangen der verlorenen Kindheit Xaverls. Mit der Hilfe der Zauberin verwandelt sich der geplagte Herr – bezeichnenderweise in diesem Reisekorb – in einen kleinen Buben.

Er stieg hinein, klappte den Deckel zu und hielt ihn von innen fest. Da kauerte er nun im Dunkeln, eingehüllt vom Geruch trockener Lavendelblüten, und die Erinnerung an seine Kinderzeit wurde so lebendig, daß er sich ganz verzaubert fühlte.

„Herrlich“, dachte er, „mir ist gar nicht nach Gähnen zumute ...“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 44)

Im Reisekorb ahmt der Mann Tierstimmen nach. Obwohl Frau Martini, die ihn überall sucht, am liebsten laut lachen würde, ärgert sie sich über den alten Herrn: „Solche Dummheiten sind nicht in Ordnung. Am wenigsten für einen Großvater. [...] So darf sich ein Schulbub benehmen, aber nicht ein Mensch mit weißen Haaren.“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 46) Doch Frau Heidelberg beschwichtigt sie:

„Die Vorschriften für Erwachsene sind wirklich zu streng. Wir dürfen nicht mehr an Märchen glauben, dürfen uns keinen Luftballon und kein Spielzeug wünschen und nur in Begleitung von Kindern ins Kasperltheater gehen. Ist das nicht ein bißchen ungerecht?“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 46)

Die „Realisierung einer Katachrese“ (Seibert 1974, 14) dient sich als Ausflucht bzw. Antwort auf Fragen bezüglich des Verschwindens des Opas an: Der Opa sei verreist, hat aber „weder den Zug noch den Autobus zu benützt, sondern einen alten Reisekorb auf dem Dachboden“. (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 55) Interessant ist die Erklärung, die Kathinka Heidelberg ihrem nichts ahnenden Enkel gibt:

„[...] du weißt ja, was Urlaub bedeutet. Ein Fensterputzer wird in seinem Urlaub keine Fenster putzen, ein Blumenhändler keine Blumen verkaufen, ein Kohlenträger keine Kohlen austragen. Genauso ist es mit dem Urlaub vom Erwachsensein. Während ein Erwachsener diesen Urlaub hat, ist er nicht erwachsen. Dein Opa musste dringend eine Woche Urlaub vom Erwachsensein bekommen, damit er das Gähnen verliert, also hab ich eine Zauberin ersucht, ihm das Erwachsensein wegzuzaubern.“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 70)

Zu ihrer Verwunderung versteht Oktavian sofort, um wem es sich bei dem vermeintlichen Pflegekind seiner Oma handelt. Die komplizierten Zusammenhänge Außenstehenden zu vermitteln, ist allerdings nicht so einfach. Problematisch ist es etwa, als Kathinka die außergewöhnlichen Ereignisse, die sich um den Opa zugetragen

haben, ihrer Schwiegertochter Angelika in einem Telefongespräch zu erklären versucht. (vgl. Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 54f.)

Verwandelt in einen kleinen Buben, kann Xaverl die Welt wieder mit den Augen eines Kindes sehen. Eine Woche lang darf er gemeinsam mit seinem Enkel Oktavian, der sein treuester Spielgefährte wird, Lausbubenstreiche spielen, Grimassen schneiden, mit anderen Kindern Steine sammeln und sich über die Dinge freuen, die Erwachsene im Alltagsstress nicht einmal mehr bemerken. Auf diese Weise wird er innerlich wieder zu einem glücklichen und ausgefüllten Menschen, der im Einklang mit sich und der Welt steht.

Das mythische Element wird von nun an aus der Handlung verdrängt und profaniert. Es findet das statt, was Seibert als „Rationalisierung“ (vgl. Seibert 1975, 14-16) in der phantastischen Erzählung bezeichnet. Als sich Frau Heidelberg über das unangekündigte Erscheinen der Zauberin Violetta Lavendel, die sich von den „Fortschritten“ des Opas im Heilungsprozess selbst überzeugen möchte, verwundert zeigt, antwortet diese:

„Meinen Sie, es wäre ein Zufall, dass sie mich hier finden? Ich bin eine ordentliche Geschäftsfrau, die ihren Kunden immer mit Rat und Tat zur Seite steht. [...]“ (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1968, 60)

Schrittweise werden die zauberhaften Elemente in der Erzählung entmagisiert: Die Zauberin bezeichnet sich selbst als Geschäftsfrau. In ihr begegnet man der Verkörperung einer „imaginären Kausalität“. (vgl. Seibert 1974, 44)

Es wird versucht, die mit dem Einbruch des Numinosen entstandene Destruktion des Normalen einerseits unter den handelnden Personen aufzuheben, andererseits aber durch die – eben naive – Art der Aufhebung beim Leser weiterhin latent zu halten. Diese Art der Rationalisierung erweist sich als tauglich, gängige Handlungs- und Kommunikationsmuster aufrecht zu erhalten, bleibt jedoch in den Augen des Lesers untauglich als adäquate Erklärung der destruierten Verhältnisse. (Seibert 1974, 16)

Das Verhältnis zwischen „Irritation und Rationalisierung“ (vgl. Kremer 1999, 97), das – wie gezeigt worden ist – für die phantastischen Erzählungen Ferra-Mikuras kennzeichnend ist (vgl. Seibert 1975, 13-16), kommt auch in den Kunstmärchen E. T. A. Hoffmanns zum Tragen. Wenn beispielsweise die kleine Marie – von den „grünfunkelnde[n] Stacheln“ (Hoffmann, Nußknacker 2004, 14) der Augen des lebendig

werdenden Nussknackers paralysiert – die Erklärung für die phantastischen Erscheinungen in einem „auflodernde[n] Strahl der Lampe im Zimmer“ (Hoffmann, Nußknacker 2004, 14) sucht, öffnet sich jener Spalt,

aus dem die phantastische Welt in den bürgerlichen Alltag eindringt. Sehr treffend hat Gerhard Neumann diesen Moment den „Augenblick der Geburt der Zeichen“ (Anm.: Neumann 1997b, 142) genannt. Eine Ent-Stellung der Wahrnehmung wird zwar sofort mit dem Hinweis auf eine Zimmerlampe von einer rationalen Erklärung wieder aufgehoben, der Spalt aus Irritation und Rationalisierung bleibt aber bestehen, verschiebt sich durch den gesamten Text und wird auch am Schluß nicht aufgehoben. (Kremer 1999, 97)

Erzählt wird aus einer doppelten Optik, die die Vernunft- bzw. Erwachsenenperspektive relativiert. Offensichtlich ist, dass der Erzähler dem Standpunkt des Kindes einen höheren Stellenwert beimisst. Immer, wenn Marie versucht, sich ihrer Familie anzuvertrauen, wird sie ausgelacht und verhöhnt. Unbewusst wendet sich die Familie von Marie, ihrem sonst so „frommen, vernünftigen Kind“ (Hoffmann, Nußknacker 2004, 13f.) ab, weil es ihr vollkommen fremd wird. Wohlwollend, aber ungemein brutal sucht sie rationale Gründe für ihre „Phantastereien“, die sie als Fiebertraum, Wahn, ja, selbst als Lüge abtut. (vgl. Hoffmann, Nußknacker 2004, 64) Ähnlich wie im *Goldnen Topf*⁹⁷ werden in diesem Märchen wiederholt rationale Lösungsvorschläge für Geschehenes gesucht, aber für den Leser auf keine ausreichende und befriedigende Weise gefunden.

Der Erzähler treibt ein verwirrendes Spiel mit ihm [sc. dem Leser], wirft ihn hin und her zwischen Traum, Phantasie, Wirklichkeit und Märchenfiktion und verunsichert ihn dadurch nachhaltig. Er baut Leseerwartungen auf, die er kurz darauf wieder enttäuscht oder ironisch in Frage stellt. Oft fügt er Handlungsabläufe oder -konsequenzen zusammen, die einander widersprechen. So wird zum Beispiel Marie vom Mausekönig um ihre Süßigkeiten erpreßt, die sie an der Fußleiste des Wohnzimmers auslegt. Wenn es sich um einen Traum handelt, wie kann dann Maries Mutter am nächsten Morgen angenagte Reste

⁹⁷ Auch in zahlreichen anderen Märchenerzählungen E. T. A. Hoffmanns treffen wir das Motiv der Rationalisierung an. Mit dem Versuch, die phantastisch-unheimlichen Umstände zu rationalisieren suchen sich die Figuren – zum Teil aus Angst verrückt zu werden – selbst zu beruhigen. So sucht Anselmus Erklärungen für wunderbare Erscheinungen wiederholt in seiner angeblichen Trunkenheit, und glaubt sie dort auch zu finden. Unmittelbar nach seiner ersten Begegnung mit dem Phantastischen wird das Leitmotiv der „nüchternen Trunkenheit“ eingeführt: Ein Passant stellt fest, Anselmus, der für ihn wirr spricht, hätte „zu viel ins Gläschen geguckt“. (Hoffmann, Goldner Topf 2004, 13) „Der Student Anselmus wusste nun in der Tat selbst nicht, ob er betrunken, wahnwitzig oder krank gewesen [...]“. (Hoffmann, Goldner Topf 2004, 17) Er wird solange für wahnsinnig und trunken gehalten, bis er letztendlich selbst davon überzeugt ist, dass es der Magenlikör ist, der seine Sinne trügt. Die Erscheinung des Numinosen wird somit als alkoholrauschinduzierte Phantasterei fehl gedeutet und abgetan. (vgl. Hoffmann, Goldner Topf 2004, 15-18)

von diesen Süßigkeiten finden? – Die solcherart geschürten Realitätszweifel werden manchmal durch kommentierte Deutungsversuche der Figuren noch verstärkt. (Hurrelmann 1997, 526f.)

Besonders die rationalen, nüchternen Erklärungsversuche von Maries Mutter rauben dem Leser anfangs jede Märchenillusion. Vor diesem Hintergrund gibt es das Novellenmärchen betreffend zumindest zwei mögliche Lesarten: eine kindliche und eine eher pragmatische, vernunftgeleitete.

Dieser Konflikt des Nichtverstandenwerdens und Aneinandervorbeiredens zwischen Kindern und Erwachsenen ist in der Gattungsentwicklung vom Kunstmärchen zur modernen phantastischen Erzählung traditionsbildend gewesen.⁹⁸ Seibert erkennt in diesem Umstand ein „spezifisch österreichisches Moment“ (Seibert 2003, 229):

[...] die Spannung des Phantastischen [entwickelt] sich nicht primär daraus, was in einer irrealen Welt alles möglich ist, sondern vielmehr daraus, was sich aus dem Zweifel an der Erwachsenensprache und dem Beharren auf einer Kindersprache und damit einer kindlichen Ontologie an Denkmöglichkeiten ergibt. (Seibert 2003, 229)

Um aber wieder auf Ferra-Mikuras Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* zurückzukommen: An Xaverls letztem „Urlaubstag“ lassen sich die Kinder, mit denen er regelmäßig spielt, etwas einfallen: Sie wollen über die Spitalsmauer klettern und den Patienten „heimlich Geschenke auf die Fenster“ (Ferra-Mikura, *Opa Heidelberg* 1968, 74) legen. Leider werden sie dabei ertappt und Frau Heidelberg muss eine Rechnung für die Beschädigung einiger Ziersträucher und Blumenbeete begleichen. Der Fremde, der der besorgten Frau Heidelberg ihre Buben zurück bringt, meint lapidar: „Ich würde ihnen raten, die beiden strenger zu erziehen.“ (Ferra-Mikura, *Opa Heidelberg* 1968, 78) Doch das nimmt sich die alte Frau nicht sehr zu Herzen, sie weiß, dass in Wirklichkeit an allem Unglück nur die ekelhafte Tafel im Spitalsgarten verantwortlich ist, auf der zu lesen ist: „Gesperrt für Kinder, Hunde und Fahrräder.“ (Ferra-Mikura, *Opa Heidelberg* 1968, 79)

⁹⁸ In diesem Zusammenhang ist auf die Transaktionsanalyse Eric Bernes zu verweisen, die Erklärungen für Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Kindern und Erwachsenen sucht. Sie zeigt auf, inwiefern bestimmte Äußerungen und Stellungnahmen in zwischenmenschlichen Beziehungen unbewusst zu Konflikten führen können, wenn sich die Gesprächspartner auf unterschiedlichen Ebenen ihrer Persönlichkeitsentwicklung (Eltern-Ich, Kindheits-Ich, Erwachsenen-Ich) begegnen und folglich aneinander vorbeireden. Exkursorisch sei darauf hingewiesen, dass Sandra Gröbner ausgewählte Texte Waldemar Bonsels mit diesem psychoanalytischen Interpretationsansatz analysiert hat. (vgl. Gröbner 1996)

Ihre Reaktion auf die Lausbubenstreiche der Kinder lässt das fröhlich-anarchische Ende der Erzählung erahnen: Opa Heidelberg, der sich wieder in einen Erwachsenen verwandelt, muss nie wieder gähnen. Damit er auch gesund bleibt, gründet die Nachbarin Frau Martini gemeinsam mit dem Ehepaar Heidelberg einen Geheimbund für Menschen, die verlernt haben zu lachen und des langweiligen Erwachsenenendaseins überdrüssig sind. Das soll ihn, der zu lange zu erwachsen gewesen ist, präventiv gesund halten. Treffend ist an dieser Stelle ein Zitat der Autorin selbst:

Ich bin ja überhaupt sehr fürs Heitere, Groteske und Skurrile, auch fürs gewöhnliche Blödeln, das vielen Erwachsenen verlorengegangen ist. (Ferra-Mikura zitiert nach Blumesberger 2006, 31)

Ferra-Mikura findet für den langweiligen Erwachsenenalltag ein treffendes Symbol: das Gähnen. Nur, wer Kind ist und bleibt, hat den Blick für Aufregendes und die Schönheiten des Lebens. Vor diesem Hintergrund ließe sich im krankhaften Gähnen des Opas auch eine psychosomatische Erkrankung erkennen: Seine Gefühle von Unzufriedenheit und Verdrossenheit mit dem Erwachsenensein drücken sich in einem körperlichem Symptom, dem Gähnen, aus. Da psychosomatische Erkrankungen in der modernen Leistungsgesellschaft, die mit dem Kindlichen und Naturverbundenen oft nicht in Einklang zu bringen ist, bekanntlich stetig ansteigen, könnte man das Krankheitsmoment als Vorwegnahme Ferra-Mikuras auf die heute stark verbreiteten Zivilisationskrankheiten besonders psychischen Ursprungs auffassen.

In Ferra-Mikuras Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* bestimmt eine gänzlich unvorhergesehene und zugleich latent unerklärliche Situation das Leben der Hauptcharaktere. Dass es sich bei der Erzählung um eine spezifisch phantastische handelt, beweisen die perfekt konstruierten Welten des Möglichen und Irrealen, deren logisch stringente Handlungsstränge miteinander verschmelzen.

6.3. Zentrale Motive

In Ferra-Mikuras umfangreichem Werk ist eine Vielfalt von Motiven anzutreffen. So ist etwa die Entfaltung der *Mundus inversus-Motivik* charakteristisch für ihre Texte.

[...] die Art und Weise, wie die Welt in *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* (1968) als eine verkehrte vorgestellt wird, in der sich Kinder wie Erwachsene und Erwachsene wie Kinder verhalten, entspricht vollinhaltlich der ursprünglichen Herkunft des Motivs aus der Zeit des Mittelalters [...]. (Seibert 2005, 321f.)

Das Motiv gipfelt in Ferra-Mikuras Erzählung *Solche Leute mag ich nicht* (1966), in der Kinder vernünftig reden und handeln, während die Eltern Unfug treiben. Die außerordentliche Affinität zwischen Kindheit und Alter, die durch die Nähe und Versöhnung zwischen den Generationen und das Fehlen hierarchischer Verhältnisse geprägt ist, dominiert vor allem die *Stanislaus*-Erzählungen.

Wie bereits erwähnt, entfaltet sich das Motiv besonders in der Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr*. Opa Heidelberg schlüpft für eine Woche in den Körper eines Kindes, um das Kind-Sein wieder zu erlernen. Auch der Lehrer seines Enkels Oktavian, Herr Nebelhorn, verhält sich wie ein Kind. Als Oktavian eines Tages nach dem Unterricht bemerkt, dass seine Schuhbänder ausgefädelt sind und jemand feste Knoten hineingemacht hat, möchte er sich bei Herrn Nebelhorn beschweren. Doch

Herr Nebelhorn [war] noch im Turnsaal und schaukelte auf den Ringen; das machte er immer nach der Turnstunde. (Ferra-Mikura, *Opa Heidelberg* 1956, 14)

Abb. 3

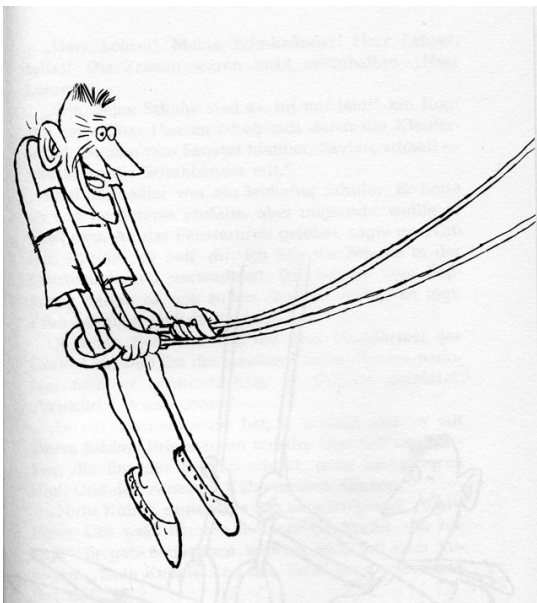
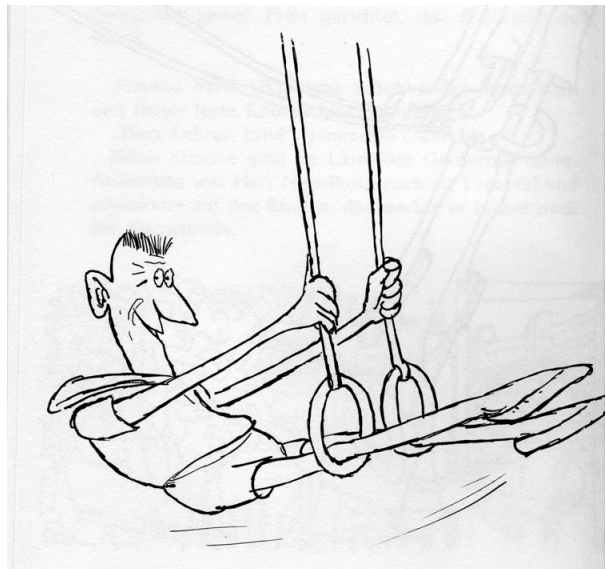


Abb. 4



Außerordentlich verspielt ist auch die Zauberin Violetta Lavendel. Während sie Frau Heidelberg aufmerksam beim Erzählen der sonderbaren Geschichte um ihren Ehemann zuhört, kritzelt sie „Männchen auf ein Blatt Papier“. (Ferra-Mikura, *Opa Heidelberg* 1956, 34f.)

Besonders auffällig ist das Verhalten Frau Bipperleins aus dem *Seltsamen Herrn Sauerampfer*. Wie sehr sie in ihrem kindlichen Verhalten verhaftet ist, zeigt sich, als sie ein Fußbad nimmt und dabei einen schwarz-weißen Dampfer blitzschnell um ihre Waden sausen lässt. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 29) Dabei ist sie so in ihrem Element, dass die Kinder nicht „vernünftig“ mit ihr reden können:

Frau Bipperlein hob und senkte die Füße, so daß hohe Wellen im Seifenwasser entstanden. Der Dampfer hatte Mühe, bei diesem Seegang weiter zu kommen, und Frau Bipperlein schaute gespannt in das Schaff nieder. „Rosi“, sagte Florian zu seiner Schwester, Frau Bipperlein ist zu sehr mit dem Dampfer beschäftigt, mit ihr kann man heute nicht reden. Wir gehen also zu Frau Knöpfchen hinauf.“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 29)



Abb. 5

Frau Bipperlein besitzt außerdem ein blechernes Spielzeug-Känguru zum Aufziehen, mit dem sie Frau Knöpfchen, die sich regelmäßig das Kinderlied „Ein Männlein steht im Walde“ anhört (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 104), aufzuheitern versucht. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 88) Außergewöhnlich ist außerdem, dass Frau Bipperlein nicht schwimmen kann.

Darüber hinaus fällt es der gemütlichen Dame schwer, sich über einen längeren Zeitraum auf „ernsthafte“ und im Sinne Ferra-Mikuras „erwachsene“ Themen zu konzentrieren:

„So, jetzt haben wir aber genug über Herrn Sauerampfer gesprochen. Nun dürften wir uns einen Spaß leisten und Seifenblasen machen!“ (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 92f.)

Während die Kinder demzufolge große Pläne haben, führen die Erwachsenen ein unbelastetes Leben und spielen, wie in der folgenden Illustration zu sehen ist, in aller Ruhe Federball.

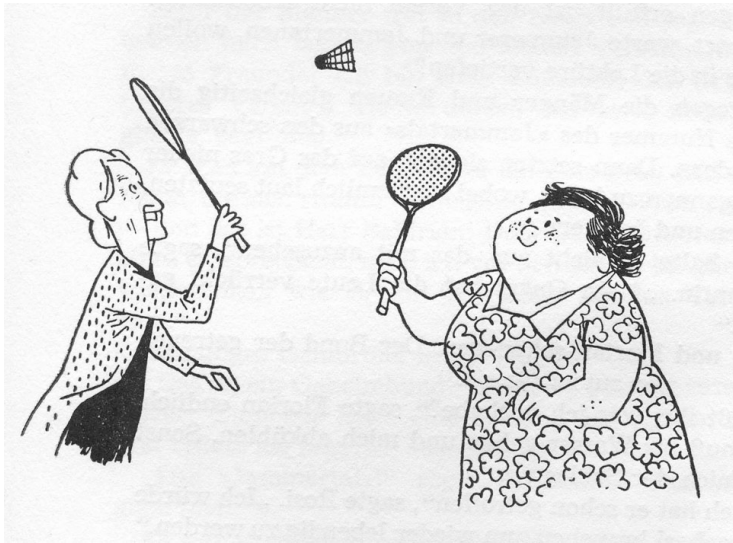


Abb. 6

Die Kinder hingegen übernehmen oft die Arbeit der Erwachsenen:

Die Kinder hatten Ringlotten gepflückt und das Gras im Obstgarten mit dem Rasenmäher kurz geschoren [...]. (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 118)

Viele Erwachsene Figuren in den Werken Ferra-Mikuras können insofern zu den kindlichen Figuren gezählt werden, nicht zuletzt, weil sie sich durch eine kindliche Weltsicht und Auffassungsgabe auszeichnen. Die erwachsenen Figuren in Ferra-Mikuras Werken hingegen gönnen sich weder Spaß noch Spiel. In Herrn Einhorns Musikzimmer steht ein verstaubtes Klavier, „weil die Geschwister Einhorn das Musikzimmer nie benützten.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 38) Und als Herr Spiegelbusch mit seinem Hubschrauber einmal auf Herrn Einhorns Tennisplatz landet und ihn fragt, ob ihn das störe, antwortet dieser lapidar:

„Durchaus nicht“ [...]. „Oder denken Sie, ich hätte Zeit und Lust, Tennis zu spielen, wenn es wichtige Geschäfte zu besprechen gibt?“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 45)

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Autoritätsfiguren in den Erzählungen Ferra-Mikuras nur eine periphere Rolle spielen. Im *Seltsamen Herrn*

Sauerampfer werden die Eltern von Rosi und Florian im Grunde nur an einer einzigen Stelle erwähnt, und zwar als die Kinder eines Abends zu spät nachhause kommen. Die Eltern mahnen sie und verlangen, dass sie in Zukunft früher nachhause kommen. Nur oberflächlich betrachtet übernehmen sie also die Erziehungsfunktion, denn sie haben keine Ahnung von all den Ereignissen, die sich um den seltsamen Herrn Sauerampfer zutragen, geschweige denn von den Abenteuern, die ihre Kinder erleben und den Gefahren, denen sie sich aussetzen. Offensichtlich bekunden sie aber auch kein Interesse daran. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 39f.) Kinder handeln in Ferra-Mikuras Erzählungen vollkommen autonom.

Fraglich ist, ob Konstantin Eltern hat. Sein Onkel Sauerampfer – die einzige Autoritätsperson in seiner Umgebung – scheitert kläglich darin, ihn zu erziehen. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass Seibert die „Elternferne“ als charakteristisches Merkmal von Klassikern der Kinder- und Jugendliteratur herausgestrichen hat. (vgl. Seibert 1999, 8)

Bezeichnenderweise bringt Seibert in seiner knappen Besprechung der Erzählung *Willi Einhorn auf fremden Straßen* das Waisenmotiv zur Sprache. (vgl. Seibert 2005, 318) Auch Willi Einhorn ist ein Kind, das ohne elterlichen Einfluss seine Abenteuer bestehen muss. Seine leiblichen Eltern werden verschwiegen, wir wissen bloß, dass ihn seine Ziehmutter als Baby aufgenommen hat. Doch diese warm- und gutherzige Frau hat Willi enttäuscht, weil er ihr den Rücken zugekehrt hat. Von seinem neuen Vater Herrn Einhorn fühlt er sich weder geliebt, noch wird ihm das Gefühl vermittelt, zur Familie zu gehören.⁹⁹ (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 31) Zärtlichkeiten und Zuneigung gibt es nicht, es sei denn, sie sind geheuchelt, damit sich die Waren des Fabrikanten besser verkaufen lassen: Beim Antritt seines 500 Kilometer-Marsches haucht Fräulein Sabine

Willi einen Kuß auf die Stirne. Das tat sie wohl nur, weil in der Nähe ein Photograph stand. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 51)

⁹⁹ Abgesehen davon, dass sich Willi mit Herrn Einhorn und Fräulein Sabine Einhorn bis zum Ende der Erzählung in der höflichen Anrede unterhält, kommt es zwischen ihm und seinen neuen Eltern zu keinerlei Zärtlichkeit. Nachdem Willi von den beiden mit einem Pony beschenkt worden ist, erwarten sie einen Kuss von ihm: „Herr Einhorn hütelte und sagte dann: ‚Also, du bist sehr glücklich über unser Geschenk – äh – wie wäre es nun mit einer Umarmung und einem Kuß, mein Sohn?‘ [...] ‚Oh, wenn ich darf?‘ rief Willi entzückt, und er umschlang den Hals des Ponys mit beiden Armen und küßte es genau zwischen die Augen.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 41) Vom auktorialen Erzähler erfahren wir, dass die Geschwister nach diesem Ereignis beschämt und sprachlos sind. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 41)

Dass Herr Einhorn und Fräulein Sabine als Elternpaar gar nicht geeignet sind, erkennt man nicht zuletzt daran, dass sie Geschwister, nicht aber Beziehungspartner sind.

Willi hat eine Mission, die ihm im Unterschied zu den anderen kindlichen Helden aus Ferra-Mikuras phantastischen Erzählungen von einem Erwachsenen auferlegt worden ist. Als er alleine auf fremden Straßen marschiert, wird er ein paar Mal gefragt, wohin er unterwegs sei, doch als der Bub die Wahrheit erzählt, wird er bloß als Witzbold dargestellt.¹⁰⁰ Sorgen macht sich keiner der Erwachsenen um ihn. Als Gast in den Gasthöfen, in denen er einkehrt, bleibt er als Kind weitestgehend unauffällig. Als er einmal – nachdem er ein Telegramm für Herrn Einhorn aufgegeben hat – am Schalterbrett des Postamtes einschläft, weckt ihn der Beamte und schickt ihn in ein Hotel, ohne sich nach seinen Eltern zu erkundigen:

„Aufwachen, junger Mann. Das Postamt wird gleich gesperrt – aber dort drüben, neben der Feuerwehrgarage, ist ein Hotel, in dem du schlafen kannst.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 58)

Auch in dieser Erzählung verhalten sich Erwachsene wie Kinder. Herr Propeller glaubt beispielsweise an Gespenster. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 74) Außerdem steht die Naturverbundenheit des Jungen in starkem Kontrast zur Naturfeindlichkeit Herrn Propellers, der Angst vor Mäusen hat.¹⁰¹ (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 71, 78) In keinerlei Hinsicht ist der Spion tierlieb. Wie Herr Magister Tinte aus E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen *Das fremde Kind*, der aus bloßem Vernichtungstrieb einen Zeisig totschießt, verjagt er die Sperlinge. (vgl. Willi Einhorn 1958, 93) Ähnlich wie der böse Gnome Pepser verachtet er Kinder, und ist beispielsweise darüber entrüstet, dass Niki „nicht einmal allein essen“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 81) kann. Während Willi immer und besonders dann um Niki besorgt ist, als er von einer Biene gestochen wird, reagiert der Spion nur genervt:

¹⁰⁰ Interessant ist an dieser Begebenheit, dass die Ereignisse, die sich in Willis Welt abspielen, von der Außenwelt als so skurril betrachtet werden, dass die ihn umgebenden Menschen dem Jungen keinen Glauben schenken. Als Willi sein erstes Telegramm an Herrn Einhorn nach Guldenburg aufgibt, lächelt der Beamte am Schalter über den Telegramm-Text und sagt: „So komische Telegramme werden bei uns nie aufgegeben.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 58) Die Ereignisse können nur von den Figuren verstanden werden, die in die Geschehnisse verwickelt sind, nicht aber von Außenstehenden. Auch als sich ein Fahrer bei Willi erkundigt, wohin die Reise gehe, erklärt ihm der Bub, dass er geschäftlich 500 Kilometer gehen muss, um die Schuhsohlen für Herrn Einhorn auszuprobieren, dessen Sohn er seit zwei Wochen ist. Die Reaktion des Fahrers ist für Willi ernüchternd: „Niemals!“, sagte der Mann und schnaubte durch die Nase, weil er ein Lachen unterdrückte. [...] „Geh nur nicht so viel im Sonnenschein, kleiner Spaßvogel. Ich glaube, du verträgst die Hitze nicht. Wirklich, manche Leute fangen schauerlich zu lügen an, wenn ihnen die Sonne auf den Kopf brennt!“ Und er lachte dröhnend und brauste mit seinem Lastwagen davon.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 56f.)

¹⁰¹ Dass diese Tierliebe in engem Zusammenhang mit der romantisch-kindlichen Naturverbundenheit steht, darauf muss nicht näher eingegangen werden.

„Das interessiert mich nicht“ [...]. „Geh sofort ins Postamt. Sind die Schuhsohlen in Ordnung?“
 „Ja, aber ein Bienenstich tut schrecklich weh“, sagte Willi. „Zuerst braucht Niki einen Umschlag.“
 „Zuerst das Telegramm!“ sagte Herr Propeller. [...]
 „Nur schade, dass Sie nicht wissen, wie weh ein Bienenstich tut!“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 99)

An dieser Stelle wird betont, dass der Spion nicht weiß, wie sehr ein Bienenstich schmerzt. (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 99) Die Zeiten, in denen er ein Kind gewesen ist, sind lange, zu lange vorbei. Auch Herr Spiegelbusch kann sich nicht mehr an seine Kindheit erinnern. Als Herr Einhorn dem Reklamechef den Buben als seinen neuen Sohn vorstellt (vgl. Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 24), wird der Bub von Spiegelbusch beleidigt. Nachdem der Reklamechef behauptet hat, Willi wäre ein Feigling, fragt ihn der Bub, der stolz darauf ist, sich seine Milchzähne selbst ausgerissen zu haben:

„Haben Sie sich auch alle Milchzähne selber ausgerissen, Herr Spiegelbusch?“
 „An meine Milchzähne kann ich mich nicht mehr erinnern“, erwiderte Herr Spiegelbusch hochmütig. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 25)

Interessant ist auch die *Figurenkonstellation* in Ferra-Mikuras Werken: Meist stehen erwachsen gezeichnete Figuren kindlich gezeichneten Figuren gegenüber – lebensbejahende treffen auf lebensverneinende Prinzipien. Diese Figurenkonstellation ist bekannt aus den Besserungsstücken von Nestroy und Raimund, in denen wir immer wieder auf Misanthropen stoßen, die geläutert werden. In Ferra-Mikuras *Pusselkram – wird Millionär* (1990) lebt das Besserungsstück fort (vgl. Blumesberger 2006, 19) und auch die beiden gegensätzlichen Feen Kokosbuserl und Kohlrabi aus *Sigismund hat einen Zaun* (1973) werden in der Fachliteratur nicht zu Unrecht als entfernte Nachfahren der Schicksalsgeister der Wiener Volkskomödie bezeichnet. (vgl. Blumesberger 2006, 18)

Die Geschwisterkonstellationen im *Zaubermeister Opequeh* und im *Seltsamen Herrn Sauerampfer* sind nennenswert, sie haben weitgehend einen intertextuellen Hintergrund: E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das fremde Kind*, in der das Geschwisterpaar Felix und Christlieb auftritt, kann prinzipiell als Parameter phantastischen Erzählens für Kinder betrachtet werden.

Bemerkenswert ist, dass in Ferra-Mikuras Erzählungen der 50er Jahre noch klare Geschlechterrollenverteilungen herrschen: In der Erzählung *Der seltsame Herr*

Sauerampfer kochen die Frauen Marmelade ein, während die Männer Indianer spielen. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 125) Auch in den *Stanislaus*-Bänden bleiben die Frauen zuhause und erledigen die Arbeit, während die Männer auf Abenteuerreise gehen. Trotz der klassischen „Frauenarbeit“, die sie verrichten, sind die weiblichen Figuren, zumindest für damalige Verhältnisse, sehr souverän und emanzipiert. (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 53, 65, 37f.; Zaubermeister 1956, 75)

Sprechende Namen lassen sich in jedem der besprochenen Werke Ferra-Mikuras finden. Um aus der unerschöpflichen Anzahl nur einige repräsentative herauszugreifen: Lehrer Herr Klug, Anstreicher Pinsel, und Doktor Ensebius Hilfsbereit aus dem *Bürgermeister Petersil*. Wie bereits erwähnt, tragen auch der Zaubermeister Opequeh und der seltsame Herr Sauerampfer sprechende Namen. Interessant ist der sprechende Name Herrn Propellers. Er wird von Willi thematisiert:

„Propeller ist ein großartiger Name. Da muss ich an ein Flugzeug denken. Sind Sie schon einmal geflogen?“ „Nur die Treppe hinunter. Und einmal vom Sprungbrett in ein Schwimmbassin“, antwortete Herr Propeller. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 63)

Angedeutet wird damit, was der Spion ist, nämlich die Tollpatschigkeit in Person. Dennoch lässt die Autorin dem Leser genug Raum für mögliche Spekulationen über die Namensgebung.

Der *Sprachwitz*, der sich in den Werken Ferra-Mikuras in zahlreichen Wortspielen entlädt, spielt auch in der Literatur der von der Wiener Schule des Phantastischen Realismus beeinflussten Autoren eine wesentliche Rolle. Spaß am Spiel ist wohl das dominierendste Element der Erzählungen Ferra-Mikuras. In der Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* erreicht es den Höhepunkt seiner literarischen Gestaltung. Der rumänische Illustrator Romulus Candea hat die im Text vorkommenden Sprachspiele kongenial visualisiert, besonders das Torteneckhaus, den Laternenmastochsen (vgl. Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1959, 64-67) und die Ananashörner. (vgl. Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1959, 67)

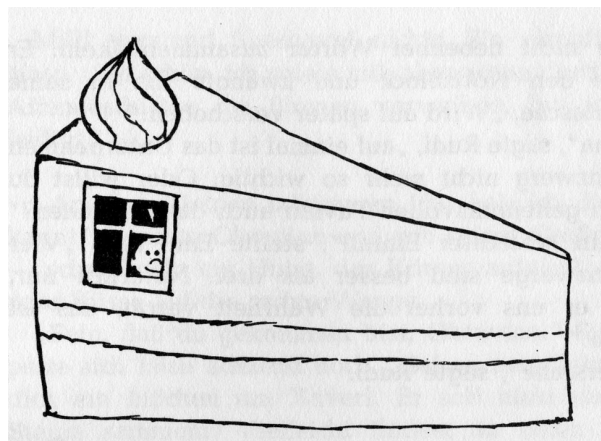


Abb. 7

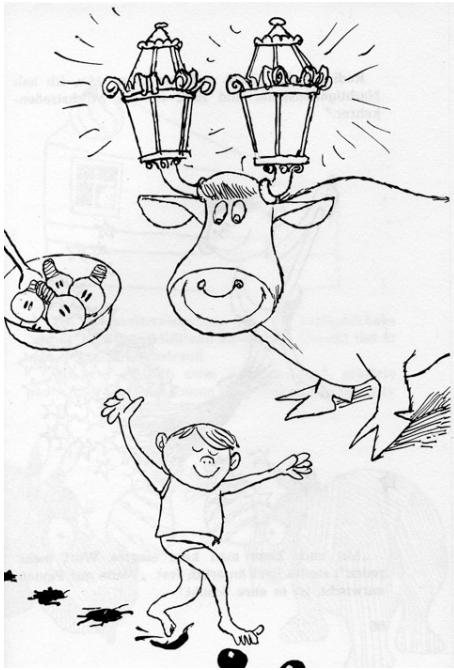


Abb. 8

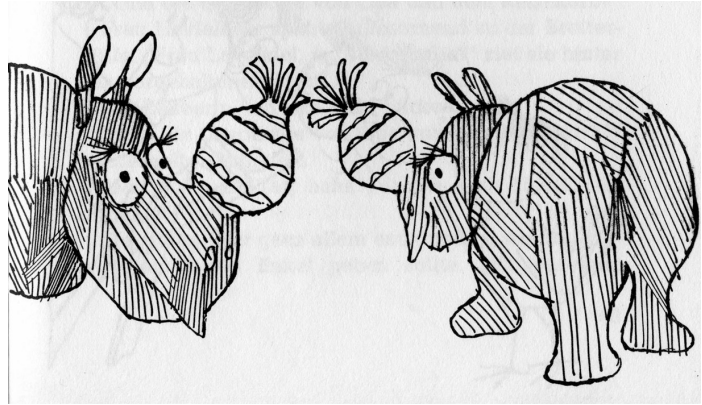


Abb. 9

Wie im fünften Kapitel dieser Arbeit bereits erwähnt, begegnen wir der ausgeprägten Tierliebe Ferra-Mikuras, die in ihrer Kindheit und Jugend genährt worden ist, besonders in den kindlichen Protagonisten ihrer Erzählungen. In der Kiste des kleinen Toni entdeckt Peter Sil einmal einen großen blauen Schmetterling.

Der Schmetterling freilich ist tot und zwischen zwei Glasplatten gepreßt, doch ist er echt und nicht etwa aus Draht und Seide gebastelt. Dem kleinen, gutherzigen Peter ist manchmal schon der Gedanke gekommen, daß er den Schmetterling rauben und eines Nachts bei Mondschein ins Freie tragen sollte. Vielleicht würde das Tierchen durch einen Zauber wieder lebendig werden und dann sanft und lautlos mit seinen blauen Flügeln davonschweben. (Ferra-Mikura, Petersil 1952, 7)

Im *Seltsamen Herrn Sauerampfer* spricht Rosi vom einem „herzigen Bluteigel“. (Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 68) Auch Willi Einhorn berichtet Fräulein Sabine, das meint, er solle das Fenster in der Nacht besser geschlossen halten, „sonst verirrt sich eine Fledermaus herein“. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 32) „Oh, dieses Fräulein Sabine! Fledermäuse waren doch ganz harmlose Tiere mit lustigen Gesichtern und Perlaugen. Vor ihnen hatte Willi nicht die geringste Furcht.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 32)

Auch im *Zaubermeister Opequeh* spielt die Tierliebe eine entscheidende Rolle (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 44) In starkem Kontrast zu Onkel Titus, der die Natur

beschützt, indem er etwa regelmäßig Falter und Fliegen mit dem Atem von der Laterne verscheucht, damit sie nicht verbrennen (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 44), wird der rücksichtslose und egoistische Zauberer beschrieben, der an dem gestörten Zeitablauf schuld ist. Es wird betont, dass sowohl herzensgute Menschen wie der Onkel der Kinder als auch der rücksichtslose Zaubermeister gemeinsam auf der Erde leben, was den Kontrast zusätzlich akzentuiert.

Diese Beispiele bekräftigen Ferra-Mikuras Lebensphilosophie: Jedes Lebewesen, jedes Geschöpf hat nicht nur eine Lebensberechtigung, sondern ist auch einzigartig in seiner Schöpfung und muss respektiert werden.

Ferra-Mikuras *Sprache* ist latent umgangssprachlichen Charakters. Besonders im kulinarischen Bereich greift Ferra-Mikura auf eine typisch österreichische Ausdrucksweise zurück. Spinat mit gerösteten Erdäpfeln (vgl. Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1956, 26, 28) essen Kathinka und Xaverl Heidelberg. Gugelhupf (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 11), Schmalzbrote (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer, 43), Honigzuckerl (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 20), mit Zucker bestreute Kipfel (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 26), Suppe mit Petersil (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 32), Kaffee und dicke Schnitten Landbrot (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 120) und Buttersemmeln (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 58) werden im *Seltsamen Herrn Sauerampfer* verspeist. Selbst die futuristischen Medizinfläschchen, die Herr Fünf den Gästen des Zaubermeisters, der noch im roten Ballon unterwegs ist, im Wartezimmer anbietet, enthalten allesamt österreichische Hausmannskost. (vgl. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 62f.)

Auch typisch österreichische Redewendungen sind in Ferra-Mikuras Texten keine Seltenheit: Die Schwindelpillen von Herrn Einhorn verkaufen sich „wie warme Semmeln“. (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 40; 49) In diesen und anderen Belegstellen zeigt sich der umgangssprachliche Charakter der Sprache. „Sein Herz pumperte“ ist in *Opa Heidelberg* zu lesen. (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1956, 22) Von „Mascherln“ (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 41) und Goiserern (vgl. Ferra-Mikura, Sauerampfer 1957, 38) ist im *Seltsamen Herrn Sauerampfer* die Rede.

Die umgangssprachliche Redewendung „Damit basta!“ findet in den Werken Ferra-Mikuras des Öfteren Erwähnung. (vgl. z.B. Ferra-Mikura, Opequeh 1956, 19; Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 117) Außerdem bietet der Autorin, wie sich in den folgenden Textstellen zeigen wird, das Weglassen einzelner Buchstaben oder die Verwendung falscher Präpositionen, die Möglichkeit, ihren Erzählungen eine dialektale Färbung zu geben und sie damit möglichst authentisch werden zu lassen.

Da wegen des jährlichen Volksfestes in der Stadt kein Zimmer frei ist, wird Willi und Herrn Propeller von einer Frau geraten, die Nacht in einer alten Burg zu verbringen: „Gehn Sie doch zu der alten Burg hinauf, da haben Sie wenigstens ein Dach über dem Kopf.“ (Ferra-Mikura, Willi Einhorn 1958, 71) In der Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* stößt man beim Lesen sogar auf grammatikalische Ungenauigkeiten: Die Kinder wollen „heimlich Geschenke auf die Fenster“ legen. (Ferra-Mikura, Opa Heidelberg 1956, 74;) Am Rande sei darauf hingewiesen, dass auch Christine Nöstlingers Erzählungen – allerdings in einem weit stärkeren Ausmaß als jene Ferra-Mikuras – umgangssprachlichen Charakters sind.

Die erlebte Rede ist für Ferra-Mikuras Stil typologisch. Dadurch entsteht der Eindruck der Unmittelbarkeit der gesprochenen Sprache „gewöhnlicher“ Menschen. Die Verfremdung, die in der Realwelt stattfindet, wird sprachlich sowohl auf lexikalischer als auch auf semantischer Ebene zur Darstellung gebracht. Das geschieht vor allem durch die Ironisierung der Dialoge der Repräsentanten zweier Welten, die den Kontrast zwischen zwei grundverschiedenen Lebensanschauungen repräsentieren. Meist ist dies der Kontrast zwischen Figuren, die ihre Wünsche auf eine kindliche Art ausleben und Figuren, die überzivilisiert gezeichnet sind. Diese Auseinandersetzung mit Phantastik und Verfremdung auf sprachlicher Ebene ist insofern programmatisch, als Phantasie – wie wir gesehen haben – bereits in der *deutschen Romantik* als ein Ausweg und Entkommen aus der zum unerträglichen Schmerz gewordenen Realität betrachtet worden ist. Der Zeitgeist der Romantik lebt in den phantastischen Erzählungen Ferra-Mikuras vor diesem Hintergrund nicht nur in dem besprochenem Motiv der Rationalisierung magisch-unheimlicher Elemente und der Figurenkonstellation, die auf das Auftreten von Kontrast- bzw. Doppelgänger -Figuren ausgerichtet ist, sondern auch in der literarischen Darstellung der bedrohten Kindheit fort.

7. RESÜMEE & AUSBLICK

Abschließend sollen die Ergebnisse der vorliegenden Diplomarbeit zusammenfassend präsentiert werden. Außerdem möchte ich zur weiteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Themen und Fragestellungen motivieren, die darin möglicherweise offen bzw. unbeantwortet geblieben sind.

Der Überblick über die Forschungsdiskussion zur literarischen Phantastik wirft folgende Fragestellungen auf: Wie eng bzw. wie weit muss die Genredefinition gefasst werden? Gibt es außer inhaltlichen auch strukturelle Unterschiede zwischen spezifisch kinderliterarischen und allgemeinliterarischen Texten? Welche Funktionen erfüllt phantastische Literatur und wie lassen sich diese argumentativ begründen?

Wie gezeigt worden ist, definiert sich literarische Phantastik primär über die dargestellten Wirklichkeitsebenen im Text. Daraus lassen sich textspezifische Merkmale phantastischer Literatur erschließen, die phantastische Texte von verwandten Literaturgattungen unterscheiden. Dennoch bleibt die Frage umstritten, welche Texte unter dem phantastischen Genre subsumiert werden können. Problematisch bei der Bestimmung der Gattung sind – neben literaturtheoretischen Fragestellungen – besonders Fragen metaphysischen Ursprungs: Wo liegen die Grenzen der Wirklichkeit? Ist Wirklichkeit (schriftlich) überhaupt zu fassen?

Fest steht: Kinder sind in phantastischen Erzählungen immer Grenzgänger zwischen zwei Welten. Vera Ferra-Mikura wie auch die Dichter der deutschen Romantik betrachten sie als die „besseren“ Menschen, nicht zuletzt, weil ihnen spontane, dem Rationalismus noch nicht unterworfenen Charaktereigenschaften zugeschrieben werden können. Erwachsene hingegen sind vom Alltagspragmatismus korumpiert und zu einer eindimensionalen Art der Wahrnehmung verdammt.

E. T. A. Hoffmann entfacht in der Rahmenerzählung seines Kunstmärchens *Nußknacker und Mausekönig* (1816), das ausdrücklich als „Kinder-Mährchen“ konzipiert gewesen ist, eine fiktive Diskussion zwischen Lothar und Theodor über die komplexen Traum- und Wirklichkeitsebenen im Text und die Kindgerechtigkeit des Kunstmärchens, an der selbst in der Rezeptionsgeschichte Zweifel bestand. (vgl. Hurrelmann 1997, 536f.) Das die Erzählung reflektierende fiktive Gespräch problematisiert die Rezeption des Märchens durch Kinder.

„Sage mir“, sprach Theodor, „sage mir, lieber Lothar, wie du nur deinen ‚Nußknacker und Mausekönig‘ ein Kindermärchen nennen magst, da es ganz

unmöglich ist, daß Kinder die feinen Fäden, die sich durch das Ganze ziehen und in seinen scheinbar völlig heterogenen Teilen zusammenhalten, erkennen können. Sie werden sich höchstens am einzelnen halten und sich hin und wieder daran ergötzen.“ – „Und ist dies nicht genug?“ erwiderte Lothar. „Es ist“, fuhr er fort, „überhaupt meines Bedünkens ein großer Irrtum, wenn man glaubt, daß lebhaft, phantasiereiche Kinder, von denen hier nur die Rede sein kann, sich mit inhaltsleeren Fasseleien, wie sie oft unter dem Namen Märchen vorkommen, begnügen. Ei – sie verlangen wohl was Besseres, und es ist zum Erstaunen, wie richtig, wie lebendig sie manches im Geiste auffassen, das manchem grundgescheiterten Papa gänzlich entgeht.“ (Steinecke 2004b, 73)

Serapionsbruder Lothar, der als Autor des Märchens vorgestellt wird, diskutiert eine Frage, die die Kinderliteraturwissenschaft noch Jahrzehnte nach dem Erscheinen des Textes bestimmen wird. Sie betrifft die Ausdifferenzierung zwischen kinder- und erwachsenenliterarischer Phantastik. Während Lothar Kinder als hochkomplexe Wesen betrachtet, traut Theodor ihnen ausschließlich das Erfassen von eindimensionalen, „kindgerechten“ Texten wie etwa den Volksmärchen der Brüder Grimm zu.¹⁰² Vor diesem Hintergrund vertritt Theodor eine aufklärerische Weltanschauung: er entdeckt alleine die fundamentale Diskrepanz zwischen der „kindlichen“ Unvernunft und der „erwachsenen“ Vernunft, die im abendländischen Denken absolut gesetzt wird. Demzufolge repräsentiert er die zerstörerische Aufklärung, die Kindheit als etwas Unfertiges, zu Überwindendes betrachtet. Folgt man Lothar, so verfügen Kinder früh über ausgeprägte Rezeptionskompetenzen, die Erwachsenen oft sogar abhanden gekommen sind. Lothar argumentiert, dass man Kindern mit entsprechender ästhetischer und kognitiver Kompetenz komplexe Texte zumuten kann und sogar dazu verpflichtet ist.

Jede Form von Erziehung, jeder Eingriff in die Kindheit wird von den Spätromantikern als verderblich betrachtet. Nichts soll Kinder vom Urzustand abführen, aus dem hinauszuwachsen das schwere Los eines jeden Menschen ist. Novalis formuliert in diesem Zusammenhang treffend: „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter.“ (Novalis zitiert nach Von Planta 1958, 80)

Die Romantik kann – nicht zuletzt aufgrund des bereits Ende des 18. Jahrhunderts aufkommenden Antagonismus zwischen Phantasie und Vernunft – als Ahnherr der modernen Phantastik bezeichnet werden. In einer Zeit, in der die Vernunft allein empirisch Erfahrbares als kausal erklärbar anerkannte, erwuchs die Sehnsucht und das Verlangen nach der kindlich-sentimentalistischen Natur: nach dem, was man selber

¹⁰² Hoffmanns Kritik an den Märchensammlungen der Brüder Grimm ist nicht zu überlesen. Allerdings lassen sich auch in seinen Novellenmärchen volkstümliche Elemente finden. (vgl. Pietzcker 2004, 192f.)

nicht (mehr) ist bzw. hat. Nicht nur aus den explizit an Kinder adressierten romantischen Kunstmärchen spricht eine tiefe Sehnsucht nach dem Kindlichen, dem die Romantiker verpflichtet waren. Das Reich Atlantis steht von Früh- bis Spätromantik symbolisch für die Poesie als Ausdruck kindlicher Erfahrungswelt. In diesem von den Romantikern imaginierten Reich stehen Ich und Natur miteinander in Einklang und hat Phantasie uneingeschränkte Berechtigung. Vor diesem Hintergrund hat Phantastik ein beschränktes, vernunftgeleitetes Weltbild seit jeher entgrenzt und erweitert.

Den Spätromantiker E. T. A. Hoffmann und die Wiener Schriftstellerin Vera Ferra-Mikura, die in ihren Erzählungen offensichtlich auf das romantische Erbe zurückgreift, verbindet, wie sich herausgestellt hat, ein primäres literarisches Anliegen: die Thematisierung von Kindheit. Ferra-Mikuras erwachsen gezeichnete Figuren, die in ihren Erzählungen hauptsächlich als Titelfiguren fungieren, erlangen – mithilfe des Mundus inverus-Motivs – ihre verlorene Kindheit zurück. Vor diesem Hintergrund werden frappante Parallelen zwischen E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen und der phantastischen Kinderliteratur Vera Ferra-Mikuras sichtbar. Die Vermutung liegt nahe, dass die Autorin nicht nur von österreichischen Literaturtraditionen und Kunstströmungen wie dem Wiener Volkstheater, dem Magischen Realismus und der Wiener Schule des Phantastischen Realismus beeinflusst worden ist, sondern auch von den Kunstmärchen des Dichters der Spätromantik.

Vor allem in den „klassischen“ phantastischen Kindererzählungen wird der von E. T. A. Hoffmann beschriebene Seinszustand des Kindes als endlich, als gesellschaftlich begrenzt angesehen. Das Grundschema dieser Erzählungen spiegelt ein Entwicklungsideal wider, das an das Konzept des klassischen Bildungsromans erinnert. Die Erzählungen setzen meist mit der Beschreibung der Erlebniswelt des kindlichen Protagonisten ein, der an seinen Lebensumständen verzweifelt und die Welt nicht mehr verstehen kann. In einer Fremdwelt soll er Trost und Hilfe finden. Durch den Aufeinanderprall zweier Welten wird er dem Unerklärlichen ausgeliefert. Er lernt sich in der Anderswelt zu beweisen und sich – in seinem Selbstbewusstsein gestärkt – langsam in der fiktiv-realen Welt zurecht zu finden, in die er schließlich zurückkehrt. Ist dies gewährleistet, lässt nichts in der Wirklichkeit mehr eine Fremdwelt vermuten. Solche Erzählungen, in denen dem Leser – anders als in den romantischen Kunstmärchen – ein deutlich eindimensionales Ende vorgeführt wird, treffen wir etwa in Mira Lobes *Omama im Apfelbaum* (1965) an, aber auch in der ersten phantastischen Erzählung Vera Ferra-Mikuras, *Bürgermeister Petersil* (1952).

Sind die Anfänge der spezifisch österreichischen phantastischen Erzählung in den frühen 50er Jahren festzumachen, entwickelte sich phantastisches Erzählen in Deutschland erst in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Bezeichnend ist der Umstand, dass die spezifisch österreichische phantastische Erzählung – ausgehend von den wegbereitenden Werken Erica Lilleggs und Vera Ferra-Mikuras – früh zu einer Ausprägung ganz besonderer Art gefunden hat. Die Rezensenten der Autorinnen sind sich darüber uneinig, welches Werk den Anspruch auf das erste genuin phantastische, das im deutschen Sprachraum veröffentlicht worden ist, für sich verbuchen kann.

Mit ihren späteren phantastischen Werken der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts setzte Ferra-Mikura neue Maßstäbe für die phantastische Kindererzählung. Die Bedeutung der phantastischen Erzählungen Ferra-Mikuras liegt darin, dass ihr Boden „wie ein Schachbrett angeordnet ist, wobei ein Teil der Felder real, der andere unreal oder stellenweise übersteigert ist.“ (Ferra-Mikura 1965, 310) Bruchlos integriert die Autorin magische und wunderbare Elemente in die fiktiv-reale Welt ihrer Erzählungen. Volkstümliche Züge weisen ihre Werke allerdings nicht auf. Wenn phantastische Begebenheiten in Ferra-Mikuras Erzählungen als selbstverständlich hingenommen und nicht diskutiert werden, dann nicht deshalb, weil es sich um märchenhafte Ereignisse handelt, sondern weil sie ihre Irritation, wie das auch in kafkaesken Momenten der Fall ist, in sich selbst tragen. Dass magische Motive in den phantastischen Erzählungen Ferra-Mikuras – nicht zuletzt durch ihre Übersteigerung, die als Travestie bezeichnet werden kann (vgl. Seibert 1974, 25) – oft bis zum unauflöselichen Nebeneinander von Realität und Irrealität an den fiktiv-realen Erzählstrang assimiliert werden, ist im sechsten Kapitel dieser Diplomarbeit gezeigt worden. Anhand fünf repräsentativer Werke Ferra-Mikuras wurde in diesem Kapitel die schriftstellerische Entwicklung der Autorin aufgezeigt, die sich – beeinflusst vom Erbe österreichischer Literaturtraditionen – schon zu Beginn der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in eine vollkommen neue, innovative Richtung bewegt hat. Kann ihre 1952 erschienene Erzählung *Bürgermeister Petersil* nur als „Vorstufe“ (Seibert 2005, 321) zu ihrem spezifisch österreichisch geprägten Stil phantastischen Erzählens bezeichnet werden, gelang der Autorin mit der Erzählung *Zaubermeister Opequeb* (1956) ein literarischer Durchbruch. Dieses Werk hat Wesentliches zur Entwicklung des phantastischen Genres in Österreich beigetragen. In der Erzählung *Der seltsame Herr Sauerampfer* (1957) arbeitet die Autorin zunehmend mit dem Motiv der verkehrten Welt, dem Mundus inversus-Motiv, das in ihrer elf Jahre später erschienenen Erzählung *Opa Heidelberg gähnt nicht mehr* (1968), einem Werk voller Skurrilitäten, seinen Höhepunkt

erreichen wird. Bevor sich die Schriftstellerin – bezeichnenderweise im Jahr 1968 – endgültig vom Märchengenre verabschiedet hat, hat sie Ende der 50er Jahre ein Werk geschaffen, das einen weniger kindlichen Ton anschlägt und damit aus ihrem literarischen Schaffensrahmen fällt: *Willi Einborn auf fremden Straßen* (1958) nimmt sozusagen eine Sonderstellung im Schaffen der Autorin ein. Weniger phantastische und unwirkliche, als vielmehr magische und teilweise kafkaeske Elemente treten in dieser Erzählung in den Vordergrund. Zusammenfassend sei festgehalten: In all ihren Erzählungen pflegte die Autorin „eine unspektakuläre Poetik, eine optimistische Pädagogik und eine eher gegenklassische Dichtung“. (Seibert 2005, 323)

Ansatz für weitere wissenschaftliche Untersuchungen ist meines Erachtens die Frage, woraus der fruchtbare Unterboden des Schachbrettes, worauf Ferra-Mikura ihre Erzählungen entstehen lässt, konkret besteht. Die Fachliteratur bleibt in der Beantwortung dieser Frage sehr allgemein und vage. So meint etwa Oskar Jan Tauschinski die geistigen Vorfahren Ferra-Mikuras in der „spezifisch österreichischen Literatur“ (Tauschinski 1965, 313f.) zu finden, doch an keiner Stelle wird Ferra-Mikuras Poetik einem umfassenden literaturwissenschaftlichen Vergleich mit der jener Autoren unterzogen, von denen sie möglicherweise beeinflusst worden ist. Außerdem lässt sich – nicht zuletzt aufgrund eines biografischen Details – ein künstlerisches Nahverhältnis der Autorin zur Wiener Schule des Phantastischen Realismus annehmen. Allerdings herrscht Unsicherheit darüber, in welchem Ausmaß sie diesen Kontakt gepflegt hat. Fraglich bleibt demnach, welche österreichischen Literaturtraditionen in Ferra-Mikuras Erzählungen nachweislich nachwirken. An welchen Stellen wird Intertextualität sichtbar? Gibt es biografische Details, die eine Auseinandersetzung der Autorin mit Schriftstellern und Werken bestimmter Literaturströmungen bezeugen? Wirkt in Ferra-Mikuras Kasperlstücken, die in der vorliegenden Diplomarbeit leider nur peripher Erwähnung finden, das Erbe der Wiener Volkstheatertradition nach? Inwiefern ist die phantastische Kinderliteratur Ferra-Mikuras vom Alt-Wiener Volkstheater, dem Magischen Realismus und dem Phantastischen Realismus beeinflusst worden?

Die vorliegende Diplomarbeit hat sich auf die Suche nach den literarischen Vorbildern der Autorin gemacht. Es hat sich herausgestellt, dass zahlreiche Motive, denen man in den Texten Ferra-Mikuras begegnet, ihre Wurzeln in Literaturtraditionen haben, die das Werk der Autorin geprägt haben. Es bleiben allerdings Wissenslücken offen, die es noch zu stopfen gilt.

8. BIBLIOGRAFIE & QUELLEN

8.1. Primärliteratur

Ferra-Mikura, Vera: Melodie am Morgen. Gedichte. Wien: Festungsverlag 1946.

Ferra-Mikura, Vera: Bürgermeister Petersil. Ill. v. Gertrude Winkler. Wien: Jungbrunnen 1952.

Ferra-Mikura, Vera: Bravo, Kasperl! Eine spannende Geschichte für ABC-Schützen. Mit vielen bunten Bildern v. Adalbert Pilch. Wien: Kremayr & Scheriau 1956.

Ferra-Mikura, Vera: Zaubermeister Opequeh. Ill. v. Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1956.

Ferra-Mikura, Vera: Der seltsame Herr Sauerampfer. Ill. v. Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1957.

Ferra-Mikura, Vera: Willi Einhorn auf fremden Straßen. Ill. v. Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1958.

Ferra-Mikura, Vera: Die gute Familie Stengel. Eine übermütige Geschichte. Ill. v. Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1959.

Ferra-Mikura, Vera: Schuldlos wie die Mohnkapsel. Gedichte, Prosa. Graz/Wien: Stiasny 1961 (Stiasny-Bücherei 83).

Ferra-Mikura, Vera: Der alte und der kleine und der junge Stanislaus. Ill. v. Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1962.

Ferra-Mikura, Vera: Zeit ist mit Uhren nicht meßbar. Gedichte. Wien: Jugend & Volk 1962 (Neue Perspektiven).

Ferra-Mikura, Vera: Autobiographie. In: Die Barke. Lehrer-Jahrbuch. Hrsg. v. Österreichischer Buchklub der Jugend. Horn: Berger & Söhne 1965, S. 309-310.

Ferra-Mikura, Vera: Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen. Gezeichnet v. Emanuela Delignon. Wien: Kremayr & Scheriau 1965.

Ferra-Mikura, Vera: Unsere drei Stanisläuse. Ill. v. Romulus Candea. 3. Aufl. Wien: Jungbrunnen 1966.

Ferra-Mikura, Vera: Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr. Ill. v. Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1968.

Ferra-Mikura, Vera: Lieber Freund Tulli! Ill. v. Elisabeth Mikura. Wien: Jungbrunnen 1969.

Ferra-Mikura, Vera: Valentin pfeift auf dem Grashalm. Ill. v. Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1970.

Ferra-Mikura, Vera: Kasperl macht Ferien. Ill. v. Helga Demmer. Wien: Kremayr & Scheriau 1977.

Geiger, Arno: Es geht uns gut. München/Wien: Hanser 2005.

Hardenberg, Friedrich von (Novalis): Fragmente 1. Hrsg. v. Ewald Wasmuth Bd. 2. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1957.

Hoffmann, E[rnst] T[hedor] A[madeus]: Das fremde Kind. In: Ders.: Märchen. Mit zahlreichen Illustrationen von Alfred Kubin. Bd. 58. 2. Aufl. Österreichische Buchgemeinschaft Wien 1951. S. 279-342.

Hoffmann, E. T. A.: Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Stuttgart: Reclam 2004 (RUB 101).

Hoffmann, E. T. A.: Nußknacker und Mausekönig. Märchen. Mit Anmerkungen und einer Nachbemerkung. Stuttgart: Reclam 2004 (RUB 1400).

Kubin, Alfred: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. 7. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

Perutz, Leo: Der Meister des jüngsten Tages. Wien: Zsolnay 1992.

Wippersberg, W[alter] J[ohannes] M[aria]: Der Kater Konstantin. Ill. v. Helga Demmer. Innsbruck: Obelisk 1973.

8.2. Sekundärliteratur

Bamberger, Richard (Hrsg.): Das Irrationale im Jugendbuch. Wien: Leinmüller 1969 (Schriften zur Jugendlektüre Bd. 8).

Beardsley, Christa-Maria: E. T. A. Hoffmann. Die Gestalt des Meisters in seinen Märchen. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 182).

Benz, Richard: Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha: Berthes 1908, S. 142-148.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1977.

Biesterfeld, Wolfgang: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge zur Definition. In: Günter Lange u. Wilhelm Steffens (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1993, S. 71-80.

Binder, Lucia: Phantastische Erzählungen in der Jugendweltliteratur. In: Richard Bamberger (Hrsg.): Trends in der modernen Jugendliteratur. Ergebnisse der Tagung Trends in der Modernen Jugendliteratur, Altenmarkt im Pongau, 24.-29. August 1969. Wien: Leinmüller 1969, S. 76-92.

Binder, Lucia: Christine Nöstlinger. In: Richard Bamberger (Hrsg.): Jugendschriftsteller deutscher Sprache. Wien: Leinmüller & Co 1980 (Schriften zur Jugendlektüre 29), S. 146-154.

Binder, Lucia: Typisch „österreichisch“. Kinder- und Jugendliteratur aus Österreich. Themen, Motive, Entwicklungen. In: Almanach zur österreichischen Kinderkultur. Hrsg. v. d. Katholischen Akademie. Hamburg: Katholische Akademie 1991, S. 18-23.

Binder, Lucia: Die Phantastische Erzählung. In: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Hrsg. v. Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung. Wien: Jugend und Volk 1992, S. 61-71.

Blum, Lothar: Kunstmärchen. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 413f.

Blumesberger, Susanne: „Das Brutgeschäft des Autors ist keine stille Wonne der Besinnlichkeit“. Porträt und Interview über die österreichische Erzählerin, Lyrikerin und Kinderbuchautorin Vera Ferra-Mikura (1923-1997). In: Biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift. Hrsg. v. d. Österreichischen Nationalbibliothek Wien: Phoibos Heft 51, 2 (2002), S. 215-243.

Blumesberger, Susanne: Vera Ferra-Mikura. Eine biografische Skizze. In: libri liberorum. Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung Wien: Edition Praesens, Sonderheft März 2003, S. 8-17.

Blumesberger, Susanne: Vera Ferra-Mikura. In: Kurt Franz, Günter Lange u. Franz-Josef Payrhuber (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Meitingen: Corian Verlag Heinrich Wimmer 2006, 27. Ergänzungslieferung Juni 2006, S. 1-53.

Bugs, Monika: Edgar Jené und der Wiener Surrealismus. In: „Displaced“. Paul Celan in Wien 1947-1948. Hrsg. v. Jüdisches Museum Wien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 71-79.

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

Burghart, Wolfgang: „Die Vorschriften für Erwachsene sind wirklich zu streng.“ – Vera Ferra-Mikuras verkehrte Welt. In: libri liberorum. Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung Wien: Edition Praesens, Sonderheft März 2003, S. 19-28.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 44-83.

Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der schwarzen Romantik insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. München: Fink 1983.

Dahrendorf, Malte: Phantastik in „realistischer“ Absicht. Zur Dialektik zwischen Phantastik und Realismus in der antiautoritären Kinder- und Jugendliteratur von 1970. In: Bernhard Rank (Hrsg.): Erfahrungen mit Phantasie. Analysen zur Kinderliteratur und didaktische Entwürfe. Festschrift für Gerhard Haas zum 65. Geburtstag. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 1994, S. 64-72.

Doderer, Klaus (Hrsg.): Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945-1960. Weinheim und Basel: Beltz und Gelberg 1988.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2001.

Ewers, Hans-Heino: Themen-, Formen- und Funktionswandel westdeutscher Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. In: Zeitschrift für Germanistik N. F., H. 2 (1995), S. 257-278.

Ewers, Hans-Heino u. Ernst Seibert (Hrsg.): Geschichte der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Wien: Buchkultur 1997.

Ewers, Hans-Heino: Von der Weltveränderung zum Handel mit Trostpflastern. Christine Nöstlingers kinderliterarische Positionen im Wandel. In: Sabine Fuchs u. Ernst Seibert (Hrsg.): ... weil die Kinder nicht ernst genommen werden. Zum Werk von Christine Nöstlinger. Wien: Edition Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich Bd. 4), S. 11-29.

Frankenstein, Lydia: Ausgewählte Werke der deutschsprachigen fantastischen Jugendliteratur. Genretaxonomische Versuche aus historischer Sicht. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1993.

Freund, Winfried: Von der Aggression zur Angst. Zur Entwicklung der phantastischen Novellistik in Deutschland. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 9-31.

Freund, Winfried: Phantasie und Phantastik im Kinder- und Jugendbuch. In: Literatur für Leser, H. 4 (1980), S. 86-100.

Freund, Winfried: Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis Alfred Kubins. In: Peter Assmann, Peter Kraml, u. a. (Hrsg.): Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. Linz/Salzburg/Wien: Residenz-Verlag 1995 (Das Kubin-Projekt 1995, 6 = Publikationen des OÖ Landesmuseums N. F. 98), S. 61-79.

Freytag, Monika: „Den Zeichner müsste man an den Ohren ziehen.“ Romulus Candea als Kinderbuchillustrator. In: libri liberorum. Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung Wien: Edition Praesens Sonderheft März 2003, S. 47-56.

Gagern, Monika Freiin von: Ideologie und Phantasmagorie Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. Diss. München 1972.

Gansel, Carsten: Phantastisches und moderne Literatur für Kinder und Erwachsene. In: Der Deutschunterricht. Jg. 50, H. 6 (1998), S. 78-82. (= Gansel 1998a)

Gansel, Carsten: Vom Märchen zur Discworld-Novel. Phantastisches und Märchenhaftes in der aktuellen Literatur für Kinder und Jugendliche. In: Deutschunterricht. Jg. 51, H. 12 (1998), S. 597-606. (= Gansel 1998b)

Gansel, Carsten: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen Scriptor 1999.

Geyer, Andreas: Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien u. a.: Böhlau 1995 (Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich 3).

Grenz, Dagmar: Die phantastische Erzählung in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Informationen des Arbeitskreises für Kinder- und Jugendliteratur. H. 3 (1986), S. 33-50.

Grenz, Dagmar: Die Abwehr des Verdrängten. Zur Rezeption von Christine Nöstlingers phantastischer Erzählung „Wir pfeifen auf den Gurkenkönig“. In: Wirkendes Wort. Jg. 36, H. 4 (1989), S. 455-465.

Girndt-Dannenberg, Dorothee: Zur Funktion fantastischer Elemente in der erzählenden Jugendliteratur. In: Ernst Gottlieb von Bernstorff (Hrsg.): Aspekte der erzählenden Jugendliteratur. Eine Textsammlung für Studenten und Lehrer. Baltmannsweiler: Burgbücherei Schneider 1977, S. 149-185.

Großens, Peter: „Herr Basil ist sehr nett zu mir.“ Ernst Schönewiese, Otto Basil und der *Plan*. In: „Displaced“. Paul Celan in Wien 1947-1948. Hrsg. v. Jüdisches Museum Wien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 53-61.

Gröbner, Sandra: Die Transaktionsanalyse in der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel ausgewählter Werke Waldemar Bonsels. Die Anwendung der Transaktionsanalyse auf die Persönlichkeitsentwicklung der Figuren Waldemar Bonsels in seinen Kinder- und Jugendbüchern „Die Biene Maja und ihre Abenteuer“ (1912), „Himmelsvolk. Ein Märchen von Blumen, Tieren und Gott“ (1915) und „Mario. Ein Leben im Walde“ (1939). Dipl.-Arb. Wien 1996.

Gunert, Johann: Einleitung. In: Ferra-Mikura, Vera: Schuldlos wie die Mohnkapsel. Wien: Stiasny 1961, S. 5-28.

Haas, Gerhard: Struktur und Funktion der phantastischen Literatur. In: Wirkendes Wort. Jg. 28, H. 5 (1978), S. 340-356.

Haas, Gerhard, Göte Klingberg u. Reinbert Tabbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Gerhard Haas (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Stuttgart: Reclam 1984, S. 267-295.

Haas, Gerhard: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Überlegungen zu einer mehrperspektivischen Annäherung. In: Schiefertafel. Zeitschrift für Kinder- und Jugendliteraturforschung. Jg. 9, Nr. 1 (1986), S. 36-49.

Haas, Gerhard: Phantastik – die widerrufene Aufklärung? In: Lange, Günter; Steffens, Wilhelm (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 11-24.

Haas, Gerhard: Phantastische Literatur für junge Leser. In: Günter Lange u. Wilhelm Steffens (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 129-132.

Haas, Gerhard: Moderne Inhalte und Formen des Erzählens in der Phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Heinrich Pleticha zum 70. Geburtstag. In: Günter Lange u. Wilhelm Steffens (Hrsg.): Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Gesichtspunkten. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Bd. 15), S. 63-81.

Haas, Gerhard: Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur. Genres – Formen und Funktionen – Autoren. Frankfurt am Main/Wien: Lang 2003 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 22).

Hansen, Wilhelm: Die Entwicklung des kindlichen Weltbildes. 4. Aufl. München: Kösel 1955.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991 (Erträge der Forschung 100).

Hladej, Hubert: Das österreichische Kinder- und Jugendschrifttum nach dem Zweiten Weltkrieg. Diss. Wien 1968.

Holländer, Hans: Das Bild in der Theorie des Phantastischen. In: Thomsen, Christian W. u. Jens Malte Fischer (Hrsg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 52-78.

Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt am Main: Fischer 1997.

Hürlimann, Bettina: Phantasie und Wirklichkeit. Unsinniges von Peter Pan bis Pippi Langstrumpf. In: Dies.: Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten. Zürich u. a.: Atlantis Verlag 1959, S. 164-172.

Ivanović, Christine: „des menschen farbe ist freiheit“. Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: „Displaced“. Paul Celan in Wien 1947-1948. Hrsg. v. Jüdisches Museum Wien. Frankfurt am Main 2001, S. 62-70.

Jacquemin, Georges: Über das Phantastische in der Literatur. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 2. Suhrkamp 1975, S. 33-53.

Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. 6. unveränderte Aufl. Tübingen: Niemeyer 1982.

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

Kaulen, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit. Arbeitskreis für Jugendliteratur. Jg. 30, Nr. 1 (2004), S. 12-20.

Kirchner, Doris: Die Entwicklung des Magischen Realismus in der Literatur. In: Dies.: Doppelbödigkeit. Magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1993 (Stauffenburg-Colloquium 27), S. 17-41.

Klingberg, Göte: Die phantastische Kinder- und Jugenderzählung. In: Gerhard Haas (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: Reclam 1974, S. 220-241.

Koch, Ruth: Phantastische Erzählungen für Kinder. Untersuchungen zu ihrer Wertung und zur Charakteristik ihrer Gattung. In: Studien zur Jugendliteratur, H. 5 (1959), S. 55-85.

Kremer, Detlef: E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin: Erich Schmidt 1999 (Klassiker-Lektüren 1).

Krüger, Anna: Die phantastische Abenteuergeschichte. In: Dies.: Das Buch – Gefährte eurer Kinder. 2. verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Klett 1954 (Bedrohte Jugend – Drohende Jugend 27), S. 21-24.

Kurz, Fritz: o. T. [Rezension bzw. Gutachten] In: „Gelbe Kartei“ des Internationalen Instituts für Jugendliteratur und Leseforschung, Wien, Mayerhofgasse 6 [Sammlung von Inhaltsangaben, Rezensionen und Kurzkritiken zu den archivierten Büchern des Instituts].

Küchler-Sakellariou, Petra: Romantisches Kunstmärchen. Versuch einer Annäherung – Über die Spielarten des Wunderbaren in „Kunst- und Volksmärchen“. In: Hans Schumacher (Hrsg.): Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung. Frankfurt am Main: Lang 1993, S. 43-74.

Laske, Michael: Zum Phantastischen im Werk von Christine Nöstlinger. Dipl.-Arb. Wien 1988.

Lehnert, Gertrud: Moderne und postmoderne Elemente in der „phantastischen“ Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts. In: Hans-Heino Ewers u. Maria Lypp (Hrsg.): Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Weinheim/München: Juventa 1990 (Jugendliteratur – Theorie und Praxis), S. 175-195.

Lehnert, Gertrud: Die phantastische Kinderliteratur im Spannungsfeld zwischen Tradition und (Post-)Moderne. In: Günter Lange u. Wilhelm Steffens (Hrsg.): Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Bd. 13), S. 81-95.

Lehnert, Gertrud: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel. In: Zeitschrift für Germanistik. H. 2 (1995), S. 279-289.

Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.) Phaëcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 92-122.

Löffler, Sigried: Sehnsucht erwecken nach den ganz anderen Zuständen. Interview mit Christine Nöstlinger. In: Profil. Nr. 18 (1979), S. 60-61.

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Eine literaturwissenschaftliche Darstellung. Bern: Francke 1947.

Lütz, Jürgen: Ingeborg Bachmann, Hans Weigel und Paul Celan. In: „Displaced“. Paul Celan in Wien 1947-1948. Hrsg. v. Jüdisches Museum Wien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 109-119.

Lypp, Maria: Das Fantastische. In: Dies.: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt am Main: dipa Verlag 1984 (Jugend und Medien Bd. 9), S. 100-125.

Marzin, Florian: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt/Bern: Lang 1982.

Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Mayer, Mathias u. Jens Tismar (Hrsg.): Kunstmärchen. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler Bd. 155).

Meißner, Wolfgang: Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Theorie und exemplarische Analyse von Erzähltexten der Jahre 1983 und 1984. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Bd. 10).

Mikura, Elisabeth: Der Nachlass und ich. In: libri liberorum. Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung Wien: Edition Praesens, Sonderheft März 2003, S. 44-47.

Mudrak, Gertrud: Das Kunstmärchen des 19. Jahrhunderts in seinen Beziehungen zur Volksüberlieferung. Diss. Wien 1953.

Nagl, Friedegund: Die Darstellung des Wunderbaren auf dem Wiener Volkstheater. Von Kurz-Bernardon bis Ferdinand Raimund. Diss. Wien 1961.

Nöstlinger, Christine: Geplant habe ich gar nichts. Aufsätze, Reden, Interviews. Wien: Dachs-Verlag 1996.

Owen, Thomas: Die Verführung des Ungesagten. Thomas Owen im Gespräch mit Jörg Kirchbaum und Rein A. Zondergeld. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phaïcon 2. Frankfurt 1975, S. 72-82.

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

Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: Christian W. Thomsen u. Jens Malte Fischer (Hrsg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 34-51.

Piaget, Jean: Das Weltbild des Kindes. Stuttgart: Klett-Cotta 1978.

Pietzcker, Carl: Nussknacker und Mausekönig. Gründungstext der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Günter Saße (Hrsg.): Interpretationen. E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam 2004 (RUB 17526), S. 182-198.

Pikulik, Lothar: Die Serapionsbrüder. Die Erzählung vom Einsiedler-Serapion und das serapion(t)ische Prinzip – E. T. A. Hoffmanns poetologische Reflexionen. In: Günter Saße (Hrsg.): Interpretationen. E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam 2004 (RUB 17526), S. 135-156.

Pimmer, Gertrude: Die Romane der Jugendbuchautorin Mira Lobe. Diss. Wien 1994.

Planta, Urs Orland von: E. T. A. Hoffmanns Märchen „Das fremde Kind“. Bern: Francke 1958.

Rabkin: The fantastic in literature. Princeton/New York: Univ.-Press 1976.

Rank, Bernhard: Phantastik im Spannungsfeld zwischen literarischer Moderne und Unterhaltung. Ein Überblick über die Forschungsgeschichte der 90er Jahre. In: Hans-Heino Ewers u. a. (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 101-125.

Reinhardt, Max: Rede über den Schauspieler. In: Der neue Weg. Halbmonatsschrift für das deutsche Theater. Amtliches Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Jg. 59 (1930), S. 214-220.

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Schroll 1952.

Rottensteiner, Franz (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1990 (Stauffenburg-Colloquium 16).

Schmidt, Christian W.: Das Phantastische und Engagement gehören zusammen. Interview mit Christine Nöstlinger. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels. Frankfurter Ausgabe 51, vom 28. 6. 1983, S. 1475-1477.

Schmidt, Jochen: Der goldne Topf. Ein Schlüsseltext romantischer Poetologie. In: Günter Saße (Hrsg.): Interpretationen. E. T. A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam 2004 (RUB 17526), S. 43-59.

Schreiber, Hermann: Unfug im Schulfunk. In: Die Union, 30. 3. 1950, S. 2.

Schwarz, Vera: Die Mutter der drei Stanisläuse. In: Unique, 1. 1. 2004, S. 16.

Seibert, Ernst: Die fantastische Erzählung in der österreichischen Jugendliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg. Beitrag zu einer Poetik der Kinder- und Jugendliteratur. Univ. Hausarb. Wien 1974.

Seibert, Ernst: Postromantisches Kindheitsbild und Klassiker der Kinderliteratur. In: Fundevogel. Kritisches Kinder-Medien-Magazin. Nr. 132 (1999), S. 5-31.

Seibert, Ernst: Das Experimentelle des Phantastischen: Der Surrealismus in der österreichischen Kinderliteraturgeschichte. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 82-91.

Seibert, Ernst: Hugo, Konrad und das Phantastische. Überlegungen zu Christine Nöstlingers Phantasie-Begriff. In: Sabine Fuchs u. Ernst Seibert (Hrsg.): ... weil die Kinder nicht ernst genommen werden. Zum Werk von Christine Nöstlinger. Wien: Edition Praesens 2003 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich Bd. 4), S. 211-231.

Seibert, Ernst: Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Frankfurt am Main/Wien: Lang 2005 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 38).

Sollat, Karin: Sieben auf einen Streich. Ein Gespräch über die österreichischen WürdigungspreisträgerInnen Vera Ferra-Mikura, Mira Lobe, Käthe Recheis, Christine Nöstlinger, Lene Mayer-Skumanz, Renate Welsh und Wolf Harranth. Aus dem Gedächtnis aufgezeichnet von Karin Sollat. In: Buchkultur. Sonderheft 55A-6A (1998), S. 8-16.

Steinecke, Hartmut: Nachwort. In: E. T. A. Hoffmann: Der Goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. Stuttgart: Reclam 2004 (RUB 101), S. 113-128. (= Steinecke 2004a)

Steinecke, Hartmut: Nachbemerkung. In: E. T. A. Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig. Märchen. Stuttgart: Reclam 2004b (RUB 1400), S. 73-75. (= Steinecke 2004b)

Stockar, Denise von: Wenn wir sie brauchen, sind sie da... Phantastische Gefährten in der neueren Kinderliteratur. In: 1000 & 1 Buch. H. 3 (1996), S. 14-24.

Stoyan, Hajna: Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR. Frankfurt am Main/Wien: Lang 2004 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien 29).

Tabbert, Reinbert: Phantastische Kinder- und Jugendliteratur. In: Günter Lange (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Gattungen. 2. korr. Aufl. Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, S. 187-200.

Tauschinski, Oskar Jan: Vera Ferra-Mikura. In: Die Barke. Lehrer-Jahrbuch. Hrsg. v. Österreichischer Buchklub der Jugend. Horn: Berger & Söhne 1965, S. 313-316.

Tauschinski, Oskar Jan: Vera Ferra-Mikura. In: Richard Bamberger (Hrsg.): Jugendschriftsteller deutscher Sprache. Wien: Leinmüller & Co 1980 (Schriften zur Jugendlektüre 29), S. 46.

Tauschinski, Oskar Jan: Vera Ferra-Mikura. In: Verlag Jungbrunnen (Hrsg.): Zur Verleihung des Österreichischen Würdigungspreises für Kinder- und Jugendliteratur am 22. März 1983. Wien: Jungbrunnen 1983, S. 7.

Teichmann, Elizabeth: *La fortune d'Hoffmann au France*. Genève: Droz u. a. 1961.

Thalmann, Marianne: E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen. In: *Journal of English and German Philology*. H. 51 (1952), S. 473-491.

Thomsen, Christian W. u. Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser 1972 (Literatur und Kunst).

Václavek, Ludvík: Der deutsche magische Roman. In: *Philologica XIII* (1970), S. 144-156.

Vax, Louis: *Die Phantastik*. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 11-43.

Wiedemann, Barbara: Der Blick von Paris nach Osten. In: „Displaced“. Paul Celan in Wien 1947-1948. Hrsg. v. Jüdisches Museum Wien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 139-154.

Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: E. T. A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 15. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998 (Rowohlts Monographien 113).

Wörtche, Thomas: *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hans-Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian-Verlag 1987 (Studien zur phantastischen Literatur Bd. 4).

Wünsch, Marianne: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink 1991.

Zehl, Elfriede: *Märchenmotive in Raimunds Zauberspielen*. Diss. Wien 1944.

Zgorgelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.) *Phaïcon 2*. Frankfurt 1975, S. 54-63.

Zondergeld, Rein A. u. Holger E. Wiedenstried: *Lexikon der phantastischen Literatur*. Stuttgart/Wien u. a.: Weitbrecht, Thienemann 1998.

8.3. Quellen

Landerl, Peter: Arno Geiger. Es geht uns gut. Stand: 31. August 2005. URL: http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/geiger_esgehtungut/. [31. August 2008]

Ferra-Mikura, Vera. URL: <http://www.univie.ac.at/biografiA/daten/text/bio/ferra-mikura.htm>. [31. August 2008]

9. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 (S. 69): Eigene Fotografie
- Abb. 2 (S. 89): Aus: Vera Ferra-Mikura: Zaubermeister Opequeh. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1956, S. 67.
- Abb. 3 (S. 123): Aus: Vera Ferra-Mikura: Opa Heidelberg gähnt nicht mehr. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1968, S.15.
- Abb. 4 (S. 123): Aus: Vera Ferra-Mikura: Opa Heidelberg gähnt nicht mehr 1968. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1968, S. 16.
- Abb. 5 (S. 124): Aus: Vera Ferra-Mikura: Der seltsame Herr Sauerampfer. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1957, S. 29.
- Abb. 6 (S. 125): Aus: Vera Ferra-Mikura: Der seltsame Herr Sauerampfer. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1957, S. 72.
- Abb. 7 (S. 129): Aus: Vera Ferra-Mikura: Opa Heidelberg gähnt nicht mehr. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1968, S. 67.
- Abb. 8 (S. 130): Aus: Vera Ferra-Mikura: Opa Heidelberg gähnt nicht mehr. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1968, S. 65.
- Abb. 9 (S. 130): Aus: Vera Ferra-Mikura: Opa Heidelberg gähnt nicht mehr. Ill. von Romulus Candea. Wien: Jungbrunnen 1968, S. 67.

Lebenslauf

Petra Niederberger

Ich wurde am 12. Mai 1982 als Tochter des Johann Robert Niederberger und der Ida Niederberger, geborene Pumberger, in Wien geboren. Nach dem Besuch der Volksschule von 1988 bis 1992 trat ich in das Bundesrealgymnasium in Wien XXII, Polgarstrasse 24, ein, wo bereits entscheidende Weichen für mein späteres Studium gestellt wurden. Nach erfolgreich bestandener Matura studierte ich zunächst von 2000 bis 2003 Deutsche Philologie und Philosophie. Ab 2003 besuchte ich neben meinen germanistischen Studien auch Lehrveranstaltungen aus Romanistik (Studienzweig: Französisch) und Nederlandistik. Meine intensive Auseinandersetzung mit der niederländischen Sprache, Kultur und Literatur führte zu einer Studienreise nach Utrecht, wo ich das erste Mal mit Kinder- und Jugendliteratur als Wissenschaft in Kontakt gekommen bin. Mein Interesse für das breite Feld der besonders deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur bestimmte dann vor allem den zweiten Studienabschnitt und führte auch zu dem Entschluss, meine Diplomarbeit diesem großteils noch unerforschten Fachbereich zu widmen.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit der österreichischen Schriftstellerin Vera Ferra-Mikura (1923-1997) auseinander. Nach einem Überblick über die Forschungsdiskussion zur literarischen Phantastik, in die sowohl der Diskurs zur Kinder- als auch zur Erwachsenenliteratur einbezogen wird, werden die Ursprünge des phantastischen Genres aufgezeigt. Es wird deutlich, dass die Ursprünge kinderliterarischer Phantastik nicht nur in den deutschen Kunstmärchen besonders E. T. A. Hoffmanns, sondern – vor allem bei spezifisch österreichischen Texten – im Alt-Wiener Volkstheater, im Magischen Realismus, in der so genannten schwarzen Romantik und – nicht zuletzt aufgrund biografischer Details – im Phantastischen Realismus zu finden sind.

Anschließend wird die Entwicklung der kinderliterarischen Phantastik in Deutschland und Österreich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg skizziert. Es folgt eine knappe Biografie der Wiener Autorin – mit deutlicher Referenz auf ihr Gesamtwerk.

Im letzten und umfangreichsten Kapitel der Diplomarbeit geht es um die Entstehung und Entwicklung von Ferra-Mikuras kinderliterarischer Phantastik. Anhand fünf repräsentativer Werke soll eine Entwicklung aufgezeigt werden, die sich – beeinflusst vom Erbe österreichischer Literaturtraditionen – schon zu Beginn der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in eine vollkommen neue, innovative Richtung bewegt hat. Die Erzählungen werden nicht ausschließlich werkimmanent interpretiert, sondern werden in den Kontext der theoretischen und gattungsgenealogischen Überlegungen gestellt, die dem Werkanalyse-Kapitel vorangestellt sind.

Als „Vorstufe“ (Seibert 2005, 321) zu dem von Ferra-Mikura geprägten Stil phantastischen Erzählens kann die frühe phantastische Erzählung *Bürgermeister Petersil* (1952) betrachtet werden. Neben Erica Lilleggs *Vevi* gilt Ferra-Mikuras Erzählung *Zaubermeister Opequeh* (1956), mit der der Autorin ein literarischer Durchbruch gelungen ist, in der Fachliteratur als wesentlicher Impuls zur Begründung des phantastischen Genres in Österreich. In der Erzählung *Der seltsame Herr Sauerampfer* (1957) arbeitet die Autorin zunehmend mit dem Motiv der verkehrten Welt, dem Mundus inversus-Motiv, das in ihrer elf Jahre später erschienen Erzählung *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* (1968), einem Werk voller Skurrilitäten, die im Urlaub des Opas vom Erwachsensein gipfeln, seinen Höhepunkt erreichen wird. Bevor die Schriftstellerin sich mit diesem Werk endgültig vom Märchengenre – bezeichnenderweise im Jahr 1968 – verabschiedet hat,

hat sie Ende der 50er Jahre ein Werk geschaffen, das einen weniger kindlichen Ton anschlägt und aus dem literarischen Schaffensrahmen der Autorin fällt: *Willi Einborn auf fremden Straßen* (1958) nimmt sozusagen eine Sonderstellung im Schaffen der Autorin ein. Weniger phantastische, unwirkliche, als vielmehr irrationale, magische und teilweise kafkaeske Elemente treten in dieser Erzählung in den Vordergrund.